



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Myriam Moreira Protasio

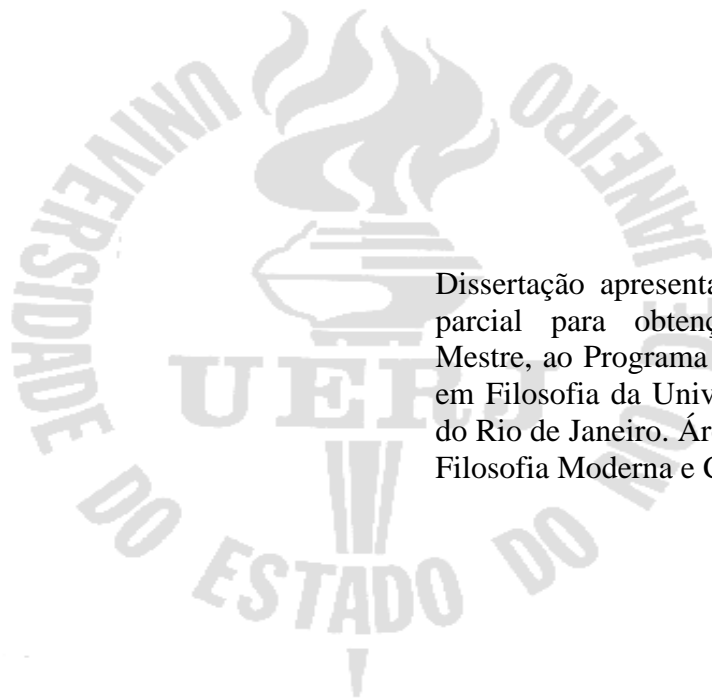
**Da genialidade sensível ao amor à norma: existência e consciência em
Kierkegaard**

Rio de Janeiro

2011

Myriam Moreira Protasio

Da genialidade sensível ao amor à norma: existência e consciência em Kierkegaard



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós- Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio dos Santos Casa Nova

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CCS/A

K47g Protasio, Myriam Moreira
Da genialidade sensível ao amor à norma: existência e
consciência em Kierkegaard / Myriam Moreira Protasio – 2011.
151 f.

Orientador: Marco Antonio dos Santos Casa Nova
Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Bibliografia.

1. Kierkegaard, Soren, 1813 - 1855 2. Consciência (Ética) -
Teses. 3. Existencialismo - Teses. I. Nova, Marco Antonio dos
Santos Casa II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. II. Título.

CDU 141.32

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Dissertação.

Assinatura

Data

Myriam Moreira Protasio

Da genialidade sensível ao amor à norma: existência e consciência em Kierkegaard

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós- Graduação em Filosofia , da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovada em: 07 de fevereiro de 2011.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marco Antonio dos Santos Casa Nova (Orientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Prof. Dr. Ana Maria Lopez Calvo de Feijoo
Instituto de Psicologia da UERJ

Prof. Dr. Alvaro Luiz Montenegro Valls
Universidade do Vale do Rio Sinos (UNISINOS)

Rio de Janeiro

2011

Aos meus amores
Alvaro, Pedro, Flávia e Taís.
Com vocês tudo o mais
tem importância relativa.

AGRADECIMENTOS

À profa. Dra. Ana Maria Lopez Calvo de Feijoo por ter me apresentado Kierkegaard, contaminando-me com sua paixão e curiosidade. Mas quero agradecer-lhe, principalmente, por sua generosidade em partilhar idéias, tendo se tornado uma companheira de pesquisas, de trabalho e de vida, do que muito me orgulho.

Ao meu orientador, prof. Dr. Marco Antonio Casanova pela paciência e pela efetiva orientação, assim como pela generosidade com que aponta caminhos. Foi através de seus olhos que surgiu a possibilidade de cursar um mestrado em filosofia, de forma que com ele eu enxergo o amplo significado de fé, conforme um dos sentidos que capto, em Kierkegaard, qual seja: a fé no eterno, que se materializa por sua fé no homem e na continuidade da vida.

Ao prof.Dr. Alvaro Luiz Montenegro Valls por tornar possível a leitura de textos de Kierkegaard em português, assim como pela forma carinhosa com que acolheu meu interesse pelo pensamento de Kierkegaard, aguçando minha coragem em seguir com as investigações sobre uma possível psicologia kierkegaardiana. Por fim, gostaria de agradecer-lhe por, prontamente, se colocar à disposição para fazer parte da banca de avaliação deste trabalho.

Ao filósofo Henri Nicolay Levinspuhl, amigo que, com sua imensa gentileza e paciência, guiou-me pelas veredas iniciais da leitura de textos de Kierkegaard.

Aos professores e colegas da pós-graduação em Filosofia da UERJ, companheiros de jornada que me acolheram de braços abertos quando eu começava os estudos na filosofia, me sentindo uma “estranha no ninho”.

Às minhas sócias no IFEN, Maria Bernadete Lessa e Elaine Feijoo, e às funcionárias Adriana, Elizete e Simone, pela importante retaguarda que me permitiu dedicar-me aos estudos.

Um agradecimento especial à minha mãe, Rita Costa Moreira (*in memoriam*) e ao meu pai, Edgar Moreira, que acenderam em mim, para além da necessidade, o “ativo” no trabalhar e no estudar.

Só a razão tem sido batizada?
São pagãs as paixões?

Edward Young

RESUMO

PROTASIO, Myriam Moreira. *Da genialidade sensível ao amor à norma: existência e consciência em Kierkegaard*. Brasil. 2011. 151 f. Dissertação (Mestrado em filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Essa dissertação pretende deter-se sobre três pequenos e específicos textos constantes da obra *Ou... Ou*, do dinamarquês Sören Aybe Kierkegaard (1813-1855). Os dois primeiros textos são *Os estados eróticos imediatos* e *Diário do Sedutor*, e estão entre os textos da primeira parte do livro supracitado; o terceiro texto intitula-se *O equilíbrio entre o estético e o ético na formação da personalidade* e pertence à segunda parte do mesmo livro. Partindo de uma explicitação detalhada do conteúdo destes textos pretende-se pensar a questão dos estádios kierkegaardianos (estético, ético e religioso) e a forma como estes se relacionam com a existência e a consciência. No âmbito da existência concreta, a questão da consciência aparece para o filósofo dinamarquês a partir da explanação destas três dimensões existenciais, as quais se constituem em sintonia com disposições afetivas e também com modos materiais de viver e agir, detidamente descritos pela existência cotidiana de personagens. Desprovida, inicialmente, de qualquer determinação, a consciência vai se concretizando a partir de sua existência sensível, que guarda constantemente diferentes momentos ou possibilidades próprias. A tese fundamental a ser discutida, neste contexto, é a de que esses momentos existenciais não podem ser considerados de forma evolutiva, mas precisam ser tomados como possibilidades ou formas de vida, com sua positividade e seus riscos. O trabalho pretende mostrar de que forma as leituras correntes da filosofia de Kierkegaard tendem a enaltecer o aspecto ético e moral dos estádios, acabando por ignorar a dimensão mais originária do ser, qual seja, a dimensão da disposição imediata que, ao ser desprezada, abre um flanco entre o homem e ele mesmo.

Palavras chave: Soren Kierkegaard. Estádios da existência consciência.

ABSTRACT

The intention of this thesis is to dwell on three small, specific texts in the work *Either/Or* from Danish Soren Aybe Kierkegaard (1813-1855). The first two texts are *The erotic immediate states* and *Seducer's Diary*, and are among the texts of the first part of the aforementioned book. The third text entitled *The balance between the esthetical and the ethical in shaping the personality* and belongs to the second part of the same book. The basis of a detailed explanation of the contents of these texts intends to consider the issue of Kierkegaardian stages (aesthetic, ethical and religious) and how they relate to the existence and consciousness. Within the concrete existence, the question of consciousness appears to the Danish philosopher from the explanation of these three existential dimensions, which are constituted in line with affective provisions and also with material modes of living and acting closely described by the daily existence of character. Bereft, initially, of any determination, the conscience will be materializing itself stemming from its sensitive existence, which keeps different moments and possibilities of its own. The basic thesis being discussed in this context is that these existential moments cannot be considered an evolutionary process, but must be taken as possibilities or ways of life, with its positivity and its risks. This study aims to show how the current readings of Kierkegaard's philosophy tend to value the ethical and moral development of stadiums and ignore the dimension of being more original, the immediate dimension which, when neglected, creates a gap between man and himself.

Keywords: Soren Kierkegaard. Stages of existence. Consciousness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 DON JUAN E OS ESTÁDIOS ERÓTICO IMEDIATOS	27
2 DIÁRIO DO SEDUTOR	63
3 O JUIZ WILHELM	107
4 CONCLUSÃO	140
REFERÊNCIAS	147

INTRODUÇÃO

*A escolha será sempre superior ao meu entendimento,
seja feita por sorteio ou por votação...¹
Vigilius Haufniensis².*

Escrever um trabalho sobre Kierkegaard, ou a partir dele, mesmo quando nosso “demônio” afirma repetidamente que talvez não haja mais nada a dizer, é uma necessidade. Não só pela exigência de um trabalho final no curso de mestrado, mas antes porque não escrever resulta impossível. A escrita constitui-se para nós como uma necessidade existencial. Como dizem Almeida e Valls, fomos fisgados pelo dinamarquês, em cuja obra, que se constitui como um verdadeiro labirinto se pode entrar “por qualquer porta (qualquer livro), mas de onde não é fácil sair. Talvez fosse uma tática do autor...” (2007, p. 11). Precisamos somar às várias vozes (a do próprio Kierkegaard e as muitas outras que têm se debruçado sobre sua obra) a nossa, como mais um elemento na decifração do enigma que constitui a produção deste filósofo.

Nossa intenção neste trabalho é nos determos sobre três pequenos e específicos textos constantes da obra *Ou-Ou*³ do dinamarquês Sören Aybe Kierkegaard (1813-1855). Os dois primeiros textos sobre os quais pretendemos nos deter são: *Os estados eróticos imediatos* e *Diário do Sedutor* e estão entre os textos da primeira parte do livro supracitado, cujo autor-pseudônimo aparece simplesmente como “A”; o terceiro texto intitula-se *O equilíbrio entre o estético e o ético na formação da personalidade* e é uma das cartas que compõem o segundo volume da mesma obra e que são assinadas pelo Juiz Wilhelm, ou simplesmente “B”. O livro, em seus dois volumes, foi editado por Victor Eremita (ou, em português, o Ermitão Vitorioso).

Devemos, desde logo, tecer considerações acerca da grandiosidade e da unidade no todo que constitui a obra deste filósofo. O primeiro passo, portanto, é tentar fazer com que as

¹ Ou, na tradução francesa, “La choix passe toujours ma raison, qu’on le tire au sort ou qu’on le vote” (Kierkegaard, 1999, p. 164). Na tradução do professor Valls este trecho ficou assim: “A decisão está acima de meu entendimento, quer ela aconteça por sorteio ou por votação com bolas brancas e pretas” (KIERKEGAARD, 2010, p. 10).

² Sobre a autoria, estamos respeitando um desejo do próprio Kierkegaard, conforme em Almeida e Valls (2007, p.13): “Kierkegaard assume a ‘responsabilidade jurídica e literária’ do conteúdo expresso pelos pseudônimos e até pede que se alguém vier a citar um texto, tenha a cortesia de o citar com o nome do respectivo pseudônimo”.

³ *Enten-eller*, no original, “que quer dizer Ou-Ou, pode ser traduzido como A alternativa.” (Almeida e Valls, 2007, p. 15).

investigações que serão aqui percorridas não venham a comprometer a unidade, principalmente considerando que tomaremos como guia-mestra dessas investigações o tema dos estádios da existência, mais especificamente, o estádio estético. De fato, o tema da unidade, presente na obra do dinamarquês⁴, reflete o espírito de uma época que luta por unir o que havia sido colocado de forma separada pelo racionalismo, mas também, como Kierkegaard logo nos mostrará, pelo cristianismo. Este esforço pode ser identificado, também, na escola idealista alemã, que constrói o sistema possível para o desenvolvimento do espírito rumo à unidade no espírito absoluto.

Ousamos arriscar que a obra kierkegaardiana, quer seja considerada pelo ponto de vista de uma filosofia, de uma teologia ou de uma psicologia, insere-se no projeto de unir elementos que vinham sendo colocados de forma separada desde os gregos. Deste modo, sua obra, embora possa ser abordada por estes distintos ramos da investigação contemporânea, irá dedicar-se a pensar a unidade de todas as esferas no seu lugar originário, qual seja, a existência concreta. É na existência concreta e cotidiana que se apresentam unidos os muitos aspectos (ou etapas, estádios, estações, esferas, metamorfoses), conforme desenvolvido por Kierkegaard ao longo de toda a obra.

O grande desafio que encontramos, ao escolhermos como guia de nossa investigação o tema dos estádios ou “*Etapas no caminho da vida*”⁵, é o de mantermos distância de uma leitura que considere esses estádios como etapas no sentido de que uma venha a ser superada ou suspensa (para usar uma terminologia hegeliana) numa etapa seguinte⁶. Em nossa opinião, o ponto diferencial entre Kierkegaard e Hegel encontra-se no elemento fundamental de suas reflexões. Enquanto em Hegel este elemento é a vida do conceito ou das determinações do pensamento, em Kierkegaard o elemento é a vida mesma, concreta e cotidiana. Enquanto a

⁴ Jean Wahl (1974, p. 48) assinala, citando Reuter, que os escritos de Kierkegaard se complementam, e que há um plano completo na obra, o que encontramos também nas palavras do próprio Kierkegaard em seu *Ponto de Vista Explicativo da minha obra como escritor* (1986). Almeida e Valls sugerem que “A obra de Kierkegaard pode ser lida como uma sinfonia executada por uma orquestra. [...] Sua filosofia é um coro que necessita de vozes diferentes, contrapostas, para daí surgir a perfeição de uma harmonia” (2007, p. 11).

⁵ Título de um livro de Kierkegaard, de 1845, editado por Hilarius Bogbinder e assinado por três pseudônimos-autores: William Afham (*In Vino Veritas*), Um esposo (*Palavras sobre o matrimônio em resposta a certas objeções*) e Frater Taciturnus (*Culpado? Não culpado?*). (KIERKEGAARD, s/d, Buenos Aires: Santiago Rueda-Editora)

⁶ Kierkegaard declara abertamente sua oposição a Hegel. Jolivet (1953, p. 38) chama a atenção para isso e afirma que “O Hegel ao qual se opõe Kierkegaard não é o da *Fenomenologia do Espírito*, mas o Hegel idealista de 1827, para quem a história não é mais do que o desenvolvimento e a manifestação de uma lógica...”, o que encontra eco em um artigo recente de Maria J. Binetti, no qual a autora anuncia logo na introdução: “Se aceita usualmente que S. Kierkegaard rechaçou de maneira radical toda forma de mediação (...). Em oposição a tal interpretação, tentarei mostrar neste artigo que a estrutura especulativa de *Ou-Ou* se baseia não só no princípio hegeliano da mediação, mas também nas mais importantes categorias lógicas de *G.W.Hegel*. (Binetti, in *Soren Kierkegaard no Brasil*, 2007, p. 155). Ambos os autores parecem defender uma estrutura racionalista-idealista para a obra do dinamarquês. Tendemos a acreditar, por outro lado, porém, que a chave de leitura destes autores está comprometida com as obras de cunho ético, e que esta interpretação fica impossibilitada quando se pensa a partir das obras estéticas ou religiosas.

Hegel importa a progressão das categorias lógicas do conceito, a Kierkegaard importa a singularidade em seu movimento inevitável de, existindo, promover a união do que costuma ser visto como separado pela lógica especulativa.

Entretanto, acreditamos que há elementos na própria obra do filósofo dinamarquês que, tomados parcialmente⁷, oferecem condições confortáveis para estas interpretações. Kierkegaard sabia disso, e, em alguns momentos, ensaiou esclarecimentos e explicações que oferecessem ao mundo justificativas acerca da unidade da obra. No entanto, decidiu por não as deixar publicar em vida, argumentando que estas prejudicariam seu propósito, ao inserir um elemento estranho à sua “comunicação indireta⁸”. Este elemento seria a explicação na ordem do finito e do histórico, que viria a comprometer a estratégia de comunicação cujo projeto era encontrar os homens (os seus leitores ou ouvintes) em sua existência corriqueira e por meio do drama vivido pelas personagens, convidá-los a pensar sobre suas próprias existências, o que poderia servir de mote para que julgassem a si mesmos e cogitassem outras possibilidades existenciais⁹. Decidiu, afinal, deixar uma explicação a ser publicada postumamente, embora em 1850 tenha publicado um pequeno texto intitulado *Minha posição como escritor religioso dentro da cristandade e minha tática*¹⁰, no qual esboça resumidamente o que virá a ser publicado de forma completa em sua obra póstuma *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor*¹¹.

Outro elemento que, em nossa opinião, facilita a interpretação equivocada da obra como apresentando etapas que vão sendo superadas umas pelas outras pode ser encontrado na forma mesma como algumas de suas obras pseudonímicas são organizadas, como é o caso de *Ou...Ou, Repetição* (Constantin Constantius) e *Etapas no caminho da vida* (Hilarius

⁷ Kierkegaard escreveu grande parte de suas obras sob pseudônimo. Não é incomum encontrarmos interpretações acerca dos conceitos kierkegaardianos construídas a partir da paridade entre o dito por determinado pseudônimo e o dito pelo próprio filósofo em suas obras assinadas. É a esta situação que estamos nos remetendo como parciais.

⁸ Kierkegaard afirma, em *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor*, que toda sua obra tem em vista o “ser cristão”, mas, considerando que a maior parte das pessoas vive no modo estético, era preciso comunicar-se esteticamente, o que ele fez escrevendo através de seus pseudônimos. A esta estratégia ele denominou “comunicação indireta”.

⁹ É intenção de Kierkegaard apontar para o caráter de totalidade de sua obra. Este intento faz-se importante devido à sua estratégia de comunicação, constituída por textos que não são relacionados diretamente uns com os outros, que são assinados por pseudônimos e que se desenvolvem em tons variados. Esta forma multifacetada de escrever rendeu acusações de que sua obra poderia receber a denominação de poesia, ou de produção estética, e não de filosofia. Kierkegaard justifica seu método dizendo que sua pretensão é atingir leitores em seus *pathos* diferenciados, de forma que cada obra pudesse ser melhor lida por aqueles que se identificassem com seu “tom”. Embora defendida uma totalidade na obra, Kierkegaard não queria construir um sistema filosófico universal, tal qual o preconizado por Hegel.

¹⁰ Traduzido e editado por Henri Nicolay Levinspuhl, juntamente com os *Dois discursos edificantes de 1843* (2002, p. 5 a 16).

¹¹ Kierkegaard, 1986. Nesta obra o filósofo explicita o propósito de toda a obra, assim como a metodologia indireta, por ele adotada, que consistiu em falar através de pseudônimos, cada um enfrentando uma temática específica e em uma tonalidade que lhe é própria.

Bogbinder). Todas elas colocam em cena diferentes possibilidades de existir que aparecem, se considerarmos a forma como foi organizada a obra pelo editor-pseudônimo, numa seqüência comumente identificada da seguinte forma: a primeira parte, estética, a segunda ética e a última religiosa. De fato, existe uma tendência a fazer esta leitura, principalmente quando se toma como chave interpretativa as posturas assumidas pela posição ética da existência, como é o caso do próprio Juiz Wilhelm¹². Em nossa opinião, a forma como o leitor concretiza, porém, as figuras do estético será decisiva para o modo como serão compreendidas as esferas estética e ética.

Se tomarmos sua obra póstuma, *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor* (1986¹³), encontraremos lá o propósito total de sua obra: tirar os homens da ilusão de serem cristãos quando em ato não o são. Há uma tendência a se interpretar este propósito, partindo-se do pressuposto de que sabemos o que é ser cristão. Se assumirmos que o sabemos, poderemos, em seguida, assumir a tarefa de dizermos e aconselharmos os outros a o serem também, e estaríamos usando como chave de leitura uma postura ética, ou seja, uma postura racional e abstrata que considera o saber a partir da conceituação ou de pressuposições do que seja ser Cristão. Mas isto é muito mais do que o filósofo está levantando como questão e se acha muito longe do que ele próprio afirma nesta e em outras obras: que ele mesmo não é cristão e que, portanto, não pode dizer a ninguém como se tornar cristão e, ao mesmo tempo, que vir a sê-lo é algo que não cabe em nenhuma fórmula pressuposta.¹⁴

O que o filósofo dinamarquês parece querer mostrar nessa obra póstuma tem duas faces: de um lado, a convicção de que a maior parte dos homens vive mesmo na ilusão de que são o que em ato não são; de outro, que sair desta ilusão não é algo que possa ser proporcionado por outra pessoa, mas só é possível a cada um, solitariamente, e exige um salto. A exigência do salto refere-se à impossibilidade de que se possa sair dessa ilusão de forma lógica ou formal, e ao fato de que os elementos necessários transcendem as categorias

¹² O Juiz Wilhelm (ou Guilherme, como prefere o professor Valls) é o autor das cartas constantes do segundo volume do *Ou-Ou* e que são dirigidas ao jovem, personagem presente no primeiro volume do mesmo livro.

¹³ Nesta obra o autor organiza o conjunto de sua obra, dividindo suas produções em obras estéticas (as assinadas por pseudônimos), obras religiosas (assinadas por ele) e obras intermediárias (referindo-se ao *Post-scriptum às Migalhas Filosóficas*, obra em que assume a autoria pelas obras pseudonímicas), assim como esclarece sobre o propósito de toda a obra, justificando que o uso de pseudônimos servia ao seu método indireto de comunicação e à sua pretensão de chegar o mais próximo possível do homem de seu tempo (KIERKEGAARD, 1986).

¹⁴ Em *Temor e Tremor*, Johannes de Silentio afirma não ser filósofo e, portanto, não poder construir um sistema. Nos discursos edificantes, Kierkegaard diz não ter autoridade para escrever sermões. Este proceder serve ao propósito da comunicação indireta, igualando-o ao seu leitor na ignorância. Se escolhesse colocar-se como autoridade nos assuntos que desenvolve, estaria distanciado do seu leitor, tal qual um orador no púlpito, coisa que ele não queria fazer.

eticamente estabelecidas¹⁵. Transcender essas categorias não implica que elas inexistam, mas apenas que são insuficientes para dar conta dos elementos em jogo.

Os três estádios, ou momentos existenciais, aparecem na voz de vários personagens. O momento estético é considerado o primeiro, e está presente no primeiro volume da obra *Ou... Ou*. O segundo estádio aparece no segundo volume da mesma obra, sob forma de cartas assinadas pelo Juiz Wilhelm. Na voz deste pseudônimo-autor ético, os estádios convidam e exigem um salto decisório. Esta exigência é também um elemento que tende a contribuir para aquela compreensão de que se pode suprimir uma etapa em privilégio de outra. Thomas Ransom Giles (1989, p. 9) afirma, assumindo, em nossa interpretação, uma leitura de inspiração hegeliana, ao enfatizar a idéia de suspensão, o seguinte: “os estádios não são nem sucessivos no tempo nem mutuamente exclusivos, pois no movimento de transição de um para outro o estádio posterior retém, em germe, por assim dizer, aquilo que foi superado”.

Widenman (apud GOUVÊA, 2000, p. 209) parece-nos compartilhar desta interpretação, ao afirmar que “torna-se logo evidente quando da leitura das obras de Kierkegaard que elas começam pelo fundo, por assim dizer, e gradualmente sobem em termos de consciência e visão da vida”; e, complementa Gouvêa (ibid, p. 210) “o pressuposto por trás deste esquema é que, além de ser uma criação temporal, o homem é uma síntese do temporal e do eterno”, em que, “a eternidade é o objetivo de sua existência”. Para esta interpretação a possibilidade estética é marcada pela imediatidade e pela submissão às forças do acaso. Essas mesmas forças, que o homem não controla, acabam por empurrá-lo para a próxima etapa, o estádio ético, onde se aprofunda o conflito entre o sentir e o agir e entre universal e interioridade, empurrando para a terceira etapa, a religiosa, etapa da ação sem necessidade de justificação de ordem racional. Em todas estas interpretações, fica retido o elemento teleológico-superior-ideal, ainda que em algumas delas de forma sutil.

Preferimos arriscar outra interpretação, que considera os elementos negativos e positivos em cada uma destas possibilidades, que são, na verdade, possibilidades existenciais e, logo, jamais são superadas, mas antes se sustentam retidas inevitavelmente nas infinitas possibilidades que são a própria vida cotidiana. É pela via da investigação da existência concreta que o filósofo dinamarquês dará corpo ao desafio de integrar elementos tais como corpo e alma, razão e fé, temporalidade e eternidade, finitude e infinitude, estético-ético e religioso etc., dos quais advêm, inevitavelmente, elementos e problemas que buscam soluções no cerne deles mesmos. É acompanhando o cotidiano das personagens, que vão se

¹⁵ O filósofo Martin Heidegger explorou, amplamente, este caráter do existir, por meio da tematização do *cuidado*. (Ver, especialmente, *Ser e Tempo*, capítulo 6).

desenhando os dramas em que consistem suas penas, o segredo que os anima, o fundamento de seus sentidos.

Considerando a impossibilidade de, conforme vimos explanando, no conjunto mesmo da obra, proceder a uma linearidade, seja cronológica ou sistemática, tentemos acompanhar alguns dos elementos que estão em jogo em nossa compreensão do problema.

Em nossa maneira de ver, um problema destas leituras é pressupor que exista um estágio (ou uma possibilidade existencial), sem que concomitantemente o outro esteja fortemente em tensão com ele, de forma que cada estágio precisa pressupor o outro enquanto tensão contrária. É nesses termos, que Kierkegaard formula a situação mesma do existente, do eu, como paradoxal, ao constituir-se em tensão entre finito e infinito, necessário e possível, temporal e eterno.

Outro problema que identificamos é o de interpretar a esfera estética como carente de positividade, a partir de sua característica de instantaneidade e de sensibilidade. Constituindo-se apenas pelos elementos negativos do sensível, que só podem ser experimentados de forma imediata, parece que sua materialidade ou positividade só pode acontecer na entrega à esfera ética, espaço de superação dos elementos negativos do estético.

Para fundarmos nossa interpretação, queremos tratar neste trabalho desse tema, que consideramos central na obra do filósofo, qual seja o tema dos estádios da existência. Kierkegaard refere-se a estes como sendo três, o estético, o ético e o religioso¹⁶, com dois estádios intermediários – a ironia e o humor¹⁷. Para nós, os estádios não são etapas, mas possibilidades de existir. As possibilidades co-existem, interpelam o existente, tensionam. Ancoramos nossa interpretação no empenho kierkegaardiano em ressaltar que, no conjunto de seu trabalho, as obras estéticas estiveram presentes até o final de sua produção, assim como as obras religiosas estiveram presentes desde o início. Enquanto oferecia ao mundo o texto *Ou-Ou*, oferecia também seus *Discursos Edificantes de 1843*. No Prefácio dos *Dois Discursos Edificantes de 1844*¹⁸, Kierkegaard explica que oferece com a mão direita estes discursos, mas

¹⁶ Ricardo Quadros Gouvêa, que prefere referir-se aos estádios como estações, sugere que o filósofo “associou em circunstâncias especiais, outras distinções paralelas, como entre os dois tipos de religiosidade, que ele denominou simplesmente A e B, ou dois tipos de vida estética, que ele chamou imediata e refletida” (2000, p. 209). Almeida e Valls (2007, p. 19) ressaltam que a “teoria dos três estádios” não é estrutural na obra do filósofo, pois algumas obras abstraem deste esquema, que pode ser binário em algumas (o estético de um lado e o ético-religioso de outro) ou quaternário em outras (a religiosidade paradoxal seria o quarto estágio).

¹⁷ Conforme Kierkegaard em *Post-scriptum aux miettes philosophiques*, Paris, Gallimard, 1949, p. 339: “Existem três esferas da existência: a estética, a ética e a religiosa. A essas três esferas correspondem duas zonas-limites: a ironia é a zona-limite entre a estética e a ética; o humor, a zona-limite entre a ética e a religiosa”.

¹⁸ Traduzido e publicado por Henri Nicolay Levinspuhl, 2007, p. 229 a 298.

o mundo prefere assumir a oferta dada pela mão esquerda, as obras estéticas¹⁹. Com isso ele quer acentuar que não se tornou religioso (as obras edificantes) com a idade, mas que sempre encontrou em si elementos estéticos, éticos e religiosos, do início ao final de sua vida.

A questão que se acentua na existência é a das possibilidades existenciais como tensões presentes na vida mesma e a consciência dessas tensões, e não a de um processo de evolução que vai superando e eliminando os elementos primitivos. Pensar em processo ou em evolução é colocar a existência em termos abstratos e o que Kierkegaard se esforça por fazer com sua obra é apontar para a facticidade da vida, que só pode ser experimentada singularmente e nunca “*en masse*” ou sob forma de conceitos universais²⁰. Afirma Farago (2006, p. 120): “... a noção de etapa designa um estilo de vida, um tipo de aliança do temporal e do eterno na existência”.

São as diversas formas desta aliança que designam o que propriamente a existência é e que guardam a possibilidade do instante feliz, ou seja, da aliança feliz em que se unem os elementos que se pertencem, não necessariamente, mas por possibilidade, não por destinação prévia, mas porque se encaixam da melhor maneira possível. Existir é concretamente ser a síntese ou aliança que se é, entrelaçamento entre os elementos que nos constituem, conforme apresentado em *A doença mortal* (KIERKEGAARD, 2008, p. 33), onde aparece que

O homem é espírito, mas o que é o espírito? O espírito é o eu. Mas o que é o eu? O eu é uma relação que se relaciona consigo mesmo. Dito de outra maneira: o eu é que na relação a relação se relaciona consigo mesma. O eu não é a relação, mas o fato de que a relação se relaciona consigo mesma. O homem é uma síntese de infinitude e finitude, de temporal e de eterno, de liberdade e necessidade, em uma palavra, é uma síntese.²¹

O problema que nos incita é esse das possibilidades (ou estádios, ou etapas) da existência, os quais constituem a existência mesma. Neste trabalho, queremos nos concentrar em problematizar a tendência corrente a se pensar o estádio estético como etapa que deve ser superada, o que traz como consequência a crença de que esse estádio é negativo, parcial e temporário na existência, o qual encontra sua plenitude apenas num possível e último estádio, o religioso, passando antes pelo ético. Para tanto, é preciso que atentemos para a sutileza do projeto kierkegaardiano, cuidando para não cairmos na armadilha de pensar o estádio

¹⁹ Também em *Ponto de vista explicativo da minha vida como escritor*: “Com a mão esquerda, ofereci ao mundo *Ou-Ou* (*A alternativa*) e, com a direita, os *Dois Discursos Edificantes*; mas todos, ou quase todos, estenderam a sua direita para a minha esquerda” (KIERKEGAARD, 1986, p.33).

²⁰ No início do século XIX a filosofia reivindicava para si o status de ciência, o que exigia a superação dos aspectos sensíveis (ou subjetivos) da existência. Kant propusera suas críticas na tentativa de garantir este status. Hegel trabalhava no sentido de construir um sistema que abarcasse a totalidade da existência, garantindo o esclarecimento dos conceitos. Hegel via neste movimento a possibilidade de superar a aparência de poesia que o escrito filosófico pode suscitar a princípio, mas este movimento não devia abandonar a estética.

²¹ Tradução sugerida pelo professor Alvaro Valls, por ocasião da defesa da dissertação.

religioso, por exemplo, como sendo a resposta que o existente singular precisa encontrar para todos os seus problemas existenciais.

No âmbito da existência concreta, a questão da consciência aparece para o filósofo dinamarquês a partir da explanação destas três dimensões existenciais, as quais se constituem em sintonia com disposições afetivas e também com modos materiais de viver e agir, detidamente descritos pela existência cotidiana de personagens. Desprovida, inicialmente, de qualquer determinação, a consciência vai se concretizando a partir de sua existência sensível, que guarda constantemente diferentes momentos ou possibilidades próprias. A tese fundamental a ser discutida, neste contexto, é a de que esses momentos existenciais não podem ser considerados de forma evolutiva, mas precisam ser tomados como possibilidades ou formas de vida, com sua positividade e seus riscos. Deste modo, a questão a que nos dedicaremos inicialmente é: que positividade e que riscos podem ser atribuídos ao plano em questão no presente trabalho, o plano estético?

Escapulindo de uma comunicação especulativa e da construção de um sistema, Kierkegaard pensa os problemas da existência conferindo-lhes figuras, personagens. São as figuras-personagens que apresentam as estruturas do existir concreto, dando materialidade a suas próprias possibilidades e determinações, pois a filosofia apresentada em seus textos é existencial, de forma que o que as figuras apresentam ao leitor são possibilidades existenciais. Essa estratégia fica clara no interior dos dois volumes do *Ou-Ou*, que fazem desfilar perante o leitor um conjunto de histórias e personagens que, existindo cotidianamente, colocam em cena os problemas e dramas de sua própria existência, os quais vêm ao encontro da existência do leitor.

Kierkegaard não pretende, com a descrição das personagens, uma obra literária com fins filosóficos, onde as figuras possam ser vistas como tipicamente ideais. Neste sentido, seu estilo de escrever não obedece a determinações estéticas, mas está completamente articulado com seu projeto filosófico. A articulação que procura fazer quer impedir a desarticulação entre o universal (as determinações ideais das personagens) e o singular (a existência fática particular de cada personagem), inaugurando a estrutura do universal-concreto em seu lugar mais originário: o drama cotidiano que constitui a existência concreta.

O dinamarquês estava convencido de que Hegel distanciara-se da existência singular, fazendo-a imergir no desenvolvimento histórico e sistemático do conceito. De fato, o conceito é, para Hegel, o mais concreto, porque só ele pode ser rigorosamente descrito em sua progressão histórica. São as determinações dessa progressão histórica que tornam concreta a idéia ou o conceito. Somente conhecendo o processo histórico de constituição da idéia, pode-

se apreender sua concretude. A singularidade seria, então, a manifestação primeira do espírito, completamente abstrata, porque carente da determinação histórica. Tal determinação só pode decorrer da experiência filosófica. A consciência muda a partir daquilo que retira da experiência com o objeto. O saber absoluto, a idéia, surge, por fim, da supressão da distância entre a consciência (espírito) e o objeto²².

A obra kierkegaardiana, por outro lado, aposta na possibilidade de se pensar o universal na facticidade do existir. Conforme afirma em *Conceito de angústia*: “Só há uma prova para o espírito: é a prova do espírito em cada um em particular” (KIERKEGAARD, 2010, 102). É desta necessidade que nasce a estratégia argumentativa do filósofo dinamarquês, a qual se constitui, conforme dissemos acima, em obras multifacetadas, em uma polifonia de vozes e disposições afetivas que colocam, insistentemente, o problema da existência. Em cada personagem importa acompanhar sua disposição espiritual.

Queremos fazer, ainda, uma última observação: conforme assinalamos acima, Kierkegaard organizou em sua obra póstuma *Ponto de vista...* o conjunto de suas obras, conforme aparece em uma nota sua na obra:

Primeiro grupo (produção estética): A alternativa. Temor e Tremor; A Repetição; O Conceito de Angústia; Prefácios; Migalhas Filosóficas; Os Estádios no caminho da Vida; e dezoito discursos edificantes, aparecidos sucessivamente. Segundo grupo: Post-Scriptum definitivo e não concludente. Terceiro grupo (produção estritamente religiosa): Discursos edificantes sob diversos pontos de vista; As obras do amor; Discursos cristãos, um pequeno artigo estético: A crise e uma crise na vida de uma atriz. (KEIRKEGAARD, 1986, p. 27)

As obras estéticas são assinadas por ele por meio de pseudônimos. Como obra intermediária refere-se ao *Post Scriptum...*, onde assume a autoria pelas obras estéticas. As obras religiosas (ou edificantes) foram assinadas por ele próprio e dirigiam-se de forma direta ao leitor, convidando-o a reflexões de ordem religiosa, uma vez que partiam de reflexões bíblicas. Esta organização fundamenta também sua explicação acerca daquilo que ele descreveu como sendo seu método indireto de comunicação: fazer-se chegar ao leitor sem que este percebesse o comunicante como alguém diferente ou superior a ele próprio. Seu propósito era falar ao leitor em sua própria linguagem, imiscuir-se em seus sentidos e buscar, a partir do diferencial real entre eles, uma forma de provocar qualquer inquietação e possibilidade de reflexão no leitor. Desta inquietação ou reflexão poderiam advir sentidos outros àqueles cotidianamente experimentados pelo leitor.

²² “A Idéia é o verdadeiro em si e para si, a unidade absoluta do conceito e da objetividade. Seu conteúdo ideal não é outro que o conceito em suas determinações, seu conteúdo real é somente a exposição do conceito, que ele se dá na forma de um ser-aí exterior. (...) mas a idéia é nela mesma essencialmente concreta, por ser o conceito livre que se determina a si mesmo, e assim se determina para [tornar-se] realidade.” (HEGEL, *Enciclopédia das ciências filosóficas*, v.1, p. 348/9)

Para que o leitor pudesse ver a si mesmo por meio dos seus escritos, Kierkegaard identificou a necessidade de falar a partir do *pathos* da época, o qual era marcado pelo romantismo e pelo esforço especulativo de construir um sistema que abarcasse a totalidade da existência humana, ou seja, a humanidade²³. Acompanhando os textos pseudonímicos, o leitor pode facilmente encontrar esses elementos no drama vivido pelos personagens. As obras estéticas ganham, a partir desta perspectiva, o sentido de poesia, criação artística fundada na categoria do tempo, uma vez que descreve o que está em movimento, em oposição às artes plásticas, cuja categoria é o espaço, uma vez que se encontra em repouso. O texto poético trata de trazer à exterioridade a dor que se encontra no interior, uma vez que a pena reflexiva²⁴ é de difícil representação artística, diferentemente da alegria, que se deixa facilmente representar pela arte.

Queremos diferenciar essa estética kierkegaardiana ou, pegando carona em Adorno, essa construção do estético em Kierkegaard²⁵, do estádio estético como possibilidade existencial. Essa diferença é importante por se fundar no paradoxo primordial de Kierkegaard em relação ao esforço filosófico de pensar a vida, que é a diferença entre vida e representação da vida. Kierkegaard quer pensar a existência, a vida concreta, e justamente o que não quer, em nossa opinião, é fazer “arte” (ou “poesia”) sobre ela. Os textos estéticos expõem possibilidades existenciais e não representações das mesmas. Afirmam Almeida e Valls (2007, p. 34 e 35):

Não se trata de análise literária ou de descrição de personagens no interior da literatura, mas de comunicação indireta, onde o drama dos personagens são espelhos de determinadas realidades humanas. (...) Os estágios mostram que a metafísica tem uma função na perspectiva conceitual e sua validade, mas é incapaz de apreender o movimento inerente à existência.

Há, no entanto, um esforço de sedução e de fascínio nas obras estéticas, como bem assinala o próprio Kierkegaard, uma vez que falar esteticamente tem como propósito seduzir os leitores, que em sua maioria têm suas vidas fundadas em categorias estéticas. Falaremos disso em seguida.

O estádio estético

²³ Exemplos de autores românticos que Kierkegaard tomou em consideração podem ser citados a partir de sua tese *O conceito de ironia* (1991), e são: Solger, Friedrich Schlegel e Tieck. Em relação ao esforço sistemático, Kierkegaard refere-se a Hegel e a Kant. Hannah Arendt aponta que foi Pascal o primeiro a “detectar que a idéia de progresso era um complemento necessário da idéia de Humanidade”, a partir do que “o progresso tornou-se o projeto da Humanidade, agindo por detrás das costas dos homens – uma força personificada que encontramos algum tempo mais tarde na ‘mão invisível’ de Adam Smith, no ‘artifício da natureza’ de Kant, na ‘astúcia da Razão’ de Hegel, e no ‘materialismo dialético’ de Marx” (ARENDDT, 1978, , p. 170. v.3).

²⁴ Conforme Kierkegaard, ou melhor, “A”, em *Silhuetas* (2006, p. 186 e 187).

²⁵ Adorno (2006).

Almeida e Valls (2007, p. 37) afirmam que “O estético ocupa um lugar estratégico na obra de Kierkegaard. São metáforas que examinam e descrevem a concepção de vida da maioria”. Kierkegaard dá vida aos problemas existenciais desta etapa por meio de figuras como Don Juan, Johannes, Margarita, Elvira e Maria Beaumarchais, Fausto, O Judeu Errante, O primeiro amor e até um sepulcro vazio, todas essas figuras presentes nos textos do primeiro volume de *Ou...Ou..*

Alguns elementos (ou problemas) são constantemente atribuídos a este estágio da existência: a instabilidade, a dissolução, a ausência de determinações ontológicas, a diversidade pautada no se deixar guiar pelo interessante, a visão idealizada da vida e das relações afetivas, o adiamento das decisões. Existem alguns termos²⁶ que de alguma forma se associam com a posição estética da existência, conferindo-lhe um caráter em si mesmo problemático, acentuando seu caráter de transformação, mutabilidade, inconstância, indeterminação e fugacidade.

Considerando a diversidade das experiências estéticas descritas neste primeiro volume do *Ou-Ou*, a vida estética é marcada por uma relação imediata com a existência, a qual aparece como uma seqüência de acontecimentos sem uma relação de pertencimento entre eles, faltando aos personagens uma compreensão de sua própria existência para além do envolvimento com seus ímpetos mais imediatos. Falta-lhes a visão da totalidade. Seus problemas são da ordem dos obstáculos para alcançar o desejado. Segundo Le Blanc (2003, p.54) neste estágio o indivíduo não aceita a realidade como ela é concretamente, ou seja, desconhece o caráter de continuidade e de regularidade da vida, preferindo uma relação ilusória com ela. O sensível, experimentado de forma extraordinária, é a sede da unidade dos elementos da realidade. A existência dispensa aqui a reflexão, escolhe o imediatismo e uma relação interessante com a vida.

France Farago (2006) acentua como problema do estágio estético a falha em amar a si mesmo e, conseqüentemente, em amar ao próximo, pois o amor a si é amor pela satisfação dos seus desejos. Para tanto, segundo ela, a existência nesta esfera exige um empenho intensivo que dá a sensação de eternidade, mas que se esvoaça na continuidade concreta do temporal. Para esta autora, o arquétipo desta estação é Don Juan, que está condenado à sucessão dos momentos casuais. Ela propõe que a chave de interpretação da existência deve ser o fator teleológico, completamente ausente na esfera estética a qual, segundo ela, é

²⁶ “... imediatez, indeterminação, indiferença, negatividade abstrata, pura possibilidade, tautologia vazia, liberdade substancial, panteísmo demoníaco, realidade poética, dualismo entre o interior e o exterior, consciência infeliz, tédio e má infinitude” (BINETTI, 2007, p. 157).

puramente desespero e angústia: “Trata-se realmente de um homem insensível, desorientado, que esconde o desespero em uma fuga incessante, uma negação assassina” (FARAGO, 2006, p. 122).

Em nossa interpretação, que se contrapõe radicalmente à de Farago, o que anima *Don Juan* é seu amor pelas mulheres, o gênero feminino, e é a força de seu querer que as seduz. Desta forma, há um *telos* no modo de existir desta personagem, ancorado na sensibilidade cuja força aparece no imediato, o qual, suprimido, reduz a existência a seu caráter mediato e reflexivo. Segundo Gouvêa (2000, p.212), Kierkegaard de forma alguma considera “a esfera estética completamente iníqua, vergonhosa e deplorável”, mas “a vê como um aspecto essencial e louvável da vida humana”. Para este autor, há uma relação intrínseca entre o desenvolvimento de nossa sensibilidade estética e a riqueza do nosso conteúdo existencial, o que favorece o entrelaçamento dos demais estádios na nossa estrada da vida (embora ele pense este entrelaçamento a partir da perspectiva de uma subordinação que, no entanto, não implicaria um sacrifício de uma esfera em nome da outra).

Como vimos, os trabalhos sobre Kierkegaard tendem a pensar o estádio estético como a disposição afetiva que considera a existência segundo o pressuposto de que seu sentido se determina e se esgota no instante, desconhecendo a experiência do eterno como constitutiva da existência. Esgotando-se no instante, esta existência tornar-se-ia refém do sensual, do efêmero, do fluido. A força motriz neste momento seria, então, o desejo, com total indiferença quanto às suas conseqüências. Tendemos a pensar, no entanto, que a figura de *Don Juan*, descrita por Kierkegaard no texto *Os estádios eróticos imediatos*, apresenta um contraponto a esta leitura corrente. Ao pensar a possibilidade de um instante feliz, que uniria plenamente o eterno e o temporal, o texto abre um espaço para pensar a positividade do plano estético.

Kierkegaard procura acentuar a positividade do sensível por meio da tese paradoxal de que o cristianismo potencializa o sensível ao posicioná-lo, pela primeira vez, como algo a ser superado. Entender o sentido mesmo de tal posicionamento é tarefa primordial de nossa pesquisa. Para tanto, faz-se necessário, ao mesmo tempo, reconstruir a legitimidade da afirmação kierkegaardiana da ópera *Don Giovanni* de Mozart como a obra clássica por excelência, sondando em que medida a sua classicidade repousa sobre a repetição em jogo na figura de *Don Juan*. Em *Don Juan* impera a força do desejo, que busca incessantemente viver o instante feliz e que seduz pelo ritmo de seu querer. O que se repete é a ligação com aquilo que aconteceu, o momento feliz, que ele busca sempre uma vez mais por meio da proliferação criativa de formas de conquistar o que quer. O estético em *Don Juan* aparece como um processo duradouro que nunca se completa e nunca se reflete. Sem o olhar crítico que exige

decisão, tal qual o protagonizado pelo posicionamento ético (como o do Comendador), pode ser sempre processo, que se transforma com as oportunidades da própria vida. Justamente essa, porém, é estranhamente sua positividade.

Em contraposição à figura de Don Juan, Kierkegaard apresenta a figura de Johannes, no texto *Diário do sedutor*.²⁷ Enquanto Don Juan ama uma idéia ao amar todas as mulheres, e encontra todas as mulheres em cada mulher, Johannes só ama, no fundo, a estratégia de sedução. O Sedutor não ama as mulheres, nem uma em particular nem todas as mulheres em seu conjunto, mas se enleva com a estratégia e o poder de seduzir, com o jogo, valendo-se da estética como um instrumento de sedução. Em Johannes aparece outro paradigma do sensível, o sensual reflexivo, uma figura da astúcia e da retórica, cuja energia e prazer fundam-se no arquitetar estratégias de sedução que tragam o seduzido para o caminho desenhado por ele. Don Juan fala pouco, concentrando toda sua força sensual no desejo. Sua essência, segundo Kierkegaard, é musical, seu meio é a música. Johannes, por outro lado, é prolixo. Sua essência é discursiva e sua existência gira em um movimento compulsivo.

Em Don Juan, a palavra fica submetida ao ritmo e ao movimento e a sedução e o fascínio jazem submetidas à atmosfera. Johannes precisa da palavra, pois o que o realiza é a reflexão do passado. Para isso, a descrição sob forma de Diário, cujo propósito é reter a sensualidade dos acontecimentos, gozar o gozo vivido. Tudo neste plano é contingente, relacional, ocasional. Johannes goza pacientemente os acontecimentos, cuja lei não pode ser descoberta devido ao seu caráter de acaso. A mulher que escolhe lhe é entregue pelo acaso. Mas Johannes quer controlar a sua vida e, para isso, estuda o desenvolvimento minucioso da estratégia, do jogo.

O que Johannes procura é algo que não pode ser concretizado no estádio estético. Ele gostaria de encontrar uma mulher que se entregasse inteiramente, sem perder, no momento da entrega, sua pureza. A concretização da relação amorosa, porém, já implica a dissolução de tal pureza. Com isso, Johannes precisa adiar incessantemente a relação sexual e criar por meio desse adiamento um espaço de preparação que sempre conduz ao nada. Desconhecendo a contradição intrínseca de seu movimento existencial, que se esvanece numa existência que nunca se concretiza e, conseqüentemente, nunca se repete, o estético neste momento é personificado pela ausência de sentido e pela impossibilidade da duração no tempo. A existência, então, se configura como um mero fazer que jamais retém sua materialidade e sua historicidade. Vemos aqui, claramente, como Johannes, e não Don Juan, é a figura que normalmente propicia a leitura que não considera no estético senão a sua dimensão negativa.

²⁷ KIERKEGAARD, 2006.

Diante disto, então, algumas questões se colocam. Em primeiro lugar, em que consiste o posicionamento cristão do sensível? Em segundo lugar, em que medida tal posicionamento potencializa o sensível? Com que conceito de música Kierkegaard trabalha no texto *Erótico musical...*? Neste contexto, a tese em jogo neste trabalho é a de que uma análise detida da contraposição entre as figuras de Don Juan (*Os estádios eróticos imediatos ou o erotismo musical*) e Johannes (*Diário do sedutor*) fornece a base adequada para a resposta a essas questões.

Após considerarmos estas duas figuras em sua especificidade, gostaríamos de considerar a figura do Juiz Wilhelm, representante genuíno do posicionamento ético na existência. O Juiz assina as cartas publicadas no segundo volume da obra *Ou... ou*, que são, como tentaremos mostrar, dirigidas ao jovem esteta do primeiro volume, Johannes, figura que, de certa forma, congrega a totalidade das figuras estéticas desse volume, excetuando-se Don Juan²⁸. Seu posicionamento só pode ser compreendido a partir da tensão entre os momentos estético e ético da existência. A promessa do juiz, sustentada em suas duas primeiras cartas, é que o estético tem seu verdadeiro lugar na vida ética, a qual pressupõe a regularidade, o hábito e o compromisso. O juiz atesta a beleza de uma vida assim determinada, e convoca o jovem a decidir-se por este modo de viver.

Neste contexto, interessa-nos entender como fica a possibilidade da repetição ou do momento feliz no contexto da existência instantânea, como é o caso da vida no modo estético, em tensão com a vida ética. Ocorre-nos que Don Juan, em sua classicidade, pode ser tomado como paradigma para se pensar o instante feliz.

A Repetição (ou retomada, conforme uma tradução possível para a palavra Gjentagelsen) refere-se à constituição mesma da existência e do existir em sua concretude fática e cotidiana, e pressupõe a continuação no tempo. Kierkegaard, ou Constantin Constantius, considera a repetição em seu caráter mais próprio, qual seja o de ser o que propriamente é, possibilidade, transcendência e mistério. Para ele, o homem tende a existir cotidianamente, tentando reter as experiências prazerosas por meio da recordação ou da esperança, que aparece por meio de uma busca incessante por novidades, ou ainda pela tentativa de viver a repetição da existência buscando assegurá-la por meio de um fazer

²⁸Como já apontamos anteriormente, o primeiro volume é dedicado ao modo estético de existir e descreve várias de suas possibilidades. Em nossa opinião, o Juiz consegue acompanhar as formas discutidas em quase todos os textos, mas não consegue compreender a forma configurada por Don Juan, com sua imediatidade completamente irrefletida, transformando-se ao sabor do sensível. Don Juan não se transforma porque assume diversas configurações. Ele se transforma porque acompanha o movimento do sensível, que sempre se transforma. Por isso, as cartas não se dirigem a ele. O posicionamento do Juiz precisa ser compreendido a partir da tensão estético-ético, ou seja, a partir da inserção da linguagem que, conforme Kierkegaard (“A”) acentua no primeiro texto, é o elemento que introduz a reflexão na existência e que está completamente ausente em Don Juan. Esta posição estará mais bem justificada um pouco mais à frente.

programado e organizado, na ilusão de que assim pode deter o fluxo dos acontecimentos e, com isso, os acontecimentos indesejados. Mas o homem pode, também, entender a repetição cotidiana como uma dádiva cujo sentido lhe escapa. Dessa forma, a existência dar-se-á sempre de forma renovada, por vezes como algo onde se pode encontrar alegria, por vezes dor. Conforme suas próprias palavras:

Para poder esperar e recordar necessita-se juventude. Porém quem deseja a repetição tem de ter, sobretudo coragem. O que só deseja esperar é um pusilânime, o que não quer mais que recordar é um voluptuoso; porém o que deseja de verdade a repetição é um homem, e um homem tanto mais profundo quanto maior seja a energia que haja posto em lograr uma idéia clara de seu significado e transcendência. Em troca, quem não compreender que a vida é repetição e que nesta se encontra a beleza da mesma vida é um pobre homem, que já se julgou a si mesmo e não merece outra coisa que morrer no ato, sem necessidade de aguardar a morte cortar o fio de seus dias. Pois a esperança é um fruto sugestivo que não sacia, a recordação um miserável viático que não alimenta, mas a repetição é um pão cotidiano que satisfaz com abundância e benção todas as necessidades. (KIERKEGAARD, 1976, p. 132)²⁹.

