

O estádio estético e o seu lugar na teoria kierkegaardiana dos *Stadier*

Talles Luiz de Faria e Sales¹

Resumo: Com base em alguns escritos estéticos dos pseudônimos do filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard, presentes no *Enten/Eller (Ou bien... ou bien...)*, propomo-nos a apresentar, referindo-nos à sua teoria dos três estádios (estético, ético e religioso), as características do estádio estético e como este se relaciona com os demais. Partimos do pressuposto de que o caráter assistemático da obra do filósofo, além da complexidade do estádio estético, torna inviável, para nossos fins, explorar todas as facetas que o referido estádio implica em Kierkegaard. Sendo assim, nos concentraremos essencialmente nas subdivisões do estádio estético e nas figuras que as representam: sensualidade (Don Juan), dúvida (Fausto) e desespero (Ahasverus). Isto posto, buscaremos mostrar em que sentido o estético deve ser “superado”, considerando o indivíduo como responsável por si diante à existência, tendo o dever da escolha que o deve tornar aquilo que tem como tarefa ser. Para explorar este último ponto, além dos textos éticos dos pseudônimos kierkegaardianos, faremos um breve incursão em *O desespero humano*, marcando assim a diferença com os textos estéticos e explicitando como o homem, o eu, tem como dever máximo da existência tornar-se *o Indivíduo (den Enkelte)*.

Palavras-chave: Estádio. Estético. Ético. Desespero. Escolha.

Abstract: Based on some esthetic writings of the alias of the Danish philosopher Søren Kierkegaard, present on *Enten/Eller (Ou bien... ou bien...)*, we intend to demonstrate, considering his three stages theory (esthetic, ethic and religious), the characteristics of the esthetic stage and how it is related to the others. First of all, we start affirming that the unsystematic character of Kierkegaard’s work, besides the complexity of the esthetic stage, makes it unviable, to that ends, to explore all features that the referred stage implies in Kierkegaard. Thus, we should focus essentially on the subdivisions of the esthetic stage and on the figures that represent them: sensuality (Don Juan), doubt (Fausto) and despair (Ahasverus). Once it is settled, we shall show how the esthetic should be “overcome”, considering the individual responsible for oneself on the existence, having the duty of choosing what should turn him into what he is supposed to be. In order to explore this last point, besides the ethics texts of the Kierkegaard’s alias, we should also perform a short analysis of *The Sickness Unto Death*, aiming to contrast with the esthetic texts and explain how the man, the self, has the ultimate task of existence to become *the Individual (den Enkelte)*.

Keywords: Stage. Esthetic. Ethic. Despair. Choosing.

* * *

1. Caracterização do estádio estético

Kierkegaard utilizou bastante o uso da pseudonímia, de modo que sua filosofia é um extenso labirinto de vozes que se sobrepõem e se articulam umas às outras. Para ele,

¹ Graduado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente, é mestrando em Teoria da Literatura pela mesma instituição. Bolsista CAPES. Orientadora: Prof^ª. Dr. Myriam Corrêa de Araújo Ávila. Email: tallesluiz@yahoo.com.br.

a existência divide-se em três estádios (*Stadier*): 1) o estádio estético, no qual o homem se abandona à imediatidade, ou seja, não opta por si próprio, não realiza a síntese entre corpo e alma, entre os opostos que o compõem, fazendo do tempo, finito, uma totalidade que apenas responde aos sentidos; 2) o estádio ético, no qual o homem se submete à lei moral e opta por si mesmo, envolvendo-se num espírito de seriedade; e 3) o estádio religioso, no qual o homem se deixa dirigir inteiramente pelo amor, capaz de presentificar a eternidade no tempo, pois que, ao relacionar-se com Deus, “retorna” para o mundo, gozando de sua salvação e alegria máxima aqui e agora; cabe lembrar que os estádios existenciais não são excludentes, mas o posterior submete o anterior, conservando deste seus aspectos positivos². Os pseudônimos ou personagens kierkegaardianos situam-se nesses estádios, cada qual escrevendo a partir do estádio existencial em que se encontra. Isto é crucial, pois, como vimos, cada estádio representa uma postura própria diante da vida, de modo que, se se toma a obra de Kierkegaard como um todo uniforme, como uma só voz que grita incoerência a cada livro, incorre-se em erro grave ao negligenciar as diferentes posturas frente ao cristianismo concernentes a cada uma das múltiplas vozes dos seus pseudônimos³, multiplicidade esta que

²André Clair considera possíveis duas abordagens de leitura dos estádios existenciais: podem ser entendidos como uma etapa do itinerário existencial ou como uma esfera autônoma da existência. A noção de estádio possui então aspecto dual, não uma dualidade contraditória, mas dualidade que incide num processo dialético constitutivo do pensamento kierkegaardiano, contendo, neste caso, tanto uma interpretação cultural, quanto uma interpretação algébrica ou formal, perfazendo o dinamismo interno entre esses dois polos que, a partir do paradoxo, se reúnem em benefício da pura subjetividade. A este respeito, Cf. CLAIR, A. La détermination dialectique des stades d'existence. In: *Pseudonyme et Paradoxe: La pensée dialectique de Kierkegaard*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1976, pp. 217 – 236.

