IMAGEM: FREDDY KRING

Assistir e ser assistida: vias e limites de uma estética existencial, tateando a obra de Søren Kierkegaard

Deise Abreu Pacheco
São Paulo
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

Assistir e ser assistida:
vias e limites de uma estética existencial,
tateando a obra de **Søren Kierkegaard**

Deise Abreu Pacheco

Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da
Universidade de São Paulo para a obtenção de título de Doutora
em Artes Cênicas.

Versão Original

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges de Carvalho

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Pacheco, Deise Abreu

Assistir e ser assistida: vias e limites de uma estética existencial, tateando a obra de Søren Kierkegaard / Deise Abreu Pacheco. -- São Paulo: D. A. Pacheco, 2018.
282 p.: il. + DVD.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Flávio Augusto Desgranges de Carvalho
Bibliografia

1. Estética Existencial 2. Søren Kierkegaard 3. Dramaturgismo 4. Pedagogia do Espectador 5. Filosofia da Existência I. Desgranges de Carvalho, Flávio Augusto II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

FOLHA DE APROVAÇÃO

NOME: **PACHECO, Deise Abreu**

TÍTULO: **Assistir e ser assistida: vias e limites de uma estética existencial, tateando a obra de Søren Kierkegaard**

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas. Área de Concentração: Pedagogia do Teatro

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges de Carvalho

Instituição: _____ Assinatura: _____

A Décio Andrade Pacheco (*in memoriam*), por ter acreditado em mim.

A Claide de Abreu Pacheco, por me ensinar a aprender.

A Ana Cláudia Romano Ribeiro, pela celebração diária do amor.

A Benjamin, pela suavidade da companhia.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Flávio Desgranges, meu orientador, pela confiança depositada desde o princípio e pela sensibilidade, rigor, sobriedade, entusiasmo e presteza com que conduziu a pesquisa.

Aos leitores-testemunhas, participantes na prática estética desenvolvida, sem os quais esta pesquisa não teria sido possível: Caio Paduan, Eduardo Leite, Giulian Batista, Otacílio Alacran, Thaís de Almeida Prado e Vinícius de Castro Soares.

Ao grupo Boca Bendita, de Curitiba, que assistiu a (à) gênese do projeto: Edelize Scharam, Fátima Ortiz, Lídia Hayashi, Joanita Ramos e Thaís de Almeida Prado.

À Universidade de São Paulo – USP, aos professores, funcionários e colegas da Escola de Comunicações e Artes – ECA, pelo apoio e trajetória compartilhada.

Às professoras Maria Lúcia de Souza Barros Pupo e Marília Velardi, pela vivacidade no diálogo ao longo da pesquisa, bem como pela leitura atenta e preciosas contribuições no exame de qualificação.

Ao professor Joakim Garff, supervisor da pesquisa durante meu estágio no *Søren Kierkegaard Forskningscenteret – SKC*, pelo apoio, interesse e disponibilidade para discutir as especificidades e desafios do projeto.

Aos professores K. Brian Söderquist e Anna Strelis Söderquist, pela alegria em partilhar experiências, ao longo das inesquecíveis aulas, seminários e inspiradoras atividades associadas à programação acadêmica da *Det Teologiske Fakultet (Københavns Universitet – KU)* e do *SKC*.

Ao *Søren Kierkegaard Forskningscenteret – SKC* e à *Det Teologiske Fakultet (Københavns Universitet – KU)*, pela acolhida e oportunidades proporcionadas durante meu estágio de pesquisa e disciplinas cursadas. Ao secretário Bjarne Still Lauerberg, pela cordialidade e assistência prestimosa ao longo de minha estada na Dinamarca.

Aos professores Ettore Rocca, Niels Jørgen Cappelørn, Arne Grøn, René Rosford e Jon Stewart, pela atenção dispensada e valiosas sugestões.