Em conclusão ao até aqui exposto, o objetivo deste trabalho é acompanhar primeiramente as figuras desenvolvidas por Kierkegaard nos textos *Os estádios eróticos imediatos* e *O Diário do Sedutor*, textos de tonalidade estética, e no *O equilíbrio entre o estético e o ético na formação da personalidade*, texto de tonalidade ética.

A sedução aparece como temática central no âmbito dos dois primeiros textos, embora paradigmaticamente tendam a ser compreendidos como figuras opostas. Queremos acompanhar o desenvolvimento de cada uma destas figuras em seus respectivos textos, mantendo uma atitude fenomenológica coerente, ao acompanharmos o fenômeno a fim de buscar nele mesmo aquilo do que ele fala. Esperamos, com isto, encontrar formas de responder a algumas questões, tais como: Em que medida e até que ponto o estético é um problema que efetivamente traz consigo uma aporia, um impasse radical, que precisa ser superado em outro plano? A busca pela satisfação e pelo instante feliz marca a disposição predominante nesta estação. Qual a possibilidade da repetição dentro deste plano existencial e em que medida se pode falar em repetição estética? Kierkegaard não estaria, a partir destas obras, pensando a questão da validade estética da existência? O sensível, que pelo viés da lógica (do cristianismo e da metafísica) aparecia como princípio, como o pontapé inicial para uma existência que deveria se encaminhar para a superação de si mesma, não pode ser compreendido, a partir destes textos, como elemento imprescindível, guardião do indizível e do inefável e condição de possibilidade para uma justificativa eterna da existência perante Deus?

²⁹ Traduzido para o português por Henri Levinphul para Grupo de Leitura do livro *Repetição*, realizado no IFEN (Instituto de Psicologia Fenomenológico-Existencial do Rio de Janeiro) de 2004 a 2006.

A partir do que foi visto acima, o trabalho se estruturará em três capítulos. O primeiro capítulo será dedicado ao texto *Os estádios eróticos imediatos*, acompanhando os temas postos em discussão pelo autor, assim como os movimentos da personagem Don Juan. O autor defende a categoria do clássico como aquilo que perpetua eternamente uma obra, o que só se torna possível pela união entre forma e conteúdo, ocasião e eternidade. Ao perpetuar-se, o estético alcançaria a categoria do eterno, justamente o elemento que unanimemente se pensa como ausente na experiência estética.

O segundo capítulo acompanhará Johannes, o Sedutor, no texto *Diário do sedutor*. Johannes aparece, constantemente, até por ter sido este o texto do dinamarquês mais traduzido para outras línguas, como protótipo do estético. Muito se tem escrito sobre Johannes, colocando-o lado a lado com Don Juan, nivelando suas formas de sedução³⁰. Queremos sustentar que esta personagem representa apenas uma das possibilidades deste plano, que deve ser compreendida em suas contingências de sedutor reflexivo, o que o diferencia de forma definitiva de Don Juan. Queremos pensar também se há algum elemento de eternidade nesta personagem.

No terceiro capítulo, pretendemos acompanhar o Juiz Wilhelm, na carta intitulada *O equilíbrio entre o estético e o ético na formação da personalidade*³¹. Esta carta, provavelmente dirigida ao jovem sedutor do *Diário do sedutor*, expõe o modo descompromissado em que este sustenta sua vida. O juiz quer convencer o jovem que a seriedade da vida depende da coragem por decidir-se em meio às contingências da vida, as quais pressupõem o ou...ou, ou seja, a abertura às possibilidades. Para o juiz, o devir deve pautar-se numa atitude de seriedade na existência. Esta atitude contrapõe-se à disposição do jovem, cujo fundamento é seguir o interessante, deixar-se levar pelos apelos do ocasional e do efêmero. A questão que surge, em meio aos apelos do juiz, anuncia-se pela promessa de duração do estético na vida regrada própria ao modo ético de existir. O juiz está convencido da possibilidade de conciliação entre os dois pólos da tensão, prometendo a repetição do estético na vida regrada do ético. O problema que se anuncia é o da possibilidade de repetição do instante feliz em meio à vida regulada pelo hábito e pelos compromissos.

Este tema aponta para a questão fundamental de Kierkegaard, qual seja, o si-mesmo. Tal tema é mais trabalhado pelo filósofo na obra *A enfermidade mortal*, assinada pelo

³⁰ SANTOS (1988), GOMEZ-MORIANA (1988), GRAMMONT, (2003), entre outros.

³¹ Traduzido como *Estética y ética en la formación de la personalidad*, na tradução da Editorial Nova, de Buenos Aires, s/d.

pseudônimo Anti-Climacus, de forma que a tomaremos como base fundamental de uma investigação futura. Nesta obra, considerada de teor ético-religioso, o filósofo desdobrará as figuras do si mesmo em relação à tarefa de constituir-se como o si mesmo que é e pode ser. Anti-Clímacus denomina *desespero*, ou *doença mortal* à situação do homem que, sendo relação que consigo mesmo se relaciona, precisa descobrir a medida de constituição de si mesmo. Esta medida precisa considerar a tensão entre eterno e temporal, finito e infinito, possível e necessário. Finalizaremos nosso terceiro capítulo apontando para a pertinência de prosseguirmos nossos estudos em busca de investigar outras figuras kierkegaardianas, as quais se constituem, sempre, em modos de “resolver” a tensão da existência. Estas figuras podem trazer esclarecimentos para os problemas relativos à necessidade de uma justificativa eterna para a existência, entendendo esta necessidade como o fundamento da medida da constituição do si mesmo que se é e que se pode ser e que, no entanto, não pode prescindir do sensível.

1 DON JUAN E OS ESTÁDIOS ERÓTICOS IMEDIATOS

Com seu Don Juan, Mozart ingressa no reduzido e imortal círculo daqueles cujos nomes e obras o tempo não esquecerá, posto que lhes recorda a eternidade.
“A”

Kierkegaard assume no texto *Os estádios eróticos imediatos* uma estranha missão, anunciada logo de início nos *Preâmbulos intrascendentes*: defender a classicidade da obra *Don Juan*, de Mozart. O que há de estranho neste projeto, que podemos colocar na conta da ironia kierkegaardiana, é a proposta de trabalhar na defesa dessa tese, tomada por ele como não metafísica, não transcendente, mas que traz consigo a impossibilidade de prova fora do terreno metafísico, uma vez que o fundamento da tese é a experiência “excelsa, superior e sublime”, vivida singularmente pelo autor, não podendo, a princípio, ser compartilhada. Neste aspecto, o estético aparece em seu sentido mais particular, uma vez que se constitui na experiência vivida e se reveste do aspecto de opinião, mostrando-se como perspectiva teórica que carece de fundamento.

O problema se desenha na dimensão entre razão e fé, singular e universal, concretude e abstração, tendo sempre como ponto patente o enlevo e a certeza daí resultante, em relação à classicidade da música de Mozart. Desse modo, ele aparece sob a forma do desafio de provar uma tese como esta, cujo fundamento parece ser a opinião do ouvinte apaixonado. Assim, algumas perguntas se anunciam: O que faz desta obra mozartiana uma obra clássica? Se não é questão de opinião, do que exatamente quer tratar o autor, a partir desta tese inicial? Por que esta obra, e não qualquer outra do mesmo autor? Como reconhecer uma obra clássica? O texto se constrói como resposta a estas perguntas, de forma que devemos segui-lo a princípio, em busca de entender os fundamentos desta certeza inicial.

“A”, o pseudônimo kierkegaardiano que assina este texto, pensa a classicidade inicialmente como experiência que remonta ao mundo compreendido como o *Cosmos*³² grego, “posto que se mostra como um todo bem ordenado, como uma graciosa e diáfana jóia do espírito que trabalha nele e o entrelaça³³” (KIERKEGAARD, 2006, p. 73). Ao fazer presente a idéia do *Cosmos*, a experiência se mostra em sua ambigüidade: remonta, por um lado, à presença do eterno no temporal, ao apontar para o infinito da própria experiência; mas, por outro, se mostra em sua realidade, uma experiência sensível, finita e sujeita a toda sorte de transformações possíveis, um todo bem ordenado e frágil ao mesmo tempo, uma vez que pode

³² A palavra grega *Cosmos* significa “a bela harmonia do todo” e tem como pressuposto que tal harmonia não está dada, mas precisa ser conquistada e, conseqüentemente, está sempre em risco de se desarmonizar.

³³ Tradução livre da autora.

perder sua harmonia a qualquer momento, o que exige que a bela harmonia seja constantemente reconquistada.

O interesse do autor nasce da experiência com uma obra de arte em especial e dirige-se àquilo que vem a constituir uma obra clássica. Essa experiência estética, sensível e particular, tem para ele o caráter de eternidade, de classicidade. O estético, normalmente associado a algo que está em constante transformação, aparece na experiência como elemento que aponta para uma eternidade que em tudo lembra a harmonia cósmica, situação em que todos os elementos parecem unidos da melhor forma possível, suscitando o desejo de viver a experiência sempre uma vez mais. O clássico envolve, então, uma dimensão daquilo que se transforma incessantemente e que é sempre experimentado no temporal, mas que convive com a idéia de um temporal que é ao mesmo tempo eterno, uma eternidade que se faz no eterno *do tempo* ao exigir constantemente um retorno à obra.

Para o autor, a obra clássica une “os que se pertencem de maneira mútua” (KIERKEGAARD, 2006, p. 73), *Don Juan* e Mozart, Rafael e o catolicismo, Homero e a *Guerra de Tróia*, e essa união não é dada desde o princípio, mas precisa ser conquistada. Considerando que para alguns esta união possa ser compreendida como fruto do acaso, o autor diferencia aquilo que é incidental daquilo que ele denomina como venturoso: o incidental é fruto das articulações do destino e tem em conta apenas um fator, o acaso, ou seja, é absolutamente incidental que a obra tenha sido dada ao seu autor. O venturoso, por sua parte, leva em conta dois fatores ou duas forças históricas, cuja ligação é efetuada pelo divino, que une na obra o autor e a matéria, de forma a que, em certo sentido, a obra não possa nunca ser repetida, enquanto que em outro não cansa de ser repetida, pois sua marca é justamente a duração no tempo.

“A” parece, nesta discussão, estar em diálogo com Aristóteles, o qual afirma em sua *Ética a Nicômaco*: “Toda arte relaciona-se à criação e ocupa-se em inventar e em estudar as maneiras de produzir alguma coisa que pode existir ou não, e cuja origem está em quem produz, e não no que é produzido, [...] e de certa maneira o acaso e a arte versam sobre os mesmos objetos. [...] a arte ama o acaso, e o acaso ama a arte”. Nestes termos, a disposição para a arte e a disposição para o raciocínio relacionam-se com o produzir, “e ambas dizem respeito às coisas que podem ser de outro modo”, ou seja, são da ordem do casual e nunca de ordem necessária. (ARISTOTELES, 2001, p. 131 e 132).

“A”, ao contrário, ao pensar a relação entre o incidental e o venturoso, mais uma vez acentua sua tese de que há uma especial harmonia presente em cada obra clássica, harmonia essa que não se repete nem mesmo em outras obras do mesmo autor, o que só pode acontecer

porque o venturoso implica o divino, que liga os elementos de forma necessária, ou seja, da melhor maneira possível.

O clássico, ou a imortalidade de uma obra, remonta, então, “à absoluta conjunção de duas forças” (KIERKEGAARD, 2006, p. 75), que não podem ser separadas sem que se provoque um mal-entendido, pois o que se dá no momento da criação é uma transformação que une de forma definitiva, absoluta e eterna a matéria e o seu autor. Essa união entrelaça o gênio criador e a matéria, e esse entrelaçamento só se torna possível porque o artista “deseja”, ou “anseia” pela obra, anseia por aquilo pelo que pode ansiar, unindo o ansiar e o ansiado de maneira plena. Só assim se faz possível a “bela harmonia”.

“A” brinca aqui com a tendência habitual de se desejar o que não se tem, ao que ele opõe a sabedoria do artista, que sabe ansiar por aquilo que já possui. A classicidade se constrói mediante a transubstanciação das duas forças, o incidental (histórico) e o venturoso (divino), ou seja, pela transformação que une os elementos que se pertencem, sem que possam ser separados em qualquer época. Dessa forma, a obra ganha o caráter de eternidade, ao mesmo tempo em que precisa ser experimentada no temporal, no imediato. O tema central desta discussão é o do *instante feliz*, compreendido como categoria em que acontece a transubstanciação da matéria pela forma e da forma pela matéria.

Este tema será retomado por Kierkegaard num texto de 1844, *Migalhas filosóficas ou um bocadinho de filosofia de João Climacus*, no qual é problematizada a diferença entre *ocasião* e *instante*. A ocasião, tal como encontramos expressa aí, é categoria do temporal, a partir da qual as contingências são compreendidas como oportunidade para a construção de uma obra. O instante é categoria do eterno, a contingência fundando a possibilidade de uma transformação, uma transubstanciação dos elementos. Opondo, neste livro, o mundo grego, na figura do mestre Sócrates, que representa para o discípulo a oportunidade de conhecer a si mesmo, e o mundo cristão, com o deus, Climacus apresenta o eterno como categoria só possível a partir do cristianismo, o deus sendo o mestre que pode dar a condição ao discípulo para que ele encontre a verdade. “Na medida em que o instante deva ter uma importância decisiva” (KIERKEGAARD, 1995, p. 34), a partir do *instante* o discípulo se transforma em outra pessoa, uma nova pessoa, não mais submetido à categoria do contingente, mas à categoria do paradoxo. Conhecer-se a si mesmo é ação temporal, finita, coisa do momento. Transformar-se a si mesmo é categoria eterna, espaço do clássico, do instante, que “deve ser ‘aquilo que importa’”, pois, uma vez convertida em absurdo pelo paradoxo, “o que a inteligência considera importante já não é critério algum” (KIERKEGAARD, 1995, p. 79).

O contexto do *Migalhas filosóficas* é outro, não está preocupado em pensar a estética ou uma arte em particular, mas, pegando carona em suas tematizações e lembrando que todo e qualquer texto kierkegaardiano trata da existência, pode-se concluir que uma obra clássica o é ao constituir-se no *instante feliz*³⁴ que une a materialidade do tempo da obra e o poder formador da atividade do seu criador. Kierkegaard (ou “A”) está defendendo que é a matéria sensível do Don Juan e a capacidade do autor da obra em seguir a transformação da matéria sensível, que faz dessa personagem a concreção do *instante feliz*. E a obra de Mozart é clássica, exatamente, porque ela é voz da matéria sensível por excelência, transsubstanciada na forma da personagem Don Juan.

Ortega y Gasset, num contexto em que passa em revista as grandes influências recebidas de filósofos clássicos como Kant, Hegel e Dilthey, afirma:

A humanidade, ao avançar sobre certos homens e sobre certas obras, não as tem aniquilado ou afundado. Não se sabe que estranho poder de sobrevivência, de incansável vitalidade, lhes permite flutuar sobre as águas. Seguem, sem dúvida, como um passado, mas em tão rara condição que continuam possuindo atualidade. E isto, independentemente de nossa boa vontade, antes, queira ou não, se afirmam frente a nós e temos que lutar com eles como se fossemos contemporâneos. (ORTEGA Y GASSET, 1958, p. 63 e 64 – tradução livre da autora)

Para este autor, o clássico assim se constitui por sua capacidade de se atualizar perante nós, de, resistindo ao tempo, ou melhor, vencendo-o, se eternizar para além de qualquer tempo, no mesmo momento em que se mostra vivo na atualidade daquele que com ele se depara. Esta parece ser precisamente a experiência vivida por “A” em relação à obra mozartiana em questão aqui.

Ao descrever o *Don Giovanni de Mozart*³⁵ como obra clássica por excelência, Kierkegaard, por meio de seu pseudônimo “A”, assume um posicionamento de crítico ou filósofo da arte, posicionamento muito em moda na chamada Idade de Ouro da Dinamarca, momento de efervescência cultural de inspiração romântica, que sofreu grande influência do idealismo alemão do final do século XVIII e início do século XIX³⁶. Grammont (2003)

³⁴ No contexto da obra de arte, deve-se falar em *encontro feliz*. Já no contexto da obra *Migalhas...*, faz sentido pensar em *instante feliz*, entendendo este instante não mais como junção ou encontro pleno entre a matéria da obra em sua materialidade própria, mas de instante onde se reconciliam tempo e eternidade, a partir do qual abre-se um espaço de visão (Augenblick) e de transformação de uma coisa em outra diferente. Este tema estará presente em todo este nosso trabalho, ao tematizar instante, ocasião, momento, oportunidade, transformação, etc.

³⁵ Conforme já visto, o texto aqui investigado é um dos textos assinados por “A” no interior do primeiro volume da obra *Ou,,Ou*, de Kierkegaard.

³⁶ “Foi no século XVIII que filósofos alemães começaram a pensar o fenômeno da arte dentro de um sistema filosófico ou histórico, contribuindo para o surgimento da disciplina filosófica até hoje conhecida como ‘estética’, entendida a partir de então como filosofia da arte” (GONÇALVES, 2010, p. 79). Para Manfred Svensson, conforme apresentado na Introdução Histórica à tradução chilena do texto *La época presente* (KIERKEGAARD, 2001, p. 11 a 37), “A primeira metade do século XIX constitui a época de ouro da cultura dinamarquesa”. Tal momento cultural se “compõe de duas gerações”, ainda de acordo com Svensson: uma romântica, de inspiração schellingiana, e outra de origem hegeliana. Kirmmse afirma que a

também aponta para o jogo de atração e repulsa em relação ao romantismo, exercido por Kierkegaard: “É preciso escavar a fatuidade e o vazio da existência estética, existência que encontra na concepção de vida romântica a sua mais alta expressão, mas, através dos pseudônimos, o autor procura produzir um mergulho profundo no interior da própria forma com que o romantismo compreenderia o mundo” (GRAMMONT, 2003, p. 53).

A obra kierkegaardiana, citando uma expressão de Jean Wahl³⁷, constitui-se em uma luta contra o hegelianismo, o romantismo e toda a filosofia até então. O fundamento dessa luta é a crítica, pensada aqui no sentido heideggeriano, cuja intenção é marcar uma diferença em relação a uma filosofia que primava por construções metafísicas. Toda a obra de Kierkegaard terá este norte: apontar para outra possibilidade de pensar a filosofia, a religião e a ciência, possibilidade essa que se dá mediante uma retomada da vida mesma em seu fluir³⁸.

Mas precisamos retomar nosso trabalho de compreender o que está em questão neste texto kierkegaardiano, no qual o esteta “A” defende a classicidade da ópera de Mozart. A força de tal posicionamento remonta a uma opinião que aspira ao lugar de verdade, uma verdade universal, pois o que o autor pretende é contar com a anuência de todos, o que só pode acontecer se a experiência por ele vivida transcender os limites do imediato, do particular e do sensível, ao mesmo tempo em que só pode ser experimentada de forma imediata, particular e sensível por cada um, constituindo-se em um paradoxo.

O autor quer enfatizar o caráter de eternidade-imediata ou de imediatidade-eterna da obra e, para isso, assume a tarefa de defender a classicidade dessa obra de Mozart, algo que não faz o menor sentido em termos universais e abstratos, mas que se torna imprescindível em termos particulares e concretos, pois, para o jovem, é aquilo que dá sentido à sua vida, conforme a declaração exaltada a seguir:

Oh, Mozart, imortal, a ti devo tudo, a ti devo o fato de haver perdido a razão, te devo a ofuscação de minha alma, de haver-me estremecido no mais íntimo do ser, a ti devo o fato de não haver passado a vida inteira sem que nada pudesse comover-me, a ti agradeço por não ter que morrer sem haver amado... (KIERKEGAARD, 2006, P.74).

O jovem assume a tarefa de alçar esta obra particular de Mozart, o *Don Giovanni*, à categoria de clássico por excelência, e o faz a partir da experiência, que se reveste do caráter

primeira corrente encontra representação na figura do Bispo Jacob Peter Mynster e a segunda em Johan Ludvig Heiberg: “(...) estes homens, Mynster e Heiberg – ‘a grande roda’, como Kierkegaard os chamou – lhe serviram [a Kierkegaard] de modelo em termos de religião e estética, respectivamente” (Kirmmse, in HANNAY E MARINO, 1998, p. 17).

³⁷ Études Kierkegaardienes, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1974.

³⁸ Segundo Valls (em comunicação oral) a leitura que fez Jean Wahl da relação Kierkegaard-Hegel merece ser revista. Adorno, ainda segundo Valls, reivindica que este processo precisa ser reaberto, ou então, devemos nos calar a respeito. O próprio Adorno, em sua obra *Kierkegaard, Construcción de lo estético*, trabalha neste sentido, assim como uma autora argentina, contemporânea nossa, María José Biinnetti, cujo pensamento vem sendo comentado, parcialmente, neste nosso trabalho.

de justificativa eterna para sua existência, uma vez que dá sentido a cada um de seus dias. O que a obra presentifica para o rapaz é o clássico mesmo, o verdadeiro clássico, aquilo que une de maneira efetiva os elementos, de tal forma que não há possibilidade de que esses elementos sejam vistos de forma separada em qualquer tempo.

A polêmica aqui se abre em relação à escola estética de Hegel, assim como a outras escolas pós-hegelianas, que tendiam a pensar a arte a partir de uma perspectiva analítica, ora dando ênfase à forma (Heiberg, provavelmente³⁹), ora à matéria (o próprio Hegel). “A” posiciona-se contra qualquer possibilidade de análise geral, pela dificuldade de encontrar uma fórmula em que se possam colocar as obras a partir de classes, ou mesmo a partir de autores, pois nem todas as obras de um autor são obras clássicas, assim como não se pode dizer que todas as obras de um tipo ou sistema artístico, a escultura grega, por exemplo, sejam clássicas, apontando mais uma vez para o caráter particular do clássico.

Hegel organizara, no interior dos seus *Cursos de Estética*, as formas de manifestação da Idéia na arte, organizando-as inicialmente em um Sistema Geral do desenvolvimento do ideal nas formas particulares do belo artístico, que são três: as artes simbólicas, onde as representações remetem a algo externo a elas e que precisam ser interpretadas para que seja possível apreender o que significam; a arte clássica, que apresenta os indivíduos em seus valores éticos e espirituais, correspondendo à exposição do absoluto como tal em sua realidade exterior que repousa autonomamente em si mesma, e a arte romântica, em que se tem uma presença maior do subjetivo, “tendo por conteúdo, bem como por Forma, a subjetividade do ânimo e do sentimento na sua infinitude e particularidade finita” (HEGEL, 2002, Vol. III p. 26).

Considerando que reside no conceito do belo o se fazer exterior para a intuição imediata e objetivo para os sentidos e a representação sensível, Hegel dedica-se ao movimento de efetivação da obra de arte no elemento do sensível, o que faz a partir da descrição do sistema das artes particulares. São os sentidos e a materialidade que lhes corresponde, materialidade essa na qual a obra de arte se objetiva, que fornecem os fundamentos para a divisão das artes particulares. Ele afirma:

Assim como as Formas de arte particulares, tomadas como totalidade, têm em si mesmas um progredir, um desenvolvimento do simbólico para o clássico e para o romântico, encontramos por um lado também nas artes particulares semelhante progredir, na medida em que são as Formas de arte mesmas que alcançam sua existência por meio das artes particulares. (HEGEL, 2002, p. 16. v.3)

³⁹ Conforme sugerido pela nota de número 4, à p. 149: “É provável que Kierkegaard se refira em particular ao hegeliano J. L. Heiberg, cuja concepção estética foi criticada na época por sua unilateral acentuação da “forma”. (KIERKEGAARD, 2006)

A questão de Hegel, no que diz respeito a este processo de exteriorização da idéia, refere-se à capacidade dos sentidos, segundo seu conceito, serem órgãos para a apresentação da obra de arte, restringindo-se, no entanto, ao sentido da visão “que tem uma relação puramente teórica com os objetos, por meio da luz” (HEGEL, 2002, p. 24, v.3) e à audição, como segundo sentido teórico, em sua relação com o som e a vibração do corpo (HEGEL, 2002, p. 24, v.3), juntando-se a estes dois a representação sensível, a recordação, a conservação das imagens, que entram na consciência por meio da intuição. Segundo ele, é esta concepção tripla que permite a divisão das artes em artes plásticas, artes sonoras e poesia, a qual se subdivide em um sistema de artes particulares.

As artes particulares aparecem em suas características segundo a seguinte hierarquia: a mais incompleta é a Arquitetura, por ser incapaz de expor o espiritual em presença adequada na matéria, restringindo-se à preparação de um ambiente adequado à arte, não chegando a ultrapassar o simbólico; a Escultura une o espírito em sua forma natural e lhe corresponde, fazendo do espiritual o seu objeto como individualidade livre que não se separa do conteúdo substancial. Na escultura o conteúdo e o modo de expressão da forma de arte clássica se tornam vivos; Na Pintura, considerada a primeira arte romântica, a forma exterior é o meio que revela o interior, mas este interior é a subjetividade ideal, particular – o ânimo, que retrata na forma exterior o ser-para-si interior e a ocupação do espírito com o âmbito de seu próprio estado, fins e ações. A Pintura se desenvolve para tornar-se idealmente livre da aparência não mais presa à forma, estando livre em seu próprio elemento, no jogo de aparência e reflexo.

Esta liberdade, conquistada pela pintura, porém, ainda é espacial e ainda existe separada; na Música, o interior encontra sua expressão apropriada, pois inteiramente sem objeto e, conseqüentemente, sem subsistência. O efeito da música é o ânimo que imediatamente se volta ao ânimo mesmo. Seu conteúdo é a subjetividade mesma, de forma que a música é pura comunicação. O som é uma exteriorização que imediatamente se faz desaparecer pelo fato de que é pura exterioridade. Os sons apenas ressoam na alma mais profunda; por fim, temos a Poesia, que exterioriza o espírito de forma absoluta, sendo, por isso, a arte mais rica e mais ilimitada, perdendo, no entanto, o caráter sensível, “na medida em que ela não trabalha nem para a intuição sensível, como as artes plásticas, nem para o sentimento meramente ideal, como a música, mas quer fazer os seus significados do espírito, configurados no interior, mas apenas para a representação” (HEGEL, 2002, p. 28, v.3). O material pelo qual ela se manifesta tem valor de meio e não vale como existência sensível. O som, aqui, não tem validade por si mesmo como na música, mas se preenche com o mundo espiritual e o conteúdo da representação e intuição.

A relação entre os sentidos e a arte se mostra em Hegel pela perspectiva da apreensão dos objetos de arte e da descrição do modo como esses objetos se objetivam para a consciência. O método hegeliano para compreender o desenvolvimento da arte consiste em buscar as contradições acumuladas pelo conhecimento acerca da arte, sendo o Belo a obra em seu processo de construção no tempo e no espaço. Trazendo o processo de realização histórica do conceito de Belo, Hegel pretende provar a existência do conceito, partindo do pressuposto de que as idéias são sempre resultado de um processo histórico que precisa ser explicitado para que percam o caráter de pressuposição e ganhem materialidade.

A Idéia é, para Hegel, o verdadeiro, o qual é sempre resultado, uma realização ao final de uma experiência, de um processo de consciência. A Idéia é o que há de mais concreto, porque resulta do desenvolvimento dos conceitos. Quando o conceito é concebido, é a Idéia que se objetiva. Há dois aspectos ou conteúdos da Idéia: o ideal, relativo à idéia, e o real, relacionado com a existência exterior. Na arte, para Hegel, há a síntese do ideal (que é a idéia, a totalidade) com a aparição sensível, que é o imediato.

Kierkegaard, ou melhor, “A”, em seu projeto de descrição do sensível, correrá paralelamente às tematizações de Hegel. Ele reconhece o mérito de Hegel em ter colocado um freio na tendência geral de considerar como arte os artefatos confeccionados em determinada época. No entanto, enquanto Hegel descreve exaustivamente o sistema das artes a partir do pressuposto da correlação entre Idéia ou Espírito Absoluto e as artes objetivas, Kierkegaard apontará no imediato do sensível o encontro feliz entre matéria e forma. “Contra a mediação, Kierkegaard reivindica os direitos do imediato” (WAHL, 1974, p. 164).

A arte é, para o jovem autor, fruto da mútua penetração de matéria e forma, entre matéria e atividade criadora. “Esta unidade, essa transparente intimidade entre uma e outra se dá em todas as obras clássicas, e por isso se entende facilmente que qualquer intento em classificar as diferentes obras clássicas partindo da separação de matéria e forma, ou da idéia e a forma, é *eo ipso* errônea” (KIERKEGAARD, 2006, p. 79). Os elementos que compõem uma obra clássica, ainda que particulares, são imprescindíveis no todo, formando uma completude de onde nada pode ser retirado. Tal qual na vida, na obra clássica unem-se os aspectos materiais e a arte criadora como num espaço de jogo que vai imprimindo forma sobre a matéria. O clássico, tal qual “A” vem desenvolvendo, só pode acontecer por intervenção do venturoso, não podendo acontecer, de modo algum, de modo incidental, pois o que liga a vida histórica, o que a constitui em clássico, é a “plena eternidade em meio aos cambiantes avatares do tempo” (KIERKEGAARD, 2006, p. 79).

Se a classificação não é um bom caminho para tecer considerações sobre a classicidade de uma obra, que caminho tomar? “A” não quer sistematizar nem classificar, mas, ironicamente, organiza seus argumentos como se o estivesse fazendo, recorrendo a oposições tais como abstrato e concreto, histórico e repetição, se perguntando pela relação entre o caráter abstrato ou concreto de uma obra e a possibilidade de repetição. De que forma se relaciona a idéia e o meio pelo qual esta idéia ganha expressão com o caráter abstrato ou concreto de uma obra?

A classificação vai se mostrando inadequada, porque, precisando considerar a obra a partir de seus elementos e da junção lógica entre eles, não pode proceder a uma apreensão da totalidade, ou seja, não pode captar o instante, o espaço no tempo em que os elementos materiais e a atividade formadora transsubstanciam-se na obra que se eterniza. “A” quer acentuar o caráter eterno da ópera de Mozart e de sua personagem, Don Juan, que subsistem ao tempo na própria experiência com a obra. É esta que se eterniza porque sempre se repete. Ao mesmo tempo em que ele enfatiza a intervenção do venturoso na criação da obra, ao unir de modo especialmente feliz o autor e a matéria.

A junção entre temporal e eterno, operada no instante, é tema kierkegaardiano por excelência. Em sua tese de finalização do curso de teologia, *Conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates* (1991), Kierkegaard quer pensar o elemento que fez de Sócrates uma personagem clássica. Já no contexto deste livro, o dinamarquês está pensando no método que torna possível a eternização de um elemento, no caso, a figura de Sócrates. Para ele, o que propriamente se eterniza com Sócrates é seu método, a ironia, que vem ao mundo com o Sócrates histórico, mas que o transcende, uma vez que se eterniza e chega até os nossos dias. O projeto do *Conceito de ironia* é acompanhar o fenômeno, a ironia, em seu surgimento, o que só se faz possível acompanhando-se a personagem histórica Sócrates, uma vez que a ironia dá entrada no mundo por meio dela. Sócrates não deixou registros de seu método, a não ser na memória e nas descrições de alguns de seus seguidores. Essas descrições são diacrônicas entre si, de forma que não se sabe realmente quem foi Sócrates, do que se pode deduzir que esta figura não é, para Kierkegaard, histórica, mas mítica. E o que vem à tona com esta figura é o silêncio (ou a ironia) como manifestação negativa (universal) do particular. Em cada descrição da figura mítica e universal de Sócrates, aparece o particular, ou seja, em cada um de seus apresentadores ele encontra expressão: Xenofonte, Platão e Aristófanes⁴⁰. E é somente enquanto jogo combinatório destas particularidades que a figura

⁴⁰ Citando apenas aqueles considerados por Kierkegaard em sua dissertação.

universal de Sócrates pode aparecer. O que queremos acentuar aqui, porém, é apenas esse gesto que, de forma sutil, ressalta o silêncio de Sócrates como sendo o cerne da ironia.

No contexto deste nosso trabalho, a questão se desenha na possibilidade de compreender o que vem à tona com a obra *Don Giovanni*, que apresenta com destaque a figura mítica de Don Juan. O que o mito proporciona é a possibilidade de aparecimento do negativo, ou seja, da liberdade, pois não é realidade efetiva, mas está situado no ponto intermediário entre idealidade e realidade, quando a consciência ainda não sabe de si. O mito 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 idéia.

A investigação dirige-se, então, à relação possível entre a concretude e a abstração de uma idéia, perguntando-se sobre a possibilidade da duração de uma obra no tempo, ou seja, de a obra se tornar eterna.

Se disponho, aqui, todas as obras clássicas, umas junto a outras, sem tentar ordená-las, me surpreendo justamente de que todas estejam à mesma altura, é fácil advertir que uma parte delas registra mais execuções que outra e que, se não o faz, existe sempre a possibilidade de que o faça, enquanto que em outro caso esta possibilidade não se dá tão facilmente. (KIERKEGAARD, 2006, p. 79)

“A” considera a validade deste caminho a partir de seu caráter accidental, se perguntando sobre o modo como uma idéia se faz concreta, ao que ele mesmo responde afirmando: pela penetração do histórico. Quanto mais concreta a idéia, maior é a probabilidade. “Quanto mais abstrato é o meio, menor é a probabilidade de repetição” (KIERKEGAARD, 2006, p. 79).

A concretude ou abstração de uma obra foi pensada por Hegel como relacionada com a linguagem, que era, para ele, o elemento histórico por excelência⁴¹. É por meio da linguagem que a poesia adquire caráter de concretude e de contemporaneidade, pois, no texto, unem-se a linguagem e a matéria épica, trazendo novamente, na história lida, os acontecimentos ou figuras históricas. Já as expressões artísticas que se utilizam de meios mais abstratos, tal como a pintura, arquitetura, escultura e música, carecem de elementos que as façam compreensíveis, tornando-se quase que exclusivamente atividade criadora, onde desaparece a história e, conseqüentemente, a matéria.

É em meio a este impasse que transita nosso autor, em seu projeto de enaltecer a classicidade da obra de Mozart. E é desse impasse que não consegue sair pelo esforço da demonstração, mais uma vez referindo-se à fórmula hegeliana que aponta o encontro com o

⁴¹ A linguagem será ponto cerne em nosso trabalho, que quer entender seu lugar em cada uma das personagens aqui investigadas: a linguagem monossilábica que acompanha o sensível, em Don Juan, a linguagem articuladora de Johannes e a linguagem de admoestação do Juiz. Não estaria Hegel entre a articulação de Johannes e as admoestações do Juiz?

absoluto por via do reconhecimento, ou seja, por via do pensamento. “A” se justifica dizendo que a saída deste modo de consideração do clássico não se impõe por uma necessidade do pensamento, mas por uma necessidade existencial, uma vez que o pensamento, com seu esforço demonstrativo, não consegue abarcar a contradição, “que tem suas fundas raízes na natureza humana. Minha surpresa, minha simpatia, a piedade, o que tinha de criança, o que tenho de mulher, exigiam mais do que o pensamento podia dar” (KIERKEGAARD, 2006, p. 82). A experiência, que é o único fundamento da verdade que ele está defendendo, não tem como contar com a idealidade de elementos que se encontram fora da experiência mesma, pois é a experiência que torna legítimo afirmar a classicidade desta obra de Mozart.

Kierkegaard foi muitas vezes acusado de irracionalista⁴², mas o que está tentando fazer aqui não tem nada de irracionalismo. Ele está, antes, apontando para uma outra possibilidade da racionalidade, uma via em que a razão, que é universal, se alia à experiência, que só pode ser particular. Refere-se, então, ao desenvolvimento que vem fazendo no texto como um “iluminar”. Jean Wahl (1974, p. 164) ressalta que Kierkegaard, em sua “luta” contra a tendência do hegelianismo de “tornar as coisas fáceis” aplainando as dificuldades, aponta para o caráter paradoxal e “difícil” da existência. E é neste terreno que “A” defende, por meio da “iluminação”, o estranho fenômeno da classicidade do sensível representada pela música de Mozart, esperando que ele possa aparecer em sua força e vitalidade própria e, principalmente, em sua impossibilidade de ser abarcado como uma totalidade:

O que quer que se tenha compreendido até agora é muito pouco, e sempre fica à frente muito a ser compreendido, envolto nas sombras do presente, ou, por outra parte, que estou seguro que, se Mozart chegasse alguma vez a resultar-me compreensível como um todo me resultaria primeiramente completamente incompreensível (KIERKEGAARD, 2006, p. 84).

O que o autor quer “iluminar” é a significação do erótico-musical, e a música de Mozart é o fio condutor para que o erótico-musical venha à tona de forma plena. A tese de “A” é que a sensualidade só “vem ao mundo” mediante o cristianismo⁴³, do que se entende que o cristianismo, ao colocar a sensualidade sob a determinação do espírito, imediatamente

⁴² É possível encontrar uma boa discussão das críticas recebidas por Kierkegaard no livro de Ricardo Quadros Gouvêa (2002), *A palavra e o silêncio*. Veja-se, especialmente, o primeiro capítulo. O autor investiga a relação entre razão e fé pelo viés de outro texto estético de Kierkegaard, *Temor e Tremor*, assinado pelo pseudônimo Johannes de Silentio. Embora em um posicionamento bem diferente daquele adotado por Don Juan, também Abraão, personagem deste outro livro, funda suas ações em uma experiência particular. Afirma o autor, na página 51, que “A racionalidade que Kierkegaard defende é um logos fortalecido pela humilhação e exaltado pela sua reapropriação por meio de uma dialética com o insondável, o insólito, o intangível, o indizível, em suma, uma dialética da palavra e do silêncio”.

⁴³ Kierkegaard diferenciara, ao longo de sua obra, cristandade e cristianismo. Com o termo cristandade está se referindo não só ao cristianismo da igreja oficial e estabelecida, mas também à metafísica: “A cristandade representa, como a filosofia moral kantiana, a morte de Deus” (Llevadot, L., in *Kierkegaard and faith*, 2008, p. 19), e corresponde à primeira ética. A ética segunda, o cristianismo propriamente dito, é a ética paradoxal, e já pressupõe a morte de Deus: “Longe de impor uma moral a partir de um modelo do verdadeiro, esta ética reclama a verdade mais para além do verdadeiro e falso, como objeto de crença e não de saber” (Llevadot, L., in *Kierkegaard and faith*, 2008, p. 24).

lhe imprime um sentido, qual seja, o de ser excluída. Ainda que se possa dizer que a sensualidade já estava no mundo antes mesmo da instauração do cristianismo, há de se concordar que aquilo que deve ser excluído “existe sempre com anterioridade àquilo que o exclui, se bem que em outro sentido só chega a existir quando é excluído” (KIERKEGAARD, 2006, p. 85). A sensualidade já existia no mundo grego. Ali, porém, era determinada animicamente, como bela harmonia do cosmos, em total consonância com a ordem do mundo, de forma que não havia espaço para contradição. O sensível, que estava a serviço da bela individualidade, era uma disposição anímica e não um princípio, estando sujeito a um poder auto-organizador. A Bela individualidade é, no Helenismo, constituída pelo elemento anímico, inconcebível sem o sensual e o erótico. O amor, como momento da Bela individualidade, está presente não como princípio, mas como poder universal, atribuído aos deuses, mas não pertencente ao deus.

[...] tempos em que os homens vivam tão felizes sem cuidados e preocupações, tão inocentes, quando tudo era tão humano; então, os próprios deuses davam o tom, de vez em quando depunham sua dignidade celestial para surrupiar o amor de mulheres terrenas; então, aquele que cautelosa e secretamente se dirigia furtivamente para um encontro marcado, pode temer, ou mesmo lisonjear-se com a possibilidade de ver um deus entre seus rivais; aqueles tempos em que o céu, alto e belo, se curvava sobre amores felizes como testemunha amistosa, ou calma e seriamente os ocultava na quietude solene da noite; quando então tudo vivia para o amor, e tudo, por sua vez, era para os amantes felizes apenas um mito de amor. (KIERKEGAARD, 1991, p. 249)

No momento descrito acima, no momento do Helenismo, estético e ético constituíam-se como unidade. O cristianismo é quem constrói a discórdia entre a carne e o espírito, devendo o espírito negar a carne, ou a carne negar o espírito, ao instalar o posicionamento ético. Recorrendo à representação do espiritual, que concentra toda a força criadora em um único indivíduo, o Cristo, o cristianismo instala agora a força que determina os demais indivíduos. No mundo grego seria impossível uma tese tal qual a defendida por “A”, de uma genialidade sensual. Apenas no mundo cristão, onde o sensual é pensado como força inicial, como princípio, ainda que determinado enquanto o que precisa ser superado, é possível pensar a genialidade representada por um único indivíduo, obtendo assim “o conceito da genialidade erótico-musical”.

A idéia de representação foi introduzida no mundo pelo cristianismo. Se eu penso o erótico imediato como princípio, como força, como riqueza, enquanto determinado pelo espírito, quer dizer, determinado de tal modo que é excluído pelo espírito, se o penso enquanto concentrado em um único indivíduo, obtenho assim o conceito da genialidade erótico-sensual. Esta é uma idéia que o helenismo não tinha, e que o cristianismo introduziu pela primeira vez, se bem que só em sentido indireto. (KIERKEGAARD, 2006, p. 87)

A genialidade erótico-musical, introduzida pelo cristianismo, exige uma expressão, e o meio mais adequado para exprimi-la é a música, meio pelo qual ela pode se expressar em sua imediatez sensual. O cristianismo, no entanto, prefere expressar o sensível pela linguagem,

delegando a música ao lugar do demoníaco enquanto aquilo que precisa ser superado, caindo sob “determinações éticas”. A linguagem, Hegel já apontara, especialmente a poesia, tem proximidade com a música, mas essa proximidade mantém uma diferença: na linguagem, o musical, que é exclusivamente sensual, acaba sendo mero instrumento e, desta forma, constantemente negado.

Em comparação com as outras formas de arte, cujo elemento é o espaço, o elemento da música, assim como o da linguagem, é o tempo. Em relação ao tempo, há uma ambigüidade, pois a música só existe quando é executada e, deste modo, pode ser pensada como uma arte imperfeita, uma vez que enuncia o imediato e cessa no momento de sua execução, enquanto as outras formas de arte continuam existindo. A linguagem, cujo elemento também é o tempo, difere da música, uma vez que seu elemento é a reflexão, que não pode enunciar o imediato. “A reflexão mata o imediato e, por isso, é impossível enunciar o musical na linguagem” (KIERKEGAARD, 2006, p.93). Isso não significa que a música seja imperfeita, mas antes aponta para a superioridade da música enquanto expressão do imediatamente sensual. Deixando que a música soe, esta se mostra de maneira plena em sua imediatidade lírica e musical. O autor pretende, seguindo o soar da música, dar curso ao seu objetivo nessa investigação: descrever os estádios eróticos imediatos tal qual encontrados na música de Mozart.

“A” atenta para a tendência do mundo religioso em tomar a música de forma suspeita, exaltando a palavra e renunciando a música, o que pode ser encontrado na própria história universal, ou na teologia em que o último estágio, o racional, exclui totalmente a música e se atém somente à palavra, como se dá nas teologias racionais como o luteranismo, por exemplo. Mas, adverte ele, a palavra pode confundir os ânimos tanto quanto a música. O mais importante é entender que, no reino do espírito, a música é vista como imperfeita, precisando ser superada. “O que o céu religioso quer que se expresse é o espírito; por isso exige a linguagem, que é o meio próprio do espírito, e rechaça a música, que para ele é um meio sensual e, por isso mesmo, sempre imperfeito quando se trata de expressar o espírito” (KIERKEGAARD, 2006, p. 95).

“A” assume a ambigüidade e a dificuldade da tarefa que tomou para si, pois para iluminar e anunciar o imediatamente sensível faz uso da linguagem, o que seria perfeitamente apropriado caso quisesse descrever as diversas fases da consciência, tal qual Hegel na *Fenomenologia do espírito*, cada estágio podendo ser pensado como uma etapa da consciência universal. A questão é que, para descrever a sensualidade erótico-musical, só cabe a escuta, o ouvir a música de Mozart, sempre e a cada vez uma vez mais, cada caso particular

exemplificando uma conformação específica do imediatamente sensível. O autor quer descrever as metamorfoses (e não etapas, uma vez que nenhum dos estados se fez consciente) do estágio imediato, que não pode ser traduzido em palavras, mas precisa ser compreendido em sua disposição, a qual se materializa pela música. É preciso ouvir a música, acompanhá-la em seu transcorrer, tentando extrair deste acontecimento o estado do sensível (ou do sensual) que se faz presente. Aquilo que precisa ser superado foi positivado, e pode ser conhecido em suas determinações. É a isso que o autor está se propondo.

Na descrição das metamorfoses do sensual, “A” recorre a personagens específicos de três óperas mozartianas: *As bodas de Fígaro*, *a Flauta Mágica* e *Don Giovanni*. Os caracteres particulares e universais (ou ideais) se cruzam em cada personagem, já que são individualmente parte de uma trama, ao mesmo tempo em que expressam uma disposição que tem caráter de universalidade, uma vez que pode ser compartilhada pelo espectador. É somente nestes termos que o autor “recolhe” em cada ópera as figuras que podem dar voz à “atmosfera” que quer salientar, cada atmosfera revelando aquilo com o que o humano está se confrontando na situação, cada estágio revelando um atributo do sensível. Don Juan, personagem mítico da ópera *Don Giovanni*, é o paradigma para entender cada um dos momentos da sensualidade.

Abriremos um pequeno espaço aqui para trazer o que nos pareceu uma coincidência: algumas reflexões feitas por um autor, 20 anos mais jovem que Kierkegaard, mas contemporâneo do mesmo momento mágico em que o dinamarquês desenvolveu seus estudos.⁴⁴ Trata-se de Wilhelm Dilthey (1833-1911), comparecendo aqui a partir de um texto específico, *De Leibniz a Goethe*, no qual os editores congregam elementos de outros trabalhos, conforme Eugene Imaz esclarece no prólogo.⁴⁵ Mas não queremos nos alongar nesta contextualização e sim atrair para nossa discussão os elementos acerca da “Grande música alemã do século XVIII”, para a qual o autor reservou um capítulo, de onde destacamos suas observações acerca da música de Mozart. Dilthey, tal qual Kierkegaard fizera ao descrever as metamorfoses do erotismo musical na obra de Mozart, descreverá “o sentimento de vida de Mozart e sua expressão pelos meios derivados de seu princípio musical” (DILTHEY, 1974, p. 306).

⁴⁴ Estamos apontando para a atmosfera que reinava naquele momento, onde havia uma preocupação em considerar o horizonte histórico de constituição da existência, em contraposição ao projeto da ciência, que se pretende a-histórica.

⁴⁵ “... no volume composto por nós e amparado com o título nada comprometedor *De Leibniz a Goethe* se cruzam duas direções disttheyanas aparentemente divergentes: a caminhada para a preparação histórica de sua crítica positiva das ciências do espírito e aquela que se endereça mais propriamente à elaboração de uma *paideia* alemã, ao estudo histórico do ideal cultural – pedagógico, no sentido amplo – que o espírito alemão tem vindo elaborando ao correr do tempo”. (DILTHEY, 1974)

Mozart constrói de um modo puramente musical as situações, os caracteres e a ação. O caráter se manifesta em sua situação emocional interior, no recitativo em relação com os outros caracteres e nesta relação vai se desenvolvendo a exaltação de sua vida espiritual para a ação embaixo das formas fixas da mudança entre o discurso musical e o entrelaçamento no dueto, no terceto, etc.(...) Surge a possibilidade de representar (...) a tônica emocional de uma pessoa” (DILTHEY, 1974, p. 306).

O interesse de Dilthey neste texto específico é, mediante a descrição fenomenológico-histórica, apresentar o espírito de uma época e de um movimento, o movimento d’*A grande música alemã do século XVIII*. A nós interessa acompanhar o modo como Dilthey, colhendo elementos de algumas obras, descreve os instrumentos por meio dos quais Mozart, por exemplo, torna manifesto a experiência existencial que lhe interessa ressaltar. Identificamos, em suas observações, similitudes com aqueles elementos que suscitaram o entusiasmo de Kierkegaard, os quais ele manifestou por meio de seu pseudônimo, amante da música de Mozart, “A”. As obras, recolhidas por Dilthey como representativas do gênio artístico de Mozart, são as mesmas recolhidas por “A”, e sua descrição destaca, em nossa opinião, os elementos também acentuados pelo dinamarquês, como tentaremos mostrar em seguida.

Dilthey aponta que *Fígaro* “correspondia ao mais genuíno modo de ser musical submerso por inteiro na tônica de entregar-se à vida e desfrutá-la tal qual era, em seus gozos e em sua melancolia, no que tinha de alegre e de trágico, como um homem que se entrega ao que lhe presenteia o momento em violenta ebulição e em louca alegria” (DILTHEY, 1974, p. 308), imprimindo o cômico à sua forma de compor, a atmosfera refletindo a vida cortesã da época onde aparece, por um lado, o gênero da ópera séria, representada pela força guerreira em luta uns contra os outros, gregos contra romanos e, por outro, o gênero da ópera *buffa*, onde aparecem

[...] as tramas para produzir máscaras, festas, jogos de esconder, fraudes, enganos [...] A forma suprema para representar essa classe de vida tinha que ser a música, onde reina sempre a tônica do momento e que só destaca da vida a emoção, o afeto, o sentimento, construindo um mundo de fantasia cujas formas só guardam o conteúdo (DILTHEY, 1974, p. 310).

Havendo desenvolvido o gênero cômico, com seu *Fígaro*, e com vistas a alcançar o mais superior, precisava agora que surgisse o trágico. O filósofo alemão ressalta que Mozart soube dar às tramas externas uma expressão musical que transcende os mistérios das coisas e nisso se baseia o efeito puramente trágico de sua música. Para Dilthey, o que se dá em outra obra mozartiana, *Don Giovanni*, é a união entre o clima vienense, com seus estados de espírito os mais diversos, o compositor de óperas italianas, Da Ponte e Mozart, como o gênio próprio para dar vida musical a este personagem. Ele afirma. “Entre as condições que precisam concorrer para que nasça uma grande obra, figura a de uma associação peculiar do gênio com o destino circundante” (DILTHEY, 1974, p. 312). Para ele, há uma afinidade entre os personagens Don Juan e Fausto, “arraigada na lenda mesma: dois caracteres que não

reconhecem as fronteiras da humanidade e que perecem ao tropeçar com a ordem metafísica”. O gozo, cuja forma mais sutil e mais sublimada é o amor, estava predestinado a converter-se em centro de uma obra de arte musical. Com efeito, é na música e somente nela que se pode afirmar seu supremo direito, o conteúdo emocional do instante. A ópera, ao expor este caráter demoníaco, expõe o modo como esta paixão dominante se choca com a ordem das coisas.

O amor, que aparece como o centro da obra por meio do personagem principal Don Juan, por exemplo, entra em jogo também com os demais personagens. Ele é o que serve denexo de união dos grupos, o que enche como uma atmosfera a obra toda e que, com suas formas fundamentais, paralelamente ao gozo demoníaco da vida de Don Juan, dão a ele um posto dentro do vigor musical das formas deste efeito. Mozart resolve o problema de exaltá-lo até o demoníaco, tomando como tônica musical fundamental de sua caracterização, um temperamento do maior dinamismo, de uma celeridade sem igual nas pulsações da vida. (DILTHEY, 1974, p. 314).