³Theodor Adorno chama a atenção para o cuidado que se deve tomar com a interpretação da obra pseudonímica do filósofo dinamarquês: “A crítica precisa primeiro compreender as afirmações dos pseudônimos segundo sua construção filosófica, tal como essa deve ser evidenciada a cada momento como esquema dominante. O que então os pseudônimos dizem para além daquilo que o esquema filosófico lhes concede: seu núcleo secreto e concreto cabe à interpretação na literaridade da comunicação. [...] A interpretação do Kierkegaard pseudonímico tem então que decompor a unidade poética, fugazmente simulada, na polaridade de sua própria intenção especulativa e da traiçoeira literaridade” (Adorno, 2010, p. 39). Uma ressalva: “a literaridade da comunicação” apontada por Adorno refere-se, a nosso ver, à comunicação indireta, na qual prevalece a ironia como categoria fundamental. Ao propor “decompor a unidade poética”, o crítico parece querer decompor os próprios pseudônimos, para alcançar a mensagem maior que seria o verdadeiro conteúdo proposto por Kierkegaard. De fato, o arcabouço geral da obra do dinamarquês tem como propósito transportar o leitor pelas “etapas no caminho da vida”, tendo por fim o estádio religioso, mas não se pode pretender dissolver as especificidades, a “unidade poética” e a “literaridade” de determinada obra de determinado pseudônimo, como se o pseudônimo só escrevesse para servir de ponto de partida para uma mensagem superior. Este projeto é de Kierkegaard, não dos pseudônimos. Assim, no momento da análise dos escritos do esteta A, por exemplo, estes devem ser lidos, sim, em sua literalidade, pois é uma subjetividade diferente da de Kierkegaard quem a escreveu: “Estamos avisados. Ler Kierkegaard é ler cada obra tal como está dada a cada pseudônimo, na ‘sua totalidade, disposição e estrutura’” (Vergote *apud* Valls, 1988, p. 121).

concorre para o projeto apresentado pelo filósofo no *Ponto de vista explicativo da minha obra de escritor*, amparado pelo recurso da comunicação indireta.

Para o estudo que ora aqui propomos, nos deteremos, essencialmente, na análise do estágio estético, tomando por base os textos de *A Alternativa (Enten/Eller)*, intitulados *Ou bien... ou bien...* na tradução francesa por nós adotada e doravante deste modo citada. Na caracterização do estágio estético é importante perceber que:

[...] o ponto é a perspectiva e a atitude que dominam a vida da pessoa, as resoluções e decisões que ela toma ou deixa de tomar, o uso que ele dá a seus talentos, os fins aos quais ele serve, o grau de autoconfiança que ele assume, o quanto seu pensamento é voltado para dentro em subjetividade.⁴

O estético, em Kierkegaard, cerceia toda uma conduta existencial que diz respeito ao próprio eu, sozinho consigo mesmo. O esteta não ama nem a si mesmo, nem ao outro, isola cada momento do tempo e faz dele uma totalidade que lhe serve de eternidade. Trata-se de um estágio bastante complexo no esquema dos estágios existenciais proposto por Kierkegaard, associado ao imediato, onde não há aceitação consciente de um ideal. O esteta vive para o momento, na busca pelo prazer imediato, sem jamais se dar por satisfeito, atribuindo maior importância à possibilidade que à realização⁵. Um trecho dos *Diapsalmata* comentado por Adorno é bastante ilustrativo dessa postura do esteta:

Minha alma perdeu a possibilidade. Se pudesse desejar algo para mim, // não desejaria nem a riqueza nem o poder, mas sim a paixão da possibilidade; desejaria ter um olho que, eternamente jovem, eternamente ardesse no desejo de ver a possibilidade⁶.

Segundo Adorno, a verdade existencial se oculta e a subjetividade autônoma não consegue estabelecê-la, pois está imersa no estético e não é capaz de buscar por essa verdade, de realizar a síntese que é dever de todo indivíduo. Mas, assim oculta, a subjetividade melancólica, a subjetividade do esteta, consegue lê-la, consegue vê-la como possibilidade, ainda que não como realização, de modo que “a melancolia repatria

⁴ Widenmann *apud* Gouvêa, *Paixão pelo paradoxo*, 2000, p. 211.

⁵ *Ibidem*, p. 212. Basta pensarmos em como Johannes, em *O diário do Sedutor*, conquista Cordélia e, no momento em que ela está prestes a entregar-se a ele, descarta-a e foge de qualquer forma de compromisso: “Amei-a, mas de agora em diante não pode já interessar-me” (Kierkegaard, 1974, p. 247).

⁶ Kierkegaard *apud* Adorno, *Kierkegaard*, 2010, p. 273.

o que a existência destruiu”⁷. Esse desejo do possível é próprio do esteta, que evita, a todo custo, encarnar-se no finito, efetivar-se realmente. Ele quer viver eternamente no instante⁸, “repatriando”, como possibilidade, aquilo que a existência destrói efetivando. Nesse sentido, o estético está mais próximo do religioso, pois “o esteta vive no instante [...] [e] é justamente por essa relação apaixonada com o todo que se tornará mais próximo do estágio religioso que o ético”⁹.