Aos caros colegas e pesquisadores visitantes do SKC, pelo entusiasmo no diálogo e surpresas no convívio, especialmente a Silvia Vignati, Christina Augustinus Miri, Matthew Nowachek, Maria Deiviane Agostinho, Rocco Fava, Takaya Suto e Deidre N. Green.

À professora de dinamarquês Fatima Nielsen, cujo apoio, paciência e amizade tanto me assistiram. Meus agradecimentos estendem-se a Carsten Østergaard Nielsen, Maria Amélia Maia Nielsen e Eva Eiler Nielsen, que, em especial, com sua voz e afeto, apresentou-me à canção de ninar dinamarquesa utilizada na pesquisa.

À coreógrafa, dançarina e professora Gládis Tridapalli e às integrantes do *Entretantas – Conexões em Dança*, de Curitiba, pela delicadeza do reconhecimento mútuo. A Cinthia Kunifas e Mônica Infante, pelo convite para partilharmos trânsitos entre dança e existência. Às alunas do Curso de Dança da FAP – Faculdade de Artes

do Paraná, participantes no workshop associado à pesquisa “Cena de Formação: a narração de um testemunho impossível”, realizado a convite do *Entretantas*, em outubro de 2016.

Ao professor Maurício Pagotto Marsola, cujo zelo e sensibilidade auxiliaram-me a confrontar perspectivas na última etapa da pesquisa.

À atriz e professora Maria Isabel Setti, pelo prazer poético de nossa correspondência.

Ao artista visual Freddy Kring, pela presença e graça de seu assistir.

Muito obrigada ao Instituto Goethe de São Paulo, e também a René Piazzentin, Juliana Jardim, Maria Fernanda Vomero, Fábio Larsson, Denilson Sousa, Gabriela Rocha Itocazo, Samir Signeu Porto Oliveira, Liana Yuri Shimabukuro, Elizabeth e Eder Paulo Stáble, Jutta Swietlinski, Ragnhild Helene Mostert, Lone Gottlieb, Frederikke Friderichsen, Tibeso Dimma Poulsen, Cecília Schucman, Adriana Mello, Melissa Ferreira, Filipe Brancalião, André Vadão Ribeiro, Bruna Martins Coelho, Simone Nacaguma, Marina Tranjan, Eliana Monteiro, Kamunjin Tanguale, Maria da Penha Sá, Andreia Porto, Néia Pereira da Silva, Dinah Ribas Pinheiro, Maria Cristina e Elsi Gabardo Costa, por suas contribuições singulares.

A Ana Cecília Agua de Melo, pela cuidadosa revisão do texto.

À teóloga Jennifer Elisa Veninga, pela beleza do tempo compartilhado. E à ternura do acolhimento de Catherine Williams e Jim Veninga (*in memoriam*).

Aos meus queridos amigos e familiares, particularmente, a Deyse de Abreu Teodoro e primos, pelo grande apoio e compreensão. E à Chácara Hipácia, Lelé, Paçoca e Panqueca (*in memoriam*).

E meus agradecimentos especiais a Cynthia Regina Lazzarini Neves, Cláudia Miranda Dias e Marianna Hatsue Matsuo, por terem cuidado de mim.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, pelo financiamento integral da pesquisa em âmbito nacional e internacional, que tornou possível sua realização [PROCESSOS 2014/04101-9; 2015/00330-6].

RESUMO

A presente pesquisa investiga uma modalidade de prática estética no campo das artes cênicas, desenvolvida com a participação de artistas e outros interessados. Fundada em uma perspectiva existencial da experiência estética, tal modalidade baseia-se em pressupostos elaborados a partir do estudo de aspectos da obra do autor dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855) e apresenta uma dupla problemática: a singeleza do desejo de expressar a existência poética e a ambiguidade contida em um tema kierkegaardiano por excelência: a vontade de tornar-se si mesmo.