Dilthey afirma que em uma terceira obra, *A flauta mágica*, fica demonstrado do modo mais eloqüente “que o texto não é nunca para Mozart mais que um pretexto para plasmar mimicamente e com absoluta soberania, na região dos sons, uma série de caracteres construídos interiormente por meios exclusivamente musicais” (DILTHEY, 1974, p. 316). A ópera trata de três estruturas da vida: a fé sacerdotal maçônica, o mundo “da noite” que quer destruir os sacerdotes com suas superstições, ódio e sedução e o mundo dos homens que se deixam governar pelos sentidos, regendo-se por sua própria sorte. O efeito que esta ópera provoca no ouvinte o leva a pensar que é impossível entendê-la como um todo, devido à maestria com que Mozart soube imprimir de forma plena cada um dos estados, exigindo, para que seja compreendida, que cada estado seja visto de forma separada.

“A” certamente concordaria com a análise de Dilthey, pensando cada personagem, ou seja, cada estado, como um elemento que pode ser visto de forma separada do conjunto da ópera e que, em seu caso, serve ao seu propósito de mostrar o modo como o sensual pulveriza-se ao buscar, no múltiplo, o seu objeto, como poderemos ver em seguida. Ouvindo a música de Mozart, o jovem autor identifica três personagens que personificam da melhor maneira possível os momentos ou estágios do sensível. Estes estágios não se relacionam com a consciência, pois nenhum deles chega propriamente a se fazer consciente, e é justamente nisso que reside a dificuldade de encontrar o meio adequado para expressá-los.

O primeiro estágio aparece no pajem das *Bodas de Fígaro*. A atmosfera própria desta personagem é uma quietude silenciosa e uma melancolia que é, na verdade, uma grande agitação interior, mas que se mostra no exterior como um movimento sem deslocamento. Esta

atmosfera anuncia o despertar do sensual que, já estando de posse de seu objeto, não o reconhece e, portanto, não o tem: “possei aquilo que será seu objeto, mas o possuí sem o haver desejado e nesse sentido, não o possuí” (KIERKEGAARD, 2006, p. 97). O desejo está idealmente centrado em si, ainda não despertou, sendo uma unidade consigo mesmo. A personagem age numa direção, depois noutra, e qualquer direção faz sentido, uma vez que não há determinação ou destino específico. A atmosfera é doce, levemente angustiante, o desejo e o desejado não se estranham, antes convivem sem qualquer alteração de sentimento, pois não se sabem existindo, não se sabem desejo e desejado. O amor, nesse caso, encontra expressão numa música densa e pesada. Em relação a *Don Juan, o pajem* representa o caráter do desejo que ainda não despertou e que se anuncia, mas não se pronuncia. O espírito ainda não se estabeleceu.

O segundo estágio está caracterizado por *Papageno, da Flauta Mágica*. O desejo (o sensual) despertou, mas não tem um objeto específico, caracterizando-se como um desejo que busca, e nessa busca se mostra pelo afã de fazer descobrimentos, pulverizando-se na multiplicidade. O desejo só existe propriamente quando existe um objeto. Se, no primeiro estágio, o sensual estava preso no sonho de um desejo que não se sabia desejo, aqui o sensual se descobre enquanto possibilidade de encontrar o seu objeto, como um desejo que descobre, embora não consiga distinguir de forma clara seu objeto. O desejo não se experimenta positivamente, relacionando-se com os objetos possíveis, que nunca chegam a se constituir. Por isso, o sensual precisa procurar e, ao mesmo tempo, não pode encontrar o seu objeto, precisa ir substituindo um objeto por outro numa viagem de descobertas que não descobre nunca seu objeto, pois este está sempre disperso na multidão. Sua atmosfera é a busca incessante, e, ao buscar o objeto, o que encontra são novas possibilidades, perdidas na multiplicidade e nunca necessárias. Esse amor sensual encontra expressão musical nessa personagem específica da ópera, que aparece como uma exaltada alegria de viver, como um gorjeio feliz e contente que anima toda a existência, a qual se conforma como uma busca incessante.

Estes momentos anteriores preparam um terceiro momento do sensual, que tem na personagem Don Juan a expressão mais pura da idéia. Os momentos anteriores aparecem como “pressentimentos” de Don Juan, cada um deles como que antecipando um dos lados deste: o primeiro estágio desejava idealmente e, estando fechado em si mesmo, nada se apresentava para ele, não chegando a acontecer a cisão entre o desejo e o desejado; o segundo desejava o particular na multidão, numa pulverização que trazia consigo a dispersão no múltiplo. Nestes momentos anteriores, o desejo não chega a ganhar positividade, uma vez que

não é experimentado. No primeiro momento, o desejo não sai de si, e, assim, não experimenta o sensível. No segundo momento, o desejo vai se aniquilando na pluralidade dos objetos e de seus detalhes, sem também experimentar o sensível.

“Este terceiro estágio é a união destes” momentos anteriores (KIERKEGAARD, 2006, p. 105), diz “A”, encontrando no particular seu objeto ideal, desejando o particular de modo absoluto. Para que o particular possa se articular de forma universal ou absoluta, ele não pode ser nunca um objeto específico, ou um detalhe, mas precisa ser a idéia. O desejo aqui não é mais um desejo sonhador, que dormita sem se conhecer como desejo, tampouco é um desejo que se aniquila a si mesmo ao suprimir-se na multiplicidade. O que se faz presente mediante *Don Juan* não é a presença de uma pessoa específica, mas a presença de uma idéia, de um princípio, cuja atmosfera é “sã, vitoriosa, triunfante, irresistível e demoníaca” (KIERKEGAARD, 2006, p. 106). O desejo é agora determinado espiritualmente como princípio, precisamente como aquilo que o espírito exclui, porque demoníaco. Don Juan ama intensamente, uma mulher a cada vez, mas não ama cada uma em particular. Ele ama a idéia, o feminino, e não procura, como *Papageno*, uma mulher com quem criar um laço duradouro. Don Juan se enlaça com qualquer uma, pois com cada uma tem a todas, retendo em cada uma aquilo que há em todas: a feminilidade. Mozart foi aquele que encontrou o meio adequado para dar vida a este elemento, o meio propriamente sensível, e esse meio é a música⁴⁶.

Mais uma vez aparece a contradição da posição assumida pelo autor. Ele quer, por um lado, enaltecer o sensual enquanto princípio, o eminentemente sensual, cujo meio adequado é a música. Precisa, assim, usar a palavra para dar ênfase ao elemento que quer enaltecer. Todavia, a palavra pode ser completamente desvirtuadora do caráter daquilo que ele quer enaltecer. “A” tenta, então, estabelecer uma parceria com o leitor, conclamando-o a seguir ouvindo a música, deixar-se levar pelo enlevo que a música, em seu caráter genuíno, provoca, buscando o sentido da experiência no próprio experimentar. A tarefa que “A” toma para si mostra-se em toda sua dificuldade: “precisa” enaltecer a música de Mozart, “precisa”

⁴⁶ Dilthey, no texto em que apresenta a ópera *Don Juan*, diz: “Mozart havia sabido imprimir ao gênero cômico, com o *Fígaro*, sua forma peculiar. Para alcançar formas mais altas, era decisivo que conseguisse se elevar ao gênero do trágico. A tragédia musical, que surgiu assim, teve por centro de seus efeitos, desde o primeiro momento, a tendência a projetar-se sobre a multiplicidade das facetas da vida, sobre a mistura espantosa que nela se entranha e sobre o caráter completamente inapreensível de sua natureza, buscando aí sua tônica fundamental. Um gênio candidamente objetivo como era Mozart, que sentia em si um amor secreto por todo tipo de realidade, até pela mais relaxada e infame, tinha que criar uma forma artística desta classe. Só nela podia dar pleno rendimento musical. O efeito supremo que a ópera permite conseguir, a harmonia melódica de todas as coisas, somente podia ser alcançado por este caminho e por obra de um gênio assim.” (DILTHEY, 1974, p. 312)

defender a classicidade de sua obra e, para isso, precisa contar com a cumplicidade do leitor. “Teme e treme⁴⁷” diante da tarefa:

Oh, espíritos justos que guardais as fronteiras do reino da beleza, cuidai para que eu não trabalhe em prejuízo do *Don Juan* devido ao confuso entusiasmo ou ao zelo cego de transformá-lo em qualquer outra coisa, cuide para que eu não o apequene ou que faça dele algo diferente do que em realidade ele é, a saber, o mais alto! Oh, espíritos poderosos que sabeis tocar o coração dos homens, assista-me para que eu possa apanhar o coração do leitor, não nas redes da paixão ou com as intrigas da eloquência, mas com a eterna verdade do convencimento. (KIERKEGAARD, 2006, 107- tradução livre)

“A” quer encontrar o meio adequado de expressar o verdadeiro, o belo, pela via do convencimento, por reconhecer que algo tão sutil não pode ser explicitado fora da experiência particular. Sua tese é a de que uma figura como Don Juan não seria possível sem o cristianismo. O autor pensa o cristianismo em relação ao mundo grego, onde o espírito “dormitava”, uma vez que não tinha consciência de si como espírito, ou seja, como individualidade, sendo exclusivamente anímico, confundindo-se com a alma do mundo. Neste momento, carne e espírito, estético e ético constituem-se em uma unidade. Heráclito afirma, em seu fragmento 50: “É sábio que os que ouvirem, não a mim, mas as minhas palavras (*logos*) reconheçam que todas as coisas são um” (BORNHEIM, 1972, p. 39). Desta forma os deuses gregos tipificam características humanas eternas: inveja, amor, luta e etc., mas estas são puramente exterioridade, nunca interioridade. O herói grego é a encarnação da cidade, do coletivo, do espírito do mundo, pois todas as coisas são o mesmo, o espírito. A pluralidade é a unidade, e a unidade é a pluralidade.

No cristianismo da Idade Média essas características eternas estão representadas em um único indivíduo, o Cristo, que assume todos os pecados do mundo e une corpo e espírito. O anímico aqui se confunde com o espírito do criador, efetivando-se a separação entre o divino e o mundano, entre espírito e carne. Kierkegaard afirma, em sua dissertação de 1841:

Ao colocar o espírito, o cristianismo⁴⁸ pôs a discórdia entre a carne e o espírito e, ou o espírito deve negar a carne, ou a carne negar o espírito. Essa última alternativa é a que o romantismo quer, e nisso é diferente do helenismo: porque no gozo da carne goza ao mesmo tempo a negação do espírito. Com isso ele intenta então viver poeticamente. Eu creio porém, que se mostrará que ele fica privado justamente do poético, pois só através da resignação resulta a verdadeira infinitude interior, e somente essa infinitude interior é em verdade infinita e em verdade poética. (KIERKEGAARD, 1991, p.249)

***Don Juan* ou a genialidade sensual: mito ou poesia?**

⁴⁷ O temor e o tremor diante de uma tarefa singular é tema de outro texto kierkegaardiano, “Temor e Tremor”, também de 1843, e que foi assinado por Johannes de Silentio.

⁴⁸ O cristianismo é tema presente em toda a obra de Kierkegaard, pelo que ele é considerado um filósofo cristão. Seus textos são referência na filosofia, mas também na teologia e na psicologia. Heidegger, por exemplo, afirma “que há mais para se aprender, filosoficamente, com seus escritos ‘edificantes’ do que com os teóricos” (HEIDEGGER, 1993, p. 14). O termo “edificante” foi cunhado pelo próprio Kierkegaard, ao referir-se aos seus discursos edificantes, os quais constituem suas obras religiosas.

Em sua tese de 1841, Kierkegaard refere-se ao mito como sendo um *instante*, ou seja, como abertura de possibilidade para a transformação da consciência, conforme podemos ver no trecho a seguir:

Se perguntarmos, afinal, o que é o mítico, será preciso responder que ele é o estado de exílio da idéia, sua exterioridade, isto é, sua temporalidade e espacialidade imediatamente como tal. (...) O dialético desembaraça o terreno de tudo o que lhe é estranho e se esforça então por escalar até a idéia, e como não tem sucesso, a fantasia reage. Cansada do trabalho dialético, a fantasia se deixa sonhar, e daí surge o mítico. Durante este sonho, a idéia flutua, transitando velozmente numa sucessão infinita, ou estaciona e se expande infinitamente presente no espaço. Deste modo, o mítico é o entusiasmo da fantasia ao serviço da especulação e, até certo grau, o que Hegel chama de panteísmo da fantasia. Ele tem validade no instante do contato e não é posto em relação a nenhuma reflexão. (...) Se pode caracterizar a dialética que corresponde ao mítico, designando-a como atração, desejo, como aquele movimento do olhar que encara a idéia para atraí-la, então o mítico é o abraço fecundo da idéia. A idéia desce e fica flutuando baixo sobre o indivíduo como uma nuvem carregada de bênçãos. Mas se, no estado deste indivíduo, se encontra em algum momento uma fraca indicação, um longínquo pressentimento de uma consciência, um misterioso e quase inaudível sussurro, nesta medida subsiste aí, a qualquer instante, uma possibilidade de que o mítico sofra uma metamorfose.” (KIERKEGAARD, 1991, p. 89)

A idade média toma como objeto de consideração a cisão entre carne e espírito trazida ao mundo pelo cristianismo⁴⁹. “A” afirma que é só neste contexto que a figura de Don Juan encontra possibilidade, ao dar voz a um dos elementos que, no cristianismo, precisará ser superado: “Don Juan é a encarnação do carnal, ou a animação da carne por parte do espírito próprio da carne” (KIERKEGAARD, 2006, p.108). Aquilo que aparece no cristianismo como separado, como precisando ser superado, o carnal, não pode, ao mesmo tempo, existir separado por isso o autor afirma: *Don Juan* precisa de Leporello, assim como outras figuras medievais aparecem em duplicidade, como é o caso de Don Quixote e Sancho Pança. A relação entre estas duplas têm uma atmosfera cômica, uma vez que apresentam dois lados de uma mesma moeda, “como se um dos indivíduos compensasse a desproporcionada grandeza do outro”(KIERKEGAARD, 2006, p.108).

A idade média é, em geral, a época da representação, por um lado de maneira consciente, e, por outro, de maneira inconsciente; a totalidade está representada em um indivíduo particular, de tal modo que, sem dúvida, há um só aspecto que está determinado como totalidade e que, portanto, se manifesta em um indivíduo particular, e por isso ele é a cada vez algo mais e algo menos que um indivíduo. Junto a esse indivíduo há, então, outro indivíduo, que representa de maneira igualmente total o outro aspecto do conteúdo da vida, por exemplo, o cavaleiro junto ao escolástico, o clérigo junto ao leigo. Aqui a grande dialética da vida está sempre ilustrada por indivíduos representativos, [...] a vida se apresenta sempre sob só *una specie*, e não se apresenta a grande unidade dialética que mantém em unidade a vida *ultraque specie*. (KIERKEGAARD, 2006, P. 108)

Segundo Amorós, Kierkegaard assume o espírito puro da Reforma. Nesse momento o espírito se define propriamente como espírito na medida em que renuncia ao mundo, deixando

⁴⁹ A cisão carne e espírito é apresentada de forma exaustiva, no texto bíblico de Paulo, em especial em suas cartas aos Romanos e aos Coríntios.

de experimentar o mundo como sua própria casa. Neste momento, quando o espírito deixa a terra, a sensualidade manifesta-se em todo o seu vigor, agradecida porque a igreja os preferiu separar, deixando-a exercitar em todo o seu poder. Separada do espírito, a sensualidade está livre para dar curso a “toda sua riqueza, todo seu gozo e seu júbilo” (AMORÓS, 1987, p.88).

“A” se pergunta sobre o período da Idade Média ao qual pertenceria Don Juan. Se entre os gregos o mundo constituía uma grande unidade cósmica mediante a idéia de uma única causa espiritual, entre os romanos imperou a unidade preparada na escola da milícia e do direito, dando-lhes a crença de que eram suas armas que defendiam seus direitos e que o mundo era dos valentes. A teologia cristã medieval irá unir esses elementos sob a figura de um Deus que é ao mesmo tempo “razão perfeita, o mais poderoso imperador, e em sua santidade e transcendência o objeto de uma submissa devoção” (DILTHEY, 1945, P. 8). A idéia excelsa de vida, neste momento, é a negação religiosa do mundo, a negação de todo o mundano como pré-requisito para a construção de um reino de Deus. Este espírito da Idade Média mais precoce vai se transformando no período tardio, quando o homem vai se descolando desta submissão doutrinária e autoritária e começa a construir a liberdade do homem cristão, surgindo um novo conceito de divindade e de revelação. Ante o poder hierárquico do clero surge o movimento da Reforma, ressentindo-se contra o mecanismo demoníaco desta estrutura clerical, que fecha o livre acesso a Deus. Tal movimento reclama o direito do homem de “medir-se por suas próprias forças com a invisível unidade das coisas em que ele mesmo está inserido, aproximando-se novamente do cristianismo originário (DILTHEY, 1945, P. 9).

Conforme vem sendo apontado, o cristianismo acentua a separação do espiritual e do carnal. O mundano (carnal) deve doravante ser submetido aos poderes do espírito. Esta separação é, segundo Schelling, o nascimento da filosofia. “A filosofia tem de pressupor aquela separação originária (...) ela parte daquela separação originária para, por liberdade, unir de novo aquilo que, no espírito humano, estava originária e necessariamente unido, quer dizer, para suprimir aquela separação para sempre” (SCHELLING, 2001, p. 41). A filosofia se circunscreve em torno dos esforços para unir o que foi separado. Kierkegaard também está envolvido com este propósito, a separação entre o espírito e o carnal promovida pelo cristianismo, e que encontra expressão na ópera *Don Giovanni*, de Mozart.

A Idade Média é a época do cavalheiresco, época de lutas, duelos e grandes conquistas, cujo motor é a defesa da honra. Se no helenismo o espírito aparecia como bela

individualidade que sequer pressentia a idéia do feminino, na época cavalheiresca o feminino surge com grande mobilidade, vinculada ao problema da honra. Renato Janine Ribeiro (1988, p. 13) aponta que a honra era, na Idade Média, conquistada de três formas: ou pela excelência das armas, no saber e na administração; ou herdada pelo sangue, o chamado merecimento hereditário; ou, ainda, como resultado não de mérito pessoal, mas do critério de valoração do monarca. Don Juan “certamente não deve sua ‘honra’ ao rei, menos ainda à virtude, sequer ao nascimento.” (RIBEIRO, 1988, p. 14). Don Juan aparece, então, neste momento, como o sensual que luta contra o espírito, determinado como totalidade abstrata e não como particularidade ou singularidade concreta.

Don Juan é a personificação carnal da carne, o protótipo do sensual e da sensualidade. A separação espírito/carne operou uma contradição que, ao fortalecer o espírito, fortaleceu ao mesmo tempo o seu contrário, ficando instituída a contradição: espírito/carne, bem/mal, temporal/eterno, finito/infinito. Kierkegaard, na totalidade de suas obras, quer tratar disto, quer pensar as possibilidades do homem em meio à contradição introduzida pelo cristianismo, pensando os riscos que o homem corre de se deixar aprisionar tanto em estruturas rígidas do pensamento filosófico, quanto nas práticas religiosas institucionalizadas.

Nesta investigação, importa entender se a personagem Don Juan foi ganhando materialidade com o tempo, ou seja, se foi mediante as transformações e as reflexões operadas no seio do pensamento que ela foi aprofundando esta dualidade absoluta entre o mundano e o espírito. O que vai se operando é a pressuposição de uma vida espiritual possível a partir do desenvolvimento paulatino da relação entre carne e espírito, até chegar à contradição absoluta. Neste caso, Don Juan pertenceria à Idade Média tardia. Ou se, ao contrário, esta contradição não surge com o tempo, mas, tendo sido profunda desde o início, foi se suavizando pouco a pouco. Neste caso, Don Juan pertence aos primórdios da Idade média. Esse tema é importante por considerar a oposição entre imediatez e mediação, irreflexão e reflexão. Sendo Don Juan figura imediata, irreflexiva, seu lugar seria a primeira idade média, mas sendo a personagem uma figura reflexiva, Don Juan ganha lugar na alta idade média, época dos grandes sistemas e da proliferação dos discursos.

“A” conclui que o mito de Don Juan só pode pertencer à Primeira Idade Média, momento em que se falava da montanha de Vênus enquanto voz elementar da paixão, onde não há linguagem nem pensamento, só a imediatidade do jogo:

É a sede da sensualidade, ali esta encontra sua selvagem satisfação, pois é um reino, um Estado. Neste reino não cabe a linguagem, nem a serenidade do pensamento, nem os difíceis esforços da reflexão, ali não se escuta outra coisa que as vozes elementares da paixão, as

companhias do prazer e o ruído selvagem da embriaguez, ali só se goza em um eterno tumulto (KIERKEGAARD, 2006, p. 110).

O que se opera na Idade Média é a profunda separação entre carne e espírito, quando o espírito,

Determinado como espírito, renuncia a este mundo [...] ao retirar-se para as mais altas regiões, deixa para trás o mundano [...] Enquanto o espírito se desvincula da terra, a sensualidade se mostra com todo seu poder, não tem nada que objetar a essa modificação, adverte, inclusive, a vantagem dessa separação, e se alegra que a Igreja não os permita permanecer juntos e corte o laço que os unia (KIERKEGAARD, 2006, p. 109).

A separação imputada pelo cristianismo, conforme aparece nos textos bíblicos surge, na leitura de “A”, como condição de possibilidade para a oposição absoluta entre carne (espaço das paixões) e espírito (espaço do divino), criador e criatura, mentira e verdade. Sua tese é de que, neste momento, o sensual aparece com força imperiosa e imediata, desvinculado do espírito, e determinado animicamente como sedução, sendo Don Juan o sublime representante deste momento. Sendo figura do instante, que se expressa com total indiferença em relação a momentos externos ao instante, não cabe aqui a idéia de pecado. “Só quando a reflexão se faz presente, só então se mostrará como reino do pecado, mas então Don Juan estará morto, então a música cala e só resta a desesperada obstinação que, impotente, vocifera contra aquela, mas que não cobra consistência alguma” (KIERKEGAARD, 2006, p.109). Fausto e Don Juan são os representantes deste momento, sendo o primeiro “a expressão do demoníaco definido como espiritual” e o segundo “a expressão do demoníaco definido como o sensual”.

A primeira dificuldade em captar isto, uma dificuldade que vem à tona com a personagem Don Juan, diz respeito ao posicionamento de toda a filosofia. Don Juan é figura do momento, suas determinações não podem ser conhecidas pela reflexão, pois, no momento seguinte, não existe mais. Por isso, só pode ser colhido esteticamente, sendo a música sua única forma de expressão. Desta forma, não pode ser captado pela filosofia. Kierkegaard dialoga com o movimento filosófico que pensa o sensível como aquele âmbito que mascara a experiência, precisando ser controlado para que a verdade não seja falseada por ele. Nestes termos, ele está se dirigindo a toda uma tradição filosófica que busca a verdade pelo viés da lógica racional e se perguntando sobre o espaço possível para o sensível neste movimento.

Para seu projeto de “iluminar” o personagem Don Juan como a personificação absoluta do sensual-erótico, veiculado pela música de Mozart, o autor parte da estranha afirmação de que é somente com o cristianismo que o sensível aparece no mundo, na medida em que o cristianismo exige a superação do sensível ao posicioná-lo como espírito, impondo a separação entre carne e espírito. Há, aqui, um diálogo claro com o desenvolvimento do

espírito em Hegel. Enquanto Kierkegaard (“A”) pensa as etapas do sensível na realidade existencial, tal qual desenvolvido em sua investigação das personagens das três operas de Mozart, sendo inicialmente como um não saber, como uma inquietação que não chega a se esclarecer no exterior, para em seguida mostrar-se como uma busca que se dispersa no múltiplo e, finalmente, como uma disposição que deseja em cada particular o universal, Hegel vê a realidade a partir das determinações da razão, o espírito descobrindo a si mesmo pela experiência daquilo que não é. Para o filósofo alemão, o espírito, inicialmente indeterminado, um nada em ato, guarda consigo toda determinação enquanto potência, precisando se determinar para efetivar as suas determinações possíveis, precisando para efetuar tal tarefa do momento inicial de posicionamento da realidade, ou seja, da negação do real.

Kierkegaard (“A”) quer acentuar, nesse diálogo com Hegel, que ao posicionar negativamente o sensível o que se conseguiu foi sua corrupção. Ao mediar, pela razão, a experiência imediata, esta perde sua força enquanto princípio e converte-se em estratégia. Uma figura representativa deste momento é a figura do Fausto, que tem a sensibilidade mediada pela reflexão e pelos ardis que lhe garantem o objeto desejado. Enquanto a existência de Don Juan é marcada pela ausência de qualquer *telos* para além do imediato, Fausto define, antecipadamente, seus propósitos, qual seja, ser um super homem, submetendo-se às condições necessárias para isso: a permuta com Mefistófeles.

“A” desenvolve estes questionamentos a partir da constatação de que o próprio mito de Don Juan foi se transformando, e apresenta esta tese comparando algumas versões da ópera em curso, tentando apontar para a diferença nos acentos em relação à personagem principal, operada nessas versões. Sua tese é de que o Don Juan da versão mozartiana é uma figura puramente sensual. Demoníaca, sim, mas não *estrategicamente demoníaca*. O demoníaco nesta personagem é sua força de sedução. Seduz a muitas, quiçá a todas com as quais tem contato. Mas o importante é como se opera esta sedução, este fascínio? O que quer *Don Juan* em suas seduções? Qual a diferença entre este tipo de amor, sedutor, e um amor anímico? Do que precisa para seduzir?⁵⁰

O que se sabe é que *Don Juan* seduz todas as mulheres com as quais tem contato, com as quais se encontra. Mas esta sedução se opera pela própria força da sedução. Ele não quer seduzir, apenas seduz. Ele não quer aquela mulher específica, apenas a seduz. Não promete nada, porque não quer nada em outro momento: quer a mulher naquele momento em que a

⁵⁰ O *daimon* socrático deve ser compreendido como a força motriz que incita Sócrates a falar, tendo como ponto de partida o silêncio

encontra, e é neste momento que “tê-la” faz sentido. Em seguida, não a quer mais, não a conhece mais. Seu amor é sensual, seduz porque ama de forma sensual, porque é todo ele desejo pela mulher, é todo ele amor pelo feminino que há em qualquer e toda mulher.

Don Juan é, então, um sedutor? Assim diz a lenda, o que é reafirmado nas anotações de Leporello que registram 1003 conquistas só na Espanha. Até o amanhecer serão pelo menos mais 10. Quantitativo estranho esse, por que diz respeito a mulheres, no plural, na abstração, sem que importe quais mulheres: morenas, magras, altas, bonitas, jovens... Nada disso importa. O que significa isso? O que importa a Don Juan? A lenda em que se converteu Don Juan é também atestada pelo número de vezes em que a ópera foi encenada, comentada, transcrita e citada⁵¹. Aliás, este é um dos elementos que atestam sua classicidade: sua duração no tempo⁵². É preciso entender o que faz dessa ópera, e mais especificamente desta personagem mítica, o clássico por excelência.

Outro sedutor da Idade Média, *Fausto*, tem determinações bem diferentes, pois vê na sensualidade aquilo que o espírito cristão quer ver excluído, mostrando-se o sensual como o reino de uma absoluta indiferença estética que precisa ser excluída para que o espírito ganhe vida. “A” (Kierkegaard) reconhece em Fausto um sedutor da Idade Média tardia, um sedutor que “cai sob determinações éticas”, pois seu poder é o poder das palavras. “Tão logo lhe concedemos o poder da palavra, deixa de ser musical e o interesse estético resulta totalmente distinto” (KIERKEGAARD, 2006, p. 118).

Don Juan, ao contrário, não conhece o momento posterior, não possui a palavra, portanto não é um sedutor, embora seduza. Fausto é um sedutor que conhece o poder da palavra e não pode ser música. Nele, o interesse estético é o método, e, com isso, cai sob determinações éticas. Don Juan é figura mítica, universal e, como tal, “vive eternamente em todas as épocas”. Embora exista um Don Juan em todas as épocas, ele não tem determinações finitas ou históricas, e por isso não pode ser criado novamente. Assim, somente Mozart o captou em sua idealidade por meio de sua música, e por isso não pode ser novamente criado,

⁵¹ *Don Juan* é figura mítica intemporal. “Diferentemente de outras personagens míticas que assumiram sua forma arquetípica num lugar, num tempo e numa obra particulares (como Édipo ou Tristão), *Don Juan* foi se constituindo aos bocados, desde a Idade Média até o Romantismo, conhecendo seu momento mais forte nos séculos XVII e XVIII (de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina até o *Don Giovanni* de Mozart e Da Ponte, passando pelo *Don Juan* de Molière)” (Perrone-Moisés in RIBEIRO, 1988, p. 129).

⁵² Também entre nós a lenda tem seu espaço, valendo comentar que aconteceu entre os dias 20 a 22 de maio de 1987 um evento intitulado *Encontro Don Juan*. Organizado por Renato Janine Ribeiro, o evento aconteceu no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo e resultou na publicação intitulada *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*.

após Mozart. Fausto, ao contrário, é figura concreta, acabada, e pode ser criado um novo Fausto a cada época (KIERKEGAARD, 2006, p.123).

Isso pode ser visto, também, considerando o modo como se estabelecem as relações com as mulheres, nestas duas personagens. Don Juan estabelece com cada mulher uma relação essencial, em que todas as diferenças finitas desaparecem. Ele sabe conhecer as diferenças e idealizá-las, experimentando com cada mulher um instante único. Fausto seduz a apenas uma, “mas esta é seduzida e aniquilada de uma maneira que, em sentido intensivo, difere totalmente do modo como Don Juan as conquista, e isso, justamente, porque Fausto tem em si a determinação do espírito: “Sua força é a palavra, quer dizer, a mentira” (KIERKEGAARD, 2006, p. 118). Sua atividade é anti-musical e, em sentido estético, cai dentro da determinação do interessante⁵³.

O objeto do desejo de Fausto é algo mais do que a sensualidade. Ele pode ser visto projetando sigilosamente seus planos, calculando o efeito de suas intrigas. A música não pode expressá-lo, as palavras se fazem necessárias para contar as artimanhas de um sedutor determinado de maneira ética. Don Juan, por sua vez, seduz mediante a genialidade do sensual, sendo ele mesmo a encarnação da genialidade sensual. Não necessita de preparativos, está sempre pronto, a força está sempre nele. Perguntando a qualquer uma de suas conquistas que força a conquistou, ela não saberia dizer, mas a música pode sempre expressá-lo.

Ele não ama o particular, mas vê em cada particular, em cada mulher, o ideal, o feminino. É nesta força motriz que Don Juan é um personagem demoníaco⁵⁴. O demoníaco é a força que não vê obstáculos, é o desejo que deseja de forma plena, inteira, sem ambigüidade, sem dialética. Não reflete e, como tal, não percebe que seduz e que também é seduzido, como acontece na cena final em que ele cai na sedução do Comendador, e sucumbe.

Tal forma de amar não faz sentido no mundo grego, onde não cabe uma idéia como a da sedução. O amor grego é amor anímico, particular, ainda que volúvel. Ama a cada vez aquele particular, pelo qual pode mover céus e terras, ainda que em seguida encontre outro particular a quem amar. Neste sentido, é amor fiel. Tampouco faz sentido o amor sensual na Idade Média tardia, época dos cavaleiros e das conquistas onde, mais uma vez, o que importa

⁵³ “O interessante é categoria estética por excelência, criada por Kierkegaard, e [...] é resultado do próprio processo da ironia. [...] A pura eventualidade desse *esse* possível (no sentido de que é apenas pensado), ou seja, a possibilidade da escolha, torna o ser atormentado pela angústia. Nesse sentido todo esteta vive, na verdade, o desinteresse, na medida em que seu *esse* permanece no plano do possível” (GRAMMONT, 2003, p. 30).

⁵⁴ Demonismo: “uma conjunção de práticas nas quais o principal é o não-arrepentimento, de quem pretende reger tudo em sua vida e à sua volta” (RIBEIRO, 1988, p. 19).

é o particular. Neste momento, o amor anímico é amor fiel, e traz consigo o desejo de ser satisfeito, é amor dialético, é luta que traz consigo dúvidas e inquietudes, quer ser cumprido. O amor anímico dos cavaleiros é amor fiel, pois ama cada um em particular.

O amor de Don Juan é infiel, não amando a nenhuma, embora deseje cada uma a cada vez. As diferenças individuais nada significam para ele, pois em cada mulher encontra o ideal, o feminino. Aos seus olhos todas as mulheres são desejáveis, seduz a todas, ganha a todas. Em seu desejo sensual ele, ao mesmo tempo, embeleza e conquista sua presa:

Por isso todas as diferenças finitas desaparecem em comparação com aquilo que para ele é o principal: que seja mulher. Rejuvenesce as mulheres mais velhas até fazê-las chegar ao justo meio da beleza feminina; faz com que as meninas amadureçam quase em um átimo do tempo⁵⁵. Tudo o que seja mulher é sua presa. (...) Não necessita de preparativos, nem regras, nem tempo, pois está sempre pronto, quer dizer, a força está sempre nele, assim como o desejo, e só quando deseja está em seu elemento. (KIERKEGAARD, 2006, p. 119)

Don Juan musical

*Assim como a voz é a revelação da incomensurável interioridade para o foro externo,
O ouvido é o instrumento mediante o qual se capta a interioridade,
O ouvido é o sentido mediante o qual esta se apropria.*
“A”

O elemento de Don Juan, sua força motriz, é a sensualidade. “Enquanto é uma força da natureza, jamais se cansa de atrair, assim como o mar não cansa de bater nas rochas e o fogo não cansa de queimar”. (Valls, in RIBEIRO, 1988, p. 119). Como encontrar a forma adequada de expressar este elemento? Esta questão é de suma importância para o que estamos tentando tratar aqui, pois a tendência da expressão é promover uma cristalização do fenômeno. De que forma expressar algo tão movediço, e ao mesmo tempo tão poderoso? De que forma entrar no cerne da atmosfera própria do sensual, aqui representada por Don Juan, sem desvirtuar-lhe o sentido? Ao tentar entificá-lo, descrevê-lo, o sensual nos escapa; ao mesmo tempo, não há como negá-lo em sua materialidade. Ora é uma força da natureza, ora uma figura humana indefinida, e só assim pode ir se transfigurando de acordo com as determinações do momento.

A música se mostra como o meio adequado de expressão de Don Juan. Nela, a sensualidade aparece com toda sua força, com toda a sua eternidade que é, no entanto,

⁵⁵ “*Em un santiamém*”. – traduzido por nós.

instantânea; em seu ritmo, que é o ritmo próprio da vida que se eterniza, aponta para o ritmo próprio da vida cotidiana. Na música, a sensualidade é só processo, sem reflexão, sem olhar crítico, transformando-se como se transforma a própria vida. Don Juan musical personifica o desejo sensível, que busca algo que lhe falta, e porque busca, porque deseja, seduz. Nisso consiste seu poder demoníaco, bem apresentado pelo erotismo musical que, como a personagem, não pode durar para além da experiência sensível. A única repetição possível aqui é aquela que se liga com o que aconteceu, e é esta relação que aspira mais uma vez, sempre uma vez mais, à repetição da experiência.

Por isso, Don Juan não pode ser visto e precisa ser ouvido. Por isso, não cabe o esforço de demonstração do que propriamente ele é, mas exige ser acompanhado, ser ouvido porque assim pode ser experimentado, assim pode seduzir o ouvinte, pode tocá-lo. Esse seu poder é indizível, não pode ser explicado. Essa força, essa vital exuberância da jovialidade, essa onipotência, só a música pode expressar. Por isso, “A” apela: “Escuta a Don Juan”. Escutá-lo é o único meio possível de conhecê-lo. Somente seguindo escutando é possível vê-lo nascer em meio à seriedade:

Escuta como se abate sobre o múltiplo da vida, como se arremete contra suas sólidas muralhas, escuta o alvoroço do prazer, a festiva bem-aventurança do gozo, seu vôo selvagem; é ele que passa apressado, veloz; escuta o apetite desenfreado da paixão, escuta o murmúrio do amor, escuta o sussurro da tentação, escuta o torvelinho da sedução, escuta o silêncio do instante... Escuta, escuta o *Don Juan* de Mozart. (KIERKEGAARD, 2006, p. 121)

A distinção instalada com a palavra é a intermediação do sensível pela reflexão, pela moralidade. “A” está convencido de que desta intermediação resultam versões completamente diferentes da lenda, tais diferenças denunciadas sutilmente pela atmosfera promovida por cada uma das outras versões da obra. Vamos seguir um pouco com o autor, em sua explicitação das diferenças sutis entre algumas outras versões da ópera Don Juan. O autor quer, ao fazer estas investigações, mostrar a mudança de tonalidade que vai se operando nestas outras versões, de forma que vai aparecendo a transformação que vai da imediatez ao mediado, do irrefletido para a reflexão. A importância das descrições de “A”, que iremos acompanhar em seguida, encontra-se no acento dado às sutis transformações que vão se operando em Don Juan. Inicialmente um gênero puramente musical, vai se transformando em um gênero cômico. Tentemos apreender estas sutilezas, acompanhando o autor em suas observações.

O autor considera, entre outras, as versões de Molière, a de Heiberg e a de Byron. Em cada uma a relação entre as categorias estética e ética redundam em diferenças de acento com relação às personagens. Segundo o autor, nas versões em que o acento recai sob categorias éticas, a obra se expressa dramaticamente e Don Juan se assemelha a Fausto, o sedutor

reflexivo. Em versões líricas, cujo único veículo possível é a música, a personagem se determina esteticamente, liricamente.

Don Juan pode ser concebido como combatendo ora oposições externas e ora internas. A maioria destas versões ocupa-se da oposição a objetos do mundo circundante, ao fixar a idéia como um erótico que devia sair vitorioso, um vitorioso intensivo que quer tomar seu objeto de uma vez por todas. Neste caso, não importa a quantas seduziu, mas a arte, a astúcia com que seduz, gozando com o engano, com o artil, sendo o gozo tão reflexivo que aquilo com o que goza é a reflexão sobre o gozo: este é o Don Juan intensivo. O Don Juan extensivo é determinado de maneira imediata, é musical. Goza com a satisfação e sua satisfação é o sensual mesmo, o próprio desejar. No Don Juan reflexivo, fica claro que existe algo chamado “meio”.

Na versão de Molière⁵⁶ que é, historicamente, anterior à de Mozart, Don Juan se apresenta sob o domínio de categorias éticas ao fazer uso da palavra, estando fora da obscuridade que só pode encontrar expressão na música. Essa versão resulta em uma peça cômica, em que Don Juan se vê às voltas com aspectos concretos e contingenciais, perdendo sua idealidade. O servo de Don Juan (cujo nome, nesta versão, é Signarelli) é um indivíduo particular que reclama seu salário e que condiciona a devoção que deve ao seu senhor ao salário recebido. Também Don Juan, nesta versão, é indivíduo particular, um herói que matou o comendador e conquistou Elvira, se assemelhando aos heróis da época cavaleiresca.

A peça, na versão de Molière, desenha-se dramaticamente, ao apresentar os diálogos e tramas próprias da situação, cabendo ao expectador ocupar-se da “astúcia mediante a qual sabe meter-se no coração de uma moça, o poder que sabe alcançar sobre ela, a sedução cativante, planificada, paulatina” (KIERKEGAARD, 2006, p.119). Com relação a este Don Juan, não importa a quantas mulheres seduziu, importa a arte, a engenhosa astúcia com que seduz. Neste caso, Don Juan é um sedutor intensivo que não toma seu objeto de uma só pluma, não se determina de maneira imediata, sendo sedutor reflexivo.

O fato de Molière apresentar as personagens envolvidas em situações contingenciais resulta em um Don Juan cômico. Seu servo, Signarelli, faz uso de um amplo palavreado para anunciar o amo, relatando a força de sua paixão e o número de suas conquistas, mostrando estar ligado ao amo de forma temporal e finita. Porém, quando, no ato final, aparece a figura

⁵⁶Jean-Baptiste Poquelin, ou Molière, escreve em 1665 a ópera *Don Juan* ou *Le Festin de Pierre* (“O Festim de Pedro”). Esta obra, considerada uma das mais intemporais de Molière, baseava-se numa peça de Tirso de Molina. Kierkegaard tinha uma tradução danesa desta ópera

do Comendador com a intenção de buscar Don Juan e aplicar-lhe um corretivo, este ato soa estranho para “A”, porque destoa do resto da peça, que vinha dando ênfase ao aspecto finito e temporal da personagem. Nesta situação, caberia melhor que a punição de Don Juan acontecesse mediante ação dos homens mesmo, e não viesse a acontecer por meio de poderes extras e sobrenaturais de um Comendador já morto, representado por uma estátua, uma vez que toda a trama se desenha na ordem dos elementos contingenciais e finitos.

Em outra versão, a de Byron⁵⁷, o meio também é a palavra, mas nela a personagem Don Juan é construída a partir de contextos finitos, sua gênese sendo mostrado por meio do relato de sua infância e de sua juventude, ao se descrever alguns de seus feitos, que se constituem em combates com o mundo externo. Neste caso, Don Juan se converte numa personagem reflexiva, cada pequeno detalhe apresentando uma significação particular, perdendo sua idealidade, desenvolvendo-se de maneira épica. Aqui Don Juan se mostra no terreno do psicológico.

Outro autor, Heiberg⁵⁸, indiretamente influenciado pela versão mozartiana, mantém em sua versão um olhar estético seguro. Embora não tenha expressado Don Juan musicalmente, procurou outras categorias estéticas, expressando-o como em um teatro de marionetes, mantendo de forma consciente distancia da versão cômica de Molière.

Na versão de Mozart, a atmosfera gira em torno da energia vital de Don Juan. Seu servo, Leporello, é arrastado por ele, some nele e chega quase a ser um órgão para a realização da vontade de seu amo. Esta simpatia obscura e opaca faz dele um personagem musical. Um exemplo dessa atmosfera meio mágica é o momento em que o servo Leporello relata o número de conquistas de seu amo. Esta cena se passa quase em segredo, mas, ao mesmo tempo, conta com o testemunho de Elvira, que fica sabendo, então, que Don Juan conquistou o número exorbitante de 1003 mulheres, só na Espanha. Desta forma fica mantida a idealidade e abstração da figura de Don Juan, e a idealidade da continuidade das conquistas, mantida pelo número ímpar. Nesta montagem, o Comendador-estátua, que aparece na última cena, faz total sentido, pois só um espírito pode fazer frente à figura ideal de Don Juan. “Nenhum poder no mundo é capaz de dominar Don Juan, só um espírito é capaz de fazê-lo, só

⁵⁷ Lord Byron (1788-1824) deixou um poema inconcluso, iniciado em 1819 e intitulado Don Juan. Kierkegaard possuía uma edição alemã deste poema.

⁵⁸ Johan Ludvig Heiberg (1791 – 1860) escreveu uma adaptação para o Don Juan de Molière: “No prólogo Helberg admite ter querido dar à obra o caráter de uma peça de marionetes” (KIERKEGAARD, 2006, p. 152, nota 71). Foi casado com a atriz Johanne Luise Pätges (1812-1890), aquela que inspirou o texto kierkegaardiano *A vida e a vida de uma atriz*. Tornou-se, em 1849, diretor do Teatro Real de Copenhagen.

um fantasma” ((KIERKEGAARD, 2006, p. 130), pois sendo um fantasma, é reprodução da vida, e a isso Don Juan não pode resistir. Como é imediatamente sensual, o espírito é sua negação, e a ele não pode resistir.

Na avaliação de nosso autor, as determinações de Don Juan são interiores, e tudo se transforma, se lhe é dada a dicção. Por isso, considera que a ópera não pode aparecer sob forma de um balé, ou mesmo em uma harmonia plástica. Referindo-se à versão mozartiana ele afirma: “Essa vida impulsionada de modo elementar é a que encontro em Don Juan, demoniacamente poderosa e irresistível” (KIERKEGAARD, 2006, p.125). A música não o representa como pessoa, mas como poder. Se fosse representado como indivíduo, o interesse poderia se deslocar para os obstáculos, caindo Don Juan na categoria do interessante⁵⁹. O Comendador, por meio da música, também é convertido em personagem tão ideal quanto Don Juan. Regressando ao final, sua voz se converte na voz do espírito, sendo concebido com total seriedade estética, sem cair em determinações éticas.

“A” prossegue, defendendo a superioridade da versão de Mozart, que soube expressar tudo isso de forma musical. Concebido musicalmente, escuta-se em sua versão de Don Juan “toda a infinitude da paixão, assim como seu infinito poder, a que nada pode resistir” (KIERKEGAARD, 2006, p.124). No Don Juan musical, encontra-se o sedutor extensivo e imediato, sua sedução dando-se em um átimo, em menor tempo do que o necessário para dizê-lo. “A” recorre a um quadro, visto certa vez, que lhe parece expressar a atmosfera própria de Don Juan quando se liga sensualmente às mulheres que seduz. A sedução, que não dura mais que um instante, é intensa e sensual, e isso de forma suficiente. Tentemos entrar em sua atmosfera, acompanhando a descrição do quadro:

Um belo rapaz, um verdadeiro mulherengo. Brincava com um grupo de jovens meninas, as quais se encontravam nesta idade perigosa, em que não se é nem adulto nem criança. Divertiam-se, entre outras coisas, saltando sobre uma vala. Ele postava-se na borda e as ajudava a saltar, tomando-as pela cintura, alçando-as levemente ao ar e colocando-as do outro lado. Era uma cena magnífica, me alegrava tanto a causa dele quanto a causa das jovencinhas. Fazia-me pensar em Don Juan. As jovens correm a seus braços. Ele as toma com a mesma rapidez, e com a mesma agilidade as coloca do outro lado da vala da vida. (KIERKEGAARD, 2006, p. 126. Tradução livre da autora).

O Don Juan musical é personagem absoluta, imediata, dispondo de todo o necessário para sair vitorioso. Sua vitória não dura mais que um instante, o instante do gozo, que lhe é absolutamente necessário, e absolutamente suficiente. Está submetido exclusivamente às determinações estéticas. Fausto, o sedutor reflexivo, necessita sempre de algo mais, de meios

⁵⁹ Como vimos, a categoria do interessante exige a reflexão e o confronto com outras possibilidades.

exteriores, a conquista se desdobrando em trama, estando submetido às determinações éticas: gravidade, consciência das triviais restrições da realidade. O elemento do sedutor reflexivo é a palavra e a dúvida, elementos completamente ausentes em Don Juan.

Don Juan musical: drama ou ópera?

“A” quer, mais uma vez, acentuar que a obra de Mozart é a obra clássica por excelência, tendo encontrado o elemento próprio de expressão da sensualidade erótica, a música. O autor orienta-se comparativamente em relação a outras formas de expressão do sensual, que são também musicais, ocupando-se da distinção entre as formas estéticas do drama e da ópera. Investiga a expressão artística que melhor se adéqua à apresentação do sensual-erótico em seu elemento mais próprio, o qual encontra na figura de Don Juan a expressão da sensualidade erótica por excelência. No entanto, o veículo pelo qual se dá sua apresentação pode doar-lhe de sentidos diversos. Tentaremos esclarecer esse ponto logo abaixo, ao compararmos o veículo musical no Drama com o veículo musical da Ópera. Kierkegaard retomará esta temática em outros textos, como aquele em que considerará o mito de Antígona a partir da comparação entre o tratamento dado ao trágico nas tragédias gregas e o tratamento que lhe é dado pelas tragédias modernas.⁶⁰

Don Juan, enquanto figura ideal da sensualidade erótica, só pode encontrar expressão adequada na música, conforme tem sido repetidamente acentuado por “A”. A música, já acentuara Hegel, pode servir de acompanhamento e, enquanto tal, “seu conteúdo espiritual não é apenas apreendido na interioridade abstrata de seu significado ou como sentimento subjetivo, e sim penetra no movimento musical tal como já foi desenvolvido pela representação e apreendido em palavras” (HEGEL, 2002, p.319). A música de acompanhamento possui fora de si o seu conteúdo, relacionando-se com uma arte que não lhe pertence, a poesia. As palavras poéticas estabelecem uma relação de servidão com a música, que lhe deve ser submissa.

Mas, continua Hegel, a música pode tornar-se autônoma, livrando-se deste conteúdo já pronto por si mesmo, entrando em seu próprio campo onde, ao ocupar-se de algum conteúdo determinado em geral, ela o faz “mergulhando-o imediatamente em melodias e em sua elaboração harmônica, sabendo contentar-se com o soar e o ressoar completamente

⁶⁰ *O reflexo do trágico antigo no trágico moderno* (KIERKEGAARD, 2006, p. 158 a 182).

independentes como tais e com a figuração harmônica e melódica dos mesmos” (HEGEL, 2002, p.319).

Ao comparar o Drama com a forma da Ópera, Kierkegaard (“A”) está, tal qual Hegel, problematizando as possibilidades de expressão quando o veículo utilizado é a música. No Drama, o interesse principal centra-se naquela personagem que aparece como sendo o herói da peça e as demais personagens só ganham significado de forma subordinada ao herói. Neste caso, as personagens têm validade apenas relativa, intrínseca ao elemento fundamental do drama que é a relação entre a ação e a situação. Os movimentos exteriores aparecem de forma simultânea, de forma que a impressão do conjunto no drama constitui-se na simultaneidade de suas tramas, as quais apresentam um pensamento, uma idéia. “Quanto mais profundamente penetrada de reflexão está a situação dramática, menos a unidade dramática consistirá um estado de animo e mais se tornará consistente como um determinado pensamento (...) mais o estado de ânimo se transfigura em ação” (KIERKEGAARD, 2006, p. 134).

Na ópera, por sua vez, a impressão do conjunto é um estado de ânimo que só pode encontrar sua expressão de forma paulatina, indireta, como tonalidade de fundo que sustenta toda a realidade. Tem-se a simultaneidade de qualquer situação dramática, “mas a ação das forças é uma sonoridade conjunta, uma harmonia, e a impressão causada pela situação musical é a unidade que se instaura ao ouvir o que soa de maneira conjunta” (KIERKEGAARD, 2006, p. 134).

O drama exige ação, avanços rápidos, ritmo agitado, de forma a ir enchendo de reflexão a situação, na medida em que essa avança. O estado de ânimo fica submetido aos caracteres e à ação. As características das personagens vão sendo desenhadas pelo embate entre elas, pela tentativa de resolução dos conflitos que surgem, evidenciados pela exposição transparente dos motivos em jogo e, desta forma, o sobressalente é a trama e nunca o estado de ânimo. Esta atmosfera solicita o espectador como cúmplice enquanto juiz moral das ações de cada personagem. Na ópera, ao contrário, a situação fica meio adormecida, arrastando-se no tempo e no espaço. A ação só pode acontecer aqui de forma imediata.

Este é o caso da ópera de Mozart, que tem Don Juan como personagem principal e como força que vitaliza todas as outras personagens. Nesta forma de apresentação, o espectador não é solicitado, mas arrastado pelo estado de ânimo. Os acontecimentos das personagens têm menor importância que a atmosfera, cuja força empurra o espírito crítico e a reflexão, pura exterioridade, para fora. Nestes termos, a justificativa de cada personagem

transcende a trama, ganhando uma contextura ideal que ecoa naquele que a ouve tal qual ela é, sensualidade e desejo, que busca satisfação de forma imediata, que ecoa em cada uma das outras personagens, as quais se “afina” com ele, no sentido do mesmo, do sempre o mesmo, qual seja, a satisfação imediata daquilo que irrompe como motor sensível. Por isso é obra clássica, porque une o momento feliz e o caráter sensível da arte.