No entanto, o esteta, considerando sua paixão pelo possível, não é estranho à reflexão filosófica. Muito pelo contrário, os grandes sistemas filosóficos possuem a estética como sua maior virtude. Tais sistemas surgem para o esteta como meio de evitar o tédio que tanto teme. Portanto, o estágio estético não é deplorável, não deve ser completamente suprimido: “Quanto mais desenvolvida é nossa sensibilidade estética, mais rico é o conteúdo de nossa existência”¹⁰. Daí o sentido contraproducente de críticos que afirmam ter Kierkegaard “crucificado o estético”¹¹, pois mesmo quando o indivíduo salta¹² para o estágio ético e, posteriormente, para o religioso, não abole totalmente o estético, resguardando antes as características positivas desse estágio. A mudança de um estágio para outro é uma escolha absoluta do indivíduo que, portanto, nega o estético como absoluto, como perspectiva absoluta da existência, subsumindo-o, porém, ao ético, o estágio seguinte:

Na ética a personalidade está centrada em si mesma, a estética fica excluída como forma absoluta ou é excluída como absoluto, mas permanece sempre de modo relativo. A personalidade, ao escolher-se a si mesma, se escolhe de modo ético e exclui a estética em forma absoluta; mas, desde que se escolhe a si mesma e continua sendo ela

⁷ Ibidem, p. 274.

⁸ Para Kierkegaard, “O instante é este ambíguo em que se tocam o tempo e a eternidade, e através dele se põe o conceito de *temporalidade*, onde o tempo interrompe constantemente a eternidade e onde a eternidade penetra constantemente no tempo” (Kierkegaard *apud* Farago, p. 89). É o ponto de junção entre o tempo e a eternidade, entre o finito e o infinito, o momento no qual o homem deve escolher entre um ou outro. Mas o homem, para constituir-se como o *Indivíduo* (*den Enkelte*), deve optar pelo infinito, pelo eterno, e presentificá-lo no finito, no tempo, buscando a harmonia entre os opostos. O esteta não o faz, ele recusa o efetivo para abraçar apenas o possível, querendo a todo custo viver unicamente o instante.

⁹ Grammont, *Figuras estéticas de Kierkegaard*, 1998, p. 52.

¹⁰ George Schrader *apud* Gouvêa, 2000, p. 212.

¹¹ Pattinson *apud* Gouvêa, 2000, p. 212.

¹² Em Kierkegaard, o conceito de “salto” significa uma mudança qualitativa, algo inexplicável. A grosso modo, é como se o indivíduo estivesse em um determinado estágio da existência e “saltasse” de uma vez, de modo que não há um movimento que possa ser detalhado, para outro estágio, qualitativamente diferente do primeiro.

mesma, sem converter-se em outra natureza pelo fato dessa escolha, toda a estética entra em sua relatividade”¹³.

É importante notar que as reflexões sobre o estágio estético são feitas pelo pseudônimo Guilherme, um assessor de justiça que representa o estágio ético. Isto não poderia ser diferente, uma vez que o esteta, por estar inteiramente focado em si, não é capaz de descolar-se do próprio eu para refleti-lo. O esteta é um prisioneiro inconsciente de si mesmo, e só com o auxílio do outro é capaz de libertar-se. No teatro encenado por Kierkegaard, é o assessor Guilherme quem busca a libertação do esteta A, na troca dos escritos presentes na primeira parte do *Enten/Eller (Ou bien... ou bien...)*, publicados, por sua vez, pelo pseudônimo Victor Eremita. Torna-se ainda mais evidente a complexidade da obra do filósofo dinamarquês, complexidade que se mostra mais rica ao nos determos nas três subdivisões do estético, movimento que nos propomos a fazer em seguida.

2. Tipologia do estágio estético

O estágio estético pode ser dividido em três possibilidades, três modos de ser referentes ao estético, cada qual se associando a uma figura lendária que incorpora o modo: a sensualidade, que tem por figura Don Juan; a dúvida, representada por Fausto; e o desespero, representado por Ahasverus, o judeu errante. Portanto, o estético não se restringe simplesmente à sensualidade, mas comporta também os elementos da dúvida e do desespero.

2.1 Johannes, o Sedutor ou o Don Juan kierkegaardiano

A primeira figura que analisaremos é Don Juan¹⁴, o “burlador de Sevilha”. O terrível sedutor possui grande relevo no que concerne ao aspecto erótico, ou sensual, do estético. O esteta A rende incontidos elogios à ópera *Don Giovanni*, de Mozart, num ensaio em que desenvolve as três etapas eróticas espontâneas, das quais Don Juan

¹³ Kierkegaard, *Estética y ética*, 1955, p. 34.

¹⁴ Via de regra, utilizaremos o nome espanhol, Don Juan, e apenas quando nos referirmos à ópera de Mozart nos serviremos da nomenclatura italiana, Don Giovanni.

(terceira etapa), é a síntese¹⁵. Para o esteta A, Mozart parece ter encontrado com seu *Don Giovanni* o bilhete para a eternidade: “Graças a seu *Don Juan*, Mozart entra nesse pequeno grupo de homens imortais cujos nomes e obras não serão jamais esquecidos, pois a Eternidade guardará como lembrança”¹⁶.