A noção de estética existencial é abordada no plano dessa modalidade de prática que, situada filosoficamente no contexto da obra *A Doença para a Morte* (1849), no âmbito do chamado “desespero-desafio” e da “existência poética orientada ao religioso”, tateia os limites da linguagem verbal, compreendida como “espaço de possibilidade”, a fim de facultar uma interlocução *sui generis* entre pontos específicos da rota de leitura perscrutada e os efeitos estéticos de sua recepção.

Assim, paralelamente às questões focalizadas em *A Doença para a Morte*, a escrita trilha a via da participante em primeira pessoa, procurando se acerrar da problematização suscitada pela prática proposta, mediante um itinerário peculiar de leitura de alguns tópicos presentes na produção pseudonímica de Kierkegaard, particularizados em capítulos selecionados das obras: *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida* (1843); *Temor e Tremor. Lírica Dialética* (1843); *A Repetição. Um ensaio em Psicologia Experimental* (1843); *Estádios no Caminho da Vida. Estudos por pessoas diversas* (1845). Por meio dessa rota de leitura buscamos circunscrever, fundamentalmente, as vias e os limites da idealidade estética pela afirmação de duas instâncias existenciais que escapam à linguagem verbal e, portanto, resistem à representação: o erótico imediato e a fé.

Com esse escopo, a tese se compõe de três partes:

Ato I: apresentação do princípio e dos limites da noção de estética existencial no campo problematizado por nossa prática, a partir da relação entre estética e existência;

Ato II: exposição das vias da prática estética em seus pressupostos, com a identificação dos artistas e participantes na pesquisa na qualidade de coautores, e do Livro de Cultivo, método-objeto criado para abrigar as proposições estéticas associadas ao *Stemning*, título do primeiro capítulo da obra *Temor e Tremor*, eixo central da nossa prática. Em acréscimo, investigação conceitual acerca da própria noção de *stemning* (do dinamarquês: “atmosfera”, “disposição”, “afinação”, “tonalidade afetiva”, “estado de espírito”, “ambiência”), vinculada à instância do erótico imediato;

Ato III: reconhecimento do ato de assistir e de ser assistido como finalidade da recordação pelo entendimento de que recordar a obra é assisti-la; exame da idealidade estética da recordação como poder poético. Com isso, articulamos nossa própria recordação da prática realizada por meio daquilo que consideramos o princípio formal da problematização: uma recordação filmada, que consiste no “processo de produção” [*making of*] da coleta ou colheita das resultantes estéticas geradas pelo envolvimento dos participantes, na posição tanto de produtores como de espectadores.

Palavras-chave: estética existencial, erótico imediato, *Stemning/Stimmung*, Livro de Cultivo, dramaturgismo da recordação.

ABSTRACT

The present research looks into a modality of aesthetic practice within the field of performing arts, and it was developed with the participation of artists and other interested parties. This modality, based on assumptions put forth from the study of aspects of the works of the Danish author Søren Kierkegaard (1813-1855), is founded in an existential perspective of the aesthetic experience and it introduces a double problematic: the simplicity of the desire to express poetic existence and the ambiguity in a kierkegaardian theme par excellence: the willingness to become oneself.

The notion of existential aesthetics is approached within this modality of practice, which is philosophically situated in the context of the book *The Sickness Unto Death* (1849) as well as within the scope of the so-called “defiant despair” and the “poet-existence inclined towards the religion”. This modality of practice probes the limits of verbal language, understood as “space of possibility”, in order to allow for a *sui generis* dialog between specific spots in the examined reading itinerary and the aesthetic effects of its reception.

Thus, alongside the issues focused on *The Sickness Unto Death*, the text follows the path of the participant in first person and seeks to encompass the problematization raised by the proposed practice, which is assisted by a peculiar reading itinerary of some topics included within the pseudonymous production of Kierkegaard, particularized in selected chapters of the works: *Either/Or. A Fragment of Life* (1843); *Fear and Trembling. Dialectical Lyric* (1843); *Repetition. A Venture in Experimenting Psychology* (1843); *Stages on Life's way. Studies by Various Persons* (1845). Through this reading itinerary, we fundamentally seek to circumscribe the avenues and limits of the aesthetic ideality by showcasing two existential instances that evade verbal language and, therefore, resist representation: the immediate eroticism and the faith.