Assim, na versão operística de Mozart, Leporello, Dona Elvira, Dona Ana, Don Otavio, Zerlina e Mazzeto são imediatamente tomados pelo desejo de Don Juan, tomando parte ativa no instante da realização do puro desejo para, no instante seguinte restarem confusos. Se no momento seguinte Don Juan suscita nas outras personagens um sentimento de vingança, este destoa do desejo de perpetuar o momento sensual que, no momento mesmo, traz uma plenitude que não encontra qualquer contradição, qualquer ambigüidade, que só poderia acontecer mediante um movimento reflexivo. Nesta rede, nenhuma personagem tem força para cobrar um comportamento diferente de Don Juan, estando todos submetidos ao seu ânimo geral, sua atmosfera.

Somente o Comendador consegue estar fora da imediatidade. Por isso mesmo, só ele pode imprimir uma tonalidade dissonante, a qual Don Juan desafia porque não conhece outro tom senão aquele que ele mesmo impõe à sua existência, um ritornelo que repete incessantemente: - deseja, deseja, deseja tudo o que deseja. Quando na ópera o Comendador se materializa como elemento fora do tempo imediato, Don Juan conhece uma tonalidade que lhe é completamente alheia, mas que existe e se faz presente a ele drasticamente. É somente neste instante que se abre para Don Juan a existência como guardando consigo outras possibilidades. Mas nesse momento mesmo morre Don Juan. Assim, o Comendador não foi mais do que uma ocasião para que Don Juan, ao aceitar o desafio, ousasse tentar perpetuar sua verdade e acabasse sucumbindo ao elemento espiritual que lhe é completamente estranho.

Tomado pela contextura dramática, a personagem é parte de uma trama contingencial, finita que, caindo sob determinações éticas, lhe exigem correção e lhe impõe determinações, só que vindas do exterior. Na atmosfera musical da ópera, a personagem expõe um estado de ânimo, uma força motriz que funda e justifica sua existência, carregando consigo aqueles com os quais contracena. Neste caso, ela só conhece suas próprias determinações, desconhecendo os aspectos contingentes e exteriores a ela.

Quem é, afinal, Don Juan?

Com a figura de Don Juan, Kierkegaard (“A”) apresenta o imediatamente sensível e anterior à reflexão. Enquanto sensibilidade pura, ideal, Don Juan só pode encontrar sua expressão na música, pois esta expressa concretamente a figura musical da sensibilidade. Não é possível não ouvir Don Juan, tanto quanto não é possível não sentir um cheiro. Com Don Juan tem-se a dimensão absoluta do incontrolável, porque é impossível não ser arrebatado pela música, não se emocionar com ela, que nos toca numa dimensão anterior a qualquer mediação. É este elemento, que nos toca, que nos enleva, que Kierkegaard quer fazer aparecer mediante a figura de Don Juan.

Mas esta figura, a sensibilidade musical, só pôde aparecer, ou seja, só pode tomar corpo, a partir do posicionamento do cristianismo. O sensível, que sempre existiu, só ganhou força e expressão mediante o cristianismo que o posicionou, fazendo com que ele aparecesse em sua máxima potencialidade. Ao posicionar o sensível como o demoníaco, como aquilo que precisa ser negado, o cristianismo o dota de poder e de determinação. Neste momento, ele surge com força total. Don Juan é força imediata, incontrolável, espontânea, quase como um fenômeno da natureza. Em sua indeterminação, é figura sem tempo. Ao ser posicionado, aparece imediatamente aquilo a que se opõe e, ao mesmo tempo, abre-se a possibilidade da religação entre os elementos que foram separados.

O sensível, tal qual apresentado por “A” mediante a figura de Don Juan, pode ser visto como trazendo consigo o fundamento de uma justificativa eterna para a existência, apontando para o perigo de uma existência marcada pela supressão desta disposição fundamental. O instante, conforme desenvolvido por Kierkegaard, sob o pseudônimo Johannes Climacus em *Migalhas filosóficas*, é categoria imediata que possibilitar um salto, uma transformação. A força do instante, só possível enquanto sensibilidade, precisa religar-se com outras categorias do tempo, único espaço possível para que a existência encontre sua medida e sua determinação própria, na tensão entre finito e infinito, temporal e eterno, possível e necessário. Somente nessa tensão paradoxal é possível ao existente encontrar uma medida que seja sua, uma medida eterna, infinita e necessária.

Ao apontar para os dois momentos da Idade Média, época operada pelo cristianismo, Kierkegaard aponta para a dualidade presente no movimento cristão. A figura de Cristo, conforme ele desenvolve em textos como *Migalhas Filosóficas*, *Temor e Tremor*, entre outras, aparece como motor sensível que abre a possibilidade da transformação e da entrega do particular ao universal da fé, o que implica o retorno a si mesmo. Nesse ponto, contudo, o Cristo aparenta-se a Don Juan, como a força motriz que abre a possibilidade do *instante feliz*, da transubstanciação do ideal pelo real, do possível pelo necessário, do temporal pelo eterno, da razão pela fé, etc... O *instante feliz* é a categoria da repetição kierkegaardiana, ao apontar para a repetição do mesmo, que pode sempre se transformar e se converter em justificativa eterna, sem perder, no entanto, o caráter fático que é o seu. A justificativa eterna contrapõe-se às justificativas fundadas em categorias éticas, como o tempo, as contingências, as leis. Ao ser apropriado pelo discurso ético, a mesma figura de Cristo fica submetida às determinações éticas, aparecendo como elemento que cinde, de forma quase definitiva, esses elementos, dificultando o salto da fé.

Em nossa opinião é para esse problema que Kierkegaard está olhando em sua obra. Ao construir a personagem Don Juan, ao delongar-se sobre o sensível como força motriz e como disposição fundamental, quer chamar nossa atenção para aquilo que só pode ser experimentado de forma imediata. O posicionamento que exige a superação da matéria sensível pelas determinações éticas, corre o risco de perder uma dimensão essencial do existir, perigo para o qual o autor cuidadosamente, e em seu método indireto, quer apontar.

Conforme desenvolvemos em nossa introdução, o estado estético tem sido tomado por muitos dos comentadores de Kierkegaard, provavelmente sob a influência do pensamento hegeliano, como uma unidade planificada que precisa ser superada. Neste caso, a obra *Ou...Ou*, da qual estamos tratando aqui, é vista como uma unidade, cada contexto apontando uma categoria estética que precisa ser examinada pelo ético de forma a ser superada.

O contexto da obra é outro, o de apresentar diversas contexturas existenciais, cada um dos textos problematizando diferentes disposições existenciais. Nestes termos, a obra reveste-se de grande valor para a Filosofia, mas também para a Psicologia, ao oferecer paradigmas e tipologias possíveis e, principalmente, ao devolver ao leitor a tarefa de julgar por si mesmo, não a obra, ou as personagens, mas a si mesmo e à sua existência, enquanto espaço e tempo adequado para encontrar sua justificativa e sua determinação eterna. É nestes termos que

entendemos o apelo kierkegaardiano para que deixemos soar o imediatamente sensual, para que em nossa existência ele possa se revestir do caráter de clássico, ou seja, do caráter de justificativa eterna para nossa existência singular. O *instante feliz*, longe de reduzir-se à experiência imediata, aparece como categoria que funda o sentido último da existência, que, ao mesmo tempo, só pode ser experimentado imediatamente. Mas esse nosso posicionamento precisa ainda ser colocado à prova, de forma que precisamos seguir nosso percurso.

Uma figura que aparece no interior de *Ou...Ou* e que pode ser tomada como uma contraposição a Don Juan é Johannes, personagem do texto que fecha o primeiro volume desta obra. Como temos dito que a obra apresenta várias figuras do estético, precisamos de alguma maneira justificar nossa escolha por este texto em particular. O título do texto pode abrir nossa justificativa: *Diário do Sedutor*. Johannes, tal qual Don Juan, seduz. Mas que tipo de sedutor ele é? Porque pode servir de contraponto a Don Juan? Como este sedutor se liga ou se desliga do posicionamento sensível articulado por meio de Don Juan? Trataremos disto no próximo capítulo.

2 DIÁRIO DO SEDUTOR

A sua vida foi uma tentativa constante para realizar a tarefa de viver poeticamente⁶¹.
“A”

O estádio estético kierkegaardiano tem sido normalmente apresentado ao público em geral por meio d'O *Diário do sedutor*⁶², o qual é o ultimo dos textos publicados na obra *Ou...Ou*. Esse texto vem sendo publicado em vários idiomas e separadamente em relação aos outros textos desta obra, sendo, talvez, um dos textos de Kierkegaard que mais sofreu traduções para outros idiomas. Segundo Reichmann, “a primeira obra de Kierkegaard no Brasil foi *Diário de um Sedutor*” o que, sem dúvida, muito contribuiu para a dificuldade dos brasileiros em apreender a totalidade de seu projeto filosófico, teológico e psicológico.

O texto sobre o qual discorremos no primeiro capítulo deste trabalho, *Os estádios eróticos imediatos*, que é praticamente desconhecido no Brasil, apresentou a personagem Don Juan, figura que encanta não sendo, portanto, um sedutor, mas um encantador. O texto que veremos agora, o *Diário do Sedutor*, traz como personagem Johannes, apresentado desde o título como sedutor. Nessa obra o que aparece é a descrição do cotidiano da vida de um sedutor, e, como adianta Dario González na introdução da edição espanhola, “a figura do sedutor imediato, Don Juan, se opõe à do sedutor reflexivo, descrita no diário do sedutor” (KIERKEGAARD, 2006, p. 20). Em nossa compreensão, o fato de Don Juan e de Johannes serem apresentados pelo autor de *Ou...Ou* como sedutores, aliado à já mencionada dificuldade de acesso à obra como um todo, em nosso idioma, suscitou algumas interpretações que tendem a ver as duas personagens como representantes de um único evento. É nossa pretensão investigar em que medida cada uma delas aponta para circunstâncias e sutilezas existenciais específicas, relativas ao evento da sedução e do estético em Kierkegaard.

No capítulo anterior, pudemos acompanhar a forma como Kierkegaard (“A”) acentua a diferença entre o Don Juan de Mozart e o Don Juan descrito por autores como Molière e Byron. Seu propósito era estabelecer, de forma clara e definitiva, a diferenciação entre o caráter musical do sensível, presente no Don Juan de Mozart, que é silencioso, monossilábico

⁶¹ Don Juan é personagem mítica, Johannes, quer a vida poética: “... o poético tem consciência de si mesmo como tal, tem nesta idealidade a sua realidade e não quer ter nenhuma outra realidade. O mítico, ao contrário, situa-se naquele ‘nem um nem outro’, naquela duplicidade, naquele estado intermediário do qual os interesses da consciência ainda não se arrancaram” (KIERKEGAARD, 1991, p. 190).

⁶² Este título tem sido traduzido para o português como *Diário de um sedutor*, tradução com a qual não concordamos e para o que encontramos respaldo no próprio Kierkegaard, conforme citado por Valls: “Kierkegaard certa vez afirma que o diário é ‘do Sedutor’, e não ‘de um Sedutor’, porque ali se encontra o ‘método’”. (KIERKEGAARD, 1991, p. 10)

e não planeja nada, e outros caracteres possíveis dessa personagem, que tendiam a acentuar seu caráter reflexivo, mediado pela linguagem, se convertendo em personagens articuladoras e verborrágicas.

Valls (in RIBEIRO, 1988, p. 116) considera que Don Juan e Johannes são, na verdade, dois tipos de Don Juan: “poderíamos distingui-los como um desdobramento da mesma figura, uma atuando espontânea e inconscientemente, como pura libido, atração musical, outra super-refletida e metódica”. Guiomar de Grammont, em sua instigante dissertação de mestrado, publicada sob o título *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard* (2003), refere-se ao Don Juan e Johannes como sendo a mesma pessoa, ou melhor, como se ambos pudessem ser resumidos na figura de Johannes⁶³. Deyve Redyson afirma: “A vida estética é protagonizada por Johannes, o Sedutor, no ‘Diário do Sedutor’ (2009, p. 75). Também não é difícil encontrar leituras que identificam o Don Juan, da ópera *Don Giovanni*, com, por exemplo, Giacomino Casanova, figura histórica “que nos legou memórias” (conforme RIBEIRO, 1988, p. 9 e segs., tese da qual o autor discorda).

Estas observações iniciais apontam para o desafio em curso neste trabalho, o qual pretende tentar desvendar a medida da dimensão estética na existência, exposta por Kierkegaard na voz dessas personagens e na de seus narradores. Qual a dimensão do estético trazida por cada uma dessas personagens? Qual a relação entre cada uma destas modalidades e a questão da existência, tema central na obra do filósofo? Como a dimensão estética, nas duas possibilidades aqui desenvolvidas, relaciona-se com a tarefa de ser si-mesmo? Como a disposição imediata se relaciona com a disposição mediada pela linguagem, que se ocupa das articulações necessárias para a construção de um momento de gozo, que se tem, como um momento feliz? De que forma o estético, enquanto condição imediata da existência, se relacionaria com a questão da repetição, compreendida aqui como uma justificativa eterna para a existência?

Temos encontrado respostas objetivas para estas questões, as quais tendem a enxergar no plano estético uma etapa que precisa ser superada, dando lugar a outras possibilidades existenciais, respectivamente a ética e a religiosa. Nosso projeto neste capítulo é acompanhar o desenvolvimento da trama descrita no *Diário do Sedutor*, buscando identificar a modalidade estética que vem à tona através dela, assim como procurando, nos seus meandros, a relação possível com o elemento eterno na existência. Para isso, devemos manter a atitude, já assumida no primeiro capítulo, de não nos deixarmos determinar em nossa investigação por

⁶³ GRAMMONT, 2003. O primeiro capítulo, à p. 21, tem o seguinte título: “A sensualidade: a figura de Don Juan”, a qual será trabalhada ao longo do capítulo a partir do texto *Diário do Sedutor*.

nenhum arcabouço teórico ou vivencial prévio, mas de seguirmos as orientações do próprio acontecimento em seu movimento.⁶⁴

Kierkegaard começa este último texto do primeiro volume da obra *Ou...Ou*, apontando para um problema relacionado com a autoria. O editor da obra, Víctor Eremita, esclarece no prólogo que a autoria de todo o primeiro volume pertence a certo jovem esteta, de codinome “A”. No entanto, parece duvidar se esse último texto foi escrito pelo mesmo pseudônimo. Afirma: “‘A’ não declara ser seu autor, mas seu editor” (KIERKEGAARD, 2006, p. 34). Víctor Eremita se pergunta se a experiência narrada não teria mesmo sido vivida por “A” que, ao declarar-se apenas um editor, estaria usando de estratégia para distanciar-se do seu leitor (estratégia reconhecidamente kierkegaardiana, diga-se de passagem). De qualquer forma, trata-se de um diário que, deduzindo do destinatário constante nas cartas, trazidas logo no início do texto, pertence a alguém de nome Johannes. A elucubração do Eremita deixa sem resposta a pergunta sobre a possibilidade de o diário estar narrando experiências vividas pelo próprio “A”, ou se este é apenas o receptor ou editor do diário, que pertenceria à outra pessoa, por ele conhecida. Podemos testemunhar esta pequena dúvida de Víctor por intermédio deste seu comentário: “se este é um evento real, do qual A é testemunha, acho curioso que o prefácio não apresente nada acerca da alegria de A ao ver realizada a idéia...” (KIERKEGAARD, 2006, p.34). O mistério em relação à autoria do texto, anunciado no prólogo do livro, cresce ainda mais quando, finalmente, começamos a acompanhar a narrativa no interior do texto mesmo. Víctor Eremita especula sobre o período possível dos acontecimentos descritos nos diários, e decide pelo ano de 1834 (apenas a título de curiosidade, Kierkegaard teria, então, 21 anos). Já aqui, nestes primeiros movimentos do texto, fica anunciada uma nova tonalidade, que podemos dizer como sendo de dúvida e de reflexão, a qual temos a pretensão de compreender ao acompanharmos o texto.

Qual teria sido o intuito de Kierkegaard ao escrever sob a forma de romance, com sua narrativa em primeira pessoa, escrita para não ser lida, cujo conteúdo é quase que só uma reflexão romanceada sobre a sedução? Por que, afinal, o plano estético precisa ser descrito a partir do âmbito do romance, o âmbito do artístico? No texto do erótico musical encontramos a reflexão sobre o caráter clássico da ópera de Mozart, que descobre a musicalidade como expressão máxima do sensível, subserviente ao ritmo e ao movimento da vida, aparecendo no modo silencioso de Don Juan. A música surge como expressão dos arranjos possíveis do ritmo e do movimento da vida. No texto de Johannes, por seu turno, o sensível é reflexão

⁶⁴ Temos nos referido a esta atitude como sendo um gesto fenomenológico, que não se deixa guiar por arcabouços teóricos ou vivenciais anteriores à experiência, como a atitude própria de um investigador em conformidade com os moldes kierkegaardianos (PROTASIO, 2009).

sobre o sensível, que se expressa indo ao encontro da experiência. Dessa forma, cada pequena parte do diário precisa ser lida como concretização de uma possibilidade específica do sensível, pois ele não está falando da sedução apenas, mas está falando sobre a sensibilidade, sobre o sensível. Kierkegaard está fazendo uma descrição fenomenológica, na medida em que está concretizando possibilidades no campo mesmo dessas possibilidades.

Começamos, então, nosso trabalho de extrair do próprio texto os seus sentidos. As primeiras linhas, escritas pelo editor, sugerem que este conhece o autor do texto. E mais, que teve acesso aos diários de forma fortuita, ao entrever os papéis através de uma gaveta inadvertidamente deixada aberta pelo autor. O eremita segue relatando seu constrangimento, pois está tendo acesso aos manuscritos de forma não autorizada. A sua disposição em relação ao conteúdo dos escritos é mobilizada, desde o primeiro contato com os textos, pela curiosidade, que vai crescendo na medida em que vai se aproximando mais e mais de seu conteúdo. O ânimo do editor vai aparecendo num misto de culpa, curiosidade, surpresa e vergonha, pelo teor dos relatos, que vão denotando os riscos daquele que também toma parte daquela experiência, ainda que na posição de narrador.

A atmosfera angustiante, revelada pela descrição do editor, vai imprimindo o tom de cumplicidade que é requerido também ao leitor, o qual é convocado para compartilhar da experiência. A princípio, os diários são feitos para o ostracismo, uma vez que neles costumam ser narrados, de forma sincera, pensamentos, sentimentos e experiências de foro íntimo, escritos na primeira pessoa e envolvendo personagens reais do mundo particular do autor⁶⁵. Há, então, desde o início, uma ironia na situação, uma vez que os escritos encontrados parecem estar organizados com vistas à sua possível publicação. A ambigüidade cerca toda a atmosfera: o editor mostra grande prazer estético com o estilo da escrita, além de curiosidade quanto ao conteúdo relatado, ao mesmo tempo em que se envergonha pelo modo como o conheceu, pelo teor do conteúdo mesmo, ao qual considera “depravação” do escritor:

Verifiquei que continham estudos de situações eróticas, alguns conselhos sobre este ou aquele assunto, rascunhos de cartas de um gênero muito particular, de que pude, mais tarde, apreciar o estilo negligente, mas intencional, e artisticamente rigoroso. Hoje, depois de ter penetrado a consciência artificiosa desse homem perverso... (KIERKEGAARD, 1988, p. 3).⁶⁶

A importância destes detalhes está em apontarmos para a forma como a trama vai enredando editor, autor, leitor, como testemunhas, mas, também, como co-responsáveis por

⁶⁵ Conforme já comentado por Valls, em seu texto *Os sedutores românticos: a força e o método* (in RIBEIRO, 1988, p. 115 a 128)

⁶⁶ Temos recorrido a três traduções deste texto: uma, em português, da coleção Os Pensadores; em francês, usamos a tradução da editora Gallimard, de 1943; a tradução espanhola, da editora Trotta, que usamos também no texto sobre o Don Juan. Na edição da editora Trotta aparece o adjetivo “depravado”. (KIERKEGAARD, 2006, p. 311)

aquilo que está sendo discorrido, ainda que alguns na posição de meros espectadores. Já nestes primeiros movimentos é possível perceber que esta atmosfera é completamente diferente daquela que cercava a personagem Don Juan, cuja energia e agilidade deixavam as demais personagens, e até o espectador, sem condições para julgamentos, dado o seu caráter extensivo e transitório. Aqui, nesse Diário, a atmosfera convida a consciência a posicionar-se, o que vai se intensificando, na medida em que mais se conhecem os detalhes do acontecimento. Este convite põe em cena um sentimento completamente ausente na trama de Don Juan, possibilitado pela mediação reflexiva, trazida pelo vocábulo “se”: “se esta página do livro não estivesse voltada para cima, e se não tivesse sido tentado por aquele título extravagante...” (KIERKEGAARD, 1988, p. 3). Nesta situação específica, a opção feita pelo editor, de apreender o material encontrado, lê-lo, publicá-lo e etc., aponta para a dúvida: tudo poderia ter sido diferente, “se”... “mas”...

Uma impressão domina-nos até que a reflexão se liberta de novo e, complexa e ágil nos seus movimentos, seduz o estranho desconhecido, insinuando-se no seu espírito. Quanto mais se vai desenvolvendo a reflexão, tanto mais apta fica a dominar-se e, como um funcionário de alfândega no serviço dos passaportes, de tal modo se familiariza com o aspecto dos mais estranhos tipos que já não é tarefa fácil desconcertá-la. (KIERKEGAARD, 1988, p.4)

Como o texto sugere, aos poucos, o estranhamento vai perdendo espaço, a familiaridade dando lugar à curiosidade, à qual o editor vai se entregando. O fato é que o editor não desiste ante a ambigüidade da situação e se decide a editar os diários. A curiosidade fala mais alto de modo que ele se deixa seduzir por aqueles papéis e, graças a isso, temos, agora, acesso ao seu conteúdo. Como se não bastasse, a essa altura, já haver atraído nossa curiosidade para o conteúdo do diário, o editor, também um sedutor, ocupa-se em antecipar o que teremos pela frente, a partir de sua perspectiva, e das impressões tiradas do conteúdo do diário.

Mais uma vez fica marcada a diferença deste texto em relação ao texto de Don Juan: se lá o tempo da situação é o imediato, que vai se modificando continuamente, mostrando um transitório que não pode durar para além do sensual, aqui as contingências vão se repetindo, durando em seus detalhes, que vão sendo intensificados pela proliferação da criatividade em enredar-se e de enredar-nos nesses detalhes. Numa, o extensivo, nessa outra, o intensivo. Num, a sensualidade como guia, na outra, a reflexão.

Podemos dividir este texto, *Diário do Sedutor*, em três partes. Na primeira parte, é descrito o modo como o editor encontra os manuscritos. Aí encontramos o prazer, a ambigüidade e o espanto do editor diante do material encontrado. O prazer é ativado pela curiosidade, que se volta em direção ao conteúdo e à qualidade do material encontrado. A ambigüidade se dá diante destes mesmos sentimentos, quando julga a si mesmo em sua

atitude de ler o material e, posteriormente, decidir publicá-lo. O espanto aparece fundado numa ética que julga a si mesmo, mas também a ação do autor, pela qual atesta a “consciência astuciosa desse homem perverso”, cuja vida era centrada na busca do prazer e no propósito de viver poeticamente⁶⁷.

Encontramos naquela que estamos designando como segunda parte do texto, as cartas de Cordélia, escritas a Johannes após o último encontro deles. Essas cartas, o editor explica, lhe foram entregues pela própria Cordélia, a quem conheceu pessoalmente. As cartas jamais foram lidas por Johannes, que as devolveu sem abrir. Com a leitura dessas cartas vai se revelando para nós um pouco da experiência de Cordélia, sua dúvida em relação ao amor de Johannes por ela, o amor dela por ele, se ele alguma vez lhe pertenceu e, principalmente, se ele alguma vez a quis. Esta é nossa única oportunidade de conhecermos a voz de Cordélia, pois ao longo do diário, ela só aparece pela voz de Johannes.

Por fim, na parte mais extensa, que designamos aqui como terceira, encontramos em detalhe o processo de sedução que envolve o protagonista dos diários e esta moça específica, Cordélia. Nesta parte, temos o diário propriamente dito, no qual vão aparecendo os critérios utilizados para a escolha da moça e as movimentações utilizadas para conquistá-la. Estas descrições são, na verdade, os pensamentos do autor que, por meio delas, vai designando o sentido de suas ações e pretensões. A estas descrições foram acrescentadas, pelo editor, algumas cartas dirigidas a Cordélia. Ela própria entregou-as ao editor, que tratou de inseri-las nas anotações do diário, usando como critério para distribuí-las entre os relatos a indicação designada por alguns eventos a que elas se referiam, de forma que sua distribuição tem, também, algo de arbitrário.

Pedimos desculpas se parece que estamos insistindo demais nesses preâmbulos, adiando o encontro de leitor com o conteúdo do texto propriamente dito, mas a atmosfera trazida pelo texto nos parece merecer esta demora, considerando que nosso propósito é entender os desdobramentos da possibilidade estética da existência, considerando os dois textos que elegemos. Retornaremos a isso à medida que se fizer pertinente.

Se o meio adequado para trazer a atmosfera própria de Don Juan foi sendo revelado pelo autor como sendo a música, o meio próprio de Johannes se revela como sendo a linguagem e a reflexão, por meio das quais vão se concretizando as determinações do

⁶⁷ O viver poético relaciona-se com a consciência em termos ideais. A realidade é aquela galgada e construída idealmente, onde o poeta encontra sua realização. Ele não quer gozar a realidade, mas gozar da realidade. Roland Barthes, numa análise do livro *História do olho*, de Georges Bataille, diferencia romance e poesia: “... o romance é aquilo que, feitas as contas, poderia acontecer, imaginação tímida (mesmo na mais luxuriante de suas criações), uma vez que não ousa declarar-se sem a cautela do real; a imaginação poética, ao contrário, é improvável, o poema é aquilo que não poderia acontecer, em nenhum caso, salvo justamente na região tenebrosa ou ardente dos fantasmas...” (BATAILLE, 2003, p. 120).

sensível, por ele protagonizadas. A positividade do estádio estético, conforme vem à baila pela figura de Johannes, só pode ser conhecida quando se aprende a enxergá-lo ao modo como ele se mostra, o que exige que o acompanhem em sua mostração. Podíamos antecipar seus movimentos, tal qual faz o editor, incluindo, também, nossas impressões acerca do que encontramos. No entanto, preferimos seguir com Johannes, optando por não adentrarmos mais detalhadamente na primeira e na segunda parte do texto, ou seja, nas considerações do editor acerca do material encontrado e de sua apreciação sobre o autor, assim como nas cartas de Cordélia.

O que aparece imediatamente, no primeiro dia narrado pelo diário, na data de quatro de abril, é a disponibilidade do sedutor para ocupar-se, anonimamente, em acompanhar uma jovem enquanto esta desce de uma carruagem. Aparece, aqui, a primeira categoria da sedução, a visão, determinada por Johannes na dimensão do ver sem ser visto. A visão precisa buscar um distanciamento que coloca aquele que vê numa espécie de obscuridade, que propicia a captação, não do instante tal qual descrito no texto do erótico musical, mas do instante momento propicio ao gozo, o qual envolve acaso e oportunidade⁶⁸.

A situação é fortuita e casual. A ocasião⁶⁹ aparece como o elemento definidor, ao aparecer como momento que desencadeia todo o resto. Algo, que na realidade não dura mais que uns segundos, aparece na descrição do sedutor como uma cena passada em câmara lenta, ganhando, assim, maior duração no tempo. É como se pudéssemos ver cada detalhe, cada músculo, cada gesto, assim como se pudéssemos entrever as intenções de cada um destes movimentos: -“Prudência, bela desconhecida! Prudência! Não é coisa fácil descer de uma carruagem e, por vezes, equivale mesmo a um passo decisivo” (KIERKEGAARD, 1988, p. 11). Há um duplo movimento aqui. Se o estamos lendo, o que está sendo descrito deve pertencer a um momento passado. Por outro lado, é como se estivéssemos ao seu lado assistindo à cena, que está se passando neste momento mesmo. Muito antes do cinema, e bem inserido no espírito romântico de seu tempo, o autor sabe trazer a cena para o presente, entrelaçando o leitor no acontecimento.

Tal detalhamento vai dando a medida do enlevo com que ele experimenta aquela situação, estendida quase à exaustão pela descrição de cada um de seus momentos, numa atitude analítica que valoriza cada detalhe da experiência. O sedutor acompanha, através de

⁶⁸ A relação entre a ocasião, o olhar e o erotismo encontra expressão significativa no texto *História do olho*, de Georges Bataille.

⁶⁹ Temos apontado para a diferença, operada por Kierkegaard, entre as categorias do instante e da ocasião. Esta cena pode servir para ilustrar bem a categoria da ocasião (ou acaso).

um espelho, os movimentos da juvenzinha, que deve ter uns 17 anos. Ele julga compreender o sentido de cada um dos seus gestos, que vai colhendo, alegrando-se por sabê-la livre: “Ah! Como ela é bela” (...) “nem sequer uma simples aliança de ouro anular – bravo!” (...) “Nada de impaciência, nada de avidez, o prazer deve ser bebido em lentos tragos; ela está predestinada, encontrá-la-ei de novo” (KIERKEGAARD, 1988, p. 13). O sedutor aposta no acaso que é, na verdade, seu cúmplice, ao manter o suspense e sustentar a atmosfera, o enlevo e o prazer.

Não é casual que Kierkegaard inicie a descrição desta modalidade do plano estético acentuando o papel da visão e do espelho. A mocinha não sabe que está sendo vista e Johannes é aquele que fica à espreita, que está sempre esperando a ocasião de se inserir e iniciar um processo de sedução. O espelho aparece como metáfora do plano estético, uma vez que só faz refletir o que acontece, no momento mesmo em que acontece. Ao mesmo tempo em que exerce um fascínio, que seduz, o que ele oferece não tem duração, sua imagem não dura mais do que um instante. A sedução, o encantamento que o espelho exerce é a de colher, repentinamente, uma imagem, sem que essa imagem perdue ou ganhe alguma coisa daquilo que o espelho refletiu.

O sedutor é como um espelho, ele quer seduzir mocinhas, e seu plano é devolvê-las para si mesmas, mas transformadas pela imagem que ele reflete. Há um plano em jogo, previamente conhecido e configurado. Nisso o sedutor assemelha-se ao cientista, que sabe colher as oportunidades e convertê-las em experiência, da qual poderá extrair verdades, asseguradas pelo distanciamento e pela neutralidade. Johannes conhece a verdade sobre as mocinhas, conhece suas necessidades, e por isso pode participar “ajudando” cada uma a se transformar no que ele já determinou como sendo sua necessidade: transformar-se em mulher. É ele quem as transforma em mulher, e é como mulher que ele quer devolvê-las a si mesmas, ao final do processo de seduzi-la em direção ao seu intento. Tal qual o cientista moderno, é ele o autor e o dono da experiência. Tal qual a ciência e seus métodos, em Johannes não há a musicalidade do sensível, mas reflexão sobre o sensível.

Abriremos um pequeno parêntesis para acentuar a categoria da ocasião e do acaso. Enquanto o imediato era, para Don Juan, categoria do instante, vivido intensamente em sua imediatidade, a ocasião e o acaso, vividos por Johannes, são categorias apenas anunciativas de uma possibilidade de gozo futuro. Em Don Juan, o instante abre espaço para o repetível, uma vez que a música soa como expressão da essência musical da figura de Don Juan. O instante do erótico musical conquista esse espaço repetível ao se concretizar de maneira tão plena que

nos convida a participar da experiência da repetição, mesmo que a obra não venha nunca mais a ser repetida e caia no esquecimento. O espaço aberto pela obra é o espaço do clássico.

O tempo do Johannes é diferente, porque é um tempo que envolve acaso e oportunidade e não possui nada de repetível. O sedutor sabe muito bem que a oportunidade é sempre única, o que significa dizer que se ele deixa a oportunidade passar, ela não retorna. Johannes pensa a oportunidade como determinante da vida, e por isso não pode perdê-la, uma vez que ele liga o sentido da vida às oportunidades que a vida traz. Por isso precisa controlar as situações, de forma a que, quando a oportunidade aparecer, ele possa se valer dela.

Outra compreensão do tempo é desenvolvida por Kierkegaard no texto *Migalhas filosóficas ou um bocadinho de filosofia* (KIERKEGAARD, 1995), onde o *instante* aparece como categoria que propicia a possibilidade de uma transformação. Ali, também, o instante é categoria eterna, veículo de transubstanciação, ao contrário das categorias da ocasião, momento ou acaso, que não operam nenhuma transformação, sendo categorias do temporal e do finito⁷⁰. O *instante* em questão, no texto *Migalhas filosóficas*, não pode nunca ser dado a partir de categorias lógicas ou contingentes e nem por força voluntarista, mas só pode ser colhido no momento seguinte, quando ele se configura a partir da transformação que se operou. Do acaso, porém, não pode surgir nenhuma transformação, após o que a vida continua como era antes, marcada pela expectativa de que novos acasos fortuitos instalem uma nova direção, que é, no entanto, a mesma, a da entrega ao fortuito.

Johannes precisa que a mocinha lhe seja entregue pelo acaso, pois desta forma ele pode sustentar o poder sobre a situação. Ao mesmo tempo, ele precisa que a situação guarde consigo certos elementos inusitados, misteriosos, característicos da experiência sensível. Embora ele quisesse controlar a situação, o sensível não pode ser controlado, pois ele sempre envolve uma série de forças e de elementos que são da ordem da relação. E se são da ordem da relação, a categoria do acaso é decisiva, porque o sensível é sempre contingente. Assim Johannes vai colhendo o sensível propiciado pelas oportunidades que lhe surgem pela frente.

Sigamos com o sedutor. O acaso volta a sorrir-lhe: -“Deste modo é que eu gosto: sozinha”. Ele solta sua imaginação, pensa nela como alguém que tem irmãos, pais e uma vida centrada nos assuntos domésticos, e que já leu muitos romances. Este dado é importante, e é desenvolvido com detalhes em outro texto deste primeiro volume, intitulado *O primeiro amor*, onde a grande familiaridade da mocinha, protagonista deste texto, com as obras

⁷⁰ “Considerado socraticamente, todo ponto de partida no tempo é *eo ipso* algo de contingente, algo inconsistente, uma ocasião”. (KIERKEGAARD, 1995, p. 29) [...] “Se, porém, as coisas devam ser colocadas de outra maneira, o instante no tempo precisa ter uma significação decisiva, de modo que eu não possa esquecê-lo em nenhum instante, nem no tempo nem na eternidade, porque o eterno, que antes não existia, vem a ser nesse instante” (KIERKEGAARD, 1995, p. 32).

românticas⁷¹, aparece como condição de possibilidade para o modo ilusório com que ela experimenta e espera o primeiro amor. Mas qual é, afinal, o primeiro amor? Não iremos nos alongar neste tema, por enquanto.

O jovem sedutor sente-se inserido no pensamento da jovem, quase como se ele e ela se constituíssem numa única pessoa. De fato, para as descrições deste momento em que detalha o que imagina ser o modo de vida dela, ele usa a primeira pessoa do plural. Mais uma vez trata-se de um encontro fortuito, no qual não chegam a se falar e ela sequer o percebe. Nosso sedutor apenas encontrou alguma “encantadorazinha” que vale à pena acompanhar. Isso nos revela como ele é guiado pelo sentido estético do transitório e do casual.

O acaso oferece uma nova possibilidade ao jovem, que ouve através de uma porta uma conversa, que lhe parece ser entre um jovem e uma jovem, na qual um encontro secreto é marcado. Ele não chegou a ver nenhuma das pessoas envolvidas na conversa, mas sua curiosidade é ativada de tal forma que, no dia, hora e local marcados, guiado pela ocasião fortuita, lá está ele. Procura, observando a expressão de cada uma das pessoas que entra no museu, identificar quem é a jovem ou o jovem. Julga tê-la identificado. - “Mais uma juvenzinha encantadora à espera de um encontro”. Espera a ocasião apropriada para insinuar-se a ela, contando com o fato de que o rapaz ainda não apareceu e ela não cessa de andar de um lado a outro, à espera dele. Planeja aproveitar a ocasião para inserir-se na vida da jovem. Quando parece que terá vez com a moça - “a situação é favorável, o instante⁷² chama-me” (KIERKEGAARD, 1988, p.17), o rapaz, esperado por ela, chega ao local. Ele tenta ainda um último contato com a jovem, um olhar, um gesto, algo que marque a presença dele naquele momento. Trocam olhares rapidamente, e ele pode dizer para si mesmo, de forma triunfante: “Agora conhecemo-nos e o nosso conhecimento tem por base uma situação picante; isso me basta até nova ordem (KIERKEGAARD, 1988, p. 18). Neste momento aparece o sentido da situação casual: ofereceu-lhe uma nova possibilidade, que não chegou a se materializar em possibilidade real. Johannes, então, segue em busca de novas possibilidades.

Mais um dia se passa e, desta vez, é a mocinha do primeiro dia que ele encontra, de forma fortuita. Mas esta lhe escapa quase que imediatamente. Johannes mostra-se desconcertado por ela lhe ter escapado. Viu-a com uma senhora mais velha, talvez sua mãe, mas perdeu-a em seguida. Não consegue lembrar-se de seus traços, ao mesmo tempo em que não esquece sua capa verde, e as feições da velha senhora: “Essa, posso-a descrever dos pés à

⁷¹ O autor refere-se a isto da seguinte forma: “Sua tia Judith a tem educado com novelas, e a fortuna de seu pai tem permitido que esta formação se mantenha imperturbada pela realidade da vida” (KIERKEGAARD, 2006, p. 259).

⁷² Leia-se: a ocasião, a oportunidade.

cabeça, e isto muito embora, no fundo, quase não a tenha olhado e, quando muito, apenas tenha dado atenção *en passant*. Assim acontecem as coisas” (KIERKEGAARD, 1988, p. 18). O que aparece de substancial é sua disposição para acolher as ocasiões, os acontecimentos fortuitos, de onde pode sempre advir uma experiência interessante.

Johannes está impaciente, pois não consegue lembrar as feições da juvenzinha e não consegue, também, esquecê-la. Sustenta essa inquietação, vive em função dela, e, assim, parece que vai preenchendo seus dias. Convence-se de que tudo isso só pode ser “promessa de um prazer maior”. Assim pensando, pode seguir esperando que a ocasião venha a se apresentar. E quantas vidas não se sustentam em promessas e quanto tempo não se pode esperar por elas: “Refrear-se é uma condição capital em qualquer prazer. Não espero vir a ter, tão depressa, informações acerca da jovem que, de tal modo, preenche a minha alma e todos os meus pensamentos, que alimentam o meu pesar” (KIERKEGAARD, 1988, p. 19). Seu modo de viver vai se mostrando em seu elemento próprio, o imaginativo. Não teve nenhum contato com a jovem, mas relaciona-se com ela como se essa fizesse parte real de sua vida. A realidade de sua vida é a imaginação, a reflexão imaginativa sobre a realidade.

“Os dias passam e nada de novo me trazem” (KIERKEGAARD, 1988, p. 20), diz o rapaz. Ele, que gosta tanto das jovens, descobre que neste momento não sente disposição em relação a nenhuma, com exceção da juvenzinha: “mais do que nunca me dão prazer as jovens e, no entanto, não tenho o desejo do prazer. É ela quem, por toda parte, busco. [...] esta jovem ocupa demasiado o meu espírito, os meus lucros serão magros, mas tenho, em contrapartida, uma oportunidade de ganhar o premio grande” (KIERKEGAARD, 1988, p. 20). O sedutor, em sua capacidade artística, identificou aquela que vale a pena seduzir. Esta jovem desconhecida, de quem sequer lembra o rosto, tornou-se o sentido de seus dias. É por ela que espera, incessantemente. Isso que ele não tem, a jovem é, ao mesmo tempo, sua inspiração. E quase que isso lhe basta, pois mesmo sua ausência preenche seus dias e seus pensamentos. “Demoníaco acaso! Eu te espero. Não pretendo vencer-te com princípios, nem com isso a que os imbecis chamam caráter; não, eu quero sonhar-te” (KIERKEGAARD, 1988, p. 21)⁷³.

Aparece, aqui, uma nova categoria, a da memória. O sedutor não se lembra de seu rosto, mas reteve a sensação, o enlevo da primeira vez, e é essa lembrança que sustenta sua empreitada. E qual é a primeira vez? É o primeiro encontro? Para Johannes apenas as mocinhas românticas acreditam nisso, pois aquele que é experiente sabe que “se é certo que

⁷³ O demoníaco, neste caso, se revela como aquilo que intercepta a realização de seu prazer. Este sentido diferencia-se do demoníaco em Don Juan, onde aparecia como disposição imediata, humor, e o aparentava com a categoria de natureza. Aqui, no *Diário do sedutor*, o demoníaco vai se mostrando mais parecido com a figura ambígua do diabólico, entendido como *diabolos*, aquilo que separa: “Diabólica é a fatal e irremediável fragmentação de tudo em ‘coisas’” (SOUZA, 1980, p. 70).

perdemos a doce inquietação provocada pelo desejo impaciente [do primeiro encontro], adquire-se a atitude que contribui para tornar o instante verdadeiramente belo” (KEIRKEGAARD, 1988, p. 16). A primeira vez, para Johannes, é aquela em que ele sentiu essa requisição da beleza, a primeira vez que se deu uma bela configuração do instante. E é este instante que ele quer reter na memória. Mas é ele mesmo que lhe escapa. O projeto do sedutor assemelha-se à consciência infeliz de Hegel, que é consciência infeliz porque vive do negar a si mesma, e está sempre querendo se completar. Mas a consciência só pode se completar a partir de uma ordenação, que tira do estético (o sensível, o imediato) toda a sua determinação própria. Tal movimento está, ao mesmo tempo, fadado ao fracasso, pois a cada vez que ele se completa fica faltando algo, pois a consciência não se sabe ainda consciência, uma vez que está continuamente presa às transformações pelas quais passa a realidade, de forma que precisa, continuamente, reiniciar todo o processo.

Podemos tentar compreender a angústia própria do estado em que se encontra Johannes, a atmosfera que lhe é própria. O sentido de sua existência, neste momento liga-se à contingência de reencontrar a moça, aquela que vale a pena seduzir, por ser aquela que se diferencia de todas as outras. Isso justifica cada um de seus dias, cada um de seus pensamentos. Tal situação é completamente estranha, pois em termos reais a moça não existe, foi apenas um vulto que passou. O que Johannes tem é uma promessa, que se dá no momento, num casual momento que, para ser verdadeiro, precisaria ser retido, precisaria durar. Mas promessas não são reais, embora para ele seja substancialidade pura. Nada o impedirá. Ri-se de pensar que outro rapaz, em sua situação, poderia temer perdê-la, pois, conhecendo uma menina na rua, sem nada saber sobre sua vida, corre-se o risco de que ela venha a estar comprometida. Mas, para ele, tudo isso não significa nada: “Eu não temo nem as dificuldades cômicas, nem as dificuldades trágicas; a única coisa que temo são as dificuldades tediosas” (KIERKEGAARD, 1988, p. 22). Johannes não se entedia, pois pode sempre encontrar na vida ocupações que o distraiam do tédio. Neste momento mesmo, tem seus dias preenchidos pelo propósito de encontrar aquela jovem⁷⁴.

Assim, seguro de si, Johannes segue seus dias. Ele sonha com ela, conta com ela, espera por ela, e está certo de que ela será seu grande prêmio. O que significa esperar por um prêmio? Que modo de viver é esse que encontra sua justificativa em uma promessa, algo tão

⁷⁴ Heidegger (2003) tematiza o tédio como tonalidade afetiva fundamental de nosso ser-aí atual em *Os conceitos fundamentais da metafísica*. De acordo com sua tematização, há uma relação direta entre tédio e tempo, uma vez que o tédio envolve alongamento do tempo e uma quebra na dinâmica cotidiana. Kierkegaard fornece, nesse caso, um paradigma fundamental, na medida em que nos induz a pensar a sedução de Johannes como passa-tempo para afugentar o tédio. Johannes transforma o tempo longo do tédio em tempo curto, ao manter-se ocupado com suas estratégias de sedução. Kierkegaard, ainda neste volume do *Ou... ou*, num texto intitulado *Rotação dos cultivos*, tematiza o tédio ao descrever o modo como a *sabedoria da vida* indica estratégias de preenchimento do tempo da vida.

fluido? Johannes parece acreditar no prêmio, mas, ao mesmo tempo, como saber se a promessa é verdadeira ou não? Sua única inquietação, que não chega a durar mais do que um momento, advém do pensamento de que pode não encontrá-la. De forma que o que ganha duração em sua vida é a expectativa ansiosa pelo encontro com ela, e os planos que vai tecendo para este encontro. A atmosfera vivida por Johannes pode ser comparada com a atmosfera da compulsão, tão familiar em nossos dias. Johannes joga com as três dimensões do tempo. Por um lado, ele retém o passado, ao querer a primeira mulher, a primeira vez. Ele a quer, contudo, por meio da preparação do futuro, uma preparação que conta com o acaso. Com tudo isso, ele vive o presente como uma tensão entre esses dois momentos, em que ele busca sempre em uma nova mulher aquela primeira mulher, que na verdade não é mulher nenhuma, pois ele não as retém. Johannes luta por fixar um momento que não tem como ser fixado, pois a cada mulher conquistada, a cada jovencinha transformada em mulher, ele precisa recomeçar o processo, único gesto que o protege do tédio.

Outras jovencinhas lhe cruzam o caminho. Johannes encanta-se com elas, ri-se de si mesmo: “Vai em paz, minha filha, se não existisse uma capa verde teria eu talvez o desejo de travar um conhecimento mais íntimo” (KIERKEGAARD, 1988, p.23). E o que é intimidade para Johannes? Finalmente, em 15 de maio, 40 dias após aquele primeiro momento em que a avistou descendo da carruagem, ele volta a vê-la. “Feliz acaso⁷⁵! Como te agradeço!... Ela é rica ignorando que possui seja o que for; mas é rica, pois ela é em si própria, um tesouro [...] Eu mantinha-me a grande distância e bebia a sua imagem com os olhos” (KIERKEGAARD, 1988, p. 23 e 25). No dia 16 de maio, ele continua sorvendo seus próprios sentimentos: “como é bom estar apaixonado”. A duração, em Johannes, vai se substancializando no prolongamento das expectativas, e das preliminares, que ele vai retardando, e nos levando junto ao descrever cada detalhe do que vê, do que interpreta, e de seus próprios sentimentos. O sedutor alegra-se consigo próprio, exalta sua disposição para esperar o momento do gozo:

É necessário beber o prazer a lentos tragos [...] Agora sua vida decorre tranquilamente; não tem ainda a menor suspeita da minha existência, muito menos do que se passa em mim, e menos ainda da segurança com que os meus pensamentos penetram o seu futuro; porque a minha alma anseia cada vez mais pela realidade e assim se vai, cada vez mais, fortalecendo (KIERKEGAARD, 1988, p. 27).

É preciso atenção para entender aquilo a que Johannes denomina realidade. A impressão que temos é a de que ele considera como sendo a própria realidade as situações que imagina para si e para ela, as suas projeções sobre o presente e o futuro, a realidade sendo sorvida na memória, nos tempos da recordação e da esperança. Sua lógica é a lógica do senso

⁷⁵ A categoria do acaso é aquela com que Johannes conta. Sua “obra” circunscreve-se ao redor desta única categoria.

comum, ou, plagiando Schopenhauer, a lógica da “sabedoria na vida”, a qual se funda em certezas acerca da vida e dos comportamentos adequados. A lógica da existência de Johannes funda-se em frases como essa: “A sorte não nos bafeja muitas vezes, devemos, pois aproveitá-la o mais possível quando se apresenta” (KIERKEGAARD, 1988, p. 27). Assim, ele mantém-se atento, a fim de administrar os acontecimentos, articulando a recordação e a esperança, de modo a sorver, o mais possível, os benefícios que a realidade oferece. O propósito é um só: evitar que a vida se torne entediante, e jamais deixar passar uma oportunidade prazerosa.⁷⁶

Uma vez identificada a jovem que se quer seduzir, é preciso ter a segurança de sua vitória, e também paciência, porque, se atacar rápido demais, não poderá gozar a situação. Johannes conhece a si mesmo em suas possibilidades de seduzir, e se articula para que cada passo seu o encaminhe para a conquista do objeto que eleger, dizendo a si mesmo como é fácil saber o que é interessante, e difícil conhecer o que é mais belo, e esta linha deve permanecer bastante esticada, de forma a não ganha-la de forma fácil.

A relação de Johannes com a vida vai se mostrando irônica⁷⁷, ao fundar-se numa lógica que vai corroendo as possibilidades da realidade, imprimindo-lhe o único sentido do uso, o que significa extrair da experiência todos os seus recursos. A sensibilidade aguçada é seu guia, mostra-lhe o caminho a seguir: “o mal está em que não é de modo algum difícil seduzir uma jovem, mas sim encontrar uma que valha a pena ser seduzida” (KIERKEGAARD, 1988, p. 27). Tal qual o pesquisador moderno, Johannes espera a ocasião adequada, tira-a de seu contexto e exerce sobre ela o domínio da técnica e do método.

Há uma diferença importante de acento, entre Don Juan e Johannes, que se faz presente aqui. O silêncio de Don Juan impede que ele seja interpretado como um sedutor nos moldes de Johannes, ou de Fausto, ou mesmo de Sócrates. Mas essa diferença nem sempre é percebida desta forma. Para nós é este silêncio que pode servir de paradigma de aproximação entre figuras tão díspares como Don Juan e Abraão⁷⁸. A ruptura se apresenta para nós pelo

⁷⁶ Sobre isso leia-se, também no livro *Ou...Ou*, o texto intitulado *Rotação dos cultivos*. Também no texto *A repetição*, aparece: “a grande vantagem da recordação é que ela começa com uma perda, por isso está tão segura, pois já desde o princípio, não tem nada a perder” (KIERKEGAARD, 1976, p.139).

⁷⁷ Kierkegaard tematiza a ironia, demoradamente, em sua tese de 1841, *O conceito de ironia*. Nessa obra, a ironia aparece em seu caráter de multiplicidade que “trabalha com o mal-entendido”, funcionando como uma máscara, cujo uso destina-se a objetivos específicos. Nestes termos, a ironia deve ser entendida como uma comunicação indireta, que guarda consigo um propósito. O sedutor dos diários expõe seu método de conquista, pautado na ironia, cujo propósito é conquistar a moça que escolheu. Kierkegaard, em *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor*, exporá o método da ironia por ele desenvolvido, ao qual denominou “comunicação indireta”, o qual se materializa pela totalidade de sua obra, cujo propósito era tirar os homens da ilusão de serem cristãos, quando em ato não o são.

⁷⁸ Figura desenvolvida por Kierkegaard na obra *Temor e Tremor*, cujo autor-pseudônimo é Johannes de Silentio (KIERKEGAARD, 1979).

uso da linguagem, que quebra o silêncio e institui o estratagema. Já falamos, anteriormente, de nossa desconfiança em relação ao lugar de Don Juan na comunicação indireta de Kierkegaard. Johannes pode ser pensado como figura que, tal qual Don Juan, só se tornou possível pelo cristianismo, mas o cristianismo que tornou possível alguém como Johannes, pertence à Idade Média tardia e ganhou expressão por meio da racionalidade contemplativa dos filósofos modernos.

Esta diferença deve ser pensada, também, a partir das sutilezas que se escondem atrás de palavras como estético, estética, sensualidade, erotismo, sexualidade. Se em Don Juan, conforme acentuado no texto que o descreve, o erotismo é puramente sensual, com o advento da linguagem e da representação, abre-se espaço para o erotismo sexual, o gozar com o gozo, o seu ou o de outro⁷⁹. No primeiro caso, o erótico, o amor, era disposição primeira, condição de possibilidade para o amor ao feminino, só passível de gozo no instante mesmo de seu acontecimento, podendo, até, ser visto como condição de possibilidade para todo o tipo de amor, conforme pensado por Kierkegaard nas *Obras do amor*.