A ideia de Don Juan surge nas lendas da Idade Média, “um período marcadamente cristão, numa fase de valorização crescente do casamento monogâmico e indissolúvel”¹⁷. Ao que parece, a lenda atingiu o seu ápice no Barroco, pois, apesar de ter sua origem nas lendas medievais, Don Juan só será visto como “problema” na porta de saída da Idade Média. No período medieval, a honra feminina pertence muito mais ao *paterfamilias* que à própria mulher. Com a ascensão da burguesia e com as viagens marítimas, a mulher se “liberta” da posse excessiva do pai e do marido, o homem “sai de casa”, havendo um deslocamento da honra, agora centralizada na mulher; desse modo, a “honra familiar ficará exposta ao perigo do ato sedutor”¹⁸.

Não poderia ser diferente: Don Juan *tinha* que surgir num contexto marcadamente cristão. É o cristianismo que coloca a sensualidade como problema e, fazendo-o, a introduz no mundo. No paganismo também havia sensualidade, mas uma sensualidade determinada psicologicamente, ligada à harmonia; o cristianismo a introduziu no mundo determinada negativamente como espírito, como o contrário do espírito¹⁹. Assim, “a ideia de Don Juan é o oposto e a exclusão da ideia cristã do espírito, do Si-mesmo consciente e transparente, interiorizado, estruturado e responsável”²⁰. Daqui procede a opinião do esteta A de que Mozart tenha alcançado a expressão mais acabada de Don Juan em sua ópera, pois, por se tratar da negação do espírito cristão, refletido, Don Juan é uma ideia que se liga muito mais à música, atitude pré-reflexiva, que à palavra, reflexiva.

¹⁵ Ou seja, são três os estádios existenciais (estético, ético e religioso); o estádio estético se divide também em três possibilidades (sensualidade, dúvida e desespero); a sensualidade, por sua vez, ainda se divide também em três etapas (a primeira representada pelo Pajem de *Figaro*, a segunda por Papageno, da *Flauta Mágica* e a terceira por Don Juan). Don Juan é a síntese do erótico, da sensualidade. Segundo o esteta A: “Em Don Juan, pelo contrário, o desejo é absolutamente determinado como tal, e ele é, em um sentido intensivo e extensivo, a unidade espontânea das duas etapas precedentes [o Pajem e Papageno]” (Cf. Kierkegaard, *Ou bien... ou bien...*, 1943, p. 68).

¹⁶ *Ibidem*, p. 42.

¹⁷ Valls, *Os sedutores românticos: a força e o método*, 1988, p. 118.

¹⁸ Rodrigues, *De Don Juan e donjuanismo*, 1988, p. 58.

¹⁹ Cf. Kierkegaard, *Les étapes érotiques spontanées* (In: *Ou bien... ou bien*), p. 52.

²⁰ Valls, 1988, p. 119.

Há entre os pseudônimos de Kierkegaard um que se liga diretamente a ideia de Don Juan, autor-personagem do que talvez seja o mais conhecido de seus livros, *O diário do Sedutor*. Johannes, o Sedutor, é o pseudônimo no qual Kierkegaard reflete a ideia de Don Juan, com a particularidade de que o pseudônimo, valendo-se da palavra ao escrever o seu diário, é mais refletido que o “burlador de Sevilha”. A questão que se coloca é: “se o fim da sedução é um controle sobre o seduzido, será que Don Juan é um sedutor?”²¹. Foi o que Kierkegaard, ou melhor, Johannes, percebeu. Don Juan não tem controle sobre as mulheres que seduz, sobre a própria sedução, antes parte desenfreadamente em suas aventuras amorosas como forma de aplacar, no momento em que possui o objeto de desejo, sua própria angústia: “A angústia o habita, mas essa angústia é sua própria energia. A angústia que há nele não é uma angústia reflexiva, subjetiva, mas uma angústia substancial...”²². Johannes, por sua vez, busca uma arte da sedução onde a posse é espiritual, não corporal, de modo que a reflexão, pelo espírito, o insere no registro cristão, diverso de Don Juan, que seria o contraste, a negação, desse registro. O prazer de Johannes não é Cordélia, mas a arte que ele desenvolve para seduzi-la, evitando sempre o passo decisivo de possuí-la realmente. O seu prazer está em si mesmo, ele o revive enquanto o reflete pela palavra, na escrita do diário, utilizando a realidade como elemento para imergi-la na poesia e revivê-la poeticamente. Na apresentação do diário, o esteta A, aquele que encontra os papéis de Johannes em uma gaveta²³, atesta este seu caráter:

O caso desse homem, tal como eu o conheci outrora sem o conhecer, era mórbido. Ele não pertencia à realidade e, no entanto, tinha muito a ver com ela. Passava sempre acima da realidade, e mesmo quando mais se lhe entregava, estava longe dela.²⁴

Pouco antes, o esteta A ainda afirma que Johannes possuía uma natureza poética que não era “nem suficientemente rica nem suficientemente pobre para distinguir entre a poesia e a realidade”²⁵. Assim, Johannes usa a realidade como instrumento, instrumento que lhe proporcionará prazer ao assistir-se, como um espectador de si mesmo, na

²¹ Mezan, *Mille e quattro, Mille e cinque, Mille e sei: Novas espirais da sedução*, 1988, p. 91

²² Kierkegaard *apud* Mezan, p. 104.