Within this scope, this thesis consists of three parts:

Act I: presentation of the principle and limits of the notion of existential aesthetics within the field problematized by our practice, based on the relationship between aesthetics and existence;

Act II: exposition of the avenues of the aesthetic practice within its assumptions, with the identification of the artists and participants in the research as coauthors, and of the Book of Cultivation, a method-object that was conceived to contain the aesthetic propositions associated with *Stemning*, title of the first section of *Fear and Trembling* and central axis of our practice. In addition, act II brings the conceptual investigation about the notion of *stemning* itself (Danish for: “mood”, “tuning up”, “attunement” “atmosphere”) linked to the instance of the immediate eroticism;

Act III: recognition of the act of watching/assisting and being watched/assisted as the goal of the recollection through the understanding that to recollect the work means to watch/assist it; examination of the aesthetic ideality of recollection as poetic power. With this, we articulate our own recollection of the practice performed by that which we consider the formal beginning of the problematization: a filmed recollection consisting in the making-of of the collection or harvest of the resulting aesthetics generated by the involvement of the participants in the position of producers as well as that of spectators.

Keywords: existential aesthetics, immediate eroticism, *Stemning/Stimmung*, Book of Cultivation, dramaturgy of recollection.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

OBSERVAÇÕES SOBRE AS REFERÊNCIAS À OBRA DE KIERKEGAARD

Seguimos a norma internacional de inclusão da referência à obra original em dinamarquês, junto à tradução utilizada, que pode ser para a língua portuguesa, inglesa e hispânica. Gostaríamos, portanto, de indicar que, para as referências em língua inglesa, utilizamos as siglas vigentes nas publicações internacionais, e, no caso da língua portuguesa e hispânica, adotamos um critério próprio de designação a fim de facilitar a identificação da obra referida no curso do texto. Tal medida fica clara no exemplo da tradução portuguesa da obra *A Doença para a Morte* [*Sygdommen til Døden*, 1849], por Adolfo Casais Monteiro,¹ que, a despeito da intensidade de sua beleza lírica, exigiu ajustes de terminologia, em cotejo com o texto original e as demais traduções consultadas. Em casos como este, acrescentamos ao lado das referências consultadas a observação “tradução alterada”. Em relação à obra *Temor e Tremor* [*Frygt og Bæven*, 1843], assumimos como referência central a tradução de Elisabete M. de Sousa, conforme designado abaixo, observando, contudo, que as demais traduções consultadas, para o português, o espanhol e o inglês, estão devidamente indicadas nas Referências Bibliográficas.

Com esse padrão, procuramos, pois, salvo raras exceções, citar o autor nas traduções para a língua portuguesa.

Portanto, a seguir, destacaremos as siglas que identificam as obras frequentemente citadas ao longo da tese.

¹ A tradução de Adolfo Casais Monteiro foi inicialmente publicada em 1936 pela Livraria Tavares Martins do Porto (Portugal) com o título *O desespero humano: doença até a morte*. Trata-se de um trabalho a partir da tradução francesa de Knud Ferlov e de Jean J. Gateau (SOUSA, 2010, p.10).

Em dinamarquês:

SKS = *Søren Kierkegaards Skrifter*, 28 volumes de texto e 28 volumes de comentários, editado por Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, Jette Knudsen, Johnny Kondrup, Steen Tullberg, Anne Mette Hansen e Tonny Aagaard Olesen. Copenhagen: Gads Forlag, 1997-2013.

A publicação da quarta edição das obras principiou em 1997 pela editora G. E. C. Gads Forlag de Copenhagen, tendo sido concluída em 2013, em homenagem ao bicentenário de nascimento de Søren Kierkegaard.