No segundo caso, por outro lado, o erótico é mediado pela reflexão ética, pelos cerceamentos que, na medida em que antecipam uma possibilidade ideal, abrem um distanciamento da possibilidade que está se dando efetivamente, do acontecimento imediato, apontando para relações indiretas com o objeto mesmo do amor, possibilidades estas a serem vividas de forma privativa. Aqui, mais uma vez, o demoníaco encontra uma expressão diferente daquela a que nos convida Don Juan. E, ousamos dizer, é esta disposição demoníaca que abre a possibilidade da intervenção por meio da ética do Juiz Wilhelm, autor do segundo volume do *Ou...Ou*. O Juiz acredita na possibilidade de “salvar” o jovem de seu modo de viver descompromissado, mediante a promessa sedutora da possibilidade do prazer estético continuar subsistindo no compromisso ético. Kierkegaard afirma, em seu *Diário íntimo, que*

Em *Ou...Ou* o estetismo era um presente na luta contra a ética; o momento ético era a “eleição” por meio da qual uma pessoa se aparta do estético. Por isso só existiam dois caminhos na vida, e a vitória do Juiz era absoluta, ainda que o livro conclua com um sermão e com a seguinte observação: “Só a verdade que edifica é verdade para mim. (a interioridade, ponto de partida de minhas dissertações edificantes)”. (KIERKEGAARD, 1993, p. 120).

No contexto dos dois volumes da obra *Ou...Ou*, conforme acentua Kierkegaard em seus diários, a vida se restringe à tensão entre o estético e o ético, e o Juiz, porta voz do posicionamento ético na existência, acredita na plenitude da vida conquistada pela submissão do estético, o que, garante ele, não compromete em nada a permanência do sentido estético no

⁷⁹ Temos aqui um claro paralelismo com a tematização da dialética do senhor e do escravo no capítulo IV da *Fenomenologia do espírito*. Lá também, ao tratar do problema do reconhecimento, Hegel pensa a dialética de uma relação com o outro na qual o que está em jogo é sempre o aprisionamento do desejo do outro. Cf. também Alexandre Kojève, *Introdução à leitura de Hegel* (2002, Contraponto: EDUERJ).

cotidiano da existência. Na voz do Juiz, inclusive, é a coragem da decisão pelo compromisso, a assunção das responsabilidades com as instituições sociais, sejam elas o matrimônio, a amizade, ou mesmo o trabalho, que asseguram a alegria estética, agora vivida na regularidade da vida cotidiana. O juiz, com um discurso diametralmente diferente de Johannes, porta-se também como um cientista moderno, que conhece a verdade e pode guiar o jovem até ela. Na voz do juiz, a filosofia ganha contornos “ortopédicos”, uma vez que ele “sabe” as regras para uma vida equilibrada.

Esta tensão e o modo como a solução apontada pelo Juiz Wilhelm aparece revelam a vitória do universal sobre o particular. Guiomar de Grammont (2003, p. 32 a 35) atenta para o elemento masculino, o homem, como representando o caráter universal, e o feminino, a mulher, sendo sempre representante do particular, na medida em que apresenta a espécie, enquanto costumamos nos referir ao homem de forma universalizante, como síntese do gênero masculino. Embora Don Juan encante-se e seja encantado pelo feminino, um universal, o que encontra a cada situação é um particular, uma mulher particular a cada vez. No fragmento do diário de Kierkegaard, transcrito acima, outra possibilidade se insinua, a da interioridade, embora não a enxerguemos ainda, e tenhamos que esperar pelo próximo capítulo para aprofundarmos esta temática.

Em meio à descrição dos dramas particulares, protagonizados pelas personagens estéticas e éticas, Kierkegaard problematiza 2500 anos de tradição filosófica, nos quais foi se construindo o abandono do sensível. Ironicamente, o dinamarquês vai se contrapondo à uma relação negativa com o sensível, ao promover o resgate do transitório, do incerto, do indeterminado que, em termos de Don Juan, aparece como a imediatidade mesma e que, em Johannes, enaltece a forma em detrimento do conteúdo. A personagem ética, que virá em seguida, aposta na possibilidade do equilíbrio entre estético e ético, como condição para a formação da personalidade. Toda essa trama se desenha nos termos de uma tensão com a lógica especulativa, ao problematizar uma saída que admita o salto irracional e ilógico em direção ao incerto, mas não menos verdadeiro. Por meio das descrições do sedutor vai ficando claro o esforço kierkegaardiano de “refletir” a filosofia⁸⁰ em curso no seu tempo.

Voltemos, portanto, a acompanhar Johannes, cujas certezas fundam-se no senso comum da cultura de seu tempo, o elemento sensível travestido de beleza estética, de prazeres instantâneos e da sabedoria do senso comum. Johannes pensa, consigo mesmo: “o homem dotado de suficiente senso estético considerará sempre que a jovem inocente, no sentido mais eminente e profundo da palavra, é conduzida até ele velada, mesmo quando não é regra o véu

⁸⁰ Filosofia e ciência eram, nesse momento, uma e a mesma coisa.

nupcial” (KIERKEGAARD, 1988, p. 31). Johannes quer a inocência de Cordélia, ele a quer antes que o mundo a tenha violado, e anima-se com o que observa, que mais e mais lhe dá a certeza de que ela tem todas as características necessárias e suficientes para que seu empenho o leve à plenitude que deseja.

Rendo homenagem ao pai e à mãe nos seus túmulos pela severa educação que ela recebeu, e ela vive tão retirada que, de gratidão, seria capaz de me lançar ao pescoço da tia. Ela desconhece os prazeres do mundo, é-lhe estranha a saciedade pueril. É orgulhosa, resiste àquilo que constitui o prazer das outras jovens, e é isso que importa. (...) É dotada de imaginação, de alma, de paixão, numa palavra, de tudo o que é de natureza essencial, mas não subjetivamente refletido (KIERKEGAARD, 1988, p. 31 e 33).

Johannes precisa que Cordélia seja virgem, pura, e o seu prazer começa quando a imagina assim. E são estas mesmas características que justificam e antecipam o bom resultado de seus empenhos, fazendo com que todo o seu esforço valha a pena. “Saberei aproveitar-me desta espécie de mentira” (KIERKEGAARD, 1988, p. 31. As mentiras, anunciadas por Johannes, são as ilusões que ele identifica no viver poético da jovem, e que lhe serão úteis, pois será o espaço de suas ações.

Cordélia! Que nome magnífico! – Fico em casa e, como um papagaio, exercito-me a tagarelar, digo: Cordélia, minha Cordélia. Tu, minha Cordélia! Não posso deixar de sorrir ao lembrar-me da prática com que um dia, num instante decisivo, pronunciarei estas palavras. É sempre necessário fazer estudos prévios, tudo deve estar sempre bem ensaiado. Não é de espantar que os poetas descrevam sempre esse primeiro instante do tratamento por tu, esse belo momento em que os amorosos se despojam e, não por aspensão (embora haja muitos que não chegam mais longe), mas pela descida às águas do amor, e apenas então, ao saírem desse batismo, se compreendem bem como velhos conhecidos, embora apenas se conheçam há um instante. Não há instante mais belo para um jovem e, para o desfrutar completamente, é necessário colocarmo-nos sempre numa posição de superioridade, de modo a sermos não apenas o catecúmeno, mas também o sacerdote. Com o auxílio de um pouco de ironia, o segundo instante desse momento torna-se um dos mais interessantes, e equivale a um desnudamento espiritual. É necessário ter poesia bastante para não traís o encanto do momento, e o ator deve ter sempre o seu papel de cor. (KIERKEGAARD, 1988, p.33)

Quanto empenho, quanta dedicação. Johannes acompanha os movimentos de Cordélia, a quem encontra quase que cotidianamente, e sempre “casualmente”. O Juiz Wilhelm, no segundo volume deste mesmo *Ou...Ou*, reverenciará este empenho, capaz de tornar em realidade qualquer coisa que desperte interesse ao jovem.⁸¹ O contexto do Juiz é diferente: exalta o jovem a usar estes seus dispositivos para comprometer-se com as instituições da vida, a estabelecer laços duradouros. Nosso jovem sedutor, no entanto, tem outro plano, e todo o seu empenho se dirige a ele. E para conquistá-lo, vai construindo com Cordélia uma atmosfera de “impulsos contrários entre si, de desentendimento” (KIERKEGAARD, 1988, p. 39), e vai traçando sua trajetória: “O princípio estratégico, a lei que deve regular todos os movimentos nesta campanha, será pois apenas entrar em contato com ela quando uma

⁸¹ *O equilíbrio entre o estético e o ético.* (in KIERKEGAARD, 2007).

situação oferecer interesse. O *interessante* constitui assim o terreno sobre o qual se deve travar a luta⁸²” (KIERKEGAARD, 1988, p. 35). A luta se circunscreve no terreno do mistério a ser desvendado. Quando a jovem se tornar mulher, o mistério estará revelado e a luta terá terminado.

O “jogo” vai ficando cada vez mais instigante. Cordélia tem um pretendente, que está apaixonado por ela e já faz parte de seu cotidiano. Johannes observa o método de Eduardo, em quem o exterior fala diretamente daquilo que vai em seu interior, ou seja, de sua paixão e interesse por Cordélia. Johannes ri de tal estratégia: Eduardo prepara-se, exclusivamente, por causa dela, “e acaba, assim, por fazer uma figura quase ridícula” (KIERKEGAARD, 1988, p. 36). A casualidade traz-lhe uma nova oportunidade de exercitar-se em seus movimentos sutis, dos quais goza intensamente. Seus empenhos, agora, dirigem-se em duas direções: numa, quer afastar Eduardo de seu caminho, em outra, quer se insurgir no interesse da jovem. E o caminho lhe surge através de uma curva: deve conquistar, primeiramente, a tia, mostrando-se completamente indiferente à jovem. “Nunca tive o hábito de me preparar para uma conversa, mas sou agora obrigado a isso a fim de poder falar com a tia, pois assumi o respeitável encargo de conversar com ela e encobrir assim as tentativas amorosas de Eduardo para com Cordélia” (KIERKEGAARD, 1988, p.37). O exterior, tão diferente do interior... O que Johannes pretende é ter Cordélia para si, mas o que demonstra para ela é seu interesse em proteger o romance dela com Eduardo. Também Eduardo está convencido do empenho de Johannes em proteger os dois pombinhos, em abrir, junto à tia, espaço para o romance dos dois. “Assim decorrem os dias. Vejo-a, mas não lhe falo, falo com a tia na sua presença” (KIERKEGAARD, 1988, p.40).⁸³ Johannes busca o interessante, em relação ao qual mostra total desinteresse. Não é esta, justamente, a posição da ciência, em sua neutralidade e distanciamento em relação ao fenômeno, ou melhor, em relação à vida mesma?

Johannes conhece a condição moral de sua situação, e relaciona-se com ela de forma irônica, como tentaremos mostrar a seguir. Está querendo conquistar Cordélia, que é pretendida por Eduardo. Coloca-se entre os dois com o aparente propósito de facilitar-lhes a vida. “A única coisa que quase me faz pena é que ele me está infinitamente obrigado, e a tal ponto que quase não sabe como agradecer-me. Realmente, aceitar agradecimentos por isto é

⁸² O interessante aponta para a perspectiva da ironia, cujo fundamento é a duplicidade na linguagem, o jogo entre o exterior e o interior, entre a aparência e o ser, o *inter esse*, o estar entre.

⁸³ Em *Conceito de ironia* Kierkegaard estabelece a diferença entre hipocrisia e ironia: “O hipócrita esforça-se constantemente para parecer bom, embora seja mau. A ironia, pelo contrario, situa-se no terreno metafísico, e ao irônico só interessa parecer diferente do que é realmente. Há aqui, um contexto moral, mas a moralidade é demasiado concreta para a ironia.” (KIERKEGAARD, 1991, p. 222)

demasiado” (KIERKEGAARD, 1988, p. 41). Sua ação não aceita intermediação moral ou ética, mas, ao mesmo tempo, imagina limite para elas ao reconhecer que ter o agradecimento de Eduardo já é demais. Não é este mesmo o distanciamento da ciência, que em sua busca desenfreada pelo “progresso” segue ignorando as implicações éticas e morais de seus resultados?

Johannes segue com seu “método” e aos poucos, ele vai se fazendo presente para Cordélia ainda que de forma aparentemente desinteressada. As intenções de Johannes, ao assumir tal postura, são mais bem compreendidas através de suas próprias palavras, que reproduziremos a seguir:

Pouco a pouco, os meus ataques começam a aproximar-se dela, a tornar-se mais diretos. [...] A minha ironia a propósito da maldade dos homens, o meu troçar da sua covardia e morna indolência, interessam-na. [...] Mas não tem confiança em mim e, até agora, sempre opus obstáculos a qualquer tentativa de aproximação, ainda que espiritual. É necessário primeiro que, em si própria, ela adquira mais força, antes que eu lhe permita apoiar-se em mim. . (KIERKEGAARD, 1988, p. 46).

Há um projeto em curso aqui. Johannes elegeu Cordélia, e pretende conquistá-la. Mas a Cordélia que ele quer precisa de ajustes e não pode ser conquistada de forma espontânea. Enquanto Eduardo ama Cordélia tal qual ela se apresenta, Johannes quer transformá-la. Precisa prepará-la para que ela possa dar a ele tudo que ele antevê como possibilidade nela. Assim, vejamos como segue o curso de seu raciocínio:

[...] a sua evolução deve processar-se nela própria; ela deve dar-se conta da energia de sua alma, deve tentar tomar sozinha o peso do mundo. Quantas coisas ela tem a dizer e como os seus olhos me mostram facilmente os progressos que tem feito; uma única vez descortinei neles um clarão de raiva impotente. É necessário que ela não me seja devedora de nada; pois ela deve sentir-se livre, o amor apenas se encontra na liberdade, apenas nela pode existir a recreação e o divertimento eternos. Porque embora a minha intenção seja fazê-la cair nos meus braços pela força das circunstâncias, por assim dizer, e me esforce por fazê-la gravitar na minha direção é, contudo também necessário que ela não tombe pesadamente, mas como um espírito que gravita para outro espírito. Embora ela deva pertencer-me, tal não deverá poder identificar-se com a fealdade de um fardo pesando sobre mim. Ela nunca deverá constituir para mim uma prisão física, nem uma obrigação moral. Entre nós dois apenas deve reinar o efeito próprio da liberdade. Ela deve ser suficientemente leve para que eu a possa erguer com um braço estendido. (KIERKEGAARD, 1988, p.46).

Os planos de Johannes estão bem desenhados: quer Cordélia, mas não quer comprometer-se com ela. Ele a quer forte, para que possa recebê-la a partir da liberdade dela. Mais uma vez se acentua a diferença entre Johannes e Don Juan. A sedução deste último fundava-se em algo presente nele mesmo, sua luz, sua música, sua possibilidade de encantar, e era esse algo a força com a qual desejava e buscava as mulheres que queria. Esse algo era a sua força, sua alma e seu ânimo, justificativa de sua existência. O ânimo de Johannes é a estratégia. Seduz pela maquinação com que vai conduzindo os elementos para que tal

resultado, o resultado que planeja para si, se dê. Tudo o que quer precisa se adequar à forma por ele imposta, pois só da forma por ele preconcebida pode advir prazer.

Mas quem é, afinal, Cordélia, esse objeto do desejo e das experiências de Johannes que jamais aparece, a não ser pela descrição controlada de Johannes? Kierkegaard vai, por meio das personagens, trazendo elementos para que pensemos não a sedução, mas a vida em seu movimento incessante de vir a ser e em suas possibilidades correlatas, ao desenvolver os modos de lidar com o estético, com os fracassos e com as possibilidades de duração no estético. Don Juan, de certa forma aponta para a possibilidade de uma existência capaz de encontrar o instante radical de união entre tempo e eternidade, decisivo para o que Kierkegaard posteriormente considerará em meio ao salto da fé, um salto para o qual, conforme desenvolve Johannes de Silentio, em *Temor e tremor*, não cabem categorias lógicas ou racionais. E isso não porque Don Juan se entrega incondicionadamente ao eterno, retomando a partir do eterno o temporal, mas antes porque ele acompanha no instante aquilo que é requisitado pelo instante enquanto temporal. Todo o seu ser sintetiza o erotismo do sensível, ao mesmo tempo em que acompanha a sua transformação. Por isso, o seu ser eleva o sensível ao âmbito de suas máximas potências e abre o espaço para que a forma que aí desponta seja a mais plena forma material possível. Ele concretiza em outras palavras em seu corpo tudo o que o sensível é e pode ser. Ora, mas como a experiência artística é sensível por excelência e como só a música se deixa mobilizar juntamente com o vir a ser do sensível, a ópera de Mozart é o clássico por excelência: a mais potente obra clássica jamais realizada. Por outro lado, a vida de Johannes, marcada pela racionalidade discursiva, desenha uma existência cuja tendência é apartar-se, cada vez mais, do elemento sensível e transcendente que marca o caráter próprio de Don Juan. Johannes possui uma existência cunhada pela autonomização da forma e, cada vez mais, desprovida de seu conteúdo transcendente. É isso que vemos acontecer no desenrolar do caminho de conquistar a jovem, dos inúmeros preparativos estratégicos para fisgar o objeto desejado.

Mais uma vez cabe fazermos um paralelo entre o movimento de Johannes e o esforço científico moderno, em seu empenho de dominar e extrair do fenômeno os recursos favoráveis à melhoria da qualidade da humanidade, ainda que isto implique a dissolução completa do fenômeno. O próprio Kierkegaard afirma, na introdução de sua dissertação *Conceito de ironia*:

Se há algo que se tem que louvar no empenho filosófico recente em sua grandiosa aparição, é certamente a potência genial com que agarra e segura o fenômeno. Ora, se condiz ao fenômeno, que é propriamente *foeminini generis* (do gênero feminino), devido à sua natureza feminina, entregar-se ao mais forte, também se pode exigir do cavalheiro filosófico, por uma questão de equidade, a respeitosa decência, a profunda exaltação de um apaixonado, no lugar

das quais às vezes só se escutam o retinir das esporas e a voz do dominador (KIERKEGAARD 1991, p. 23).

Cada elemento vai, então, ganhando um lugar próprio na trama desenhada por Johannes: Eduardo deve ter espaço com a moça o tempo suficiente para que ela pense em Johannes como alguém que quer ajudar a aproximação dos dois. Tão logo tenha conquistado sua confiança, Eduardo deve desaparecer. “É necessário que Eduardo desapareça. Chegou já aos últimos limites; temo a cada instante que ele lhe vá fazer uma declaração de amor” (KIERKEGAARD, 1988, p. 49). Johannes vê aproximar-se o momento de insurgir-se com a jovem, teme perder o momento propício. “As minhas relações com Cordélia começam a tomar um aspecto dramático. Aconteça o que acontecer, não poderei manter-me durante muito tempo como simples espectador, sob pena de deixar escapar-se o instante decisivo” (KIERKEGAARD, 1988, p.50)⁸⁴.

Vale lembrar a diferença entre instante e ocasião. O instante é, no contexto das *Migalhas Filosóficas*, “síntese de temporalidade e eternidade” (KIERKEGAARD, 1995, p. 10), categoria que implica a impossibilidade de, depois dele, algo ou alguém permanecer o mesmo. O instante, neste contexto, aponta para a transformação, não de uma coisa em outra, mas da coisa em uma possibilidade renovada dela mesma. A categoria do instante, portanto, não cabe dentro da ordem causal ou da ordem das arrumações finitas ou contingentes. Johannes, ao usar a palavra instante, está se referindo à ocasião enquanto momento propício para que as coisas se dêem em conformidade com seus planos. A transformação que espera é da ordem da contingência. Quer Cordélia interessada por ele, e não quer perder o momento propício para construir essa possibilidade.

Johannes estuda o melhor modo de atrair Cordélia para si, pesando cada um dos meios em sua eficiência e eficácia. E conclui: “De todos os meios, os esponsais puros e simples seriam os melhores, os mais a propósito [...] o diabo é haver neles tanta ética, o que é tão enfadonho quando se trata de ciência como quando se trata da vida” (KIERKEGAARD, 1988, p.51). O matrimônio não faz, com certeza, parte de seus planos para com Cordélia. No entanto, um pedido de casamento, um noivado, desenha-se como uma estratégia perfeita para conquistá-la, para trazê-la para si. Há, no entanto, implicações éticas em tal pedido e Johannes pondera sobre elas:

Os esponsais não têm, em sentido estrito, a validade ética de um casamento [...] Esse equívoco pode-me ser assaz útil. Existe aqui a quantidade de ética para que Cordélia, chegado

⁸⁴ Nas três traduções que temos usado (em espanhol, francês e português) a palavra que aparece aqui é instante. Não conseguimos saber qual a palavra usada, originalmente, por Kierkegaard. Esta questão é importante, em função das diferenciações conceituais que temos firmado neste trabalho, ao apontarmos que, em cada pseudônimo é possível considerarmos uma compreensão diferente para esta mesma palavra.

o momento, tenha a impressão de ultrapassar os limites do comum e, por outro lado, essa ética não é suficientemente grave para que eu deva temer um choque mais inquietante. Sempre tive um certo respeito pela ética. Nunca fiz qualquer promessa de casamento a uma jovem, nem sequer por descuido; e, se desta vez, der a idéia de fazer uma, é necessário recordar que se trata de uma conduta simulada. Arranjarei as coisas de modo a ser ela própria quem quebre o compromisso. (KIERKEGAARD, 1988, p.52).

Johannes tem clareza do que está implicado neste seu passo, mas tem plena confiança em sua própria capacidade de administrar a situação de forma a que tudo saia a seu contento. Orgulha-se de sua habilidade, está convencido de sua superioridade quando se trata de conquistar uma mulher. Compara-se com os “sedutores de pacotilha”, e desta comparação emerge ainda mais convicto de seu valor, não como sedutor, mas como esteta erótico:

Aquele que não sabe fazer o cerco a uma donzela até que ela perca tudo o mais de vista, aquele que não sabe, à medida do seu desejo, fazer acreditar a essa donzela que ela é quem toma todas as iniciativas, esse homem é e será sempre um inábil, um sedutor, termos que de modo algum se podem aplicar a mim. Eu sou um esteta, um erótico, que aprendeu a natureza do amor, a sua essência, que crê no amor e o conhece a fundo, e apenas me reservo a opinião muito pessoal de que uma aventura galante só dura, quando muito, seis meses, e que tudo chegou ao fim quando se alcançam os últimos favores. Sei tudo isto, mas sei também que o supremo prazer imaginável é ser amado, ser amado acima de tudo. Introduzir-se como um sonho na imaginação de uma jovem é uma arte, sair dela, uma obra-prima. Mas esta depende essencialmente daquela (KIERKEGAARD, 1988, p.52).

O meio próprio a Don Juan era a música. O meio de Fausto é a palavra. Qual o meio próprio a Johannes? Guiomar de Grammont (2003), em seu livro já citado por nós, ressalta que Don Juan e Johannes são figuras silenciosas. Este posicionamento é, a nosso ver, absurdo, por desconsiderar a verbosidade de Johannes, que só não fala (e só escreve) por falta de interlocutor. Havendo um interlocutor ele, certamente, faria o que fez nas cartas, detalharia cada um dos seus atos, pensamentos e planos. Aliás, não é por acaso, em nossa compreensão, que o material foi disponibilizado para um editor, que o lerá com avidez, e o publicará. Vimos como o Don Juan da ópera de Mozart fala pouquíssimo, não planeja coisa alguma, antes é levado pela onda das contingências, ou, até podemos dizer, ele próprio se constitui em onda, que carrega consigo as contingências que lhe atravessam. As coisas se passam diferentemente com Johannes. De fato, conhecemos pouco das palavras que ele usa com Cordélia, com a tia, até mesmo com Eduardo. O que conhecemos, detalhadamente, são seus pensamentos. Mas, a julgar pelo fluxo dos acontecimentos, ele fala, e muito. Fala o suficiente para obter o que deseja, ou melhor, fala o necessário para que seus planos possam se concretizar.

As personagens se confundem, mas nosso propósito é entender suas particularidades. Renato Mezan (*in* Ribeiro, 1988, p. 83) assegura que Don Juan é bonito, irreverente, autoritário com os inferiores, “derrubou nada menos que 2065 corações de todas as idades”. Novamente temos uma impressão diferente. A contabilidade parece acertada, conforme as informações de Leporello, mas, ao que nos parece, não é com a beleza ou com as atitudes

autoritárias que Don Juan conquistou todas estas mulheres. Don Juan conquistou, e seguiria conquistando, pela força de seu ânimo, pela sua disposição para o feminino, que não se configura em ardil, mas constitui-se em sua condição mesma de existência. A contabilidade interessa a seu serviçal, não a ele, embora cante, na ópera, “minha lista amanhã deve aumentar...”. Don Juan conquista, porque não pode não conquistar, e é uma fatalidade que tenham sido 2065, o número poderia ser qualquer outro, quiçá 43.250. O que importa é que seja um número aberto, infinito...

As coisas se passam diferentes com Johannes, cuja contabilidade desconhecemos. Johannes não traz consigo testemunhas, nenhum Leporello para nos ajudar. Só podemos contar com seu diário, e pressupor que a aventura narrada ali, que a estratégia, que ali afigura como dirigida a Cordélia, já fora usada com muitas outras, e assim deverá continuar acontecendo. Se pudéssemos arriscar-lhe uma identidade, Johannes é alguém para quem o outro, qualquer outro, não tem nenhum valor para além da satisfação, não de seu desejo, mas de sua fantasia. Senão, vejamos: antes mesmo de obter Cordélia, de conquistá-la, Johannes tem seus planos bem definidos: fingirá interesse, ficará noivo, ela deverá romper o noivado, ele a possuirá, e aí tudo terá chegado ao fim. Não é a Cordélia que ele quer, embora em seu discurso do momento, seja ela o seu único objeto de interesse. O que quer, afinal, Johannes, o Sedutor. Kierkegaard não estaria, com o gesto que vai repetindo as mesmas estratégias com todas as mulheres, “refletindo”⁸⁵ o projeto de universalidade do método científico?

Renato Mezan (In Ribeiro, 1988), ao investigar sobre o *Don Giovanni* kierkegaardiano, aquele de Mozart, lista, sob o subtítulo *Aspectos da sedução*, algumas possibilidades de compreensão para o termo sedução, apoiando-se, inicialmente, nas acepções do dicionário Aurélio. Segundo ele, as três primeiras acepções dizem respeito à “dimensão ética da sedução, e nela o sedutor aparece como alguém perfeitamente odioso” (MEZAN, in Ribeiro, 1988, p.88). Nessas, a palavra sedução ganha os seguintes sentidos: levar para o lado e apartar, indicando a idéia da sedução como um desencaminhar; em seguida aparece a conotação da sedução como um enganar artiloso, onde a racionalidade está a serviço do emprego dos meios necessários para que os fins sejam alcançados; por último, o autor apresenta a acepção de “desonrar, recorrendo a promessas”. Uma quarta acepção aponta para um aspecto estético, que implica encantar, atrair e deslumbrar, sugerindo que o seduzido só tem a ganhar com a sedução, em termos de deleite e de prazer. Mas esse deleite guarda uma ambigüidade, pois o encantamento pode também subjugar e dominar. O autor apresenta,

⁸⁵ A reflexão se configura, em Kierkegaard, a partir da metáfora do espelho. Nesse sentido seus escritos têm a pretensão de devolver àquele que lê uma imagem, não do texto ou das idéias do autor, mas uma imagem de si mesmo.

ainda, mais duas acepções: levar à rebeldia, revoltar, sublevar e subornar para fins sediciosos, as quais, segundo ele, “remetem ao universo das regras sociais” e implicam sua dimensão política, sendo o sedutor, aqui, “aquele que recusa a boa ordem, a ordem natural, e pretende implantar outra, antinatural” (MEZAN, in RIBEIRO, 1988, p. 89) que, embora política soma-se à ordem das acepções éticas, com o que ele conclui:

E é precisamente a idéia de *mentira* que define o aspecto ético da sedução, pois para ela refluem todas as demais representações vinculadas a esta esfera: enganar, prometer e não cumprir, inclinar para o erro sob as vestes da inocência, etc. A mentira, por sua vez, está a serviço de um projeto de *domínio* a ser obtido através dela, e que baseia sua eficácia na expectativa de um prazer supremo que o sedutor faz cintilar à distancia, prometendo-o como recompensa ao seduzido se este o seguir para fora da estrada real. Eis porque o sinônimo mais adequado de “seduzir” é, a meu ver, “fascinar” (RIBEIRO, 1988, p. 90, grifos do autor).

Conclui Mezan, que para fazer frente a estas características, o sedutor precisa ser alguém consciente de suas ações, capaz de articular-se de modo a controlar o seduzido, e se pergunta se Don Juan seria mesmo um sedutor, trazendo algumas palavras de Kierkegaard, retiradas do texto que desenvolvemos em nosso primeiro capítulo. Vamos reproduzi-las aqui:

Para ser um sedutor, sempre é preciso um certo grau de consciência e de reflexão, e então se pode falar com todo o direito de astúcias, ardis e modos falaciosos. Mas Don Juan não possui esta consciência. Por isso, não seduz. Don Juan deseja, e este desejo tem efeitos sedutores. Ele goza com a satisfação de seus desejos, mas logo que satisfaz seus desejos, se põe a buscar um novo objeto, e assim sucessivamente. [...] Para ser um sedutor, falta-lhe este tempo prévio no qual fazer seus planos, e também lhe falta este tempo posterior, no qual chegaria a ter consciência do que fizera. Um sedutor deve possuir uma força que Don Juan, apesar de seus muitos outros dotes, não possui. Esta força é a palavra (citado por MEZAN, in RIBEIRO, 1988, p. 91).

Don Juan não chega a ser um sedutor, embora seduza. Se tais descrições não se aplicam a Don Juan, elas parecem “cair como uma luva” sobre Johannes, a quem não falta o tempo prévio da preparação, nem o tempo posterior de se saber tendo feito tudo o que fez. Mas nossa pergunta, sobre o que ele quer, afinal, continua em suspenso. Sendo sedutor, já se esclareceu para nós que quer enganar, atrair para si, usando artifícios muitas vezes amorais, porque desconhece, completamente, o dano que pode causar ao outro. Com isso, ele conquista Cordélia. Para, conforme planeja, assim que a possuir, dispensá-la. O que ele busca, afinal?

O elemento próprio de Johannes é a dissimulação. A dissimulação fala da impossibilidade de que se venha a ser, algum dia, verdadeiro. O dissimulado precisa ser sempre aquele que ele não é, alguém que não se constitui e que não possui determinação, vivendo dos prazeres do momento, os quais têm pouca duração. O viver do dissimulado é um trabalho eterno, um metamorfosear-se constante, e é este elemento que se repete incessantemente na vida de Johannes. O movimento de seduzir não tem fim, precisa sempre

continuar, jamais se constituindo em ligação com aquilo que seduz, mas ligando-se incessantemente com as artimanhas da conquista, as quais ele vai operando continuamente.

Continuando com Johannes o seu caminho, o que vem em seguida é a operacionalização de seus planos. À medida que vai se insinuando na vida de Cordélia, ela vai perdendo a espontaneidade, o que para Johannes ganha o sentido de que tudo está indo muito bem, tudo pronto para que ele arrisque o pedido de noivado, o que ainda exige que faça correr o boato de que está apaixonado por uma jovem. Cordélia mostra-se inquieta, curiosa. Johannes prepara-se para deixar de ser uma “pessoa” e tornar-se um “bom-partido”. Sente um pouco de pena da tia, pois sente que ela o ama de verdade, “com um amor agrônômico tão puro e sincero, a ponto de quase me adorar como seu ideal” (KIERKEGAARD, 1988, p. 54).

Johannes antecipa, em sua imaginação, o momento do pedido:

A tia dará o seu consentimento, do que aliás nunca duvidei. Cordélia seguirá os seus conselhos. Quanto ao meu noivado, não me poderei orgulhar da sua poesia: é, a todos os títulos, cheio de integridade, eivado de espírito comercial. A rapariga não sabe se deve dizer sim ou não; a tia dirá sim, ela dirá sim também, Eu fico com ela, ela comigo – e a história poderá começar. (KIERKEGAARD, 1988, p. 56)

E, em três de agosto, estão noivos, embora Cordélia não saiba muito bem descrever como tudo aconteceu e o que significa tudo isto. Johannes comenta que Eduardo está possesso, mas ele o faz entender que foi tudo um arranjo da tia, e que Cordélia, inclusive, tem bons sentimentos em relação a ele. Explica em seu diário que não quer tirar as últimas esperanças de Eduardo, e nem sequer romper com ele, pois reconhece que ele é um homem de bem, “e ninguém sabe o futuro que nos reserva”, referindo-se à possibilidade de vir a precisar de Eduardo em algum momento futuro.

Tudo arranjado chega a hora de usufruir das novas possibilidades que lhe estão disponíveis. Johannes organiza-se:

Agora, o que tenho a fazer é, primeiramente, acomodar as coisas para acabar o noivado e garantir mais belas e importantes relações com Cordélia; depois, tirar o maior proveito possível do tempo para me comprazer em todo o encanto, tudo o que nela é digno de ser amado, todas as graças com que a natureza tão abundantemente a dotou; comprazer-me com toda a reserva e circunspeção que impedem o anteciparmo-nos aos acontecimentos. Quando eu conseguir chegar a fazê-la compreender o que é o amor, o amor por mim, então o noivado desmoronar-se-á naturalmente como representando um estado imperfeito, e ela será minha. (KIERKEGAARD, 1988, p. 57)

Um espaço para as impressões de Victor Eremita

No início de nosso texto optamos por não detalharmos o conteúdo do que designamos como sendo a primeira parte do livro, aquela em que o editor fala de suas impressões sobre o material encontrado. Tendo chegado a um momento crucial do diário que temos nos ocupado

em descrever e comentar, achamos pertinente conhecer a opinião do Eremita. Talvez porque, a esta altura, já tenhamos material suficiente para compartilharmos com ele nossa própria opinião. Assim, vamos nos distanciar um pouco do que está acontecendo entre Johannes e Cordélia, contendo nossa curiosidade, e pensando sobre nossas impressões em relação ao que está em jogo.

Um elemento, ressaltado logo de início por Victor Eremita, constata a “consciência artificiosa desse homem perverso” (KIERKEGAARD, 1988, p. 3). A perversidade é, também, a tônica de nossa impressão. Mas há outro elemento, para o qual Victor aponta repetidamente, e que gostaríamos de compreender: o poético. Vejamos:

Mas como explicar então que o diário tenha tomado uma feição de tal modo poética? A resposta não apresenta dificuldades, resultado de possuir ele, na sua pessoa, uma natureza poética que não era, se o quiserem nem suficientemente rica nem suficientemente pobre para distinguir entre a poesia e a realidade. O tom poético era o excedente fornecido por ele próprio. Esse excedente era a poesia cujo gozo ela ia colher na situação poética da realidade, e que retornava sob a forma da reflexão poética. Era este o seu segundo prazer e o prazer constituía a finalidade de toda a sua vida. Primeiro gozava pessoalmente a estética, após o que gozava esteticamente a sua personalidade. Gozava, pois, egoisticamente, ele próprio, o que a realidade lhe oferecia, bem como aquilo com que fecundava essa realidade; no segundo caso, a sua personalidade deixava de agir, e gozava a situação, e ela própria na situação. Tinha a constante necessidade, no primeiro caso, da realidade como ocasião, como elemento; no segundo caso a realidade ficava imersa na poesia. O resultado da primeira fase era pois o estado de espírito, de onde surgiu o diário como resultado da segunda fase, tendo esta palavra um sentido algum tanto diferente nos dois casos. Graças à ambigüidade em que decorria a sua vida, sempre ele esteve sob o império de uma influencia poética. (KIERKEGAARD, 1988, p. 5).

Kierkegaard se pergunta em sua dissertação *O conceito de ironia* sobre o que é a poesia? E responde: a poesia é uma vitória sobre o mundo. É por meio da negação da realidade imperfeita que a poesia inaugura uma realidade superior, que transfigura o imperfeito em perfeito. O poético é, por isso, uma espécie de vitória sobre a realidade, uma infinitização que consiste mais numa escapada para fora da realidade do que num permanecer nela (KIERKEGAARD, 1991, p. 255). O editor afirma sobre Johannes: “Ele não pertencia à realidade e, no entanto, tinha muito a ver com ela” (KIERKEGAARD, 1988, p.5), ao manter tensa a linha que liga realidade e idealidade, imanência e aparência, interior e exterior, passando sempre acima da realidade e mantendo-se afastado dela de forma a não sucumbir ao seu peso.

A poesia aparece, portanto, com dois sentidos diferentes. No primeiro, liga-se ao sensível, à sensibilidade erótica que sabe colher a sensualidade estética das situações. No segundo caso, a poesia está remetida ao movimento dos românticos, que sabe reduplicar a realidade no texto, gozando pela segunda vez com a realidade e consigo mesmo na realidade. Não haveria este texto se estas duas possibilidades poéticas não estivessem em curso. Primeiramente a realidade precisa dar a ocasião para que, articulada em palavras, transforme-

se no diário como uma segunda possibilidade de gozo da realidade. Álvaro Valls ressalta que o tema de toda a obra *Ou...Ou* é o problema da realidade em relação às produções poéticas, considerando que “o confronto entre ilusão romântica e realidade não é apenas um problema ontológico, mas é também um problema existencial” (VALLS, in RIBEIRO, 1988, p. 125).

Se Johannes não pertence, propriamente, à realidade, o editor atesta que a moça referida no diário, sim, pertencia à realidade. Tal declaração parece cumprir a missão de fortalecer nossa crença na realidade da experiência narrada, levando-nos a acompanhar suas elucubrações sobre o sentimento da jovem, ao ser abandonada. Se Johannes levava sua vida poeticamente, ou seja, fora da realidade, não sucumbindo aos seus efeitos, a existência de Cordélia era real, e era na realidade que ela precisava continuar existindo quando, por fim, a relação com Johannes viesse a se desfazer.

O editor, Victor Eremita, manifesta a dor que sente por estas jovens, para sempre marcadas pela experiência sem, no entanto, ter nada a dizer, em quem realidade e sonho se mesclam. Passado o momento da experiência, tinham a impressão de que tudo não fora senão sonho e, ao mesmo tempo, elas sabiam que fora realidade.

Duplamente lhe sentia a infeliz o travo amargo, porque nada tinha em que o basear [...] perguntaria a si própria se não seria afinal tudo aquilo uma ficção. [...] Não tinha ninguém a quem se pudesse confiar. Porque, no fundo, ela nada tinha a dizer. Podemos contar um sonho aos outros, mas o que ela tinha a contar não era sonho, e sim realidade, porem, logo que pretendia descrevê-la a alguém e sossegar o seu espírito inquieto, nada encontrava para dizer. (KIERKEGAARD, 1988, p. 6).

Em relação à Johannes, a impressão era outra. Nada parecia ter mudado em sua vida, que seguia seu curso sem deixar qualquer pista, sem poder ser responsabilizado por nada. A atmosfera em que construía toda a trama era de tal sorte confusa, que era até possível que ele viesse a afirmar que fora ele o seduzido. A intelectualidade era o traço marcante de sua vida, e o protegia de sentir-se como um sedutor. As pessoas com as quais se relacionava não eram mais do que estímulos, lançados ao longe logo que não cumpriam mais sua função.

Victor pergunta-se pelo conteúdo do cérebro de tal homem, prevendo que, tal qual ele desviara pessoas de seu caminho, ele também acabaria por se perder, e “aquele que se perde em si próprio [...] em breve se dá conta de estar fechado num círculo, de onde lhe é impossível escapar” (KIERKEGAARD, 1988, p. 7). Sua vida e seu castigo revelam-se, então, como a sua “loucura consciente”, uma loucura que toma a forma de uma inquietação, sem chances de repouso, presa em sua “estéril agitação”, não deixando que ele seja, sequer, um insensato. Tomando como referência sua própria angústia e o fato de essa angústia fazer dele um cúmplice, um confidente ilegítimo, sem direito a qualquer esclarecimento, Victor conclui:

“Ai de mim, nada existe no mundo tão totalmente impregnado de sedução e tão maldito como um segredo” (KIERKEGAARD, 1988, p. 8).

Nossa impressão é que o eremita precisa consolar-se a si próprio em seu arrependimento e dor por ter se tornado co-autor e cúmplice de tal homem, ao se colocar como refém deste “horizonte da técnica”, pra usar uma expressão de Heidegger. Johannes, por sua vez, passa ao largo de tais inquietações e sua angústia restringe-se à luta frenética por não viver qualquer momento de tédio. Ele não estabelece senão uma relação intelectual (abstrata) com a realidade, de tal modo que os elementos que a constituem não são mais que peças de um jogo que sabe jogar com maestria, de forma a ganhar todas as partidas. Mas será mesmo que Johannes chega a ganhar alguma de suas partidas? O próprio editor está certo de que tudo isso virá a ser terrível para o sedutor, uma vez que este homem esteta não se apercebe do fracasso inexorável dessa sua tentativa de domínio reflexivo, tal qual as filosofias modernas não se apercebem de seu fracasso.

O estético é justamente esse fato que vem à tona por meio da descrição de Johannes, e jamais pode ser dominado reflexivamente. Mas por que não? Para que o estético fosse dominado reflexivamente, seria preciso que a reflexão conseguisse corrigir o caráter fugaz e mutável do estético. Johannes pode, naturalmente, conduzir a dinâmica da conquista, de tal modo a alcançar no final de todo o seu cansativo processo de caça a conquista definitiva de sua presa. Essa conquista mesma, porém, acaba por destruir de maneira incontornável o próprio sonho do sedutor, o próprio fim da sedução. Johannes não quer apenas seduzir, ele quer por meio da sedução alcançar o momento da entrega livre e pura de Cordélia. Por detrás dessa entrega fala evidentemente uma nostalgia de um estético não corrompido, de uma vida pura sem degradação e vício. Exatamente por isso, porém, a conquista precisa se delongar, se adiar, se protelar ao máximo.

Johannes poderia claramente ter consumado a relação com Cordélia muito antes. Tal consumação, contudo, não deixaria nenhum espaço para a ilusão de domínio do estético. De uma forma ou de outra, no entanto, a ilusão sempre se impõe e, com isso, Johannes é sempre aquele que, diferentemente de Don Juan, para o qual a ligação erótica não deixa nenhuma experiência de falta, sempre acaba pior. Mas Johannes não se angustia, quando muito, teme o tédio. A relação que mantém consigo mesmo pode ser compreendida buscando uma das descrições feitas por Kierkegaard, sob o pseudônimo Anticlimacus, no interior de sua obra *A enfermidade mortal: Johannes* vive o desespero de querer ser-si-próprio. Ilude-se, tomando-se como autor de si mesmo. Pensa estabelecer as medidas de sua existência, interfere no curso dos acontecimentos, acreditando deter as determinações do passado e do futuro. Tal não é,

contudo, possível. Por isso, ele precisa viver no tempo da imaginação, no tempo da recordação e da esperança, distanciando-se, indiferente, do temporal e, conseqüentemente, do eterno. Toda sua existência justifica-se no fortuito, no casual, e nas determinações de sua imaginação, onde pode criar conexões e justificativas infinitas. Há, na figura de Johannes, elementos que lembram a crítica de Kierkegaard à filosofia sistemática e idealista, à qual ele se refere como uma filosofia desinteressada. Sobre isto podem ser encontrados elementos em seu pequeno livro, assinado por Johannes Climacus, *É preciso duvidar de tudo* (KIERKEGAARD, 2003), como também em *Conceito de Angústia*, de Vigilius Haufniensis (KIERKEGAARD, 2010). Mas voltemos a acompanhar a saga de Johannes e Cordélia.

Retomando o curso narrado pelo diário.

Tendo alcançado o status de “noivo”, Johannes goza daquele estado híbrido de quem possui, mas não pode ainda tomar posse. “Duvido que haja alguém mais feliz que eu [...] embriago-me de ter na minha posse essa feminilidade pura e inocente” (KIERKEGAARD, 1988, p. 58). O que Johannes considera como sua posse é a feminilidade pura e inocente. É esta abstração que o liga a Cordélia, a quem, efetivamente, não se liga, pois ela não é nada além da materialidade necessária para seu gozo. “Todas as jovens que aceitam confiar-se a mim podem estar certas de um tratamento perfeitamente estético. Apenas no fim, bem entendido, serão enganadas” (KIERKEGAARD, 1988, p. 60).

Johannes freqüenta, com Cordélia, os espaços sociais reservados aos noivos, lugares desprezíveis, onde as conversas versam sobre os parentescos familiares e onde o erotismo não encontra qualquer lugar. Johannes não tem qualquer interesse nas histórias familiares, seu interesse é o imediato, momento eterno em que pode nascer o amor tal qual idealizado por ele. O sedutor não acredita na possibilidade do amor eterno, estando mesmo convicto de que enganar ou ser enganado é a essência mesma dos relacionamentos amorosos.

A Cordélia falta, ainda, elementos indispensáveis para o sucesso pretendido por Johannes: falta-lhe o senso erótico, condição necessária ao amor carnal. Iniciam-se, então, os movimentos que guardam dois propósitos: por um lado, fazer nascer o amor em Cordélia, todo ele precisando estar fundado no senso erótico. Apenas desta aquisição pode nascer o segundo propósito, que é o do rompimento do noivado, condição necessária para que ela se entregue a ele de forma livre e desimpedida, não lhe devendo nada, e não lhe requerendo nada. Há um caminho a percorrer, que exige a dedicação exclusiva de Johannes e o abandono de tantas outras possibilidades que o acaso não cansa de lhe disponibilizar, e às quais ele diz

não, repetidamente, para que possa se entregar à “guerra” com Cordélia, “guerra, em que bato em retirada e a ensino, assim, a vencer, perseguindo-me” (KIERKEGAARD, 1988, p. 62). O sucesso com Cordélia lhe parece tão bem assegurado, que Johannes começa a mostrar-se disperso, sendo atraído por tantas outras jovens, uma que aparece numa janela, outra com seu lenço bordado. A descrição destes momentos fortuitos vai se intercalando à narração da história vivida com Cordélia, dando a impressão de que o que virá em seguida não traz mais nenhuma novidade, meio que é a simples repetição de outros momentos iguais, não tendo mais a luz dos primeiros momentos, quando Cordélia era apenas possibilidade. O gozo de Johannes vai se firmando, para nós, nos momentos antecipatórios, os momentos poéticos, e perdendo interesse à medida que se aproxima do real. Todas as articulações, agora, parecem mera repetição de um programa já bastante conhecido e dominado. Johannes diz para si mesmo:

Amo Cordélia? Sim! Sinceramente? Sim! Felizmente? Sim! – no sentido estético, e também isso tem um importante significado. De que serviria a esta jovem cair nas mãos de um desajeitado marido fiel? Que teria feito dela um tal marido? Nada. Diz-se que, para triunfar na vida, é necessário algo mais que a honestidade; eu diria que é necessário mais que a honestidade para amar uma jovem como esta. E eu possuo esse algo mais – é a falsidade. E, no entanto, amo-a fielmente. É com a maior firmeza e continência que eu próprio velo para que se possa desenvolver tudo que nela existe, toda a riqueza da sua natureza divina. Sou um entre os raros que o podem fazer, ele é uma entre as poucas que tem as condições necessárias; não fomos feitos um para o outro? (KIERKEGAARD, 1988, p. 63).

A criatividade do artista, o material necessário, tudo está pronto para que nasça a obra estética pretendida por ele, ou seja, para que Cordélia transforme-se em mulher. Johannes ocupa-se no detalhamento dos elementos necessários para que nasça a obra, que jamais poderá se reverter em obra clássica, pois o que ele quer, conforme anunciado na citação que inicia o livro, é a jovem iniciante⁸⁶, a jovem virgem, o que não poderá durar para além da primeira experiência. No momento do gozo dá-se, também, o seu fim.

Duas figuras restam ainda comentar, em sua importância pra Johannes: a da revelação, e a do contraste. Johannes precisa sempre contar com o acaso para que a ocasião propícia se dê. A ocasião propícia é aquela que revela a jovem que vale à pena seduzir. Esta, que vale à pena seduzir, precisa ser encontrada a partir do contraste com outras possíveis. Não é qualquer mulher que serve ao seu propósito, Por isso, o problema do contraste e da revelação; e a arte do sedutor é saber distingui-la entre as muitas mulheres possíveis. Ela não está dada desde o princípio. Ele “sente” que ela é uma ocasião propícia aos seus intentos, ele a escolhe entre tantas outras, mas a verdade desta oportunidade precisa ser colocada à prova.

⁸⁶ Sua paixão predominante é a la giovin principiante (Sua paixão predominante é a jovem debutante) (KIERKEGAARD, 1988, p.3).

O que temos em seguida é o detalhamento das ações de Johannes, sua “dupla manobra”, cujo objetivo é fazer nascer em Cordélia seu erotismo, mas também uma força que lhe permita opor alguma resistência, quando o segundo momento se apresentar “... Quando num determinado instante⁸⁷ tiver a impressão de que lhe foi de novo negada a vitória, deverá aprender a não renunciar a ela. É esse o conflito que amadurecerá sua feminilidade” ” (KIERKEGAARD, 1988, p. 64).

A frieza com que Johannes constrói seus planos, o modo como se mostra completamente consciente, e até orgulhoso, de suas próprias ações, apontam para sua determinação enquanto sedutor astucioso e manipulador, e para o caráter auto-suficiente deste seu modo de ser e agir. Seu método é fazer com que Cordélia descubra a si mesma ao modo como ele se descreve a si mesmo. Ironicamente, Johannes afirma ter aprendido tal “método” com as “queridas crianças que amei outrora” (KIERKEGAARD, 1988, p. 65), às quais é grato pelas lições aprendidas. Cordélia é mais uma, dentre muitas outras conquistadas anteriormente. A repetição do mesmo é a repetição de um eterno nada.

Sua metodologia vai ganhando forma para nós. Cartas são escritas, em que ele narra um estado de alma que quer fazer nascer em Cordélia, assim como quer fazer nascer nela uma disponibilidade para certos atos, como romper o noivado, continuar a relação com ele, e, por fim, ceder aos seus encantos. Se, cotidianamente, ele faz parecer a Cordélia que está desinteressado, nas cartas que escreve para ela o que aparece é algo bem diverso. Nelas ele fala de como se sente transformado pelo amor que tem por ela. “Terei sido eu? [a modificar-me]; sim, fui eu, porque te amo, foste tu, porque é a ti que amo” (KIERKEGAARD, 1988, p. 65). Fala de seu destemor pela transformação, que lhe permite arriscar tudo em nome deste amor que a tudo transforma. Quer parecer que se expõe, mas sua intenção é acordar nela tais sentimentos e, principalmente, possibilidades, de modo a levá-la a sentir-se com capacidade para fazer qualquer coisa.

O movimento seguinte é fazer nascer nela a dúvida quanto à necessidade de manter a formalidade do noivado. As cartas dirigidas a Cordélia, anunciadas pelo editor como sem ter lugar específico no texto, entram agora em cena. Eis fragmentos de uma delas, na qual ele anuncia a superioridade do segredo e do silêncio sobre as relações reveladas, referindo-se aqui às relações marcadas pelo compromisso do noivado. “Minha Cordélia! O amor ama o segredo – o noivado revela; ama o silêncio – o noivado é pregoeiro; ama o murmúrio – o noivado

⁸⁷ Na voz de Johannes esta palavra significa momento, ocasião.

proclama ruidosamente” (KIERKEGAARD, 1988, p. 39), Amor e noivado começam a ganhar o sentido de coisas que podem e devem existir separadamente.

O noivado segue seu curso, com as visitas formais que lhe são pertinentes. Johannes descreve detalhadamente os elementos constantes do ambiente físico onde se dão os encontros de noivado. Estes elementos estarão presentes, nós veremos, no último encontro deles, quando preparará detalhadamente uma réplica deste ambiente de forma a tornar tudo familiar a Cordélia. E é, também, com ela que vai recolhendo os elementos necessários ao sucesso de seu empreendimento: “Embora eu seja um praticante de velha data, [...] é ela quem me dá as primeiras lições. E se tenho qualquer influência na sua formação, é ensinando-lhe sempre e sempre, o que com ela aprendi” (KIERKEGAARD, 1988, p. 67)⁸⁸ Aquilo que vai aprendendo com Cordélia é, também, o material que usa para guiá-la na direção de seu interesse.