²³ A complexidade da autoria do diário é estonteante: “Quanto à autoria do Diário, temos, portanto, o seguinte processo: Kierkegaard – Victor Eremita – um jovem esteta sem nome (A) – e Johannes, o sedutor que escreveu seu diário” (Valls, 1988, p. 121).

²⁴ Kierkegaard, *O diário de um sedutor*, 1979, p. 147.

²⁵ *Ibidem*.

transubstanciação poética que nela opera. O receio de perder o fio da técnica e deixar-se levar nessa relação é recorrente ao longo do diário:

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.²⁶

O receio de Johannes é típico do esteta: caso perca o domínio de sua relação com Cordélia, deixando de ser espectador para tornar-se agente na realidade, no finito, no tempo, não mais viverá o instante, perderá o possível como “pena” por efetivar-se. No entanto, o sedutor não perde sua técnica, e, ao fim, convence Cordélia a romper o noivado entre os dois, de modo que não perderá seu lugar como espectador: “Se o rompimento partisse de mim, perderia o espetáculo, tão sedutor, deste perigoso salto erótico, critério seguro da ousadia da sua alma”²⁷. É este o Don Juan dos pseudônimos kierkegaardianos, desdobramento da figura lendária no qual o pensador de Copenhague fez pesar uma acentuada carga de reflexão e método²⁸, para possuir não o corpo, mas o espírito.

2.2 Fausto: o cavaleiro da resignação

O segundo representante do estágio estético é Fausto, figura à qual se associa a dúvida²⁹. Fausto “é um *continuum* onde tudo se reúne”: há nele a confluência de lendas pagãs e cristãs, crenças gnósticas e fábulas como a de Simão, o Mago, e mesmo a de São Cipriano, elementos que ainda se vinculam à reunião das “ciências proibidas”, a magia e a alquimia³⁰. Sua figura se introduz no contexto alemão por meio das danças populares e teatros de bonecos, nos espetáculos das feiras. Em 1587, se inaugura a

²⁶ Ibidem, p. 192.

²⁷ Ibidem, p. 233.

²⁸ Valls, 1988, p. 116.

²⁹ Tomamos como referência a análise da figura de Fausto empreendida por Johannes de Silentio em *Temor e Tremor*, às páginas 317 – 319. Esta figura paradigmática do estético aparece também em *Les étapes érotiques spontanées*, texto presente no *Enten/Eller*. A este respeito, conferir os estudos de Célia Amorós e Guiomar de Grammont, citados na bibliografia.

³⁰ Ferreira, *Fausto no horizonte*, 1995, pp. 64 – 65.

tradição impressa do texto fáustico com *Historia von D. Johann Faust*, de Spiess. De Spiess a Thomas Mann, o *tecido fáustico*³¹ dispensa apresentações e fala por si mesmo.

É esta figura multifacetada que Kierkegaard tomará como o segundo paradigma do estético, aquele que representa a dúvida. O filósofo, como todo espírito que se debruçou sobre a lenda, possui o seu próprio Fausto: “De resto, à concepção goethiana do Fausto falta, do meu ponto de vista, profundidade psicológica quando se entrega às secretas considerações sobre a dúvida”³². Portanto, o Fausto kierkegaardiano é o Fausto da dúvida essencialmente, ainda que nele se possa ver algo da sensualidade de Don Juan e do desespero de Ahasverus³³. É sob o signo da dúvida que o vamos considerar.

Em *Temor e Tremor*, o pseudônimo Johannes de Silentio tece um elogio a Abraão, reconhecido por ele como “o pai da fé” ou “pai venerável!”³⁴. Abraão seria a figura oposta a Fausto, ele é aquele que jamais duvida, que possui a fé no absurdo e crê que, mesmo sacrificando Isaac, Deus lhe há de repor o filho morto: Abraão acredita no impossível³⁵, por isso é ele o cavaleiro da fé³⁶. É necessário, portanto, crer no absurdo, e o absurdo não pertence à seara da razão, de modo que só pela fé é possível acreditar no impossível³⁷. Neste ponto, dá-se o distanciamento entre Abraão e Fausto, pois, enquanto o primeiro é o cavaleiro da fé, o segundo se nos mostra como o cavaleiro da resignação.

³¹ Expressão de Jerusa Ferreira: a malha, os entrecruzamentos, a tessitura que é a composição da ideia que temos de Fausto.

³² Kierkegaard, *Temor e Tremor*, 1974, p. 318.

³³ Cf. Grammont, 1998, p. 104.

³⁴ Kierkegaard, *Temor e Tremor*, p. 263.

³⁵ “Mas Abraão acreditou sem jamais duvidar. Acreditou no absurdo. Se tivesse duvidado, agiria de outro modo, teria mesmo realizado um ato magnífico. [...] enterraria a faca no próprio peito. O mundo tê-lo-ia admirado e nunca o seu nome seria esquecido; mas uma coisa é suscitar justa admiração e outra é ser a estrela que guia e salva o angustiado” (Kierkegaard, *Temor e Tremor*, p. 262).