Utilizamos a última versão (1.8.1, 2014) pelo acesso eletrônico: <http://www.sks.dk/>

A referência constará dos escritos do autor pela abreviatura: SKS, seguida do número do volume e página, em algarismo arábico [SKS 4, 99, por exemplo, refere-se ao volume e página de início da obra *Temor e Tremor*].

Em português:

AO = *As Obras do Amor* [*Kjerlighedens Gjerninger*, 1847]. Tradução, Apresentação e Notas de Álvaro L. M. Valls. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco; Petrópolis: Vozes, 2013.

AR = *A Repetição* [*Gjentagelsen*, 1843]. Tradução, Introdução e Notas de José Miranda Justo. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2009.

CAP = *O Conceito de Angústia* [*Begrebet Angest*, 1844]. Tradução, Notas e Posfácio de Álvaro L. M. Valls. Petrópolis/RJ: Vozes, 2013.

CIP = *Sobre o Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates* [*Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates*, 1841], na tradução brasileira intitulada *O conceito de ironia, constantemente referido a Sócrates*. Tradução, Apresentação, Glossário e Notas de Álvaro L. M. Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

DH = *A Doença para a Morte* [*Sygdommen til Døden*, 1849], na tradução de Adolfo Casais Monteiro intitulada *O Desespero Humano (Doença até à Morte)*. São Paulo: Abril Cultural (Coleção “Os Pensadores”), 1979.

TT = *Temor e Tremor* [*Frygt og Bæven*, 1843]. Tradução, Introdução e Notas de Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2009.

PE1 = *Pós-Escrito Conclusivo Não Científico às Migalhas Filosóficas (Vol. 1)* [*Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de filosofiske Smuler*, 1846]. Tradução, Apresentação e Notas de Álvaro L. M. Valls e Marília Murta de Almeida. Petrópolis: Vozes, 2013.

PE2 = *Pós-Escrito Conclusivo Não Científico às Migalhas Filosóficas (Vol. 2)* [*Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de filosofiske Smuler/1846*]. Tradução, Apresentação e Notas de Álvaro L. M. Valls e Marília Murta de Almeida. Petrópolis: Vozes, 2016.

IVV = *O Banquete (In Vino Veritas)*. Tradução e Apresentação de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores (Coleção Filosofia & Ensaio) (1ª Ed: 1953), 2002. Cumpre destacar que “*In Vino Veritas*” é o capítulo inicial de *Estádios no Caminho da Vida* [*Stadier paa livets vej*, 1845], contudo mantemos a sigla da obra conforme publicada para identificar com maior agilidade a referência.

OU-OU = *Ou – Ou. Um Fragmento de Vida* (Primeira Parte) [*Enten – Eller. Et Livs-fragment. Første Deel*, 1843]. Tradução, Introdução e Notas de Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 2013.

Em inglês:

CA = *The Concept of Anxiety* [*Begrebet Angest*, 1844]. Tradução, Introdução e Notas de Alastair Hannay. Nova York: Liveright Publishing, 2014.

EOP = *Either/Or. A Fragment of Life* [*Enten – Eller. Et Livs-fragment. Første Deel*, 1843]. Tradução, Introdução e Notas de Alastair Hannay. Londres: Penguin Books, 2004.

PC = *Practice in Christianity* [*Indøvelse I Christendom*, 1850]. Tradução, Introdução e Notas de Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press, 1991.

SLW = *Stages on Life’s Way* [*Stadier paa livets vej*, 1845]. Tradução, Introdução e Notas de Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press, 1988.

SUDP = *The Sickness unto Death* [*Sygdommen til Døden*, 1849]. Tradução, Introdução e Notas de Alastair Hannay. Londres: Penguin Books, 2004.

LB = *The Lily in the Field and the Bird of the Air – Three Godly Discourses*. Ilustrações de Maja Lisa Engelhardt; Posfácio de Niels Jørgen Cappelørn; Tradução de Bruce H. Kirmmse. New York: Elizabeth Harris Gallery, 2013.