Johannes mantém a tensão do fio: de um lado, o noivado, formalmente vivido nos moldes que lhe são próprios. De outro, cartas apaixonadas, ambíguas, excitantes, que convidam a reflexões e a atitudes que não são, jamais, comentadas no ambiente do noivado. São apenas insinuadas, de forma a manter seu caráter secreto e picante. O Sedutor vai nos apontando as transformações que vão se operando em Cordélia, mediante tal estratégia. Fazendo uso de toda a sua veia poética, apresentada pelo editor como a característica que resume toda sua existência, Johannes vai construindo para a noiva um mundo imaginário, infinito, em muito superior àqueles encontros de noivado. Ele aposta na fantasia de Cordélia, em sua capacidade imaginativa, que possibilita a realização dos planos do sedutor. Isso é importante estrategicamente. Cordélia não pode vê-lo em sua realidade, mas precisa sonhá-lo e apostar nesse sonho. Disso depende o sucesso da empreitada de Johannes. Por que? Porque Johannes propriamente não é! Toda a estratégia da sedução revela uma incapacidade originária de Johannes de suportar o estético tal como é e a necessidade de criar um espaço para a correção do caráter próprio ao estético em meio à apreensão de uma pretensa dimensão de positividade efetiva. Tudo em Johannes é mendaz. Ele não ama Cordélia, ele não quer se casar com ela, ele nunca diz até o último momento o que realmente o determina. Na verdade, para Johannes, só há o jogo. O jogo, contudo, é o lugar onde a dita positividade efetiva se dá.

⁸⁸ Esta disposição é descrita por Kierkegaard em sua dissertação, referindo-se à necessidade de que saibamos aprender sobre o fenômeno com o próprio fenômeno. O contexto, evidentemente, é outro, mas a disposição existencial se assemelha, conforme tentamos esclarecer nas próprias palavras dele, a seguir: “O observador deve ser um erótico, nenhum traço, nenhum momento pode ser indiferente para ele; mas, por outro lado ele deve também perceber a sua superioridade que, entretanto, só usará para auxiliar o fenômeno a se manifestar completamente. Pois, se bem que o observador traga o conceito consigo, importa, mesmo assim, que o fenômeno não seja violentado e se veja o conceito surgindo a partir do fenômeno” KIERKEGAARD, *Conceito de Ironia*, 1841, p. 23). Estas palavras dirigem-se à tendência da filosofia de sobrepor-se ao fenômeno, agarrando-o a partir de seus pressupostos, e nos lembram Johannes, que agarra não o fenômeno, mas Cordélia, guiando-se por suas crenças e certezas, articulando-as com a própria Cordélia de forma a que tudo se encaminhe na direção por ele apontada.

Mas esse jogo é a invenção de Johannes, é o que surge de sua própria atividade imaginativa. Dito de outro modo, Johannes precisa primeiro transformar o estético em jogo de sedução, para que ele possa aparecer na posição que ele determina para si nesse jogo. O problema, por sua vez, é que esse jogo ofusca o estético e apenas protela o momento de sua aparição concreta. Por fim, o estético sempre vem à tona como o âmbito de destruição da pureza, como o campo de supressão do sonho de uma experiência do eterno para além do tempo.

Uma idéia vai se inserindo, no imaginário da jovem, a partir das cartas do sedutor: a de um amor livre, sem amarras e sem formalidades e, por isso mesmo, infinito, realizado “fora do mundo”, para onde Johannes promete, em uma das cartas, levar Cordélia, se ela o consentir. “As minhas cartas acertam no alvo. Desenvolvem a sua alma, senão mesmo o seu erotismo” (KIERKEGAARD, 1988, p. 71). Intuímos o caráter insensível de Johannes em relação à Cordélia ao acompanhamos a descrição que faz de outras moças, das quais vai se ocupando, ainda que apenas como observador. Em uma ocasião Johannes descreve a forma como se vale destes pequenos momentos estéticos, em que observa uma jovem por quem se sente tocado, e que o ajuda a chegar “pródigo” ao encontro com Cordélia.

Em suas cartas vai “cantando”⁸⁹ o amor imenso que sente por ela, o modo como se sente inseparável dela, o modo como a busca em todos os seres que encontra. E, em seu método, relata o cuidado em memorizar o conteúdo das cartas, a atmosfera que nelas pretendia criar, para nos momentos de noivado usar esses elementos de forma indireta e, assim, “reforçar na sua alma uma determinada impressão como para lha arrancar e assim a perturbar” (KIERKEGAARD, 1988, p. 73).

Johannes já anunciara a arte necessária para se insurgir na imaginação de uma jovem, e a arte, ainda maior e necessária, para sair dela. Este é seu projeto, e é em direção a isto que dirige todo o seu empenho. Enche-a de cartas, dirige suas leituras, espreita-lhe os movimentos, interpretando os seus desejos. “O que lhe dou a ler é, em minha opinião, o melhor alimento: a mitologia e os contos. Mas também aqui ela é livre; espreito todos os seus desejos e, quando estes não existem, eu próprio os crio primeiro” (KIERKEGAARD, 1988, 82).

Aparece, no diário, a descrição de um momento de mais intimidade entre os dois. Lembrou-nos uma das etapas do sensível descritas por “A” no texto *O erotismo musical*, aquela etapa em que o sensível desperta, mas ainda não conhece seu objeto, movimentando-se ingenuamente, livre. Johannes se pergunta se o sentimento de Cordélia por ele, neste

⁸⁹ A imaginação romântica de Cordélia, já identificada por Johannes, comparece agora, criando a atmosfera apropriada para os intentos do jovem conquistador.

momento, é amor, e conclui: “um pressentimento, um sonho de amor, mas falta-lhe, ainda, energia”. Orgulha-se, no entanto, por haver conquistado este estado de amor, ao qual chama de “erotismo espiritual”, que vem tentando desenvolver nela. Prepara-se para um novo desenvolvimento: “A minha presença pessoal deve agora transformar-se, deixando de ser apenas um estado de alma acompanhante, devendo tornar-se uma tentação” (KIERKEGAARD, 1988, p. 85).

Alea jacta est.[A sorte está lançada.] É agora, ou nunca, o momento de o fazer. [...] Após a minha partida descobrirá sem dificuldade que eu deixei de ser para ela o mesmo de outrora. A inquietação irá aumentando, as cartas deixarão de chegar, o alimento erótico será cerceado, o amor troçado como ridículo. Resistirá talvez ainda durante algum tempo, mas, com a continuação, deixará de o poder suportar. Pretenderá então seduzir-me pelos mesmos meios de que contra ela me servi, isto é, pelo erotismo.

Reflete, à medida que vê inserir-se a dúvida no coração de Cordélia, plantada por ele mesmo, sobre o caráter interessante que há no amor, justamente porque une em convivência mútua o amor e o temor, que sustenta o amor à natureza sobre um fundo de angústia e horror, “porque por trás da bela harmonia se encontram a anarquia e uma desenfreada desordem”. O amor, para ser interessante precisa trazer esta ambigüidade, esta angústia. Johannes cuida para manter esta tensão presente, mas a tensão só está presente em Cordélia. Quanto a ele mesmo, não vivencia a dúvida, mas antes diz a si mesmo: “Cordélia é minha” (KIERKEGAARD, 1988, p. 90). Mas, por enquanto, este precisa ser seu segredo. Está convicto do sucesso de seu método, da eficácia de seus passos, de forma que segue atuando em seu próprio *script*⁹⁰. A sedução, para Johannes, é sedução reflexiva, discursivamente articulada, inexorável quanto aos fins almejados, dependente apenas de disciplina e avaliação precisa da ocasião, por isso, garantida. Tal posicionamento contrasta com a experiência do amor, tão bem descrita, inclusive, nos textos românticos, com a experiência que tem a sua materialidade justamente na incerteza.

Por carta, ele reforça um comentário de Cordélia, em que ela se queixa do noivado, reafirmando sua impressão do caráter externo e de obstáculo em que consiste o noivado. Reafirma que o amor necessita de liberdade quanto a tudo que lhe é estranho, e que, como tal, mais separa que une. “O nosso noivado acabará em breve. Ela própria desatará este nó pra, se possível, assim me encantar ainda mais” (KIERKEGAARD, 1988, p. 91).

Johannes espera confiante, a transformação que se operará em sua noiva. “Cordélia sente-se limitada pelo noivado – o que é excelente” (KIERKEGAARD, 1988, p. 93). Ele prepara-se para conduzi-la a voar, de modo a perder de vista o casamento e, em seu temor de

⁹⁰ É preciso ter em mente que, em Kierkegaard, está sempre em questão o particular e o universal. Desta forma, enquanto descreve a sedução de Johannes, o dinamarquês está ironizando, por meio dos estratagemas sistemáticos, o fracasso do esforço da filosofia em assegurar-se do absoluto.

perdê-lo, soltar-se completamente da realidade, aniquilando esta “imperfeita forma humana” e ganhando algo completamente superior em relação ao gênero humano. Tudo experimentando num posicionamento estético que se liga à beleza das belas artes e do belo sexo. Johannes discorre sobre o valor que tem, para ele, o particular (o estético), que é, ao mesmo tempo, feliz, belo, alegre, completo em si próprio. Em cada pessoa é possível encontrar estes elementos particulares, capazes de inflamar de paixão e alegria uma vida como a sua. Ironicamente vai pintando o universal, o qual apresenta representado pela figura do céu, como um lugar recheado de sombras pálidas, corações sem força, olhos mortiços, colos insensíveis e apertos de mão sem convicção.

Em Johannes aparece a preferência pelo mundo da aparência, representado pela mulher, pela pura virgindade da mulher. Idealiza seu mundo perfeito, e precisa que o seja, assim como idealiza a imperfeição do mundo que difere do seu. Assim pode, confortavelmente, viver sem qualquer ambigüidade o mundo poético que pinta para si. Nele introduz e tira os elementos que elege. Nada é vivo, tudo é já morto, pois existe apenas no tempo da recordação e da esperança. Viver poeticamente, a tarefa de viver poeticamente, anunciada desde o início pelo Eremita, ganha materialidade numa vida que precisa ser contada no diário, para que seja experimentada na recordação. Mas precisa, também, relatar um projeto em curso, um método que, fundado na esperança, na promessa de chegar a bom termo, sustenta uma vida que não é barro nem tijolo, não está aqui nem lá. Johannes precisa deste tempo que não existe, pois o encontro feliz, aquele do gozo, já está perdido antes mesmo de ser encontrado. Por isso delonga-se no método, nos preparativos, sorve suas sutilezas. Nisso reside sua melancolia, e sua fuga incessante do tédio. Ilude-se que, ao trocar de mulher, ao experimentar uma nova conquista, conseguiu safar-se de si mesmo e do vazio de sua existência. Diverte-se, ou diz divertir-se, mas esta aparência obedece à lógica da mudança constante de terreno⁹¹. Promete preencher o vazio, mas tal só pode acontecer mediante a constante troca. Este é o movimento que não pode parar, e é este o conteúdo entediante de sua existência.

“A mulher, eternamente rica de dons naturais, é uma fonte inesgotável para os meus pensamentos, para as minhas observações. Aquele que não sente a necessidade deste gênero de estudo” (KIERKEGAARD, 1988, p. 93) jamais será um esteta. Enquanto a existência de Don Juan só tinha um sentido, a conquista do feminino, a existência de Johannes é marcada pelo sonhar o feminino. A mulher é, para ele, pura abstração idealizada, sobre o que discorre

⁹¹ Veja *Rotação dos cultivos*, neste primeiro volume do *Ou...ou*.

longamente; pura aparência, ela não tem vida fora de si própria, é a pura virgindade. Tudo nela é imediato, irrefletido, sensível, encontrando sua determinação na natureza, sendo livre apenas esteticamente. O elemento estético, apresentado por Johannes pelo elemento feminino, une particular e universal, o feminino enquanto universalidade se exteriorizando em cada mulher, em cada particular. Por isso, a mulher pode sintetizar na sedução a lida essencial com o estético. Johannes alegra-se em encontrar em cada mulher, em cada particular, o elemento belo que a une à totalidade do feminino. “Cada uma tem o seu caráter feminino, o sorriso alegre; o olhar ladino; os olhos ardentes de desejo; a doce melancolia; a intuição profunda [...] Cada uma tem o seu e um tem o que a outra não possui” (KIERKEGAARD, 1988, p. 93). Em seu pensamento, essas particularidades conjugam-se num todo, ao mesmo tempo em que é deste todo que emerge aquela única mulher, aquela que incendeia sua paixão. Sua alma alegra-se quando pode dizer pra si mesmo: “É precisamente aquela jovem, única no mundo inteiro, que deve ser minha e o será” (KIERKEGAARD, 1988, p. 94). Os éticos (os crentes) ficarão decepcionados, pois não encontrarão corações ardentes em seu céu, encontrando apenas a totalidade sem força, sem rubor dos lábios e sem o fogo do olhar. Aqui se insinua uma crítica em relação à tradição hegeliana, que é tomada como considerando a mulher a partir de uma perspectiva fria, sem qualquer relação com a experiência. Neste caso, a mulher deveria ser pensada tão somente como categoria. Johannes apregoa como Hegel, que a natureza nada mais é para o espírito do que aparência e que mesmo o recato feminino é pura aparência; neste caso, a feminilidade assume o caráter de crueldade abstrata, que é o oposto do verdadeiro recato virginal. Ele está convicto de que não se deixou enganar, e tem plena convicção de que a mulher é apenas aparência, de modo que sua teoria e sua prática se equivalem, de forma que o momento voltado para a circunstância concreta é decisivo, pois é, também, aparência. Quando “ele chega, o que primitivamente era aparência adquire uma existência relativa e, na mesma ocasião, tudo acabou” (KIERKEGAARD, 1988, p.96), voltando a ser pura aparência.⁹² Cabe, aqui, acentuar a crítica de Kierkegaard a Hegel: o que se perde em meio às convicções de Johannes é a vida mesma. Cordélia está perdida para ele, e também para ela, tal qual no sistema, em que fica assegurada a Idéia, mas a vida não tem, jamais, lugar.

Suas digressões parecem ter o único propósito de adiar o último momento, que ele identifica como próximo. Quando Cordélia, finalmente, se entregar, tudo estará acabado. Johannes sabe que este instante não é mais que um átimo, e retarda-o. Parece querer esfriar

⁹² Kierkegaard usa a dialética hegeliana do ser que precisa tornar-se seu outro e retornar a si sendo, no entanto, a cada momento, o mesmo.

seu próprio espírito. Precisa demorar-se, pois tudo acabará muito rápido. “Em breve será já demasiado tarde” (KIERKEGAARD, 1988, p. 99). O instante precisa ser perfeito, tudo deve estar reunido, mesmo os maiores contrastes, caso contrário a situação perde sua força sedutora. Pergunta-se se tem sido fiel ao seu pacto com a estética, se tem se mantido fiel à idéia: “saber que a idéia faz parte do contexto, que é ao seu serviço que ajo, que a ela devoto as minhas forças, eis o que me torna austero para comigo próprio, o que faz com que me abstenha dos prazeres proibidos” (KIERKEGAARD, 1988, p. 99). Está convicto de sua fidelidade ao seu maior propósito, “o interessante”. O noivado está preste a acabar, “mas é ela quem o acaba para se lançar numa esfera superior [...] a forma do interessante” (KIERKEGAARD, 1988, p. 100).

Johannes quer a transformação de Cordélia, e que transformação é esta? Para ele, é a forma do interessante. E que forma é esta? Johannes não se interessa pelas mulheres “interessantes”, de modo que a transformação de Cordélia o afastará dele. O que ele quer, afinal? Johannes, que soube colher o momento propício, que soube identificar a jovem seduzível, que articulou detalhadamente o nascimento da possibilidade da transformação, está prestes a colher o fruto esperado. Ele quer testemunhar o momento da transformação da menina em mulher. Mas a transformação de Cordélia é também sua consumação. Johannes não conhece a possibilidade de uma transformação que dure, e o que se revela no momento fugaz não produz nenhuma transformação de sua existência. O que Johannes está buscando é uma revelação, mas a revelação que acontece é marcada pelo desaparecimento. E Cordélia não tem como escapar, pois ele age como se fosse sincero. Ela é realmente capaz da entrega que ele quer, mas ele não sabe aproveitar essa entrega.

Cordélia rompeu o noivado, e agora é necessário que ela não se afaste demasiado de si. Mantém-se em contato com ela por meio de pequenas cartas, afasta o susto da tia e organiza um espaço, no campo, para recebê-la. Johannes prepara com esmero o ambiente propício, contando com a ajuda de seu criado, enquanto tenta plantar em Cordélia certo desprezo pelas pessoas e pela moral. O criado, em quem ela tem absoluta confiança, será aquele que a guiará até ele. O espaço está preparado, “eu próprio me encarreguei de toda a decoração, com o maior gosto possível. Ali nada falta para encantar a sua alma e a tranquilizar num bem-estar magnificante” (KIERKEGAARD, 1988, p. 101).

Não estão mais noivos, não há qualquer sinal externo da união entre os dois. Neste momento Johannes dirige-se a ela dizendo: *Minha Cordélia*. Em suas cartas vai antecipando a ela o que está por vir: “E, apertada nos meus braços, quando me enlaçares nos teus, não precisaremos de nenhum anel para nos recordar que somos um do outro [...] pois sua

liberdade será seres minha, tal como a minha será ser teu” (KIERKEGAARD, 1988, p. 102). Visita, com frequência, o ambiente preparado para os dois, “para manter vivo o meu ardor” (KIERKEGAARD, 1988, p. 101).

Escreve-lhe mais uma carta: “Minha Cordélia! Em breve, em breve sereis minha [...] e, pra te encontrar não são os teus passos que tento ouvir, mas o bater do teu coração. Teu Johannes” (KIERKEGAARD, 1988, p.102). A “corda” continua sendo mantida esticada, a tensão sempre presente. Não há mais nenhum compromisso firmado entre eles, e Johannes teme que ela fraqueje e comece a pensar no futuro, coisa que só acontece quando não se tem mais o que fazer. Vai organizando, com a ajuda de seu criado, os muitos detalhes que a agradarão, perfeitamente arquivados em sua memória. Nada fica esquecido. Descreve, detalhadamente, o modo como cuidou de cada detalhe do ambiente, que deve guardar similitudes com os ambientes mais familiares a ela. Preocupa-lhe que Cordélia tenha uma boa impressão do conjunto, que sintá-se familiarizada com o ambiente. Quer que ela saiba que ele frequenta aquele espaço, e que espera por ela.

Em 24 de setembro, finalmente, ele a espera na cabana preparada para acolhê-la em sua entrega. “A noite está calma [...] Tudo dorme em paz, exceto o amor [...] Quanta força, quanta saúde e alegria na minha alma, presente como um deus. [...] Quanto não acumulei para este único instante que se anuncia?” (KIERKEGAARD, 1988, p. 104). Mais não é dito sobre esta noite, e amanhece o dia 25 de setembro:

Por que não poderá uma tal noite durar mais tempo? [...] Contudo, tudo está acabado, e não desejo voltar a vê-la jamais. Uma jovem é fraca quando deu tudo - pois tudo perdeu. [...] Se eu fosse um deus faria aquilo que Netuno fez por uma ninfa, transformá-la em um homem [...] Como seria então picante saber se podemos evadir-nos dos devaneios de uma jovem, e torná-la suficientemente orgulhosa para a fazer imaginar que foi ela quem se cansou da ligação. Que epílogo apaixonante que, no fundo, apresentaria um interesse psicológico e, por outro lado, nos poderia oferecer uma boa ocasião para muitas observações eróticas (KIERKEGAARD, 1988, p. 105).

Assim termina o relato do diário, e aqui surge, conforme dito anteriormente, o desejo de retomar a história, de estar com Cordélia. Johannes provavelmente interpretaria este nosso impulso como estando refém do romantismo. O amor acaba quando acaba, ele diria, e não há mais nada a dizer. Nossa sensibilidade, no entanto, nos devolve a Cordélia. Queremos acolher seus sentimentos e imaginar como continuará sua vida.

Cordélia

Tudo está terminado e, se Johannes pode agora seguir em seus devaneios, já imaginando novos finais “psicológicos”, enquanto espera que outra casualidade lhe disponha

mais uma juvenzinha, nós ficamos com Cordélia. É para ela que se dirigem nossas perguntas e nossas inquietações. Precisamos recorrer às poucas cartas, escritas por ela, endereçadas a Johannes e entregues ao editor por ela mesma, para entrarmos numa atmosfera que possamos dizer que lhe pertença, propriamente. Conhecemos a Cordélia de Johannes, descrita detalhadamente a partir de seu imaginário. Tentemos captar o que vem à tona a partir de suas cartas. Tentemos conhecer Cordélia.

Johannes anuncia, sem dar qualquer detalhe, que Cordélia, tal qual ele, lhe endereçara algumas cartas. Nestas, ela se dirigia a ele como *Meu Johannes*. Em suas palavras: “Reparei que, ao escrever-me, ela me chama sempre: *Meu*, mas não tem coragem de mo dizer” (KIERKEGAARD, 1988, p. 90). Este elemento serve a Johannes como fundamento de sua certeza: “Cordélia é minha”. Ele próprio insinuara tal possibilidade, ao assinar suas cartas sempre assim: *Teu Johannes*. Mas nós não temos conhecimento destas cartas.

A primeira carta a que temos acesso, escrita por Cordélia e entregue ao editor, inicia-se deste ponto: “Johannes! Não te chamarei ‘meu’ Johannes, pois sei bem que nunca o foste; bem punida estou por ter permitido a minha alma que se deleitasse nesse pensamento” (KIERKEGAARD, 1988, p. 9). O *Seu Johannes* nunca lhe pertenceu, embora agora saiba que ele seja mais que nunca “seu sedutor, seu enganador, seu inimigo, seu assassino, autor de seu infortúnio, túmulo de sua alegria e abismo de sua felicidade”. Se Johannes pode desligar-se de Cordélia, aliás, um desligamento anunciado, uma morte desde sempre proclamada, o mesmo não se dá com ela que: “Tiveste a audácia de iludir um ser tão completamente, que tudo te tornaste para esse ser, para mim, e que terei o mais infinito prazer em me tornar tua escrava – pertenço-te, sou tua, tua maldição. Tua Cordélia” (KIERKEGAARD, 1988, p. 10). Ele, que tão amorosamente a conquistou e a lisonjeou, tornou-se um nada, um vazio para ela. Cordélia tem clareza quanto ao que lhe aconteceu, quanto às suas possibilidades e o seu estado, assim como da indiferença de Johannes, a quem segue pertencendo, a quem não pretende mais dar oportunidade de brincar com ela: “Não te regozijes com o pensamento de ter eu a intenção de te perseguir, de me armar com um punhal para excitar a sua troça!” (KIERKEGAARD, 1988, p. 10), mas a quem, também, não consegue não pertencer. Sua alma está ligada à dele, na vida e na morte.

Kierkegaard (ou melhor, “A”) dedica outro texto, deste mesmo volume do *Ou...Ou*, às mulheres deixadas por seus pretendentes. Pertence à ordem universal, ou seja, à história do homem, os encontros e desencontros amorosos. A literatura romântica tem, neste tema, seu material inesgotável. Ao recolher figuras específicas, uma a cada vez, “A” (Kierkegaard), mais uma vez prova a inseparabilidade do universal e do particular. Os encontros e

desencontros amorosos são da ordem do universal, mas só podem ser vividos particularmente. Por isso, Johannes e Cordélia e, por isso, as figuras do texto *Silhuetas*: María Beaumarchais, Dona Elvira e Margarida (KIERKEGAARD, 2006, p. 183 a 227), e quantas mais.

Este tema é recorrente em sua obra. Para alguns intérpretes, o fundamento é a história pessoal do filósofo, seu noivado e posterior rompimento com Regine Olsen. Temos dito, com “A”, que o clássico não pode prescindir da matéria, e nem da forma, sendo, na verdade, uma feliz conjunção de fatores. Seria arriscado pensar que a trama vivida entre Cordélia e Johannes reflete aquela vivida por Kierkegaard e Regine. O filósofo foi um homem de seu tempo, que experimentou profundamente o tédio, o desespero e todas as doenças do mundo contemporâneo, buscando remédio num cristianismo profundo. Nestes termos, tendemos a acreditar que a história pessoal de Kierkegaard é apenas um dos elementos presentes em sua filosofia, servindo de matéria para que problemas existenciais os mais variados e complexos, assim como questões filosóficas e teológicas ganhem voz, ou seja, ganhem uma conformação artística. O que se tem, no conjunto da obra, é o tratamento assistemático, mas intenso, do problema da justificativa eterna para a existência, da atmosfera própria a ela, qual seja, a seriedade.

Voltemos, então, à nossa Cordélia. Numa segunda carta e, de forma metafórica, Cordélia descreve sua experiência:

Johannes!

Havia um homem rico que possuía ovelhas e gado em grande quantidade; havia uma pobre rapariga que apenas possuía uma ovelha, uma ovelha que comia do seu pão e bebia da sua água. Tu eras o homem rico, rico de tudo o que d esplendido existe sobre a terra; eu era a pobre rapariga que apenas possuía o seu amor. Tomaste-o e regozijaste-te com ele; depois o desejo acenou-te e sacrificaste o pouco que eu possuía; mas das tuas próprias riquezas nada pudeste sacrificar. Havia um homem que tinha animais em grande quantidade, grandes e pequenos; havia uma pobre rapariga que apenas possuía o seu amor.

Tua Cordélia.

A capacidade de modulação espiritual era um atributo valorizado por Johannes, e Cordélia, por meio de suas poucas cartas, revela que ele tinha razão ao identificar nelas tais qualidades. Quanta sensibilidade, quanta maturidade e clareza para entender seu próprio engano. E quanta dedicação. Cordélia, conforme diz em sua carta deu tudo a Johannes, e podia ter-lhe dado mais. O que ela não menciona, talvez porque transcenda sua compreensão, é que ele buscava nela algo que não podia mesmo durar mais que um momento fugaz. Que foi para seu próprio gozo que ele demorou-se em colher o fruto que almejava. Johannes não é um estuprador, mas um idealista, um romântico. Sabe que o prazer, o seu prazer, dura pouquíssimo, por isso engana, por isso enganou Cordélia, floreado uma relação inexistente,

uma promessa que não se cumpriria. Johannes queria uma mulher pura, para seduzir, e ele mesmo a transformou em impura.

Cordélia segue inconformada. Volta a escrever-lhe, e pergunta-lhe: “Não haverá, pois esperança alguma? Não despertará, pois de novo o teu amor, nunca mais?” (KIERKEGAARD, 1988, p. 10). Para formular, ela mesma, a resposta: sei que me tivestes amor, mas não sei o que me dá tal certeza. É desta certeza, que ela não sabe precisar seu fundamento, que advém a disposição para esperar por ele, eternamente, “até que estejas saciado do amor das outras”. Imagina que ele voltará para ela, que poderá amá-lo novamente, que o amor dele por ela ressurgirá do “túmulo”. Para, em seguida, não estar mais certa. A confusão e o vazio são sua atmosfera.

Cordélia pergunta-se se não será essa frieza contra ela a verdadeira natureza de Johannes. Seriam mentiras todas as suas manifestações amorosas, suas ricas palavras? Finaliza sua carta com as seguintes palavras: “Tem paciência para com o meu amor, perdoame por te amar ainda. Bem o sei, o meu amor é para ti um fardo; mas o tempo virá em que regressarás para junto da tua Cordélia. Tua Cordélia! Escuta esta palavra de súplica! Tua Cordélia! Tua Cordélia!” (KIERKEGAARD, 1988, p. 10).

Kierkegaard (“A”) reserva um espaço, neste *Ou...Ou*, para pensar sobre *O primeiro amor*. O texto que recebe este título inicia-se a partir de uma citação sobre “como são as determinações humanas...” (KIERKEGAARD, 2006, P. 244) para, em seguida, relacionando ocasião e criação, perguntar-se sobre qual é o primeiro amor. Deveria este primeiro amor ser considerado numericamente, um amor para sempre guardado na recordação? Não será o primeiro amor o verdadeiro amor? Estamos nos perguntando: Quem foi, afinal, Johannes, para Cordélia? E quem foi Cordélia, para Johannes? Pensando a partir da perspectiva numérica, o primeiro amor relaciona-se com a ocasião, é sempre o amor da ocasião. Neste sentido, o amor de Johannes é sempre atual, porque não se retém nem na recordação e nem na expectativa da duração. Ele está sempre vivendo o seu primeiro e único amor, o amor da ocasião e, nesse sentido, todo instante é eterno para ele. Mas se nos perguntarmos pelo primeiro amor enquanto o verdadeiro amor, este precisa se caracterizar pela duração no tempo, precisa ganhar a categoria do clássico. O primeiro amor precisa ser aquele que não passa e, como tal, é eterno. O primeiro amor, o amor verdadeiro, não pode ser o primeiro na ordem dos amores, mas precisa ser aquele amor que não acabou. O amor que é eterno é amor que não passa, por mais que o tempo passe, porque é um amor que se reconquista, que se restabelece e que se retém em meio às transformações do tempo.

Johannes foi o primeiro na ordem dos amores de Cordélia, que o toma como verdadeiro, mas Cordélia não foi mais que “mais uma” na ordem de Johannes. Enquanto Johannes segue sua vida, sem ter sofrido qualquer transformação, Cordélia se transfigurou, e precisa agora redescobrir a si mesma. Em seu novo estado, Cordélia vai se descobrindo em sua atmosfera própria, em sua disposição para amar, para partilhar sua existência, para crer em ilusões, e em sua coragem para, deitando fora a si própria e toda moralidade, saltar para os braços do sedutor. Aqui, também, se revela sua disposição eterna para esperar por ele, ainda iludida sobre a possibilidade de ter vivido o primeiro amor no sentido do amor eterno. Cordélia segue transformada, não é mais a menina a ser seduzida, mas uma mulher. Quanta força, quanta independência. E quanta dor. A impressão deixada pelas cartas é a de uma vida destroçada, em relação à qual não conseguimos imaginar caminhos possíveis. Se as mulheres conquistadas por Don Juan entendiam, rapidamente, a impossibilidade de retê-lo, isto não se dá com Johannes, cujo demorado jogo de sedução e conquista deixa a expectativa da duração. Tal expectativa revela-se sem possibilidade de concreção, restando à mulher abandonada, a Cordélia, um único tesouro: a lembrança da experiência vivida, conforme anunciado no poema de abertura do texto *Silhuetas*: “Ontem, amava, hoje sofro, amanhã morro, prefiro, contudo, hoje e amanhã, pensar em ontem” (KIERKEGAARD, 2006, p. 184). O que resta a Cordélia é o amor recordação.⁹³

Johannes e o desespero

O que se revela para nós, do empenho de Kierkegaard nesta obra, é a disposição para pensar a negatividade, o que se faz possível ao pensá-la a partir das possibilidades de comportamento que surgem de uma relação negativa com a sensibilidade. Acompanhando o modo como essa relação se determina no Diário, foi possível apreender o modo como ela foi repercutindo no estilo do texto, de onde se pôde retirar a lógica em curso, anunciada desde o início, pelo editor: tendo uma vida como a do sedutor, em que consistirá a vida, afinal? A vida

⁹³ E o que dizer da ciência com seus destroços e seus refugos? Acabado o experimento o que resta? A relação da ciência com seus refugos não podem ser comparados à de Johannes com Cordélia: esperar que tudo se petrifique, ou seja, desapareça da vida humana sem causar nenhum constrangimento? Um filme, assistido por nós, recentemente, em que é relatado um experimento com homens em uma prisão, nos deixou muito em que pensar no sentido aqui exposto, e em muitos outros sentidos... (*Detenção*, remake de um filme alemão denominado *A experiência*). Filme de Oliver Hirschbiegel, estrelado por Adrien Brody e Forest Whitaker, com direção de Paul Scheuring. Baseado em fatos reais, o filme recria a experiência realizada em 1971 por um professor da conceituada Universidade de Stanford. Philip Zimbardo, que reuniu um grupo de alunos e dividiu-os entre presos e guardas para estudar padrões de comportamento em presídios. O experimento foi cancelado depois de apenas 6 dias, quando a relação de poder e autoridade entre os dois grupos começou a se exacerbar, atingindo níveis alarmantes de violência. Fonte: <http://pipocamoderna.mtv.uol.com.br/?p=40367>

do Sedutor é poética por excelência, sendo puro empenho na busca pelo que há de interessante na vida; e isso para, em seguida, traduzi-lo poeticamente. Deixa de importar a vida mesma, para ganhar foco o “poetizar” a vida.

Ao comparamos as personagens Don Juan e Johannes, o que surge são desdobramentos possíveis do sensível. A possibilidade, descrita no *Diário do Sedutor*, aponta para a dissimulação, para a corrosão do sensível, que evita uma apropriação ou uma articulação efetiva com o sensível. Johannes é uma figura marcada pelo cinismo, porque lida com a impossibilidade do amor verdadeiro, não tendo qualquer crença na possibilidade da retenção. Don Juan, por seu turno, vê em todas as mulheres o amor verdadeiro, não podendo experimentar o amor em uma única mulher. O que caracteriza o primeiro amor é que ele concretiza no particular o universal e, por isso, é quase uma experiência religiosa, por ser uma experiência que se retém, por mais que passe.

A dualidade entre sensibilidade e verdade, caracteriza a própria história da filosofia e encontra neste texto os fundamentos da tendência a se pensar o sensível como aquilo que precisa ser superado, superação esta que traz como pressuposto o abandono do sensível em favor da verdade enquanto o supra-sensível, o racional. O sensível toma, então, o lugar da aparência, daquilo que não é, porque não se determina, não sendo, portanto, verdadeiro. A verdade, caracterizada como duração fica, então, reduzida às determinações racionais.

Não detemos a possibilidade de saber se o amor é verdadeiro ou não, de forma que a experiência estética instaura um desafio ao primeiro amor, ao eterno e à possibilidade de duração no tempo. O grande problema de Johannes é que ele não suporta que o tempo passe e, por isso, quer repetir, incessantemente, o primeiro amor. Mas qual é o primeiro amor? Este precisa ser aquele que dura. Por isso ele não o conhece. Fica, então, instaurada a dimensão do mistério, que se reveste em motor do interesse de Johannes. Paradoxalmente, uma vez desvendado o mistério, tudo está terminado, porque Johannes não conhece a possibilidade da intimidade enquanto condição de possibilidade para a repetição do amor.

Johannes busca, incessantemente, uma mulher pura, mas, no momento em que ele a possui, ela deixa de existir, tornando-se, então, ele mesmo o destruidor de seu ideal. O dilema da existência desenha-se, então, a partir da figura de Johannes, como relacionado com o ocasional, com o momento propício. Enquanto para Don Juan o instante é eterno, porque verdadeiro, uma vez que retém a verdade do amor, para Johannes nenhum instante é verdadeiro, pois não guarda a possibilidade da duração. O desafio do estético é a possibilidade da duração do instante feliz, mas, para durar, seria necessário suportar a realidade da vida, que é processo e transformação, mas também intimidade e permanência. Ao querer a repetição

incessante do mesmo, do prazer casual e instantâneo, Johannes reduz a vida a este elemento, ficando impossibilitado de ser transformado pela tensão, a qual exige sempre o outro elemento.

Em relação à enfermidade mortal, ao desespero, Johannes é protagonista de uma existência carente de necessidade, onde as possibilidades não cessam de se proliferar, sem ganhar qualquer determinação. O sedutor vive o desespero o “desespero desafio”, o “querer-ser-si-próprio”, onde imagina poder dar a medida de sua própria existência, controlando sua própria vida. Neste sentido vai convertendo os possíveis em necessários. O si-mesmo em Johannes não existe para além da estratégia e do jogo. Uma existência que não se determina é uma existência vazia. A vida de Johannes é uma ilusão, que termina sempre a cada conquista, sem nada reter que seja seu. Seu único propósito é o gozo, só possível a partir das promessas do sensível. Ilusão e realidade vão se alternando, ora goza da ilusão, sustentada na lembrança ou na expectativa, ora goza da realidade, usufruindo das casualidades, o gozo vivido como astúcia. Não é, por fim, ninguém, pois não se determina em nenhuma das suas possibilidades, e não se desdobra em nenhuma necessidade.

É a esta figura, aqui representada pelo jovem Johannes, que se dirige o Juiz Wilhelm, autor das cartas do segundo volume de *Ou...Ou*, nas quais convida o jovem sedutor a admitir as condições da vida finita, e resignar-se a elas. De certa forma o juiz age similarmente ao sedutor, ao tentar, pela perspectiva ética, encontrar uma forma de domar o erótico. O juiz está convencido de que o estético é possível de ser retido numa vida que se deixa determinar pelos compromissos éticos. É, portanto, em relação a este sedutor, que proliferam as determinações éticas sugeridas pelo juiz enquanto exigências para que ele se deixe absorver pelo universal. O universal aparece, na voz do juiz, como medida que possibilita a materialidade da existência, construída pela valorização da repetição. A tentativa do Juiz é criar para o jovem uma atmosfera propícia ao arrependimento e, conseqüentemente, à seriedade da vida. Pretendemos tratar deste tema em nosso próximo capítulo.

3 O JUIZ WILHELM

... *Eu continuo dizendo que o “ou...ou” que tenho levantando,
entre o viver de maneira estética,
e o viver de maneira ética, não é um dilema total,
já que se trata, na verdade, de uma só escolha.
Mediante esta escolha não escolho, na realidade, entre o bem e o mal,
mas ao escolher o bem escolho, eo ipso, a escolha entre o bem e o mal.
A escolha originária continua presente em cada escolha posterior.*
JUIZ WILHELM

Em nossos capítulos anteriores, seguimos a trilha do dinamarquês, enquanto ele descrevia duas nuances do modo estético de existir: numa, o sensível constituindo-se como o fortuito, que passa e se transforma continuamente; noutra, o esforço de retenção do sensível pelo adiamento metodológico. No texto que iremos considerar agora aparece um novo momento, no qual a existência se mostra em sua forma de tensão, de luta, a partir do aparecimento de uma nova possibilidade. Esse momento, denominado por Kierkegaard como ético, aparece marcado pela reflexão, que cobra a estabilidade e a duração na vida. Há uma tendência corrente de se pensar o surgimento desse novo estágio como um momento de superação do modo anterior de viver, o estético. Nesta linha de pensamento, o próximo momento a ser galgado seria o religioso. O próprio Kierkegaard, porém, em seu *Diário Íntimo*, referindo-se a outro livro seu, de 1845, *Etapas no caminho da vida*, “reunido, publicado e editado por Hilarius, Bogbinder”⁹⁴, cujo modo de organização assemelha-se ao do livro *Ou... Ou*, escreve sobre a impossibilidade de superação de um estado pelo outro:

O momento sensual estético é rechaçado como pertencente ao passado (uma recordação, portanto), pois não é possível suprimi-lo. [...] O momento ético (aparece) como luta. O Juiz não se perde em lições sentimentais, mas luta com a existência. Não é capaz de conclusões, ainda que sua seriedade o permita vencer qualquer estado estético, não está em condições de competir em espiritualidade com os estetas. O momento religioso nasce de uma aproximação demoníaca. (KIERKEGAARD, 1993, p. 120-121)

O problema da existência e de sua determinação vai ganhando contornos para além da vida imediata do modo estético de existir, convocando outro modo de lidar com a vida, protagonizado pelo modo ético, tema que desenvolveremos neste novo capítulo e que coloca em cena um convite à reflexão e a uma tomada de decisão. No texto que iremos considerar a partir de agora, *O equilíbrio entre o estético e ético na formação da personalidade*, este posicionamento existencial surge na voz do autor das cartas do segundo volume do *Ou-Ou*, dirigidas ao “Meu amigo”, e assinadas pelo Juiz Wilhelm⁹⁵. O próprio Kierkegaard irá referir-

⁹⁴ “Reúnies, publiées et éditées por HILARIUS, RELLEUR” - KIERKEGAARD, *Étapes sur Le chemin de la vie*, Paris: Gallimard, 1948, p. 9.

⁹⁵ O professor Álvaro Valls traduz por Juiz Guilherme.

se a este volume como destinado à estação ética. O que interessa ao filósofo dinamarquês, no conjunto de sua obra, é problematizar a existência singular, cujo conteúdo aparece, a partir do aparecimento desta nova possibilidade, como tensão. Mas, adverte ele, essa tensão não pode se resumir a um isto ou aquilo, a uma opção em detrimento de outra, mas precisa acontecer de forma apropriada diante desse ou...ou (KIERKEGAARD, 2006, p. 62).

A tensão da vida ética vai sendo apresentada, no decorrer deste texto *O equilíbrio entre o estético e ético na formação da personalidade*, por meio das descrições feitas pelo autor das cartas que, contrapondo o modo de viver de seu jovem amigo, o sedutor do primeiro volume, com o seu próprio, vai apontando para a dimensão do dilema e da dúvida. Nos limites da obra *Ou-Ou*, a primeira das obras estéticas de Kierkegaard, ou seja, a primeira obra assinada por pseudônimo, a tensão entre os modos estético e ético de existir aparece como possível de ser solucionada mediante uma atitude de decisão, a qual posiciona o estético ao conferir-lhe limites.

Na voz do Juiz, a decisão é promessa de redenção, ao equilibrar no instante as forças do estético e ético. A dialética hegeliana está presente no espírito kierkegaardiano. A decisão, que aparece como exigência no estágio ético, relaciona-se, ironicamente, com o próprio esforço da filosofia em escapar da indeterminação e da transitoriedade do imediato sensível em direção a uma verdade que ganhe duração, ou seja, que se constitua em absoluto-histórico, tal qual pensado por Hegel. Kierkegaard quer mostrar que o histórico deve ser pensado em sua contemporaneidade, o ser descobrindo a si mesmo na temporalidade histórica que é a sua, e nas determinações que são as suas. Mas a decisão não implicaria a absorção do sensível na conformidade da ética? O dilema da existência encontraria, então, sua solução, por meio da decisão? Se o estágio ético se mostra como insuficiente enquanto momento de superação do estágio estético, como pode ser tratada a questão da decisão? E, por fim, qual a dimensão existencial que surge na figura do Juiz Wilhelm, pseudônimo-autor dos textos desse segundo volume do *Ou... ou?* Estas são algumas perguntas que nos mobilizam no interior deste capítulo.

Este segundo volume, também editado por Victor Eremita, tem a autoria do pseudônimo “B”. Conforme visto anteriormente o editor alega, que a organização dos textos que compõem os dois volumes dessa obra aconteceu por pura casualidade, não havendo qualquer fundamento lógico para a decisão tomada em relação à seqüência dos mesmos. Desta forma, o conteúdo do volume um, de teor estético, figura como primeiro por pura

casualidade⁹⁶. Esta necessidade de justificativa por parte do editor revela o problema em curso: quem vem primeiro, o ético ou o estético? Não podendo estabelecer a sequência adequada entre os dois estados não ficaria impossibilitada a compreensão mais usual, que tende a interpretar um estado como resolvendo os problemas do estado anterior?

Da resposta a estas questões surge a possibilidade de entendermos de que forma o momento existencial ético pode ser visto para além da superação do estágio anterior. Usaremos, na tentativa de explicitar este tema, a mesma metodologia usada nos capítulos anteriores, ou seja, vamos acompanhar o texto na busca de elementos que fundamentem respostas a estas questões.

O conteúdo deste segundo volume apresenta características diferentes em relação ao primeiro volume: Ele é formado por três cartas, escritas em um papel do tipo usado em repartições públicas. A escrita foi confeccionada numa letra cuidadosa e organizada. O editor afirma ter usado o bom senso para se decidir por reunir esses três textos, escritos no mesmo tipo de papel e com o mesmo tipo de letra, neste segundo volume. Oscar Cuervos afirma que a linguagem utilizada pelo juiz é direta e clara, por meio da qual Kierkegaard (ou “B”) estaria fazendo alusão indireta ao propósito de uma comunicação clara, remetendo-se à própria filosofia em seu esforço de fazer um “discurso transparente, claro e distinto, totalizador, arrogando para si, com frequência, a capacidade de dizer tudo” (CUERVOS, 2010)⁹⁷. O autor complementa:

Lamentavelmente, a leitura que se tem feito de suas obras tem desconhecido com frequência esta chave, pelo que muitas vezes se tem tomado de forma literal o que um pseudônimo kierkegaardiano dizia em algum de seus livros, tratando de fazê-lo compatível com o que outro pseudônimo dizia em outro livro, para armar um arremedo de “sistema” kierkegaardiano, que é precisamente o que o dinamarquês queria questionar. [...] Kierkegaard cria cada autor para pensar um conceito em específico, e apenas para pensar aquele conceito. [...] O que Kierkegaard pretende é assinalar a pergunta sobre quem fala em cada caso, e do que é possível dizer a partir de determinada voz, de determinada entonação, uma pergunta que a filosofia não se fez antes dele. [...] Quando alguém lê a *Crítica da razão pura* de Kant, ou a *Fenomenologia do espírito* de Hegel, pode ter a impressão de que quem está falando é a razão mesma, ou o espírito mesmo. (CUERVOS, 2010)

A “voz” que ouviremos neste segundo volume é a do Juiz Wilhelm. No corpus daquelas que foram denominadas pelo próprio Kierkegaard como “obras estéticas”⁹⁸, faz-se importante ressaltar o papel da personagem ética, aqui representada pelo Juiz, um funcionário

⁹⁶ O próprio Kierkegaard afirma, em seu escrito póstumo *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor*, que os dois volumes da obra *Ou... Ou* foram escritos em 11 meses, e a segunda parte foi escrita em primeiro lugar. (Kierkegaard, 1986, p. 32)

⁹⁷ *El concepto de angustia em Sören Kierkegaard*. Argentina: Biblioteca Kierkegaard. Tradução livre da autora.

⁹⁸ Apenas lembrando ao leitor: a obra *Ou... Ou* foi caracterizada por Kierkegaard como obra estética, uma vez que aparece assinada por pseudônimo. O segundo volume é, segundo ele, de teor ético, sendo o Juiz Wilhelm uma personagem ética por excelência.

público casado, com endereço conhecido, profissão reconhecida, que se dirige ao esteta, o sedutor romântico do primeiro volume, com a intenção de compartilhar com ele as suas verdades.

O juiz escreve ao jovem duas cartas, e lhe remete uma terceira, recebida de um amigo. Na primeira carta, cujo título é *A validade estética do matrimônio*, ele expõe os fundamentos para a decisão pelo matrimônio, propondo-se a provar ao jovem que é possível manter-se a validade estética de uma relação que se torna duradoura, prometendo-lhe que o estético retorna, no exato momento em que o homem entrega-se à vida vivida seriamente, ou seja, à vida comprometida pelo casamento. Ao tratar do problema do casamento, Kierkegaard está tratando do problema fundamental da existência, que é a relação entre intensidade e duração, o amor aparecendo como aquilo que, paradigmaticamente, congrega estas duas dimensões. O problema que se desenha na trama orquestrada pelo Juiz é o da possibilidade de se conquistar um sentido para a existência a partir do cumprimento dos deveres éticos, entendendo que existir é, propriamente, estabelecer uma unidade necessária de articulação com a dinâmica dos possíveis. Esta unidade aparece como possibilidade, nesta carta, a partir da perspectiva do matrimônio.

O matrimônio é, por si, fruto de uma decisão, e Kierkegaard, na voz do juiz (“B”), considera que muitos podem ser os fundamentos dessa decisão: uma necessidade de perpetuar a paixão, uma oportunidade de se melhorar enquanto pessoa ao se assumir responsabilidades, um espaço para se ter e criar filhos, ou mesmo uma forma de se escapar da solidão. Mas, para ele, o matrimônio é um compromisso ético que tem seu fundamento na “coisa primeira”, ou seja, cuja primeira substância é o amor. Os noivos, em liberdade, buscam a perpetuação do amor através do matrimônio, escolhido de forma livre pelos envolvidos. O juiz Wilhelm é ele mesmo um homem casado, que compreende os desafios de um casamento duradouro e opta constantemente por manter este compromisso, e mais, por se deixar educar pela situação do compromisso matrimonial: “sou de opinião, além disso, que se o cristão deve estar sempre disposto a confessar sua fé, também o esposo deve ser capaz de justificar o matrimônio, não precisamente ante qualquer pessoa a quem ocorra perguntar-lhe, e sim ante quem ele considera digno de escutar-lhe” (Kierkegaard, 1994, p. 86). Quem seria este, o digno de escutar-lhe? Esta é uma questão primordial no pensamento do filósofo dinamarquês, que está apontando para a necessidade de uma justificativa para a existência. Justificar-se só faz sentido na presença de outrem, de forma que a questão ética da existência insurge-se no âmbito da alteridade, seja esta da ordem do finito ou do infinito, do temporal ou do eterno, do possível ou do necessário.

A necessidade de uma justificativa para o amor revela o problema da necessidade de justificativa para a existência, ou seja, revela o problema da reconciliação do si mesmo consigo mesmo. Mas, tal qual no matrimônio, esta justificativa não estaria vetada ao si mesmo, precisando acontecer diante de um outro, que é digno de ouvi-la? O que é, propriamente, o si mesmo? O juiz, personagem dos textos deste segundo volume, está buscando saídas para estes problemas.

Na segunda carta, intitulada *O equilíbrio entre o estético e o ético na formação da personalidade*⁹⁹, na qual pretendemos nos deter neste capítulo, o juiz dirige-se novamente ao jovem, e, reconhecendo nele alguém perdido de si, propõe-se a falar-lhe de forma direta acerca do perigo de que ele venha a perder-se de si mesmo. O juiz sugere que o “conhece-te a ti mesmo”, tomado pela filosofia racional como objeto de especulação, deva retomar o sentido grego, no qual conhecer-se é atuar, tomar posse de si, eleger-se e ser si mesmo, e nisso está criticando o conhecimento teórico, especulativo, abstrato e impessoal das filosofias e propondo que o jovem eleja-se a si mesmo. Estaria, o si mesmo, garantido a partir desta eleição? O que significa eleger-se a si mesmo?¹⁰⁰

Ainda que se comunique através de uma carta, o Juiz (a personagem ética) assume um tom de comunicação direta, cumprindo o papel de admoestar¹⁰¹ a personagem estética (o jovem), o que faz construindo um contraponto entre o modo de existir do jovem e o seu próprio modo de viver, esperando assim que o rapaz ouse assumir-se a si próprio ou, pelo menos, ouse se tornar transparente para si mesmo em seu modo de existir. O juiz quer “ensinar” ao jovem o seu próprio método de viver, quer que ele compartilhe suas verdades. Desta forma o juiz vai tentando ser aquele que o jovem considere digno de escutar-lhe, fazendo-se presente como a medida diante da qual o jovem deve ver a si mesmo. Qual o limite dessa possibilidade no projeto kierkegaardiano?

Continuando seu intento de admoestar o jovem no sentido de assumir uma atitude de decisão na vida, o juiz envia-lhe uma terceira carta, cujo título é *Ultimatum*, onde efetua um novo movimento: não escreve, ele mesmo, a carta, mas endereça ao jovem um sermão que recebera em anexo a uma carta enviada a ele por um pastor amigo seu. O juiz introduz algumas informações sobre esse seu amigo: “Ainda que fosse sério, na profundidade de sua alma, sua vida exterior parecia seguir a forma de deixar a água correr. As ciências o

⁹⁹ Traduzido como *Estética y ética em la formación de la personalidad*, na tradução da Editorial Nova, de Buenos Aires, sem data.

¹⁰⁰ Foucault trata, exatamente, desse tema, no texto *A hermenêutica do sujeito* (São Paulo: Martins Fontes, 2010, 528 p.).