³⁶ A fé, em Kierkegaard, é uma paixão ontológica, conciliadora dos contrários, que permite a relação do indivíduo com a eternidade que o lançou no tempo: “ela designa a relação pessoal entre Deus e o homem”, torna possível crer contra a razão, de modo que não se trata de uma categoria concernente à intelectualidade (KIERKEGAARD, 1961, p. 339).

³⁷ Segundo a razão, o cavaleiro se convence da impossibilidade daquilo que deseja, mas, do ponto de vista do infinito, que é o seu, “subsiste a possibilidade no seio da resignação”, ou seja, ele se resigna com relação à impossibilidade da concretização do seu desejo, mas acredita, contra toda evidência racional, em sua possibilidade, amparada no absurdo. Há uma resignação segundo a razão, e esta resignação, dada no finito, não constitui absurdo para a razão, pois no finito o desejo ainda continua impossível. Mas, segundo a fé, há a possibilidade da posse do que se deseja, o que concerne ao infinito e, portanto, escapa à razão. Aqui se inscreve o cético kierkegaardiano ilustrado no artigo de José Raimundo Maia Neto: “O cético nada teria a objetar contra alguém que dissesse: ‘sei que não há argumentos que provem a verdade de X ou Y, admito até mesmo a existência de argumentos contra a verdade de X ou Y, mas ainda assim creio em X e em Y’. [...] Terá de ficar excluída toda crença em Deus fundada em argumentos” (Maia Neto, 1995, p. 525).

Resignar-se, renunciar àquilo que se deseja, é algo que se pode fazer pelas próprias forças, encontrando a paz e o repouso na dor da resignação, de modo que a “resignação não implica a fé; porque o que eu adquiro no seio da resignação é a minha consciência eterna”³⁸. O cavaleiro da resignação é capaz de renunciar a tudo, ver-se no infinito, vivendo na eternidade a afastar os desejos próprios do finito; o que ele não é capaz, e este é o movimento principal que Fausto não consegue realizar, é viver a eternidade no tempo, retornar ao finito vivendo no infinito. Ele não acredita no absurdo, e por isso sela o *pacto*. Alcança o último grau anterior à fé, e, nesse sentido, guarda semelhança com Abraão, pois, tal como este, é “um Indivíduo que quer salvar o geral com o seu mistério e o seu silêncio”³⁹. Fausto está disposto a sacrificar-se pelo geral, liga-se a Abraão pelo silêncio, pois, como ele, não comunica a ninguém o seu sacrifício, disposto a ser tomado como louco, pois não há o apoio do geral que desconhece a sua conduta, capaz mesmo de repreendê-la, uma vez que o geral é o campo da moralidade, e o sacrifício, como ocorre a Abraão, pode ser uma negação dela⁴⁰.

Assim, Fausto, o cavaleiro da resignação, não consegue expressar-se no geral, e, sendo esta a missão ética do Indivíduo, permanece no estágio estético sob o caráter “demoníaco”:

Aparentemente, o demoníaco está associado ao estágio estético, mas como um estado de espírito, voluntário ou não, que torna o Indivíduo capaz de dar o salto para o infinito, ainda que este salto possa ou não se realizar. O demoníaco é como que um estado anterior ao divino, sem que necessariamente o preceda. No demoníaco, o Indivíduo está em posição de superioridade e/ou isolamento em relação a todos os outros.⁴¹

A superioridade e/ou isolamento em relação ao geral, o seu afastamento ou diferença em relação aos outros, ocorre no conflito entre as determinações morais do Indivíduo e o mundo ético que o cerca, o que caracteriza a dúvida fáustica⁴². Assim, o Indivíduo não se expressa no finito, no ético, prende-se a si mesmo sob a estela do

³⁸ Kierkegaard, *Temor e Tremor*, p. 279.

³⁹ *Ibidem*, p. 317.

⁴⁰ Para Johannes de Silentio, em *Temor e Tremor*, “A história de Abraão comporta uma suspensão teleológica da moral. Tal é o paradoxo que se recusa à mediação. Não se pode explicar nem como aí entra nem como aí permanece. Se não é este o caso de Abraão, nem sequer este alcança ser herói trágico, é um assassino” (Kierkegaard, 1974, p. 291).

⁴¹ Grammont, 1998, p. 115.

⁴² *Ibidem*, p. 116.

“demoníaco”, incapaz de salvar-se e tornar-se o cavaleiro da fé, aquele que “por um duplo salto, que se processa *do finito para o infinito* e, daí *de volta para o finito*”⁴³ vive a eternidade no tempo e na vida a sua salvação. Fausto, o cavaleiro da resignação, não retorna, e vive no desespero sua dúvida aparentemente sem resposta.

2.3 Ahasverus, o judeu errante e a negação da vida nos *Diapsalmata*

O terceiro paradigma do estético, o desespero, tem por figura Ahasverus, o Judeu Errante. Esta nos parece ser a figura menos delineada por Kierkegaard, mas, contudo, sua importância não é menor que a das outras duas. Ela funciona como exemplo, exemplo do desespero, para a reflexão acerca da *doença mortal* e da cura para ela.