Em espanhol:

TD = *Tratado de la Desesperación* [*Sygdommen til Døden*, 1849]. Tradução de Carlos Liacho. Buenos Aires: Leviatán, 2004.

DE = *Discursos edificantes* [*Opbyggelige Taler*, 1843; *Opbyggelige Taler*, 1844] / *Tres discursos para ocasiones supuestas* [*Tre Taler ved Tænkte Leiligheder*, 1845]. Escritos Søren Kierkegaard Vol. 5. Introdução, Tradução e Notas de Darío González. Madrid: Editorial Trotta, 2010.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

A TRILHA: <i>EJ BLOT TIL LYST</i>	17
ASSISTINDO AO PRESENTE, UM SINGELO PRÓLOGO PRIMITIVO	32

Ato I: Princípio [limites]

1. Por um fio: a meada de uma leitora	34
2. A verdade que <i>me</i> escapa: o fio da trilha	37
2.1 A encruzilhada: “tornar-se si mesmo”	39
2.2 O que é o desespero?	43
2.3 Princípio existencial: “querer desesperadamente ser si mesmo”	46
2.4 A exasperação do desespero de si e o limite do estético	49
I. No desespero-desafio: ativo e passivo	51
II. Na existência poética orientada ao religioso	54
III. No vínculo entre Estética e Existência	57
3. Recanto secreto: as pegadas de uma estética	61
3.1 Imediaticidade sensual: o <i>princípio</i> de minha pergunta.....	62
I. Sobre o “mundo” do autor A: “o que é feliz tem dois”	65
II. A tonalidade irônica de A: a existência de si e a idealidade da obra	70
III. O método estético de A: linguagem como possibilidade	72
IV. As observações estéticas de A: de ouvinte para ouvintes	78
V. Quem é Dom Juan, afinal?	85
VI. A assombração de Dom Juan e a linguagem	89
3.2 Nova Imediaticidade: o <i>limite</i> de minha pergunta.....	93
I. Sobre o conceito de “imediato”	95
II. Poética da insuficiência em face do que nos escapa	101
4. Posições na Leitura	111
4.1 Leitora-Testemunha	112
4.2 Leitura-Escuta (via negativa)	121

Ato II: MEIO [vias]

1. Os Passos da Pesquisa: vias da problematização.....	137
1.1 Leitores-testemunhas na qualidade de coautores.....	137
1.2 Dados dos participantes e das modalidades da pesquisa.....	144
a) Leitores-testemunhas	
b) Livro de Cultivo	
c) Retiro de Cultivo	
d) Condições de Uso	
e) Etapas	
2. <i>Stemning</i> em <i>Temor e Tremor</i>: uma apresentação.....	149
2.1 Um mote: “Quanto mais penso, menos entendo!”	151
2.2 Um ato: o trabalho da leitura-escuta.....	153
3. <i>Stimmung/Stemning</i>: linguagem de atmosferas.....	158
3.1 Sobre a ocorrência da noção de <i>Stemning</i> na obra de Kierkegaard	160
3.2. Sobre a noção de <i>Stimmung/Stemning</i> no âmbito de uma estética existencial	163
4. “Eu”, amante da estética: tateando os limites da linguagem	168
4.1 Era uma vez uma história que deixou de ser simples	169
4.2 Sobre nossa abordagem do Livro de Cultivo.....	172
4.3 Eixo temático-formal do Livro de Cultivo	174

Ato III: FIM [juntar coisas]

1. Recordar a obra é assisti-la: por uma poética do “juntar coisas”	187
1.1 Visão poética como efeito da recordação, segundo William Afham.....	189
1.2 O cultivo da recordação: <i>stemning</i> , oposições e contrastes.....	192
1.3 Dramaturgismo da recordação: juntar coisas por amor.....	195
I. Perante uma nova idealidade	196
II. O dramaturgismo e a atividade do dramaturgue: assistir a vulnerabilidade.....	199
III. “Qual é a <i>prática</i> cuja ansiedade e zelo chamamos de amor?”	203