¹⁰¹ Segundo o dicionário Aurélio a palavra admoestar possui quatro sentidos: advertir de falta; censurar, repreender com brandura, aconselhar, exortar; exortar, concitar, aconselhar; advertir, lembrar, avisar.

fascinavam, mas não ia bem nos exames” (KIERKEGAARD, 2007, p. 301). O pastor foi designado para exercer o pastorado em um pequeno lugarejo. No princípio, ele não gostou, achando que aquela atividade era “demasiado pouco para ele”. Mas isso foi mudando, e ele começou a tomar gosto pelo trabalho, encontrando prazer nas novas oportunidades que se lhe abriram, principalmente na oportunidade de refletir sobre seus sermões e sobre sua vida, enquanto passeava pelas estradas calmas daquela região. Exterior e interior mostram-se, inicialmente, em desacordo, nesse pastor. Se a princípio a nova atividade parecia aquém de suas expectativas, o que apenas fala de seu preconceito em relação ao que a vida lhe oferecia, isso foi se transformando e uma possibilidade de harmonia, de alegria com a tarefa, vai surgindo a partir da oportunidade de reflexão, o incerto ganhando determinações para além das determinações prévias desenhadas pelo pastor em seu pensamento.

O sermão do pastor, enviado ao jovem sedutor, inicia-se com a seguinte frase: “O que há de edificante no pensamento de que, com respeito a Deus, sempre estamos em erro” (KIERKEGAARD, 2007, p. 304). Aqui Deus é a figura diante da qual o pastor (e cada si mesmo) deve se justificar, aquele que é digno de o escutar. O juiz usa o sermão do amigo como mais uma oportunidade de fazer presente ao jovem sua opinião e suas expectativas em relação a ele. Wilhelm considera que seu amigo pastor captou perfeitamente o que ele próprio gostaria de dizer ao jovem. No bilhete, anexado ao sermão enviado, ele diz: “Toma-o, pois, leia-o, e eu não tenho mais nada a acrescentar, a não ser dizer-te que eu o li e que pensei em mim mesmo. Leia-o, e pensa em ti.” (KIERKEGAARD, 2007, p. 302)

Neste contexto aparece, inicialmente, a categoria da ocasião. O sermão é experimentado como a oportunidade de o jovem resolver-se a pensar em si mesmo. Há um aspecto funcional no envio deste sermão, uma vez que a atitude do juiz guarda a expectativa de que o jovem, lendo-o, pense em si mesmo e, quem sabe, mude a si mesmo. De forma sutil, fica indicado o problema do arrependimento como fundamento da decisão, um arrependimento que não se limita somente às condições materiais do comprometimento ético, mas aponta para a necessidade de justificativas também diante de um transcendente. Não se trata de um conhece-te a ti mesmo, mas de um decida-se por si mesmo, assumo-se a si mesmo. Qual a dimensão ética anunciada pelo posicionamento do pastor? Kierkegaard, ou melhor, “B”, não estaria indicando a impossibilidade de uma saída para a tensão da existência no âmbito da exclusividade da razão?

A tonalidade afetiva que vem à tona pelo posicionamento do Juiz é, então, a de um aconselhamento e de uma admoestação. Oscar Cuervos ressalta que, em *Conceito de angústia*, Kierkegaard aponta para a forma discursiva da pregação como recurso adequado para se falar

do pecado, do qual não se pode falar nem na estética, nem na ética, nem na metafísica: “A pregação, esclarece Kierkegaard, não é outra coisa senão o diálogo onde um singular se dirige seriamente até outro singular, um diálogo no qual pode produzir-se a apropriação interior daquilo que se diz” (CUERVOS, 2010). Este modo de comunicação opõe-se ao discurso no qual se fala teoricamente, e com indiferença, acerca do objeto¹⁰². “Na pregação ou no diálogo pode acontecer esta seriedade da apropriação interior da palavra que se diz” (CUERVOS, 2010).

O que há de comum nas cartas deste volume é essa disposição do juiz, essa tonalidade de admoestação, que convoca o jovem para que ele venha a existir de forma séria, que venha a conferir unidade e seriedade à sua existência, o que, no âmbito de uma vida ética, e segundo a voz do Juiz, só pode ser conquistado por meio da assunção dos riscos implicados numa decisão. Wilhelm considera que seu jovem amigo desdenha da possibilidade de uma decisão séria, e isso o preocupa enormemente. Por isso, dirige-se ao jovem num tom conselheiro e exortativo, cujo propósito é despertá-lo para a seriedade do existir.

A admoestação sugere o dever de chamar a atenção do outro, que está prestes a se perder no mau caminho, o que significa perder-se de si mesmo. O Juiz conclama a personagem estética, aqui representada pelo jovem, à coragem de decidir e apropriar-se de suas decisões, e o faz usando uma linguagem direta, tentando mobilizar o rapaz em seu modo de viver, questionando-o em sua lógica cotidiana, espelhando-o na esperança de que ele possa transparecer-se a si mesmo e “saltar” para outros modos de viver.

Para dar conselhos, é preciso ter galgado um lugar diferenciado na existência e acreditar na superioridade deste lugar. O ato de aconselhar parece guardar consigo a expectativa de transformação daquele que recebe o conselho. Nosso conselheiro, o Juiz é, então, aquele que acredita ter encontrado a “chave” que soluciona o problema do existir, que a aplicou com sucesso em sua existência e quer agora, exercendo sua humanidade, compartilhá-la com seu amigo. A relação do juiz com o jovem vai se mostrando ancorada no pressuposto da verdade e da sabedoria como alcançada por uma atitude de seriedade para com a existência, presente na vida do juiz e ausente na do jovem. É pela força da argumentação, da exortação, que o juiz imagina provocar transformações no modo de viver do jovem, de forma que ele venha a ter sua personalidade ancorada no equilíbrio entre o estético e o ético.

O discurso do Juiz assemelha-se ao discurso do Especialista, que conhece os “tipos existenciais”, que pode diagnosticá-los a partir de seus parâmetros e, conseqüentemente,

¹⁰² Este é um elemento muito importante na crítica de Kierkegaard a Hegel. Veja-se, por exemplo, o texto *Johannes Climacus ou É preciso duvidar de tudo* (KIERKEGAARD, Ed. Martins Fontes, 2003).

prescrever sua solução. O conselheiro age como o especialista e, ao tomar-se como parâmetro, ignora que cada existência particular precisa resolver o problema que é o seu, tendo que ser por si mesmo o si mesmo que é. A exortação do Juiz convoca a uma tarefa, que por mais que seja particular só pode se realizar no universal, porque se realiza na lógica do universal, embora concretizada particularmente. O que aparece, veiculado pela ironia kierkegaardiana, aponta para a desconsideração das particularidades da existência, exercida pelos discursos filosóficos e científicos de seu tempo. O si mesmo, não sendo dado desde o princípio, e não podendo ser dado a partir de modelos universais, precisa descobrir a “sua” verdade.

Tomemos, finalmente, o texto que queremos colocar em questão aqui, *O equilíbrio entre o estético e o ético na formação da personalidade*. Procedendo, tal qual fizemos nos capítulos anteriores, vamos nos deixar guiar pelo próprio texto em busca de respostas às perguntas suscitadas. Nesta carta, dirigida ao jovem Johannes, a decisão aparece como tema central. A carta inicia-se com uma exaltação na qual o juiz proclama a importância do *aut-aut*¹⁰³ (Ou... ou) na existência. O autor da carta esclarece ao jovem a complexidade dessa expressão, que não se resume a um mero escolher uma opção em detrimento de outra¹⁰⁴. Aparece aqui, em meio às atmosferas, a disposição afetiva da angústia: o plano estético caracteriza-se por uma atmosfera de agitação, de êxtase e de embriaguez, que convida a uma participação em seu ritmo alucinado, num movimento que não tem fim, que nunca se conclui. A atmosfera do plano ético, por seu turno, é marcada pela regularidade, pela continência e pela racionalidade, convidando a uma absorção no ritmo cotidiano, marcado pela funcionalidade e pelo pragmatismo. A angústia é esta atmosfera que revela aquilo com que o humano está se confrontando, o qual se constitui na materialidade mesma de sua existência.

O juiz assume, nessa carta, uma missão, qual seja, convencer o jovem a mudar de vida, a se deixar conformar pela materialidade determinada da vida ética e, para tal, oferece a si mesmo como modelo de comparação, ressaltando a importância de considerar seriamente o momento da escolha. Afirma que as situações em que aparece a necessidade de escolha são hierarquicamente diferentes entre si, existindo aqueles momentos absolutos, nos quais aparecem de forma clara dois lados opostos: de um lado a verdade, a justiça e a santidade e, de outro, as fraquezas e aspirações, as paixões sombrias e perdições; mas existem, também, momentos menos importantes, mas nem por isso indiferentes, uma vez que também exigem

¹⁰³ O editor da tradução Argentina, esclarece no prólogo: “Aut-aut, expressão latina que equivale a ‘ou um ou outro’. Nós a conservamos em sua forma original porque expressa a alternativa que espreita constantemente a pessoa, e por ser o *leitmotiv* que dá título à obra (*Enten-Eller*)”. (KEIRKEGAARD, s/d, p. 7)

¹⁰⁴ Este tema será mais bem trabalhado na voz de Vigilius Haufniensis, em 1844, na obra *O conceito de Angústia*, como a segunda possibilidade.

decisões. O juiz afirma, tomando-se como paradigma, que mesmo nestes momentos menos importantes ele jamais considerou a escolha e a decisão de forma indiferente, pois considera que em qualquer situação é importante refletir, pôr a mão na consciência e decidir de forma justa, para não ter que voltar ao ponto de partida, ainda que as conseqüências não venham a ser de grande importância. Preocupa ao juiz o momento posterior, aquele em que recebemos de volta as conseqüências implicadas em nossa decisão, e nos quais podemos nos arrepender. Em suas palavras: “Há que agradecer a Deus se a única coisa que se tem a reprovar-se é o ter perdido tempo”. (KIERKEGAARD, 2007, p. 149).

O juiz está atentando para o modo como, cotidianamente, toma-se de forma superficial a situação da decisão. Ele está insistindo neste ponto porque, em sua opinião, o jovem assume de forma completamente superficial os momentos de decisão, quase como se os considerasse de forma mágica, ou seja, sem ver de forma clara a relação entre o momento da decisão e a realidade concreta da existência, em seus momentos subseqüentes. Recorre, assim, à importância atribuída pelo jovem à palavra ou...ou:

Devo recordar-te com seus próprios termos o que são para você: um relâmpago, uma fração de segundo, um abracadabra. Sabes aplicá-la em qualquer ocasião e não sem efeito; elas têm sobre ti o mesmo efeito que uma bebida forte sobre um neurastênico, te embriagas por completo naquilo que tu mesmo chama de uma loucura superior. (KIERKEGAARD, 2007, p.150)

O problema da existência vai aparecendo na oposição entre a pluralidade de possibilidades e a inevitabilidade da decisão, uma vez que na ordem do finito apenas uma possibilidade poderá se concretizar. O jovem sabe que não há como não decidir, e consola-se a si mesmo minimizando o momento seguinte, assumindo uma atitude de indiferença em relação ao conseqüente.

O conselheiro quer advertir o jovem sobre o perigo desse seu jeito descontrolado e descompromissado de pensar e considerar a situação em que está envolvido, o qual não é nada “senão um burlar a si mesmo e apenas demonstras a inconsistência de sua alma” (KIERKEGAARD, 2007, p. 150). Ele acredita que a vida, em suas contingências, pode convocar um homem a considerar seriamente seu existir. No entanto, vendo o jovem completamente descompromissado com seu modo de viver, conclui que o jovem não pensa historicamente e desconhece a continuidade de sua própria existência. Pondera que, em seu modo descompromissado de existir, o jovem não possui nada e, ainda mais importante, não possui a si mesmo, não ganhando nenhuma determinação histórica, ou seja, nenhuma dimensão finita de sua própria existência.

E o que será isto que confere determinação histórica para a existência? Este tema precisa ser pensado no âmbito da tensão entre estético, ético e religioso. O juiz expõe o modo estético – o do jovem, a partir de suas determinações de fluidez, de imaterialidade, de dissolução. As escolhas do jovem, ao se esgotarem no instante, não ganham duração. Não ganhar duração é não ganhar materialidade, e uma vida que não se materializa, não se determina. Por outro lado, na voz do juiz, a determinação precisa ser alcançada por uma apropriação da decisão, por um ganhar consciência das implicações da escolha feita, o que aponta para a exigência de uma racionalidade na vida, uma racionalidade que, ao mesmo tempo em que se apropria da escolha, impõe certa determinação a ela. Por um lado, a materialidade da vida que se perde em meio à fumaça da vida instantânea. Por outro lado uma materialidade dura, refém de uma racionalidade que só pode contar com o discurso universal do público e do geral. Kierkegaard está problematizando a questão do sentido mesmo da existência. O si mesmo está perdido em qualquer uma das circunstâncias apontadas até aqui: ou na fluidez dos instantes fortuitos, ou na regularidade cotidiana da “vida apropriada”. Como conquistar o si mesmo? É isso que está em questão em meio à exortação do juiz com relação ao modo de viver do jovem.

O juiz acredita que o modo superficial e descompromissado com que o jovem vive cotidianamente, indiferente quanto ao seu próprio destino, não se construiu a partir de uma decisão séria. Caso a decisão pelo descompromisso houvesse sido tomada de forma séria, não haveria nada a fazer por ele. Mas, entendendo que o modo de viver do jovem está vinculado à ausência de reflexão e de apropriação de si, afirma ele: “fica-se tentado não de compadecer de ti, mas sim de desejar que as circunstâncias da vida te apertem algum dia em sua rede e te obriguem a mostrar isso que tens em ti, que te obriguem a um exame estrito no qual as futilidades e gracejos sejam insuficientes” (KIERKEGAARD, 2007, p. 151).

O arrependimento surge, nos conselhos que o jovem dá a seus amigos, como uma decorrência inevitável de qualquer decisão: “agora posso ver com clareza que há duas soluções possíveis, pode-se fazer isto ou aquilo, e minha opinião sincera e meu conselho amigo é que faças ou não faças, em ambas as situações te arrependerás” (KIERKEGAARD, 2007, p. 151). Tal posicionamento aponta para uma relação indiferente e desinteressada com o fluxo de seu próprio existir, que só pode estar fundado num posicionamento abstrato em relação à situação. O arrependimento, que o juiz tenta evitar, a partir de uma atitude de seriedade para com a existência é, para o jovem esteta, inevitável. No discurso do juiz, considerar seriamente o existir aparece como relacionado à estratégia da boa escolha, aquela

que se dá em conformidade com as normas, e que garantem a possibilidade do não-arrependimento.

O juiz segue apregoando a superioridade da vontade sobre os sentimentos. Estes, em sua perspectiva, constituem apenas o colorido da existência, por isso ele pode prometer ao jovem que a vida ética não precisa prescindir dos sentimentos que lhe dão colorido. É a partir dessa sua verdade, e usando o método do convencimento, que ele pretende provocar no jovem uma relação pragmática com a existência, fundada na lógica da norma e do reconhecimento social. Na voz do Juiz, o início, a apropriação voluntarista das decisões, garante o fim, o ganhar-se a si mesmo na regularidade da vida cotidiana. O problema que vai aparecendo é o da impossibilidade desse posicionamento ético resolver o que está, verdadeiramente em questão, na situação de decisão.

A consciência, preconizada por Kierkegaard na voz do Juiz Wilhelm, assemelha-se à consciência imersa no sensível, ou consciência infeliz, de Hegel. A consciência infeliz é consciência perdida de si, imersa no mundo da realidade concreta, e precisa conquistar a unidade que ela é, ou seja, a unidade sujeito-objeto, interioridade e exterioridade. Tal unidade só pode ser conquistada, em Hegel, pela supressão do estético ou do particular na universalidade do saber absoluto. Em Kierkegaard esta solução não é satisfatória. Para ele, o modo ético surge como problemático, na medida em que coloca o problema da positividade ou na supressão do elemento sensível, ou na tentativa de domínio das transformações da existência, arriscando-se a perder sua dimensão material. O jovem teme a duração, que lhe conferiria materialidade, enquanto o Juiz teme perder esta mesma duração.

O equilíbrio entre o estético e o ético

Kierkegaard, em sua tese de doutoramento *Conceito de ironia*, acentua que a ironia não é a verdade, mas o caminho para a verdade, uma vez que a verdade não pode existir no princípio, mas precisa ser conquistada:

A ironia é como o negativo, o caminho; não é a verdade, mas o caminho. Todo aquele que só tem o resultado como tal, não o possui; pois não tem o caminho. Quando, então, a ironia intervém, ela traz o caminho, não aquele caminho do qual pensa apoderar-se quem imagina possuir um resultado, mas aquele caminho no qual o resultado o abandona. [...] A ironia como um momento dominado, mostra-se em sua verdade justamente nisso: que ela ensina a realizar a realidade, a colocar a ênfase adequada na realidade. (KIERKEGAARD, 1992, p. 278 e 279)

Não podemos perder de vista que a carta do Juiz está dirigida ao esteta-reflexivo do primeiro volume, Johannes; e, aparentemente, não tem o que dizer a Don Juan, personagem

que desconhece a reflexão. Em nossa compreensão, o juiz não tem como entender uma figura como Don Juan, assim como este jamais daria ouvido às suas cartas. Remetemo-nos ao *Conceito de Angústia* e à cena final da ópera de Mozart para pensarmos que Don Juan é figura da inocência, da ignorância, não tendo ouvidos para a voz da razão. Johannes, ao contrário, conhece a voz da razão, mas “escolhe” não ouvi-la.

Isso reforça nossa interpretação de que o problema para Kierkegaard não é o plano estético, propriamente, mas o estético-ético, presente aqui nas figuras do estético (Johannes) e do ético (o Juiz), pois o “ou... ou” (a dúvida) não aparece na imediatidade sensível de Don Juan. Em Johannes, o “ou... ou” se reafirma na repetição incessante das escolhas de ocasião, não sendo jamais apropriado de forma reflexiva. É justamente a esta condição que o Juiz, em seus apelos, se refere, ao convocar incessantemente o jovem para que se aproprie do seu posicionamento inconseqüente para com a vida. Para o Juiz, o “ou... ou” (a dúvida) exige decisão, a qual é condição de possibilidade para as determinações da existência. É a escolha que confere materialidade à existência, o que implica desconsiderar que a existência é, desde sempre, facticidade, materialidade, concretude.

O juiz aponta um único caminho para sair da contradição, e esse caminho consiste em aceitar a ajuda do “ou... ou” que, longe de constituir-se em disjunção, implica que as duas possibilidades em uma encruzilhada de escolha são o mesmo, são igualmente pertencentes uma à outra, e não uma oposição excludente¹⁰⁵. Assumir que cada uma das possibilidades é possibilidade, e que aquele que escolhe está implicado em cada um dos dois lados é, nos termos do Juiz, amadurecer a personalidade. Por outro lado, pensar o ou... ou como duas possibilidades excludentes, considerando aquele que escolhe como estando fora das possibilidades, é alimentar a dúvida. Sair dessa situação exige deliberar e fazer uma escolha, pois a escolha mesma é decisiva para o conteúdo da personalidade. “A personalidade, ao escolher, submerge-se no que escolheu, e, se não escolhe, atrofia-se e consome-se” (KIERKEGAARD, 2007, p.154).

A dúvida, ao postergar a escolha, ilude-se pensando que tem as duas possibilidades bem separadas e opostas uma à outra, não se apercebendo que há uma escolha em andamento, qual seja, a decisão por adiar a decisão e deixar que a vida vá prosseguindo sob a forma de ir escolhendo ora uma possibilidade, ora outra, o que vai tornando a escolha cada vez mais difícil. A dúvida ou a indecisão, neste caso, sustenta as duas possibilidades, não por considerar uma melhor que outra, mas apenas por adiar a decisão. Afirma o juiz: “... o

¹⁰⁵ Esta temática será extensivamente pensada no *Conceito de angústia*, nas tematizações sobre a primeira e a segunda possibilidade.

impulso interior da personalidade não tem tempo para experimentos, continua precipitando-se para frente, e de um modo ou de outro postula alternativas, uma coisa ou outra, a qual no momento seguinte faz a escolha mais difícil, pois precisa retirar o postulado” (KIERKEGAARD, 2007, p.154).

Wilhelm situa-se no ponto de gênese deste problema, ao promover o salto da dimensão da idéia para a dimensão da vida mesma, o que aparece mediante seus esforços de tentar convencer ao jovem da importância da decisão na vida, da importância de considerar seriamente sua existência como concreta, finita, mas sempre em tensão com o devir. O juiz está acentuando o fato de que o eu (o espírito) não pode ser conquistado por um processo histórico, mas precisa escolher-se, precisa decidir-se por si mesmo, o que exige a reflexão e a decisão. Mas a decisão preconizada pelo juiz, ao equilibrar-se entre uma e outra possibilidade, precisa sempre de um ponto de partida e, conseqüentemente, um ponto de chegada, o que nos permite concluir que ele assume um posicionamento semelhante ao de Hegel, ao apregoar a superioridade da vontade sobre o fluxo dos acontecimentos.

Possibilidades existenciais na escolha estética e na escolha ética

Wilhelm, tal qual Johannes, é verborrágico e metodológico. Seu método de convencimento não é a estratégia manipulativa, mas a argumentação como poder de convencimento. Recorre a si mesmo, à sua própria história, seu próprio modo de viver as situações disjuntivas da vida, e contrasta-o com o modo como o jovem enfrenta situações semelhantes. O pressuposto do Juiz, do qual não podemos nos esquecer, é que uma escolha eticamente determinada, abre o si-mesmo para si-mesmo, pois se funda na decisão. A decisão, no entanto, conforme a compreende o Juiz, só se faz possível pelos vieses da razão, ou seja, construída por determinação voluntarista.

Chama a nossa atenção o fato de, neste sentido, o Juiz e Johannes se assemelharem, embora em posições opostas. Johannes tem um método, desenvolve-o e o coloca em prática com o único propósito de colher o fim almejado, que é degustar o processo de conquista das moças, cuidadosamente eleitas por ele. O Juiz também tem um método, o qual está cuidadosamente detalhado nesta carta, e um fim que é a vida satisfeita consigo mesma, segura de si. Seu método esclarece-se na oposição entre o modo estético e o modo ético de escolher, oposição essa na qual vai se reafirmando a superioridade do segundo sobre o primeiro. Para que seus argumentos sejam convincentes, ele vai ressaltando alguns elementos, filiando-os ora ao modo estético de escolher, ora ao modo ético, conforme veremos a seguir.

O primeiro elemento ressaltado por ele é a seriedade do momento da escolha, importante, principalmente, pelo risco que se corre de, no momento seguinte, não se ter mais as mesmas possibilidades de escolha, perdendo-se, então, o momento oportuno. Ainda que venha a arrepender-se e a dar-se conta de que algo deve ser refeito ou retomado, isso pode se tornar muito difícil. Por isso, a personalidade ética valoriza a importância do momento da escolha, e a importância de decidir no instante oportuno.

No modo estético, por seu turno, tem-se outro método: experimenta-se um lado, depois outro, muda-se de opções, faz-se novas experiências. A escolha, mobilizada pelo sentimento do momento, é feita apenas para tal momento, no momento seguinte podendo ser mobilizada para outra coisa. Este homem não consegue encontrar justificativas para seu modo de viver para além da diversidade que lhe surge das contingências. Suas faculdades vão se dispersando, e este homem segue mais alegre que nunca sem se dar conta de que não está escolhendo, mas apenas se deixando levar, ou seja, elegendo esteticamente. Neste modo de escolha, considera-se o imediato, e, por isto, perde-se na diversidade e, deste modo, não alcança caráter histórico, uma vez que não consegue imprimir materialidade à sua existência. Este parece ser o caso de Don Juan, mas não se aplica a Johannes. Veremos, mais abaixo, a descrição que o juiz faz do “tipo” estético de Johannes.

Para o homem ético, o maior tesouro é a possibilidade da escolha, ou seja, a liberdade, considerando que é graças à liberdade que surge a ética. Este homem acredita que é justamente o ato de escolher que lhe confere uma solenidade, uma serena dignidade que jamais se perde completamente, pois no momento da escolha tudo se faz sereno, a alma fica só e o eu recebe a si mesmo. Afirma: “Assim como um herdeiro não possui nada até alcançar a maioridade, a personalidade mais modesta nada é antes de haver escolhido a si mesma” (KIERKEGAARD, 2007, p. 165), pois a grandeza não está em haver escolhido isto ou aquilo, mas em haver escolhido a si mesmo, e todo homem pode se escolher

O juiz mostra, aqui, sua fé na escolha como supressora da dúvida e instauradora da estabilidade na vida. “Só desejo conduzir-te até o ponto em que a escolha seja verdadeiramente importante para ti”, diz o juiz, sugerindo que uma vez feita a escolha, toda a estética volta, e é graças a ela que a existência é bela, é graças a ela que um homem consegue salvar sua alma e fazer uso do mundo sem abusar. A eleição absoluta é escolher o ético, mas isto de nenhum modo exclui o estético, promete ele. Escolher o ético é escolher decidir, posicionar-se e poder arrepender-se pela posição assumida.

A escolha vai aparecendo no âmbito do equilíbrio entre as possibilidades, o “partir-de ou não-partir-de”, conforme descrevemos acima, não aparecendo o âmbito do “diante-de”,

que é o da possibilidade para a possibilidade¹⁰⁶, ou seja, o âmbito da liberdade e da angústia, que seria o escolher o escolher, em contraste com o deixar-se escolher pelas circunstâncias ou pelos fins almejados. Heidegger, ao discorrer acerca da decisão, afirma que nela acontece o “projetar-se silencioso e prestes a angustiar-se para ser e estar em débito mais próprio” (HEIDEGGER, 1988, p. 97). Nesse sentido, o estar em débito não diz respeito a algo feito ou a fazer, mas é um constitutivo, “algo contínuo”, que é o existir em sua abertura própria. Kierkegaard está problematizando esta mesma questão, ao considerar o problema da decisão não como um isto ou aquilo, mas como um posicionamento existencial diante-deste isto ou aquilo.

O juiz prossegue afirmando que, para a concepção estética da existência, a beleza pode ser considerada o maior dom, e o homem vive em função disto; ou a riqueza, as honras, a nobreza, o talento, o amor, são o maior dom, tendo como bem maior o gozar a vida e satisfazer os desejos. Não querendo encarar as marcas do tempo, este homem fabrica mais e novos desejos e distrações, vivendo de um momento para o outro, ficando aberto a uma pluralidade que enche a vida de ocupações e de preocupações. Como anunciamos acima, o que está sendo descrito aqui pelo juiz, e que terá continuidade logo abaixo, nos parece bem adequado ao caso de Johannes, um apaixonado pela possibilidade, pois encontra nesta abertura infinita aos possíveis o seu único gozo (KIERKEGAARD, 2006, p. 64).

A vida de Johannes é preenchida por ocupações e tarefas na ordem de necessidades que só encontram justificativas no âmbito do temporal. Esse homem é capaz de fazer grandes coisas, misturando-se a um grupo de pessoas, ou então de não fazer nada, observando de fora o movimento do mundo. Ou dedica-se intensamente a um assunto ou trabalho por um tempo, um mês, seis meses, depois o abandona: deixa tudo para o outro, ou para ninguém, e não se fala mais no assunto. Aí quer fazer crer aos outros e a ele mesmo que está cansado, e consola a si mesmo com a idéia de que poderia ter continuado trabalhando com a mesma intensidade, se tivesse querido assim. “O que falta aqui é paciência, e perseverança”. Este homem tem as condições necessárias para o gozo: dinheiro, saúde, inteligência; já adivinhou a vaidade de todas essas coisas e sua vida oscila em dois movimentos: tem, por vezes, uma energia prodigiosa, e, outras vezes, uma indolência igualmente grande. E assim segue enganando a si mesmo, sem aprender nada para a vida futura.

Do lugar de onde observa o amigo, o autor da carta, em sua convicção ética pautada no senso comum, pode afirmar: isso não dura e chegará o momento em que o espírito aspirará por um modo superior de viver, por sair da dispersão e transfigurar-se em si mesmo. “A

¹⁰⁶ Tema central em *O conceito de Angústia*.

personalidade quer tomar consciência de si em sua validade eterna”. O juiz, detentor do fluxo “natural” dos acontecimentos, nos lembra um autor importante que nasceu no final do século XVIII, Arthur Schopenhauer, que abre seu livro *Aforismos para a sabedoria na vida* com a seguinte frase: “Tomo aqui a noção de sabedoria na vida inteiramente no sentido imanente, a saber, no da arte de conduzi-la, o quanto possível, de modo agradável e feliz” (1953, p. 19). Seu ponto de partida são os três “bens da vida humana”, tal qual apresentado por Aristóteles, que são: o que *se é*, ou seja, a personalidade, compreendida como saúde, força, beleza, temperamento, caráter moral e a inteligência com seu cultivo; o que *se tem*, que diz respeito a todo tipo de posse; e, por fim, aquilo que *se representa*, ou seja, aquilo que se é na idéia de outrem, e que se divide em honra, posição e fama (SCHOPENHAUER, 1953, p. 21). Mas viver feliz significa viver menos infeliz ou viver suportavelmente, o que significa negar a vontade por meio da negação da própria vida, que é somente trabalho e dor. Adverte o tradutor que “os Aforismos nos previnem de que essa vida [venturosa] não existe, sendo melhor renunciar à tortura dos desejos e buscar o aprimoramento das forças morais” em lugar do aprimoramento da vontade (SCHOPENHAUER, 1953, p.11). Para o filósofo do pessimismo, as forças morais, ou intelectuais, são condição para o sentimento de satisfação na vida. Sem as forças intelectuais, as atividades humanas não passam de atividades para afastar o tédio.

Para o juiz, o tédio ou a melancolia surge no momento em que o homem detém-se, reprimindo o amadurecer de sua personalidade. Num primeiro momento, o melancólico não conhece o que lhe causa este sentimento, e confunde melancolia com as aflições e os problemas. Dependente das condições externas, esse homem reflete sempre se tem mais ou menos disto ou daquilo, e não é capaz de, neste movimento, ampliar sua personalidade. O conselheiro acredita que este homem poderia sair desse estado de melancolia, se cultivasse a memória; não de um acontecimento ou outro, mas da sua própria vida pois, retendo as experiências vividas, o esteta não reproduziria tantas vezes o mesmo fenômeno, e não teria feito tantos trabalhos jamais terminados.

Assim é a existência do esteta. Teme a continuidade, pois na continuidade fica difícil enganar-se a si mesmo e é a continuidade que imprime sentido a uma existência. Afirma o juiz: “Se fosses tão forte como o és no instante da paixão, então serias o homem mais forte que eu havia conhecido”. A força do esteta é mais forte que a força humana, mas dura bem menos. Com seus dons, o homem esteta pode criar uma imagem de si que a tudo e a todos encanta, mas esta não resiste ao confronto com a realidade, pois ideal e real não se encontram na existência deste homem. O histórico, que na voz de Hegel era a garantia do fortalecimento

do espírito, aparece na figura do jovem como um somatório de momentos, dos quais não surge nada. Por outro lado, na voz do Juiz, o histórico aponta para a garantia de materialidade na vida, ou seja, garantia da criação de um sentido espiritual para sua existência.

Sob o pseudônimo Vigilius Haufniensis, Kierkegaard escreve o livro *O Conceito de Angústia*. Os temas colocados em cena pelo juiz Wilhelm são centrais nesta obra, que versa sobre a angústia, sentimento só possível no estado em que o homem se torna consciente de sua própria existência como livre, ou seja, como sendo possibilidade para a possibilidade. A liberdade, adverte Haufnienses, pressupõe a consciência, a qual aparece mediante o remorso e o arrependimento.

O juiz está pensando a liberdade pela perspectiva do *aut-aut* enquanto relacionada às contingências, ou seja, às situações concretas de sua existência. Ele está convencido de que o jovem não toma decisões e não escolhe sobre seu modo de viver, ao deixar-se levar sem reflexão. Por isso, convoca o jovem ao arrependimento e ao remorso, como forma de assumir seriamente sua própria existência, conclamando-o à decisão, apregoando que decidir é escolher-se a si mesmo, e que é da decisão que advêm o maior bem.

Apenas nesta perspectiva, ele pode considerar o modo de viver do jovem como uma não escolha, pois, pela perspectiva da angústia, da primeira possibilidade a partir da qual se derivam as possibilidades contingentes, o existente, enquanto indeterminação originária está, desde sempre, livre e qualquer modo de existir já se configura como uma decisão. Desta forma, o modo de viver do jovem já é uma decisão. O jovem conhece a possibilidade ética de existir, e isso porque, segundo o que vimos no capítulo anterior, o jovem Sedutor cuida, de forma detalhada, para não cair nas armadilhas das instituições éticas como o matrimônio e até mesmo o trabalho, decidindo-se cotidianamente pela possibilidade estética sob a forma de uma vida compromissada apenas com o “viver poético”, ou seja, com o seu prazer, com o estar aberto para colher as possibilidades.

Nos termos preconizados por Vigilius Haufniensis, o pecado é decisivo para determinar o que o homem é, mas o pecado só pode surgir do arrependimento. O Juiz promete a saída da angústia mediante a decisão que pressupõe o arrependimento em relação às conseqüências de seu modo de viver. Tal promessa só faz sentido no âmbito da vida ética que, tal qual Hegel, imagina a síntese como necessária e suficiente para resolver o problema do si mesmo. Para o juiz o arrependimento está vinculado à categoria do útil, da certeza e do previsível. Haufniensis pensa o arrependimento como abertura ao eterno, ou seja, aos possíveis enquanto indeterminação e imprevisibilidade, ou seja, enquanto *ecstasis*.

O movimento do Juiz é uma convocação para que o jovem olhe para si mesmo, aproprie-se do modo como está vivendo, e possa, assim, optar pela vida regrada do mundo ético. A estrutura do *Conceito de angústia* é outra, e seu fundamento não é o pecado, mas o poder pecar, que é o que estrutura o possível da liberdade. Na ignorância, não há pecado, pois a liberdade, neste momento, é indeterminação. O arrependimento é que instaura o pecado, ao relacionar o homem às suas ações pelo que, este homem, apropria-se de sua liberdade. O problema do arrependimento não está no caminho escolhido, e sim na incompletude pertinente a qualquer caminho e na indeterminação originária que constitui todos os homens. Não importa o que se faça, a incompletude é sempre retida. A ilusão do juiz é ter-se como figura moral, que acredita na decisão como podendo encerrar o problema da negatividade, da incompletude.

Em *A doença mortal*, Kierkegaard descreverá esse modo de escolha como se dando sob a forma do desespero por não-ser-si-próprio, desespero esse no qual o eu se toma como uma determinação externa, submetido às “forças naturais”, ou seja, deixando-se levar pelo movimento da vida¹⁰⁷ e desconhecendo a si mesmo em seu caráter de possibilidade e, conseqüentemente, de liberdade. Neste modo de escolher, o homem esteta toma por personalidade os dons: espiritual, irônico, observador, dado à dialética, sentimental, com capacidade de predição, etc... Com tudo isto, porém, só vive o momento, e vê a vida dissolver-se sem saber explicar por quê. Goza, mas não conhece a vida.

O que está em jogo para Kierkegaard na voz de Anticlímacus, do livro *A doença mortal*, é o problema que o homem é, enquanto necessidade de justificar eternamente sua existência, a qual, ao mesmo tempo, só pode acontecer no temporal. Esta necessidade de justificativa eterna aparece, segundo ele, a partir do cristianismo, que revela a precariedade das justificativas temporais, e o faz mediante o surgimento da doença do desespero. Desesperar-se é doença do existir, pois revela a tensão em que a existência se dá, e a impossibilidade de uma síntese para esta tensão para além da vida mesma e da necessidade que é a dela. O juiz, no entanto, parece também desconhecer a necessidade da justificativa eterna e, por isso, seus argumentos se restringem ao *aut-aut*, ou seja, à tensão entre o estético e o ético¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Usando um referencial heideggeriano, o esteta deixa-se absorver na semântica do mundo fático cotidiano, seguindo as suas determinações, sem um posicionamento singularizante.

¹⁰⁸ Em um texto posterior, de 1844, *Migalhas filosóficas ou um bocadinho de filosofia*, Kierkegaard tratará, mais uma vez, da questão da escolha, do salto, e da diferenciação entre momento e instante. Para o pseudônimo Johannes Climacus, pseudônimo-autor deste livro, o momento é categoria lógica, e a decisão que dele emerge nos chega pelo desdobramento das contradições (o parâmetro de discussão, aqui, é o Mestre Sócrates, e o fundamento de seus ensinamentos é a sabedoria na

Assim, o juiz introduz o eterno como aquilo que impõe a necessidade de uma justificativa para a existência. Continua, no entanto, tentando construir esta justificativa pela via do encadeamento lógico, ou razoável, tentando sensibilizar o jovem para a grandeza que se esconde dentro de um modo sério de viver – o modo ético. Essa é, propriamente, a dificuldade da vida, encontrar no possível, ou seja, nas possibilidades que se proliferam, a sua “necessidade existencial”, aquela única possibilidade que se justifica eternamente, um necessário que se articula plenamente com o possível, e não um possível que se articula plenamente com uma lei extrínseca a ele, que é o que acontece no interior do casamento ético, por exemplo. Desta forma, a experiência ética se desenha como uma experiência de abandono por completo do possível e de submissão ao necessário. Kierkegaard está, no conjunto de sua obra, tentando pensar esta estabilidade em sua necessidade de equilibrar possível e necessário. As figuras do estético e do ético se mostram como modos determinados de pensar tal equilíbrio, uma vez que em cada uma, o que aparece é uma forma possível, não na ordem do ideal, mas na ordem da realidade estabelecida tal qual ela mesma.

O estético é uma entrega ao possível em detrimento do necessário. As figuras positivas do estético são as figuras musicais que, de alguma forma, acompanham o ritmo do estético, que acompanham o movimento do tempo no ritmo do tempo. O ritmo de Don Juan é o do movimento incessante, mas encadeado de forma melódica e dramática pela ópera de Mozart. E Johannes, qual seria o seu ritmo? Talvez seu ritmo se articule com uma valsa, dançada em toda sua “pompa e circunstância”. O ritmo do juiz pode ser pensado como uma marcha, com seus passos marcados e destino pré-definido, pois a figura ética imagina um espaço de regularidade para o ritmo do tempo, possível de se articular pela vontade. Para o Juiz, decidir é ser, pois acredita no poder determinante da vontade; e, por isso, pode seguir seduzindo o jovem para um modo de viver submetido à forma, ou seja, à regularidade na vida.

Mais uma vez o que aparece é a tensão entre um querer-ser-si-mesmo, marcado pela ilusão de poder determinar as leis de regulamentação de seu próprio existir, em tensão com o não-querer-ser-si-mesmo, de onde o eu emerge nas determinações do temporal. Desta tensão podem emergir várias formas, porém falsas, no sentido de que afastam este homem da responsabilidade tomada como própria, convidando-o a encontrar responsáveis no finito, ou seja, nas situações externas a si mesmo. Um homem pode, por exemplo, crer que sua desgraça depende de coisas múltiplas: deve-se a uma má consciência ou má interpretação dos fatos, ou deve-se à culpa. Torna-se, então, um “poeta”, usando a força do seu desespero para criar um

vida), enquanto o instante é categoria transcendente na qual a decisão só pode ser alcançada por um salto qualitativo, da qual emerge uma transformação, ou transfiguração (o parâmetro, aqui, é o Mestre divino, que pode tirar o discípulo da não-verdade).

mundo ideal. E o “ideal poético” é sempre um ideal falso, pois o ideal verdadeiro pertence sempre à realidade. O “ideal poético” não resiste ao confronto com a realidade, como na situação que o homem se pensava querendo ser pastor, usou toda sua energia para estudar e compreender o que consistia esta situação, mas não foi capaz de viver a realidade do pastorado na continuação do cotidiano, na realidade do dia-a-dia.

A salvação deste homem, apregoada pelo juiz como a possibilidade de eleger-se a si mesmo, abre-se a partir do momento em que ele elege o desespero. Mas desesperar-se é diferente de viver a dúvida. Segundo o juiz, a dúvida tem sido para a filosofia moderna a base de toda especulação. Porém, a dúvida coloca-se como desespero do espírito, ou seja, é dúvida especulativa e representa a indiferença em relação à realidade¹⁰⁹. Na cotidianidade, o desespero é a dúvida da personalidade, e a ênfase recai sobre a escolha, e representa toda a personalidade. Aqui, a dúvida esforça-se por formar uma virtude criadora da vontade, e esta força está em poder da própria pessoa. Desespero e dúvida diferenciam-se, pois a dúvida pressupõe sempre a inteligência, e a inteligência é marcada pela diferença entre os homens, ou seja, pela inteligência uns podem duvidar (os mais inteligentes) e outros não. O desespero não, este pode acontecer para qualquer homem, do mais modesto e menos inteligente ao mais rico e esperto. Mas só pode desesperar aquele que escolhe o desespero.

O verdadeiro ponto de partida para se encontrar o absoluto, portanto, não é a dúvida, mas o desespero. Escolher o desespero é escolher-se a si mesmo em sua validade eterna, é escolher-se não no imediato, não por alguns momentos, mas escolher-se a si mesmo na paciência e na perseverança, pois não se pode desesperar por necessidade, apenas por escolha. E o instante em que se toma consciência de si mesmo em sua validade eterna é o mais importante do mundo. “Escolho o absoluto que a mim me escolhe, busco o absoluto que me busca”. A categoria da escolha, da minha escolha, pois não há escolha abstrata, mas apenas a minha escolha, a sua escolha, é justamente a identidade destas duas situações: o absoluto que me escolhe e aquilo que escolho. “E o que é este eu mesmo? Se quisesse mencionar seu primeiro momento, sua primeira expressão, responderia: é o mais abstrato de tudo que é, além disso, e sem dúvida, o mais concreto de tudo: é a liberdade” (KIERKEGAARD, 2007, p. 195). Por meio da liberdade pode-se chegar à prova mais plausível da validade eterna da personalidade. Na liberdade, o homem elege a si mesmo, luta por possuir-se a si mesmo, e esta é sua salvação. Nesta luta, volta-se para o passado, para sua família, para sua raça, para si mesmo em sua história e arrepende-se.

¹⁰⁹ Veja-se *Johannes Climacus ou é preciso duvidar de tudo* (KIERKEGAARD, 2003).

Kierkegaard, na voz do Juiz, está fundamentando a atmosfera da seriedade no existir pelo viés da escolha e do arrependimento. Essa atmosfera aparece, em *Conceito de Angústia*, como aquela em que o homem pode aprender acerca de si mesmo: “a angústia é a possibilidade da liberdade, só esta angústia é, pela fé, absolutamente formadora, na medida em que consome todas as coisas finitas, descobre todas as ilusões.” (KIERKEGAARD, 2010, p. 164). O homem, na angústia, é constituído pelas possibilidades. Ser constituído pelas possibilidades diz respeito ao devir, à situação de abertura do homem. Segundo Climacus, tende-se a ter fé no possível ao considerá-lo como sorte, como possibilidade de bem-estar. Mas aos poucos se pode ir deixando estas ilusões e atentando para a realidade da escola dos possíveis, os horrores que guarda, a destruição, os perigos. A angústia, prosseguindo seu caminho, pode enfrentar sem desvios e de forma honesta com ela mesma estes horrores, abstando-se de esconder-se nas possibilidades de êxito, convivendo com a angústia de forma a não ser abatido por ela e aprendendo a “descansar na providência”. Descansar na providência é reconhecer os limites de atuação no finito, transparecendo-se para si mesmo ao considerar o devir em suas possibilidades infinitas.

O juiz segue afirmando que o arrependimento é a maior expressão do amor e “alcança sua verdadeira expressão no cristianismo” (KIERKEGAARD, 2007, p.198). Elejo a mim mesmo quando me reconheço culpado, e me reconheço inclusive carregando a culpa das gerações anteriores, e aí me preocupo com a culpa que imputo às gerações futuras. O fundamento dessa escolha está no desespero por escolher o bem. Nessa escolha se ganha liberdade. Na liberdade é-se arrancado das ilusões da estética e pode-se enxergar o mundo ético: “um mundo medíocre, pois a mediocridade é qualidade principal de tudo que é ético, qualidade que pode surpreender a quem vem da opulência do mundo estético. Trata-se aqui de nada pela aparência, tudo segundo a consciência” (KIERKEGAARD, 2007, p.199)¹¹⁰.

O ético escolhe o bem como soberano em sua vida. Com isto, sua vida fica submetida a determinações muito gerais, o que pode custar muito a um homem que gosta de ter sua vida fundada nas diferenças. Em nossos dias, tende-se a debilitar a concepção ética e, embora se

¹¹⁰ Estão sendo tratadas, aqui, duas teses de Hegel. Tomamos emprestadas as palavras de Almeida e Redyson (2010), conforme a seguir: “A primeira tese é: a mediação na Lógica só pode abordar o ser enquanto uma idealidade, o ser ideal-ideel Vaeren- enquanto o paradoxo abrange a realidade do ser de fato-faktisk Vaeren. A segunda tese é: para a filosofia hegeliana, o exterior é o interior e o interior é o exterior e isto é extremamente original. A crítica kierkegaardina estabelece-se em dois pontos fundamentais: primeiro, o ser humano não é um ser ideal, mas um existente que no temor e no tremor, ousa ou não tornar-se o que estava destinado a ser; por isto, ele é liberdade derivada, fruto de uma liberdade onipotente que, doando, se retira para que o ser finito possa realizar-se. Segundo, porque para o pensador nórdico, o interior não é idêntico ao exterior, porque a subjetividade, a fé, o amor, que são dimensões da interioridade, não se equivalem ao estado, a lei, ao mercado que são características do exterior e depois, porque o Paradoxo Absoluto que é o Homem-Deus, o Mistério de Jesus Cristo e a sua relação pessoal com cada ser humano não se reduz a um movimento de um sistema conceitual, muito menos a transformar ‘o cristianismo num fenômeno histórico’ que anularia a eternidade, a salvação e a encarnação de Cristo, transformando seu sacrifício em encenação teatral.

tenha muito respeito por ela, não se fala muito nela. Escolher o bem é decidir-se pelo bem na repetição cotidiana da existência. O eleger-se a si mesmo é ato concreto, não uma abstração ou uma tautologia. É uma determinação do espírito, um si mesmo produzido pela consciência graças à escolha. É a consciência de esse ser, preciso e livre, que é ele mesmo e mais ninguém. “É a totalidade da vida estética que foi escolhida de maneira ética” (KIERKEGAARD, 2007, p. 202). Encontrar-se a si mesmo é dar-se conta do que é insignificante em sentido infinito.

O problema é que o homem esteta teme ser transformado pelo geral. Entre eleger-se e conhecer-se a si mesmo, escolhe o pensamento: “o absoluto é enquanto penso” (KIERKEGAARD, 2007, p. 203). Tem em suas habilidades e condições um fator de diferenciação e não quer abafá-las ou colocá-las a serviço do outro, porque perderia o que concebe como sendo sua diferenciação. Compreende-se, então, que os homens tendam a apegar-se a suas virtudes e tendências, fazendo-se valer no mundo por meio delas. Assim, o esteta teme o desespero, porque o enxerga como um chamado para romper com estes fatores de diferenciação, e não quer, jamais, perdê-los.

O juiz propõe, então, que o desespero não visa à ruptura, mas à “transfiguração”. Ainda que a vida passe a não se basear mais nestas diferenças (aptidões, tendências, virtudes), elas não deixam de existir. Subsistem, embora agora compreendidas como efêmeras. A transfiguração dá-se, então, pela compreensão de que, embora estas diferenças se constituam como referência, estes valores são efêmeros. O homem segue despedindo-se de uma vida dominada pelos ímpetos das aptidões ou virtudes, para construir uma vida em que domina o tempo e o lugar em que tais diferenças se farão presente.

Aquele que vive esteticamente não tem a memória das experiências vividas, segue submetido às ondas do momento. Seu estado de ânimo é excêntrico, está centrado em si mesmo e nas superficialidades. A personalidade constitui-se, também, nestas diferenças, mas no estético é dominada por elas. Elas aparecem como um estado de ânimo, o esteta perdendo-se inteiramente no estado de ânimo, agindo dominado pela raiva, ciúme, medo etc... Assim agindo, fica ele próprio escondido. A vida estética não conhece mais do que justificativas temporais.¹¹¹

¹¹¹ Ao descrever o homem esteta, Kierkegaard, na voz do juiz, está descrevendo o homem contemporâneo, que experimenta o tédio e o desespero em meio ao estar perdido nas possibilidades infinitas. No capítulo V de *Conceito de angústia*, Vigilius Haufniensis desenvolverá uma reflexão sobre o modo como o homem contemporâneo confunde a culpa, entendendo-a em relação às coisas finitas, sem considerá-la em relação ao eterno. Propõe a “escola da angústia”, pois só quem é formado por ela “permanece junto à angústia, não se deixa enganar por suas inúmeras falácias [...] A angústia torna-se para ele um espírito servidor que não pode deixar de conduzi-lo, mesmo a contragosto, aonde ele quiser”. (KIERKEGAARD, 2010, p. 167)

O ético conhece também os estados de ânimo, mas não é regido por eles. Tendo escolhido a si mesmo, não quer se deixar absorver pelo estado de ânimo, porque conhece a continuidade, o conseqüente, “que para ele é o bem soberano”. O ético tem a memória dos momentos anteriores. Quando vem o estado de ânimo, para e o examina, e é isto que o salva de viver o momento, de ser levado pelo desejo. A arte de dominar o desejo consiste menos em aniquilá-lo ou em renunciar inteiramente a ele do que em determinar o momento. “O ético não está no estado de ânimo, não é um estado de ânimo, mas possui, sim, um estado de ânimo”. (KIERKEGAARD, 2007, p. 208). Este homem trabalha no sentido da continuidade, e adquiriu o estado de ânimo da serenidade de espírito, serenidade esta que não se tem por natureza e nem imediatamente, mas se tem por aquisição.

A personalidade, ao ser determinada não por necessidade, mas por liberdade, constitui-se como escolha. A primeira forma de escolha é um completo isolamento, pois o indivíduo existe agora, neste momento, para si mesmo, e esta escolha não pode ser compartilhada pelo risco de tornar-se abstrata, no sentido de que aquilo que a personalidade valoriza, coragem, abstinência e sobriedade, não encontra eco no mundo compartilhado. Este isolamento, no entanto, não é o isolamento do místico pois este, ao escolher o isolamento, cultua um eu abstrato e se bane da relação concreta com o outro. Cultua uma existência sem vaidade, mas esse cultuar é metafísico, uma vez que considera a existência fora da relação concreta com o outro. Esta não é uma escolha ética, mas estética, pois se funda numa abstração. “Aquele que se elege eticamente está em constante relação com a realidade à qual pertence, tem consciência de sua responsabilidade para o outro e se arrepende” (KIERKEGAARD, 2007, p. 224). O arrependimento liga as pessoas às gerações anteriores, à sua raça e à sua própria geração, pois a vida no tempo não começa no nada; e, se não se pode arrepender-se do passado, a liberdade é uma ilusão. “Não se pode eleger-se a si mesmo em liberdade a menos que se eleja eticamente, e não se pode eleger-se a si mesmo senão arrependendo-se, e só arrependendo-se se é concreto e só como indivíduo concreto se é um indivíduo livre” (KIERKEGAARD, 2007, p. 223).

O que se elege eticamente elege-se concretamente como tal indivíduo preciso, e obtém esta concreção porque a eleição é idêntica ao arrependimento, que sanciona a escolha. O indivíduo terá, então, consciência de ser esse indivíduo preciso, com essas capacidades, essas disposições, essas aspirações, essas paixões, influenciado por um ambiente preciso. Mas ao tomar assim consciência de si mesmo, aceita todas essas coisas debaixo de sua responsabilidade; pois sabe que há algo superior que se perderá se não o faz. Portanto, no momento da escolha está no mais completo isolamento, pois se retrai de seu ambiente; e, sem dúvida, não rompe sua continuidade nesse mesmo momento, pois se escolhe a si mesmo como resultante; e essa escolha é a escolha da liberdade de tal modo que se poderia dizer que, ao eleger-se como resultante, ele se cria a si mesmo. (KIERKEGAARD, 2007, p. 130/31)

O indivíduo elege-se a si mesmo concretamente de muitos modos segundo sua continuidade. Esta concreção é a realidade do indivíduo. Elegê-la livremente, porém, é também sua tarefa. O indivíduo que se elege esteticamente vê por todo lado possibilidades, das quais se ocupa como substância do porvir, enquanto que o que vive eticamente vê tarefa por toda parte, tarefas concretas para tornar realidade suas possibilidades, o que exprime a soberania deste homem sobre si mesmo, e lhe confere segurança. A existência estética está repleta de inseguranças, pois, ao ter diante de si tantas possibilidades, espera tudo de fora, e, assim, angustia-se por não ter encontrado ainda seu lugar, o que só mostra que este homem espera tudo deste lugar, e nada de si mesmo.