A lenda do Judeu Errante tem suas raízes na Idade Média e, como toda lenda, reúne em si elementos de muitas histórias e variações. São duas as variantes que lhe estão na base: 1) Ahasverus “recusou qualquer socorro a Jesus supliciado. Por essa falta de caridade caminhará até o juízo final conforme a maldição divina”; 2) em 1228 um arcebispo da Grande Armênia teria narrado “a lenda de José – ou Cartafilo – porteiro do pretório, que bateu em Jesus e foi condenado a esperar a volta do Senhor”⁴⁴. Não nos deteremos sobremaneira na gênese da lenda, preocupados com o seu sentido e lugar na teorização estética kierkegaardiana⁴⁵.

A figura do Judeu Errante serviu para Kierkegaard, por meio do desespero que a sua existência sem sentido reverbera no arrastar contínuo que é a repetição de sua vida à espera da salvação, prometida para o juízo final, refletir a cura para essa doença mortal e levar a outros à via do cristianismo:

Em seu diário, o pensador escreve que, no tempo em que escrevia o *Post-scriptum* não se sentia ‘dominado pelo cristianismo’ mas, pelo contrário, sentia-se ‘como o famoso judeu errante da lenda’ que, sem se tornar ele mesmo cristão no sentido supremo e definitivo, ‘conduz a outros para a via do cristianismo’.⁴⁶

⁴³ Ibidem, p. 141.

⁴⁴ Bayard, J. P. *História das lendas*, 1957, pág. 104 – 105. A lenda de Ahasverus entra na Península Ibérica tendo o nome de Juan Espera-en-Dios, ou João Espera-em-Deus, no caso de Portugal.

⁴⁵ Bayard cogita um provável sentido da lenda: “A lenda pode personificar a nação judaica que deve viver entre os outros povos depois da destruição de Jerusalém por Tito. Pode ser o emblema da humanidade que caminha continuamente para um fim imprevisto” (Bayard, 1957, p. 108).

⁴⁶ Grammont, 1998, p. 144.

Kierkegaard prefigura o tema nos textos poéticos do esteta A, os *Diapsalmata*, que abrem o *Enten/Eller (Ou bien... ou bien...)*. Estes textos contêm um profundo mal-estar com relação à vida, a sua falta de sentido para o esteta, a recusa em participar da existência que extermina a possibilidade ao atar o homem aos compromissos da vida. O esteta deseja incessantemente, e, a tudo desejando, nunca se dá por satisfeito, uma vez que sempre outro desejo se lhe assoma. Nessa busca insaciável, ele se assemelha ao Judeu Errante, vendo-se sempre forçado a retornar ao ponto de que partira: o desejo. Dessa forma, o esteta enclausura-se em si mesmo e recusa qualquer modo de efetivar-se na existência, qualquer modo de ação, resguardando para si o infinito no seio da possibilidade que acima de tudo ama⁴⁷. Consume-se assim a si mesmo no desespero, sem encontrar um só momento de repouso, torturando-se na dor que a si inflige:

Cornélius Népos conta que um general foi cercado em uma fortaleza com toda sua cavalaria; ele fez com que chicoteassem os cavalos a cada dia para que esta longa inação não lhes prejudicasse. Do mesmo modo, sinto-me nesse momento como um ser sitiado; mas para que essa vida imóvel não me prejudique choro até o esgotamento.⁴⁸

O esteta aparece, então, como ator e espectador de si mesmo, vivendo o drama que cria com a própria existência. Ele se compraz em sofrer, infligindo a si mesmo esse sofrimento para evitar o tédio que se lhe configura o nada da vida. Mas a imobilidade, o nada que para o esteta é a vida, não deriva então da sua própria postura diante ela? Se ele evita a todo custo lançar-se no mundo, como pode sua vida ter sentido se ele mesmo está ausente dela? Preso em si mesmo, seu espírito não possui um ponto de referência exterior, e, como tal, não deseja nada, apenas a possibilidade; ou seja, redundantemente, deseja desejar. Daqui surge o desespero: “O desespero é a própria doença do espírito preso no si mesmo. Advém da ausência de um ponto de referência para a vontade”⁴⁹. Essa doença mortal deve ser superada, ou melhor, é preciso que o Indivíduo se esforce para tal, e assim chegamos ao último ponto de nossas reflexões.

3. Última parada no caminho da vida: algumas palavras sobre *O desespero humano*

⁴⁷ Cf. citação, página 3.

⁴⁸ Kierkegaard, *Diapsalmata* (In: *Ou bien... ou bien...*), p. 19.

⁴⁹ Grammont, 1998, p. 144.