2. Sobre o recordar: um filme-testemunho em minisséries.....	209
*DVD e <i>link</i> para o filme.....	211
2.1 A árvore, a chuva, o vento e a falta: considerações preliminares.....	212
2.2 O escoar da estrutura: o que estamos fazendo aqui?	215
2.3 Um percurso flagrante: algo entre o concreto e o abstrato.....	217
I. Assistindo ao escapar: da árvore, da chuva, do vento, da falta.....	219
II. A insuficiência da descrição e a seriedade da brincadeira.....	220
2.4 Associações temático-formais nas respostas cênicas enfocadas.....	223
I. Sobre a proposição nº 05: “a história do homem possuído pela história”	225
II. Sobre a proposição nº 02: “quando o filho deve ser desmamado”	231
III. Sobre a proposição nº 01: “a epígrafe”	233
2.5 O Observador Silencioso.....	236
I. Introito	237
II. Dramaturgismo da recordação	238
III. Do observador ao confidente: “Um observador silencioso que fala!”	242
 ASSINTINDO AO PRESENTE: UM EPÍLOGO PRÍSTINO.....	 245
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 250
ANEXOS.....	261

4

FONTE: nosso registro fotográfico

“O pensamento nem percebeu que aquilo que procurava estava no seu próprio procurar, e que se não quisesse procurar ali, não o encontraria em toda a eternidade. Aconteceu com a filosofia o mesmo que com um homem que está de óculos e apesar disto procura por eles, procura diante do nariz o que está em seu nariz, e por isso nunca encontra.”⁵

Søren Kierkegaard

⁴ “Søren Kierkegaards Plads” é a praça pública, em homenagem ao autor, situada na ilha de *Slotsholmen*, na região central da cidade de Copenhague (Dinamarca).

⁵ SKS 1, 309/ CIP, p. 255-6.

INTRODUÇÃO

A trilha: *Ej Blot til Lyst*⁶

Fonte: TUDVAD, 2005, p. 224-5.

Tela de C. F. Christensen, 1830. Interior do Teatro Real Dinamarquês (*Det Kgl. Teater*), com cena da comédia *Jacob von Tyboe* (1723) do dramaturgo Ludvig Holberg (1684-1754).

⁶ Mote, que pode ser traduzido como “Não apenas para o deleite”, inscrito sobre o proscênio do Teatro Real Dinamarquês (*Det Kongelige Teater*, abreviado como *Det Kgl. Teater*), inaugurado em 1748, em Kongens Nytorv, em Copenhague/Dinamarca. Em 1774, o teatro foi reconstruído pelo arquiteto C. F. Harsdorff para acomodar um público maior. Desde 1874, o edifício é nomeado *Gamle Scene* (“Auditório antigo”, *Old Stage*), abrigando, sobretudo, espetáculos de dança e ballet. Atualmente, o *Det Kgl. Teater* (Teatro Real Dinamarquês) é integrado pelo *Gamle Scene* e ainda pelos *Store Scene* (“Grande auditório”, *Opera House*) e *Lille Scene* (“Pequeno auditório”, *Royal Danish Playhouse*). Disponível em (site oficial): <https://kglteater.dk/en/about-us/about-the-theatre/history/>

(...) no caso da obra de arte,
a arte não é apenas
a resposta que damos, mas também
a história de nossa resposta (...) ⁷

Guido Piovene

O princípio desta pesquisa situa-se na interpelação da arte como uma questão da existência. E, nessa perspectiva, nasce primordialmente de uma inquietude como participante em primeira pessoa, ou seja, reside, antes de tudo, em minha própria relação com a arte e com a existência.