Normalmente contrapõe-se a vida estética, cujo fundamento é o gozo, com a vida ética, que encontra seu fundamento no dever; e uma vida cheia de deveres é naturalmente feia e aborrecida. De fato, um dever tomado externamente, como tarefa a cumprir, pode tornar-se pesado. No entanto, o dever, adverte o juiz, se considerado interiormente, ou seja, como fundamento de um modo de viver, traz tranqüilidade e segurança, pois não existe fora do homem, mas nele mesmo. O homem ético elege-se a si mesmo, vê a si mesmo, penetra sua criação com sua consciência, não se deixa levar por idéias imprecisas e nem permite que idéias sedutoras o distraiam. O homem que vive esteticamente é um homem acidental, se pensa perfeito porque se pensa único. O homem que vive eticamente, ao contrário, trabalha para ser o homem geral – está no geral, e tem a si mesmo como tarefa. “A verdadeira arte da vida consiste em ser o único homem, e ao mesmo tempo o homem geral. Assim a personalidade possui o ético não fora de si mesma, mas nela mesma, e o ético surge desta profundidade.” (KIERKEGAARD, 2007, p. 231)

O homem ético é convicto da disposição ética da sua vida, e descansa nessa convicção, tem um limite que o outro não conhece e, por isso, não se atormenta e nem atormenta o outro pelo medo disto ou aquilo, e de forma natural deixa em suspenso o que é indiferente. Possui a si mesmo como tarefa, e não como possibilidade, nem como brinquete para seu próprio capricho, mas na continuidade, tendo-se como tarefa determinada de forma diversa. Está atento para não se perder nesta diversidade, e o elemento que constrói a continuidade é o arrependimento. A vida ética tem uma dualidade que alimenta o homem acerca de si mesmo: ele se possui a si mesmo fora de si e em si mesmo. Para realizar-se eticamente, tem que saber o que quer realizar, e aí estaria no ideal; e precisa verificar, contudo, se o está realizando, se tem o seu querer atrás de si, e aí está no real.

Na vida estética, o homem vê seus talentos como essenciais, sem os quais deixa de ser ele mesmo. Mas enquanto este homem não assume eticamente esses talentos como tarefa,

como algo pelo qual é responsável, nem o talento nem ele mesmo se pertencem factualmente. Se quiser, ao apropriar-se da tarefa, distinguir-se, ainda não se torna um homem ético, pois a tarefa que distingue o homem ético é transformar-se em indivíduo geral.

Há sempre tarefas que são requeridas a todos, sem exceção. Pode-se ter como exemplo o ir à escola. E há a forma como me incubo desta tarefa. O juiz cita a si próprio e à forma como sua família fez revestir de seriedade este primeiro momento em sua vida, aos seis anos, quando começou a freqüentar a escola. Bom, ir à escola era o geral, mas aprender a seriedade de cumprir com o dever do geral de forma séria é o particular, que o ajudou a revestir de seriedade outras incumbências suas pela vida afora. Diz:

Nenhum dos meus desejos é mais alto que o de poder ocupar-me de minha obra com a mesma energia, com a seriedade ética de então. É verdade que, na maturidade se pode ter uma idéia melhor de qual é a sua tarefa, mas a energia continua sendo a questão principal (KIERKEGAARD, 2007, p. 239) [...] O importante é a energia com a qual tomo consciência de mim mesmo eticamente, ou melhor, não posso tomar consciência sem energia, portanto jamais posso tomar consciência de mim mesmo eticamente sem tomar consciência do meu valor eterno. (KIERKEGAARD, 2007, p. 241).

Ter-se a si mesmo na continuidade implica ter-se concretamente, com disposições específicas, costumes que aceitam determinação externa, ter tais e tais capacidades. Possuir-se a si mesmo como tarefa implica regular, formar, moderar, excitar, reprimir, produzir na alma uma harmonia e um equilíbrio, que é fruto das virtudes pessoais. Sua tarefa não é formar-se a si mesmo, mas atuar, ainda que se forme ao mesmo tempo, pois o indivíduo ético vive de maneira a passar continuamente de um estado a outro. E o que mais importa é assinalar a importância absoluta do dever, a validade eterna da personalidade que encontra a si mesma e, no desespero, escolhe a si mesma, que se arrepende e, conseqüentemente, possui a si mesma como tarefa sob sua responsabilidade eterna.

O juiz conhece a medida e a fórmula de uma vida, quando considerada eticamente e defende a idéia de que a ética não representa uma ruptura em relação à estética, mas uma metamorfose: “Tudo volta, porém transfigurado. Portanto só quando se considera a vida eticamente tem ela beleza, verdade, importância, segurança, só quando se vive eticamente terá a própria vida verdade, beleza, importância e segurança.” (KIERKEGAARD, 2007, p. 242). Segue prometendo ao jovem que a vida estética pode ser preservada no modo ético de existir, ainda que transformada, porque conformada.

A concepção ética diz que é dever de todo homem trabalhar para viver; e esta é vantajosa em relação à concepção estética que idealiza uma vida sem trabalho, pois está em harmonia com a realidade, e explica algo geral da realidade homem, concebendo-o segundo a sua perfeição; diz que todo homem tem uma vocação expressa, que existe uma ordem

razoável de coisas dentro da qual todo homem, se quiser, ocupa seu lugar de modo a expressar de uma só vez o individual e o que é comum ao gênero humano. Ao considerar o talento como vocação, conforme vimos acima, sai-se de uma posição egoísta para uma posição em que se tem encontrado um lugar: um trabalho que permita a este homem viver, ao mesmo tempo, uma expressão significativa para a relação desse trabalho com sua personalidade. É sua vocação, e sua realização está ligada à satisfação de toda a sua personalidade. E ainda encontra relação com os demais, pois no trabalho realiza o mesmo que os outros, cumpre sua vocação e ao mesmo tempo insere-se no geral, relacionando-se com os demais. Desta forma, é reconhecido, e cumpre com seu mandato, tornando-se útil aos demais. A vida ética vai ganhando mais e mais determinações.

“Realizar uma obra útil e cumprir com seu dever são, portanto, duas coisas idênticas” (KIERKEGAARD, 2007, p. 262). Este homem cumpre então com sua determinação: trabalha para viver, esse trabalho é, ao mesmo tempo, sua vocação, cumpre com sua tarefa e ao mesmo tempo ganha seu pão. E “quanto mais pode um homem realizar em sua vida o humano-geral (o que é comum ao gênero humano), mais é um homem extraordinário. Quanto menos pode incorporar em si o geral, menos perfeito é. Dessa maneira é um homem extraordinário, mas não no bom sentido” (KIERKEGAARD, 2007, p. 288).

Realizar-se no geral de forma extraordinária implica destacar-se dos demais e fazer-se valer pelas diferenças, significa buscar a satisfação caprichosa de desejos arbitrários, pois pessoais e egoístas, existindo no geral como uma exceção. De forma justa, importa desejar ser ordinário em meio ao geral, deixar-se educar e apaziguar pelo geral, confiando na justa sabedoria da existência, pois o mais terrível não seria suportar o castigo merecido por um mal que tenha feito, mas fazer o mal sem sofrer qualquer castigo, e assim deixar-se seduzir de tal forma que jamais possa se dar conta do mal que realiza.

Importa, portanto, compreender que

todo homem se desenvolve com liberdade, mas sabe também que um homem não se cria a si mesmo do nada, que ele mesmo em sua concreção é uma tarefa; voltará a se reconciliar com a existência, pois advertirá que, em certo sentido, todo homem é uma exceção, e que também é certo que todo homem é o humano-geral e, ao mesmo tempo, uma exceção (KIERKEGAARD, 2007, p. 291).

O posicionamento, amplamente defendido pelo juiz, mostra-se em conformidade ao pensamento de Hegel, que Kierkegaard, sutilmente, quer colocar em questão. O problema apontado, incessante e ironicamente, é o da impossibilidade da lógica dar conta do problema da existência. Tentaremos, a seguir, investigar um pouco melhor os termos desta tensão kierkegaardiana com relação ao pensamento de Hegel.

Kierkegaard e Hegel

Há, claramente, nas obras kierkegaardianas, um diálogo com o pensamento hegeliano, autor lido pelo dinamarquês tanto de forma direta, quanto por intermédio dos pesquisadores “hegelianos” dinamarqueses. Considerando que Kierkegaard dialoga insistentemente com Hegel, queremos nos aprofundar um pouco nos termos deste diálogo. Não deixa de nos chamar a atenção que Kierkegaard tenha escolhido o nome “Wilhelm” para o juiz, uma vez que este é um dos primeiros nomes de Hegel. Sigamos, portanto, um pouco mais com o filósofo alemão.

Hegel era, sem dúvida, o pensamento hegemônico da primeira metade do século XIX. Jean Wahl assinala que “Kierkegaard pensa, com Hegel, que a verdade séria reside dentro da totalidade” (WAHL, 1974, P. 97), mas a totalidade hegeliana advém de um movimento circular que “resolve” os problemas colocados pelo imediato, via mediação, enquanto a kierkegaardiana não. Para Hegel o ser, ou seja, a idéia, é histórica, sendo construída pelo movimento que sai do particular (o em-si) e, pela reflexão (o por-si), retorna ao primeiro momento, o em-si, conquistando o absoluto de si, sua identidade.

A tensão entre os contrários é central também na obra do dinamarquês, mas desta tensão jamais pode advir uma identidade, uma vez que ser aponta, continuamente, para a tarefa de encontrar, na própria tensão, as suas possibilidades, o que só pode acontecer de forma concreta. Mas o que significa encontrar as suas próprias possibilidades? Em que contexto o eu se movimenta, de forma a constituir-se como o si-mesmo que, cotidianamente, é?

O Juiz Wilhelm, tal qual Hegel, considera que a consciência, imersa no sensível ou no imediato, é consciência infeliz, porque está perdida de si. Por isso, ele aponta ao amigo, como possibilidade de sair desta contradição, aceitar ajuda do *Aut-aut*. A contradição, tanto para Hegel, quanto para Kierkegaard, não cabe na esfera do entendimento. Em Hegel, a contradição transfere-se do terreno do entendimento, das idéias (crítica a Kant), para o terreno da lógica especulativa, movimentando-se entre a forma lógica que se objetiva e o sujeito como vida, atravessando as formas lógicas.

Kierkegaard, por meio do autor “B”, dialoga incessantemente com a dialética hegeliana, conforme já apontamos. Os termos desse diálogo têm sido muitas vezes pensados

quase como uma reprodução da dialética de Hegel, no campo de uma possível subjetividade kierkegaardiana, conforme a seguir:

Em lugar de opor, dualisticamente, a existência à especulação, Kierkegaard parecia confirmar a logicidade da experiência singular, a atualidade de sua idéia e a concretude do conceito reclamada por Hegel. [...] Porque a lógica é real, suas categorias valem também para o espírito subjetivo, e o que Kierkegaard tem feito é mostrá-lo, com as múltiplas vozes e personagens produzidas por sua genialidade poética. (BINETTI, 2007, p. 169).

Tal posicionamento nos parece comprometido com uma leitura hegeliana de Kierkegaard, ao considerar que a filosofia kierkegaardiana estaria comprometida com uma filosofia da subjetividade. Para nós, o si-mesmo, tal qual pensado por Kierkegaard, é efetivo, ou seja, fático e jamais conceitual, sistemático ou subjetivo. Nossa interpretação, conforme temos firmado neste trabalho, é que as vozes kierkegaardianas acentuam as possibilidades de existir, e nunca um movimento dinâmico e essencial que garanta a “identidade substancial do eu” (BINETTI, 2007, p. 165).

Jean Wahl aponta, referindo-se Hegel, que este, em suas considerações, não viu a negatividade do ser, assim como não viu a positividade do nada. O Juiz parece ser uma personagem hegeliana por excelência, ao pensar a escolha como o elemento de positividade e de materialidade do nada da existência. Ele insiste: numa escolha estética não se aprende nada com os equívocos, a personalidade não sofre nenhuma transformação, pois a escolha foi fruto de uma aspiração passageira e as conseqüências não ganham maior importância. Assim, a personalidade estética não se determina como espírito, reflexão. Apesar das muitas diferenças individuais, desde a mais completa simplicidade até o mais alto grau de espiritualidade, o espírito determina-se como dom, e a personalidade assim determinada não é espiritual, e sim física. Mas a personalidade pode determinar-se a partir da atitude de seriedade em relação às tarefas da vida, no que está implicado o arrependimento e a disposição por considerar a si mesmo e às suas atitudes a partir da antecipação das conseqüências. A decisão é a atitude que suspende a dúvida e aponta para a constituição espiritual da personalidade.

Algumas temáticas se anunciam aqui e merecem a nossa atenção: Como esta situação de tensão, que se circunscreve na existência concreta, relaciona-se com o movimento tensional no interior do sistema hegeliano? A que tensões existenciais o Juiz Wilhelm está se referindo? O que significa decidir? Por que é tão importante para ele que o jovem imprima materialidade à sua existência?

Para Wahl (1974, p. 138), tanto Hegel quanto Kierkegaard lutavam contra inimigos comuns: de um lado o romantismo estético e, de outro, um certo intelectualismo superficial.

Ambos teriam caracterizado de modo análogo a etapa ética da existência, com a afirmação da identidade do interior com o exterior, em seu repúdio ao irracionalismo romântico e ao imperativo categórico abstrato. Na etapa ética, o indivíduo escolhe a si próprio e, por esta escolha, imprime um caráter de necessidade para os elementos que se apresentam à sua existência, inicialmente, como contingentes. Essa é a forma como Kierkegaard caracteriza, pela primeira vez a repetição, onde o passado imediato amadurece via mediação e o eu aparece como síntese de finito e de infinito. A repetição não se faz pela aproximação de um pensamento imanente, mas por decisão do indivíduo.

Escolher-se a si próprio não é, porém, a mesma coisa que pressupor o ser em sua dialética necessária e edificada na esfera do saber, tal qual preconizado por Hegel no interior de sua *Lógica* de 1830. Toda dinâmica hegeliana trata do ser enquanto absoluto, ou seja, em cada momento da obra o ser se apresenta, sendo o ser a instância mais pura do pensamento, o puro conceito. O ser é um, mas pode ser observado em seus três momentos dialéticos, ou seja, em seus momentos de aparecimento como: ser em-si, o ser mediado enquanto reflexão por-si e o ser devolvido a si enquanto unidade entre em-si e por-si. Esta organização descreve o começo e o fim do movimento de constituição do ser. Inicialmente um nada, porque indeterminado e vazio em sua imediatidade, o ser constitui-se como abertura para o porvir enquanto possibilidade de determinar-se em sua totalidade. O movimento dialético é este em que o momento inicial contém, em seu oposto, sua possibilidade final. Mas, no momento inicial, esta possibilidade de completude encontra-se expressa como uma negatividade, um nada vazio de determinações.

Tomemos os momentos constitutivos do ser, tal qual definido por Hegel: o fundante, que aparece como um nada indeterminado, o mediado, em que aparece o vir-a-ser em tensão com o momento originário. Desta tensão, por colapso e por reconhecimento, aparece o ser em suas determinações qualitativas. Essas qualidades precisam aparecer em relação ao outro de si, por comparação, ou seja, por diferença. Desta forma, o ser aparece enquanto realidade no pensamento, modificado dialeticamente como um outro em sua determinação. Hegel refere-se a este novo momento do ser como determinação-progressiva que “é, a um tempo, um *pôr-para-fora* e, portanto, um desdobrar-se do conceito *em si* essente; e, ao mesmo tempo, o adentrar-se em si do ser, um aprofundar-se do *ser-em-si-mesmo*.” (HEGEL, 1995, p. 173). Hegel afirma, em seguida, que estas são determinações “lógicas em geral”, podendo ser consideradas como “as *definições metafísicas de Deus*”, as quais exprimem sua natureza enquanto pensamento. O em-si essente aparece como a reflexão que se dobra sobre si e em

identidade consigo mesma em sua aparência. O em-si acumula em sua essência a condição de para-si. Deste retorno a si, o ser alcança a condição de conceito que é, para Hegel, a totalidade, ao abarcar os seus três momentos.

Como pudemos ver, a tensão do ser consigo mesmo, identificada por Hegel como o início de seu sistema, ganha em Kierkegaard um lugar privilegiado: a existência mesma. Wahl afirma que Hegel imaginava poder explicar o mundo pelo movimento da idéia, mas sem perceber que há uma diferença importante entre o movimento lógico da idéia e o movimento da existência: “a lógica é imóvel; a existência é movimento. [...] a realidade é acaso, e o acaso não pode caber dentro da lógica, ele é devir, e o caráter do devir é ser aberto, e não fechado”. (WAHL, 1974, P. 114)

Sartre, em um texto escrito por ocasião do colóquio organizado em Paris, pela UNESCO, em comemoração aos 150 anos do nascimento de Kierkegaard, considera que o filósofo dinamarquês põe em questão a ambigüidade de Hegel e de toda a filosofia, que ao tentar determinar o começo do saber, justamente afirma o seu contrário, ou seja, que o fundamento do saber temporal é intemporal, já que a pessoa histórica pode sair da história para alcançar a visão direta sobre o ser. O filósofo francês pergunta-se: “Como um pensamento aparecido pode dar testemunho de si mesmo, para além de seu desaparecimento?” (Sartre, 2005, p. 23). Sartre afirma: “Kierkegaard toma como ponto de partida a *persona* considerada como não-saber, quer dizer, enquanto, em certo momento do desenvolvimento temporal de sua vida, produz e descobre sua relação com um absoluto, o qual está inserido na história (Sartre, 2005, p. 23) e que, retornando a si mesmo, mais se compreende do que se conhece e mais se acolhe do que se determina.

Em um aforismo do texto *Diapsalmata*, sob o título *Ou Ou, um discurso ecstático* (KIERKEGAARD, 2006, p. 62), “A” afirma que a verdadeira eternidade não pode ser encontrada na dialética do ou – ou, mas só pode ser encontrada “diante” desta dialética. Aparece o problema do arrependimento, que se desenha na dimensão da relação entre o ponto de partida e o ponto de chegada, pois se parto de algum lugar, posso me arrepender, uma vez que poderia ter partido de outro. E vice-versa. Mas, adverte “A”, o movimento da existência é movimento ecstático, movimento sem deslocamento, pois o eterno não pode ser conquistado na dialética entre um isto ou aquilo, mas consiste propriamente em deter-se diante deste ou-ou, ou seja, diante das possibilidades.

As razões que movem o si mesmo são incomparáveis e envolvem uma certa relação com tempo e eternidade. O si mesmo, de certa forma, concretiza as *ecstasis* do tempo, ao ser um projeto de futuro que retoma o passado. O juiz quer descobrir o sentido que se esconde no

casual, a necessidade dos atos cotidianos, os quais trazem sempre consigo a dimensão do mistério, da intimidade e da possibilidade de uma relação mais própria, e não podem ser descobertos enquanto totalidade ou identidade absoluta. Para ele, o eu conquista a si mesmo mediante a consideração séria de sua existência, o que se dá, concretamente, mediante a coragem de decidir-se por si mesmo. Tentaremos explicitar, um pouco mais, os termos implicados neste momento.

A decisão e a existência.

O tema implicado na situação da decisão, ou seja, do ou...ou, é o tema da liberdade. O juiz apela para que o jovem exerça sua liberdade e tome uma decisão. Esta ação contrapõe-se, na opinião do juiz, à qualidade da vida do jovem, quando este se deixa levar a vida, sem qualquer reflexão acerca do significado de seu modo de viver. A decisão ganha, na voz do juiz, o status de comprometimento ético. No contexto da temática da angústia, definida por Vigilius Haufniensis como possibilidade para a possibilidade, a voz do juiz promove um encurtamento em relação à real situação do homem, que é de liberdade. Ao apontar para a forma, ao exigir do jovem uma atitude de submissão às normas e às instituições sociais, o juiz proclama como o limite da liberdade as regras universais. O problema do sensível parece encontrar aí uma solução, mas o que advém é uma nova forma de não-liberdade. Os conselhos do juiz apontam para a segunda possibilidade, deixando de fora a primeira possibilidade, aquela que, desde sempre, se mostra qualitativamente na existência concreta de cada existente.

O jovem aparece, na voz do juiz, tendo sua vida marcada pelo descompromisso com o significado de seu modo de viver, e precisando decidir-se pela vida comprometida e reflexiva, a partir do que colherá, indubitavelmente, um modo “feliz” de viver. Nestes termos, o jovem é compreendido como alguém sem vontade e sem determinação, precisando decidir-se por se deixar determinar pelo geral. O que o juiz não percebe é que o jovem está, desde sempre, dentro da categoria da decisão, ao apartar-se continuamente da vida ética, possibilidade que ele conhece plenamente, e a qual, de forma contínua, desdenha e rechaça. Ou seja, nos termos preconizados por Haufniensis, o jovem determina-se como não-liberdade, na ilusão de que é possível viver de forma indeterminada, marcando sua existência pela indiferença e pela inconsciência do eu que ele mesmo é. No contexto de *O Conceito de Angústia*, decidir exige um salto, não podendo decorrer de nenhuma seqüência necessária.

O problema surgido no interior do estádio ético é o problema da universalidade do singular, ou da singularização do universal, apontada por Kierkegaard como possível no interior do momento religioso e personificada, por exemplo, pelo cavaleiro da fé, Abraão, na obra *Temor e Tremor*, também de 1843. O problema da consciência ganha amplitude na voz de outro pseudônimo, Anticlimacus, que aparece em 1848 assinando a obra *A enfermidade mortal*, para quem a existência constitui-se em tensão, paradoxo, que jamais pode ser resolvida numa síntese, mas precisa acontecer na categoria do *instante*, ou seja, da transfiguração.

O arrependimento é, para Kierkegaard, categoria do instante, porque o que se abre é a possibilidade da transformação, da transsubstanciação, para nos firmarmos na sua própria terminologia. André Clair (1997) afirma que o instante é um ponto móvel que divide o tempo entre um antes e um depois, elemento que separa o passado e o futuro, um átomo indivisível do tempo que está sempre mudando. O instante abre a possibilidade de uma justificativa eterna para a existência, de uma saída da justificativa que se dá em conformidade com a oportunidade, com o temporal, para a justificativa que se fundamenta no instante, enquanto possibilidade de transfiguração para o que propriamente se é. Este que se é, porém, só pode ser requisitado existencialmente, ou seja, em situação.

O problema que surge é o da submissão do particular ao universal. O juiz acredita poder assegurar o caráter particular (estético) da existência em meio às determinações universais da regularidade. A repetição fica aqui submetida à previsibilidade. O momento feliz, que surgira no interior da dimensão estética protagonizada por Johannes como completamente submetido ao acaso, aparece aqui sob a égide da norma, da previsibilidade e da lei, aparecendo a questão de saber como assegurar a justificativa eterna para uma existência assim constituída.

Nos modos de existir das figuras de Johannes e do Juiz Wilhelm, o que advém nunca é o instante, tal qual pensado por Climacus, no interior do *Migalhas filosóficas* e referindo-se ao mestre Cristo. Em Johannes e no Juiz o que se tem é a ocasião, o momento oportuno, ou, no máximo, o melhor momento dentre outros possíveis, o arrependimento não sendo mais que um pesar quantitativo entre uma e outra das possibilidades em questão pois; mesmo numa concepção ética da vida, o momento está sujeito ao fracasso, se o indivíduo elege-se a si mesmo isoladamente ou abstratamente, pois em nenhum dos dois casos ele está ligado à realidade, e, sem ligação com a realidade, nenhuma construção ética é possível. O juiz é o mestre que aponta possibilidades de modificação, nunca de transformação ou transsubstanciação, ao propor que o jovem, o discípulo, pra usar uma terminologia do

Migalhas filosóficas, saia apenas modificado. Tal qual Hegel, ele imagina o momento ético como uma unidade do eu consigo mesmo, aplainando toda luta e todo paradoxo, o que implica a exclusão do infinito, do eterno e do necessário.

A decisão, categoria exigida também pelo religioso, não pode ser circunscrita à razão, mas precisa ser alcançada por um salto qualitativo. Neste momento, o Ou... ou aponta o salto para a categoria cristã da fé. Neste segundo volume do *Ou... Ou*, este momento é anunciado no terceiro texto, *Ultimatum*, que coloca o existente ante o problema resumido na seguinte frase: “O que há de edificante no pensamento de que, com respeito a Deus, sempre estamos em erro” (Kierkegaard, 2007, p. 304). Neste momento, o homem está só e não pode mais ser socorrido nem na indiferença quanto à sua própria existência, nem sequer na garantia advinda da vida regulada e satisfeita da conformidade ao universal. Diante de Deus (do eterno) o homem precisa encontrar a medida que seja a sua. Nas palavras de Kierkegaard: “Tudo o que só é ‘até certo ponto’ não serve ao cristianismo, ainda que talvez sirva a si mesmo, e não possa honradamente exigir outra marca além daquela de ‘serviço real’ (como em uma carta)” (KIERKEGAARD, 2006a, p. 22), ou seja, precisa estar marcado pela relação com o divino, mas também com o terreno, pela relação com o transcendente, mas também com o imanente.

Afirma Kierkegaard, assumindo ele mesmo a autoria, no primeiro número do jornal *O instante*, de 24 de maio de 1855, ano de seu falecimento: “O ou... ou é a expressão ante a qual se abrem as portas e se mostram os ideais – bendita visão! É o sinal que dá acesso ao incondicionado. [...] E, pelo contrário, o que foi, é e será a desgraça do ser humano? É este ‘até certo grau’” (2006a, p. 21). O até certo grau é categoria ética, da razão. Não se pode acessar o incondicionado pela razão, que mede e postula, pois a transfiguração exige um salto, exige o instante.

4 CONCLUSÃO

Nosso propósito, neste trabalho, foi tornar evidente o método de comunicação indireta de Kierkegaard que, por meio dos estádios da existência, tece uma crítica às filosofias que suprimiram o caráter sensível da existência. Este filósofo pretendia defender a validade do elemento estético na existência sem, no entanto, exigir a supressão do elemento ético. Esta discussão encontra-se presente em todo o conjunto de suas obras. Neste nosso trabalho, decidimos por restringirmo-nos aos textos *Os estados eróticos imediatos* e *Diário do Sedutor* e *O equilíbrio entre o estético e o ético na formação da personalidade*, pertencentes a sua grande publicação de 1843, *Ou... Ou*. Nossa tentativa foi buscar, nestes textos, a unidade da existência, revelada por Kierkegaard na tensão entre os estádios da existência.

Embora Kierkegaard, assim como os filósofos da subjetividade, busquem a unidade que havia sido perdida desde os gregos, consideramos que o ponto diferencial entre eles encontra-se no elemento fundamental de suas reflexões. Enquanto, por exemplo, em Hegel este elemento é a vida do conceito ou das determinações do pensamento, em Kierkegaard o elemento é a vida mesma, concreta e cotidiana. Conforme vimos tentando mostrar, ao longo deste trabalho, a tendência mais usual, quando se trata de compreender os estádios da existência na obra de Kierkegaard, é tomar o sensível como disposição que precisa ser superada ou abarcada pela regularidade da ética, seja por meio da moral religiosa, ou mesmo da razão científica. Nossa tese, que esperamos tenha transparecido em nosso trabalho, é de que, ao aprisionar o sensível, a vida fica desprovida de seu caráter mais originário, o de criar a si mesma. Heidegger alude a este tema quando, em seu texto *O princípio da razão*¹¹², cita *Angelo Silésio* nos versos a seguir: “A flor é sem por que, – Floresce por florescer, - Não olha para si mesma, - Nem pergunta se alguém a vê!”. Em nossa opinião é esse brotar sem quê nem por que da rosa que a ciência, em seus especialismos, não pode suportar. Da mesma forma, é esse mistério que as teologias tentam abarcar, por meio dos dogmas da fé e da necessidade de criar padrões que garantam um lugar numa eternidade longínqua.

Nosso intuito foi tecer considerações sobre a positividade do elemento estético na existência, sem o qual fica impossibilitado o resgate da unidade. Interpretar o estético como algo a ser superado é, justamente, ir ao encontro das filosofias modernas da subjetividade de Descartes a Hegel, que interpretam a esfera estética, a partir de sua característica de instantaneidade e de sensibilidade, como carente de positividade. Constituindo-se apenas

¹¹² Heidegger, M. *Lê Príncipe de Raison*. Paris: Gallimard, 1962.

pelos elementos negativos do sensível, que só podem ser experimentados de forma imediata, parece que sua materialidade ou positividade só poderia acontecer na entrega à esfera ética, espaço de superação dos elementos negativos do estético. Não pretendemos, com isto defender a idéia de que o ético deve ser subordinado ao estético, pois desta forma só estaríamos invertendo a tese, promovendo a superação do ético pelo estético, mantendo, assim, a separação

A questão que se acentua na existência é a das possibilidades existenciais como tensões presentes na vida mesma e a consciência dessas tensões, e não a de um processo de evolução que vai superando e eliminando os elementos primitivos. São as diversas formas desta aliança que designam o que propriamente a existência é e que guardam a possibilidade do instante feliz. Kierkegaard (2006) refere-se a este instante como o momento em que o conteúdo e a forma se unem na constituição de uma obra, citando como exemplo a união que, no instante, transubstancia em obra clássica o poder criador de Homero e a matéria sensível da saga de Ulisses. O mesmo acontece quando ele descreve a ópera de Mozart *Don Giovanni*, na qual também acontece a aliança feliz em que se unem os elementos que se pertencem, não necessariamente, mas por possibilidade, não por destinação prévia, mas porque se encontram de tal maneira que a obra ascende à categoria do clássico, eternizando-se. Existir é concretamente ser a síntese ou aliança que se é, entrelaçamento entre os elementos que nos constituem, conforme apresentado em *A doença mortal* (KIERKEGAARD, 2008, p. 33), onde aparece que

O homem é espírito, mas o que é o espírito? O espírito é o eu. Mas o que é o eu? O eu é uma relação que se relaciona consigo mesmo. Dito de outra maneira: o eu é que na relação a relação se relaciona consigo mesma. O eu não é a relação, mas o fato de que a relação se relaciona consigo mesma. O homem é uma síntese de infinitude e finitude, de temporal e de eterno, de liberdade e necessidade, em uma palavra, é uma síntese.¹¹³

O problema para o qual Kierkegaard está apontando, incessantemente, relaciona-se com o resgate da unidade entre os elementos constitutivos da existência. É neste sentido que nosso trabalho apontou, incessantemente, para o risco das interpretações mais usuais acerca dos estádios da existência, que tendem a considerar os estádios pela perspectiva da superação.

Acreditamos que a obra de Kierkegaard como um todo e, especificamente, os textos por nós considerados neste trabalho, quer alertar-nos para a impossibilidade da razão, presente aqui nas figuras de Johannes e do Juiz Wilhelm abarcar, pelo menos, uma das possibilidades do estético, representada aqui pela figura de Don Juan. Se considerarmos, por exemplo, que o Juiz enxerga como uma possibilidade de solução para o estético a decisão pelo matrimônio, encontramos mais um dos fundamentos para nossa tese. Como seria possível aprisionar Don

¹¹³ Tradução livre da autora.

Juan em um matrimônio? Tal sugestão parece fazer todo o sentido, quando se pensa em Johannes, mas querer aprisionar Don Juan assemelha-se a querer aprisionar um passarinho, ou aprisionar o brotar de uma rosa. Don Juan não teria, sequer, ouvidos para um discurso como o do Juiz, não podendo, portanto, reconhecer-se naquilo que o juiz tenta espelhar. O reconhecimento, movimento necessário no sistema hegeliano, não encontra eco nesta figura kierkegaardiana, de forma que encontramos, neste texto, mais um elemento kierkegaardiano contra o hegelianismo. Don Juan não pode se reconhecer, porque não pode ser refletido, é imediato demais para encontrar expressão, uma vez que não há como expressar a fugacidade de um reflexo no espelho. Por outro lado Johannes, embora possa reconhecer a possibilidade do matrimônio, estabelece uma relação irônica com esta possibilidade, recusando-a incessantemente.

O juiz Wilhelm, e também Johannes, ao considerarem a vontade como elemento que garante ao homem a possibilidade da vida feliz, irmana-se com o discurso da ciência, que apregoa a soberania da vontade sobre as contingências, por via da previsibilidade, do controle e da indiferença quanto ao sentido de suas decisões. Ao mesmo tempo, acreditamos que o posicionamento do juiz deixa no ar um apelo para que o homem moderno olhe para si mesmo e se reconheça em seu modo de conduzir-se.

Imaginamos que, se Don Juan fosse aprisionado a uma cadeira, como contemporaneamente se tenta fazer, por exemplo, com as crianças que recebem o diagnóstico de hiperatividade, ou de compulsões, o que redundaria seria o tédio (depressão?) ou a raiva (impulsividade?), pois a disposição representada por Don Juan revela o caráter inexorável do estético, e a impossibilidade de resolução desse problema na ordem do ético, de forma que esta dimensão do estético continua a clamar por uma possibilidade, para além da disposição ética ou racional. Neste sentido, identificamos que Kierkegaard enxergou, de forma clara, os limites da filosofia do espírito, mas também de todas as filosofias da subjetividade, em seu movimento de tentar fazer submergir o estético, a vida mesma, no logos.

Com relação ao instante feliz, no âmbito das personagens investigadas neste trabalho devemos, tecer algumas considerações. Pode-se falar, no caso destas personagens, em instante feliz, ou apenas em momento ou ocasião? Qual a relação entre o instante feliz e a existência?

Se na voz de Don Juan os instantes felizes estavam garantidos como espaço do clássico, na proliferação das experiências sensíveis, as quais se davam sempre no imediato, na voz do Sedutor o que se tem é o momento oportuno, na configuração discursiva e articulada, que se articula com o adiamento do momento final. Consciente do caráter efêmero da experiência sensível, Johannes sustenta o gozo arquitetando o momento final, manipulando as

situações casuais, as quais se tornam, para ele, mais relevantes que o momento mesmo do gozo.

Em relação ao Juiz Wilhelm, o instante (ou momento?) feliz não advém, jamais, do particular, mas precisa surgir da articulação do particular com o universal. O juiz articula a forma como um homem pode se deixar educar ao assumir uma posição ética na existência, apontando o embate que se dá entre decidir por assumir esta posição, enriquecendo sua personalidade, e deixar-se escolher pelas contingências, como um barco à deriva, próprio do posicionamento estético na existência.

O arrependimento surge como o elemento que pode devolver o homem a si mesmo. No arrependimento, o homem escolhe a si mesmo, e essa escolha ganha caráter histórico na continuidade, ou seja, na manutenção da decisão tomada. O juiz conta que ele próprio cuida, incessantemente, para não se deixar afastar da decisão, escapando, assim, dos chamados do estético ao clamar à razão para que o auxilie neste ponto. O instante feliz confunde-se, para o juiz, com o fortalecimento da personalidade ética. Ele desfruta de sua própria disposição à regularidade e ao hábito. É o que denominamos amor à norma.

O juiz não pode encontrar a justificativa eterna de seu existir, pois conhece apenas as condições da existência enquanto finitude, temporalidade e finalidade. O ou ... ou (a dúvida), na voz do juiz, fica circunscrito à segunda possibilidade, ou seja, às opções que se abrem no âmbito do temporal, vivendo ora o desespero da força ao querer dar, ele mesmo, a medida de seu existir, a qual jaz subscrita à ética, ora o desespero fraqueza, ao desconhecer as próprias condições determinadoras de seu existir. Neste sentido, deixamos um desafio para que novas leituras do texto *Os estádios eróticos imediatos* sejam feitas, aprofundando a tese apresentada por nós de que nesse texto encontra-se esboçada a dimensão da existência que, incessantemente, clama por uma experiência da ordem do clássico, no interior da vida mesma. Ao considerar a determinação ética como capaz de assegurar a continuidade histórica, o homem corre o risco de paralisar-se, rompendo o equilíbrio da personalidade. Neste sentido a vida ética deveria conservar o que há de positivo na vida estética e permitir o equilíbrio da personalidade. Mas, ao pretender assegurar o infinito pelo racional ocorre a pretensão de detenção do movimento dialético, que é próprio da vida. Kierkegaard descobre que a dignidade do homem está não no possuir, mas na continuidade da existência. Paradoxalmente, a dignidade humana se eterniza na mesma medida em que se transforma, conforme aparece em *Temor e Tremor*: “A dignidade eterna do homem consiste no fato de que possui uma história suscetível de continuidade e de transformação” (KIERKEGAARD, 2005, p. 60),

mediante o que passa do plano ético ao plano religioso, onde o homem descobre que a estabilidade não põe fim à história, e também não esgota o verdadeiro significado desta.

Kierkegaard não pretendia, ao usar em suas obras a tonalidade afetiva romântica, promover a superação dos problemas da existência mediante um retorno ao sensível. Seu intuito era, a nosso ver, entrar em sintonia com a atmosfera de sua época, de forma a poder ser ouvido e, quem sabe, abrir para estes a possibilidade de outra compreensão para o problema da unidade na existência, fazendo, assim, aquilo que descreve em seu livro *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor*, onde aparece que para se levar alguém a um ponto preciso faz-se necessário “ter, antes de mais nada, o cuidado de o de o cativar e começar onde ele se encontra” (KIERKEGAARD, 1986, p. 40).

Em nossa interpretação, as obras de Kierkegaard precisam ser lidas levando-se em consideração suas muitas vozes, não a partir da perspectiva da mediação, ou da submissão de uma à outra, mas como uma polifonia que aponta para a unidade originária, a qual pressupõe o mistério, enquanto o indizível, o inominado e, contudo, concreto e real, ou seja, fático, sem, jamais, perder de vista que cada uma das esferas da existência, apresentadas por ele na voz de seus pseudônimos e personagens, trazem consigo a tensão entre os elementos que constituem a unidade da existência.

Outra temática, que gostaríamos de retomar neste momento, diz respeito à crítica, tecida por Keirkegaard, em relação à atmosfera filosófica e política de sua época. Embora fosse contra a se fazer previsões, ele arrisca algumas em relação às conseqüências sociais do pensamento dominante. Em um texto de 1846, *A época atual*, publicado em meio à crítica a uma novela danesa de título *Duas épocas*, de Thomasine Gyllemborg, Kierkegaard desenvolve parcialmente uma crítica cultural e política do seu tempo, especialmente dirigida para a emergente sociedade de massas. O texto começa com a seguinte descrição: “A época atual é essencialmente sensata, reflexiva, desapaixionada, incendiando-se em entusiasmos fugazes e descansando, engenhosamente, na indolência” (KIERKEGAARD, 2001, p. 41). Segundo ele, em nosso tempo nem sequer um suicida acaba com sua vida num ato de desespero, pois uma época tão desapaixionada não tem o “ativo do sentimento no erótico, nem o ativo do entusiasmo e da interioridade no político e no religioso, nem o ativo do doméstico, que é a admiração na vida cotidiana e social” (KIERKEGAARD, 2001, p. 50). Diante disso o objeto do desejo passa a ser o dinheiro, de modo que um jovem não invejaria nunca um homem por suas capacidades, sua arte ou pelo amor que ele recebe de uma mulher, mas invejaria seu dinheiro. Numa época como a nossa, ele diz, a necessidade da decisão é expulsa, pela reflexão, para a área do entendimento, constituindo-se a vida humana no terreno da

ambigüidade de uma reflexão que tudo corrói, sem construir coisa alguma. As relações entre as pessoas tomam a forma de um problema, em que as partes se observam mutuamente, em lugar de se relacionarem. As relações de autoridade, entre mestre e aluno, por exemplo, saem do terreno do ensino e da aprendizagem para o terreno da preocupação com o problema da educação escolar. Em sua sensatez, essa época possui mais conhecimento do que qualquer outra, mas este conhecimento é desapassionado, de forma que “as tarefas existenciais da vida perderam o interesse da realidade e nenhuma ilusão cuida do divino crescimento da interioridade para que ela amadureça até à decisão” (KIERKEGAARD, 2001. P. 93).

Nosso intuito, neste trabalho, foi irmos ao encontro do projeto kierkegaardiano de retomada do caráter estético da existência, recuperado por ele por meio da retomada do sensível, que havia sido abandonado pelos filósofos modernos, na tentativa de alcançar a unidade perdida. Os modernos, na tentativa de promover esta unidade, precisaram suprimir o elemento estético. Para o filósofo dinamarquês sem o sensível nenhuma unidade é possível. Por isso ele retoma o sensível, unindo na existência aquilo que, ao ter sido separado, havia sido condenado a desaparecer. Kierkegaard, por meio do resgate do caráter sensível da existência, não somente retoma aquilo que a modernidade suprimiu como também, ironicamente, critica as construções filosóficas modernas, que posicionam a razão e o subjetivo em um lugar privilegiado e determinante de todas as coisas.

No desenrolar deste nosso trabalho tentamos mostrar como o elemento estético está presente em diferentes modalidades, mas ousamos afirmar que esse elemento pode ser encontrado em cada um dos textos de Kierkegaard, descritos de formas diferenciadas, as quais vão iluminando diferentes aspectos da existência, o sensível estando presente, inclusive, nas obras edificantes. Há estudiosos da filosofia kierkegaardiana que insistem em afirmar o estádio estético como uma disposição afetiva que se determina e se esgota no instante, tornando-se refém do sensual, do efêmero, do fluido. A força motriz, neste momento, seria o desejo, com total indiferença quanto às conseqüências e às necessidades éticas da vida compartilhada. Esperamos ter evidenciado, no entanto, que a figura de *Don Juan*, descrita por Kierkegaard no texto *Os estádios eróticos imediatos*, apresenta um contraponto a esta leitura corrente. Ao pensar a possibilidade de um instante feliz, que uniria plenamente o eterno e o temporal, esse texto abre um espaço para se pensar a positividade do plano estético.

Acreditamos, por fim, que aquilo que denominamos como equívoco ao considerarmos as interpretações dos estádios da existência como processo evolutivo que conduz a superação, é marcado e atravessado pelo nosso momento histórico, onde predomina a lógica da evolução, do crescimento, da produtividade, da superação, da dicotomização, entre outras. Todas essas

orientações, sedimentadas na época atual, acabam por dificultar a compreensão do elemento estético em sua positividade e caracterização de guardião do espaço onde, verdadeiramente, encontrar-se-á a unidade. Neste sentido, deixamos um desafio para que novas leituras do texto *Os estádios eróticos imediatos* sejam feitas, aprofundando a tese apresentada por nós de que nesse texto encontra-se esboçada a dimensão da existência que, incessantemente, clama por uma experiência da ordem do clássico, no interior da vida mesma, sem a qual fica impossibilitada a experiência da unidade, ou seja, do instante feliz, na existência.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Kierkegaard, construcción de lo estético*. Tradução de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2006.
- ALMEIDA, Jorge Miranda de; REDYSON, Deyve. Mediação ou paradoxo: Kierkegaard, leitor de Hegel. *Revista Pandora Brasil*, n.23, Out, p. 102-113, 2010.
- ALMEIDA, Jorge Miranda de; VALLS, Álvaro Luiz Montenegro. *Kierkegaard*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- ALMEIDA, Leonardo Pinto de. Notas sobre o gjentagelsen kierkegaardiano. *Informativo IFEN*, Rio de Janeiro, ano 6, n.1, maio,2001.
- AMORÓS, Célia. *Sören Kierkegaard o la subjetividad del caballero: un estudio a la luz de las paradojas del patriarcado*. Barcelona: Anthropos, 1987, 266 p.
- ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*. Lisboa: Instituto Piaget, 1978. v.2
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- BATAILLE, Georges. *História do Olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BINETTI, Maria José. O lo uno o lo otro: mediando todo uno u outro. In: REDYSON, Deyve, ALMEIDA, Jorge Miranda de; PAULA, Márcio Gimenes de (Org). *Sören Kierkegaard no Brasil*. João Pessoa: Idéia, 2007.
- BORNHEIM, Gerd A. *Os filósofos pré-socráticos*. Tradução e notas de Gerd A. Bornheim. São Paulo: Cultrix, 1972.
- CLAIR, André. *Kierkegaard Existence et éthique*. Paris: PUF – Presses Uniersitaires de France, 1997.
- CUERVOS, Oscar Alberto. *El concepto de angustia em Soren Kierkegaard*. Argentina: Biblioteca Kierkegaard. Disponível em: <www.sorenkierkegaard.com.ar/index2.php?clave=colaboracion&idcolaboracion=69> Acesso em: 27- set- 2010
- CUERVOS, Oscar Alberto. *Kierkegaard, una introducción: escuchar una voz*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Quadrata, 2010.
- DILTHEY, Wilhelm. *De Leibniz a Goethe*. México: Fondo de cultura económica, 1945.
- FARAGO, France. *Compreender Kierkegaard*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- FEIJOO, Ana Maria Lopez Calvo de. *A escuta e a fala em psicoterapia: uma proposta fenomenológico-existencial*. Rio de Janeiro: IFEN, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GILES, Thomas Ransom. *Historia do existencialismo e da fenomenologia*. São Paulo: EPU, 1989.

GOMEZ-MORIANA, Antonio. A ação e o tempo em El Burlador de Sevilla. In RIBEIRO, Renato Janine (org) *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

GONÇALVES, Márcia Cristina Ferreira. Hegel: materialização e desmaterialização da idéia nas obras de arte. In: HADOCK-LOBO, Rafael (org.). *Os filósofos e a arte*, Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

_____. *O belo e o destino: uma introdução à filosofia de Hegel*. São Paulo: Edições Loyola, 2001. 375 p.

GOUVÊA, Ricardo Quadros. *A palavra e o silêncio: Kierkegaard e a relação dialética entre a razão e a fé em Temor e Tremor*. São Paulo: Editora Alfarrábio, 2002.

_____. *Paixão pelo paradoxo: uma introdução a Kierkegaard*. São Paulo: Novo século, 2000, 317.

GRAMMONT, Guiomar de. *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard*. Petrópolis, RJ: Catedral das Letras, 2003.

HANNAY, Alastair e Marino, Gorden D. *Kierkegaard*. USA: Cambridge University Press, 1998.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2004. v.2.

_____. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2002. v.3

_____. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio*. Tradução Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995. v. 1.

HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo-finitude-solidão*. Tradução Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, 432 p.

_____. *Ser e tempo*. Tradução Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988. v.1.

_____. *Ser e Tempo*. Tradução Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. v.2.

_____. *Ser y Tiempo*. Tradução de Jorge Eduardo Rivera. Disponível em: <www.philosophia.cl> Acesso em: 2010.

KIERKEGAARD, Sören Aybe. *Diário íntimo*. Tradução Maria Angélica Bosco. Barcelona: Editorial Planeta. 1993, 451 p.

KIERKEGAARD, Sören Aybe . *Dois discursos edificantes de 1843 e 1844*. Tradução de Henri Nicolay Levinspuhl. Teresópolis, 2007, p. 167 a 298.

_____. *El Instante*. Tradução de Andrés Albertsen e colaboradores. Madrid: Editorial Trotta, 2006a, 204 p.

_____. *Estética y ética en la formación de la personalidad*. Tradução de Armand Marot. Buenos Aires: Editorial nova, [s/d].

_____. *Étapes sur le chemin de la vie*. Tradução de F. Prior e M. H. Guignot. Paris: Gallimard, 1948.

_____. *In vino veritas. La repetición*. Tradução Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1976.

_____. *Johannes Climacus ou é preciso duvidar de tudo*. Tradução Silvia Saviano Sampaio e Álvaro Luiz Montenegro Valls. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.

_____. *La enfermedad mortal*. Tradução de Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid: Editorial Trotta, 2008.

_____. *La época presente*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2001.

_____. *Miettes philosophiques, Le concept de l'angoisse, Traité du désespoir*. Tradução Knud Ferlov e Jean-Jacques Gateau. Paris: Gallimard, 1999, 501 p.

_____. *Migalhas filosóficas ou um bocadinho de filosofia de João Clímacus*. Tradução de Ernani Reichmann e Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. *O conceito de angústia*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus – Livraria Editora Ltda, 1968.

_____. Tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. *O conceito de Ironia: constantemente referido a Sócrates*. Tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

_____. *Ou bien ...ou bien...* Tradução Et y O. Prior e M. H. Guignot. Paris: Gallimard, 1943,

_____. *O lo uno o lo otro un fragmento de vida I*. Tradução de Darío González. Madrid: Editorial Trotta, 2006, 439 p.

_____. *O lo uno o lo otro un fragmento de vida II*. Tradução de Darío González. Madrid: Editorial Trotta, 2007.

_____. *O matrimônio*. Campinas: Editorial Psy II, 1994.

_____. *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor*. Tradução de João Gama. Lisboa: edições 70, 1986.

KIERKEGAARD, Sören Aybe. *Post-scriptum aux miettes philosophiques*. Tradução de Paul Petit. França: Gallimard, 1949.

_____. *Temor y Temblor*. Tradução Jaime Grinberg. Buenos Aires: Editorial Losada, 1979.

LE BLANC, Charles. *Kierkegaard*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

LEVINSPUHL, Henri Nicolay. *Uma oferenda musical: variações das reflexões reescritas de um tema proposto ao guardados da vinha*. Teresópolis: editora própria, 2001.

LLEVADOT, Laura. Fe y saber: Leer a Kierkegaard después de Nietzsche. In: ROMAN, Králik (org). *Kierkegaard and Faith*. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2008.

MEZAN, Renato. Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei, novas espirais da sedução. In: RIBEIRO, Renato Janine (org). *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

ORTEGA Y GASSET, José. *Kant Hegel Dilthey*. Madrid: Revista de Occidente, 1958.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Tradução Walter O. Schlupp. Petrópolis: Vozes, 2007.

PROTASIO, Myriam Moreira. Uma possibilidade, de Soren Kierkegaard: uma experiência de restrição de sentido. In: FEIJO, Ana Maria Lopez Calvo de (org). *Psicologia clínica em filosofia*. Belo Horizonte: Fundação Guimarães Rosa, 2009. p 128 a 153.

REDYSON, Deyve. *Metafísica do sofrimento do mundo: o pensamento filosófico pessimista*. João Pessoa: Idéia, 2009.

REDYSON, Deyve, ALMEIDA, Jorge Miranda de, e PAULA, Márcio Gimenes (organizadores), *Sören Kierkegaard no Brasil*. João Pessoa: Idéia, 2007, 355 p.

RIBEIRO, Renato Janine (org). *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Don Juan e o nome da sedução. In: SANTOS, Laymert Garcia dos. *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Cia das Letras, 1988, 151 p.

SARTRE, Jean-Paul, MARCEL, Gabriel e outros. *Kierkegaard vivo: una reconsideración*. Madrid: Encuentro Ediciones, 2005.

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Idéias para uma filosofia da natureza*: Tradução de Carlos Morujão. Lisboa: Imprensa nacional, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Aforismos para a sabedoria na vida*. Tradução de Genésio de Almeida Moura. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1953.

SOUZA, Eudoro de. *Mitologia: cadernos da UNB*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1980.

THEUNISSEN, Michael. *Kierkegaard's concept of despair*. Traduzido de Barbara Harshav e Helmut Illbruck. USA: Princeton University Press, 2005.

VALLS, Álvaro Luiz Montenegro Valls. Os sedutores românticos. In: RIBEIRO, Renato Janine (org). *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

VERGOTE, Henri-Bernard. *Sens ET répétition: essai sur l'ironie kierkegaardienne*. Paris: Orante, 1982.

WAHL, Jean. *Études Kierkegaardiennes*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1974.