O pseudônimo Anti-Climacus, assim inicia *O desespero humano*:

O homem é espírito. Mas o que é espírito? É o eu. Mas, nesse caso, o eu? O eu é uma relação, que não se estabelece com qualquer coisa de alheio a si, mas consigo própria. Mais e melhor do que na relação propriamente dita, ele consiste no orientar-se dessa relação para a própria interioridade. O eu não é a relação em si, mas sim o seu voltar-se sobre si própria, o conhecimento que ela tem de si própria depois de estabelecida.⁵⁰

O homem é, em essência, a sua subjetividade, o eu. Ele se constitui de contrários, como finito e infinito, tempo e eternidade, que não estão postos harmonicamente, mas que é seu dever sintetizar. A síntese é exatamente a harmonia dos contrários. Como observamos com relação ao estágio estético, o homem oscila entre eles, pendendo às vezes para o finito e o tempo, outras para o infinito e a eternidade, sem conseguir a justa harmonia que apazigue o espírito. O resultado: a sensualidade, a dúvida e o desespero como dominantes da ação, os paradigmas que o prendem em si mesmo e tornam a existência despropositada e sem sentido.

Esta relação que é o homem não pode ter sido posta por ele mesmo, pois é ela quem o constitui, não o contrário. Portanto, há de ser um terceiro quem a põe, terceiro este que, para Anti-Climacus, é Deus. O homem aparece, então, como coautor de si mesmo, pois Deus põe a relação, como primeiro criador, e o homem, como segundo, deve sintetizá-la:

De onde vem então o desespero? Da relação que a síntese estabelece consigo própria, pois Deus, fazendo que o homem fosse esta relação, como que o deixa escapar da sua mão, de modo que esta relação depende de si própria.⁵¹

O homem está morto, e a sua morte é o desespero. Só lhe é possível ressuscitar ao relacionar essa relação consigo mesma, pois, se os contrários se relacionam, e esta é a forma como a relação primeiramente foi posta, o espírito se relaciona com essa relação, harmonizando-a, e, desse modo, voltando-se para Deus que, pela fé, permite ao homem viver o infinito no finito, a eternidade no tempo. Dá-se o salto para o estágio

⁵⁰ Kierkegaard, *O desespero humano*, 1974, p. 337.

⁵¹ *Ibidem*, p. 340.

religioso, tornando-se, finalmente, o Indivíduo (*den Enkelte*). Segundo Kierkegaard, na caminhada pelos estádios existenciais é necessário fazer o movimento em direção a Deus, crer plenamente no absurdo, para que, pela fé, Deus faça com que se retorne para gozar a plenitude e a eternidade no tempo, na vida, no mundo aqui e agora. Então o desespero estará totalmente extirpado e o homem, cumprida a tarefa que tem para consigo mesmo, para com a própria existência, poderá se tornar o Indivíduo, resultado do funcionamento dinâmico da passagem pelos estádios. Como afirma Anti-Climacus:

Eis a fórmula que descreve o estado do eu, quando deste se extirpa completamente o desespero: orientando-se para si próprio, querendo ser ele próprio, o eu mergulha, através da sua própria transparência, até ao poder que o criou.⁵²

Referências

- ADORNO, T. *Kierkegaard*. Trad. Álvaro Valls. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- AMOROS, C. *Soren Kierkegaard, ou, la subjetividad del caballero : un estudio a la luz de las paradojas del patriarcado*. Barcelona: Antropos, 1987.
- BAYARD, J. P. O judeu errante. In: *História da lendas*. Trad. Jeanne Marillier. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1957, pp. 104 – 108.
- CLAIR, A. La détermination dialectique des stades d'existence. In: *Pseudonyme et Paradoxe: La pensée dialectique de Kierkegaard*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1976, pp. 217 – 236.
- FARAGO, F. *Compreender Kierkegaard*. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 2006.
- FERREIRA, J. *Fausto no horizonte*. São Paulo: Educ/Ed. Hucitec, 1995.
- GOUVÊA, R. *Paixão pelo paradoxo: uma introdução a Kierkegaard*. São Paulo: Novo Século, 2000.
- GRAMMONT, G. *Figuras estéticas de Kierkegaard: a sensualidade do Don Juan, a dúvida fáustica e o desespero do Judeu Errante*. Belo Horizonte: UFMG, 1998 (Dissertação de mestrado).
- KIERKEGAARD, S. *O diário de um sedutor*. Trad. Carlos Grifo. São Paulo: Abril, 1974 (Os pensadores).
- _____. *Ou bien... Ou bien...* Trad. F. Prior; M. H. Guignot. Paris: Gallimard, 1943.
- _____. *Estética y ética*. Trad. Armand Marot. Buenos Aires: Editorial Nova, 1955.
- _____. *Temor e Tremor*. Trad. Maria José Marinho. São Paulo: Abril, 1974 (Os pensadores).
- _____. *O desespero humano*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril, 1974 (Os pensadores).
- _____. *Journal (Extraits): 1854 – 1855*. Trad. Knud Ferlov; Jean-J. Gateau. Paris: Gallimard, 1961.

⁵² Ibidem, p. 338.

MEZAN, R. Mille e quattro, Mille e cinque, Mille e sei: Novas espirais da sedução. In: *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. Org. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MAIA NETO, J. R. O cético tem que ser ateu? *Síntese Nova Fase*. Belo Horizonte, v. 22, n. 71, 1995, pp. 523 – 532.

RODRIGUES, A. M. De Don Juan e donjuanismo. In: *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. Org. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

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