Em minha trajetória de vida e formação nas artes cênicas, a experiência artística sempre abrigou uma inquietação filosófica, mais precisamente, uma preocupação com a esfera existencial da prática estética, que, entretanto, hesitava em afirmar-se enquanto tal. Atribuo tal hesitação, sobretudo, à dificuldade em equacionar uma aproximação entre “existência” e “arte”, em âmbito acadêmico, a partir da experiência fundada em minha própria prática artística e pedagógica. Não obstante, será exatamente meu envolvimento com essa prática que me levará ao encontro do autor cuja obra me conduz, exatamente, ao âmago dessa inquietude: o pensador dinamarquês Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855).

Portanto, essa pesquisa se inscreve como percurso que atrela uma forma de abordagem da prática estética a uma incursão por *aspectos* da obra de Kierkegaard, os quais se assentam, fundamentalmente, na noção moderna de existência como contradição, i.e., não identidade, entre pensamento e ser,⁸ contradição que ilustra,

⁷ Em “Arte e Subjetividade”, diálogo entre Guido Piovene e Jean-Paul Sartre (SARTRE, 2015, p. 98).

⁸ Sobre o assunto, seguimos a perspectiva apresentada por Hannah Arendt no ensaio “O que é a filosofia da *Existenz*?”, onde afirma: “A moderna filosofia da *Existenz* começa com Kierkegaard. Não há filósofos da *Existenz* sobre os quais sua influência não se faça sentir” (ARENDT, 1993, p. 24). Nesse sentido, vale destacar também a implicação da não identidade entre pensamento e ser para a noção de verdade: “Mas uma vez que a essência não tem mais nada a ver com a existência, a filosofia moderna também afasta-se das ciências que investigam o *Quê* das coisas. Como diria Kierkegaard, a verdade objetiva da ciência é indiferente, já que ela é neutra perante a questão da *Existenz*; e a verdade subjetiva do ‘indivíduo existente’ é um paradoxo, já que nunca poderá ser objetiva, universalmente válida. Uma vez que Ser e pensamento não são mais idênticos, que através do pensamento não posso mais penetrar na realidade própria das coisas, que a natureza das coisas não tem nada a ver com sua realidade, então a ciência, seja lá o que for, em nenhum caso produz mais uma verdade que o homem possua, uma verdade que o interesse. Este dar as costas às ciências foi frequentemente mal compreendido – especialmente em função do exemplo de Kierkegaard – como sendo uma atitude derivada do Cristianismo. Para esta filosofia, apaixonadamente dirigida para a Realidade, não importa

por sua vez, formas diferentes de compreensão da noção de “verdade”:⁹ por um lado, a do “filósofo especulativo” como paradigma científico da “verdade objetiva” e, por outro, “daquele que participa em primeira pessoa” (cf. KEMP, 2015 b, p. 144) como expressão do paradoxo da “verdade subjetiva” do “indivíduo existente” (cf. ARENDT, 1993, p. 19). O confronto marca, grosso modo, a diferença entre entendimento conceitual e experiência, que, dentro da obra *Temor e Tremor, lírica dialética*, em que minha prática como leitora de Kierkegaard se origina, será concebida pelo pseudônimo Johannes *de silentio* como contraste radical entre o esforço conceitual acerca da fé e a experiência, propriamente, *na fé*: “apesar de se encontrarem reunidas as condições para transpor todo o conteúdo da fé para a forma de conceito [*Begrebets Form*], tal não levou que se entendesse a fé, a que se entendesse como se entrou na fé [*kom ind i den*] ou como a fé entrou em cada um” (SKS 4, 103/ TT, p. 52).¹⁰

Em vista dessa diferenciação, a abordagem trilhará a via da “participante em primeira pessoa”, procurando acerrar a problematização suscitada pela pesquisa de campo, que consiste propriamente na prática estética proposta, mediante uma rota de leitura que buscará evidenciar *o limite* do âmbito estético frente à asserção de duas instâncias existenciais que *escapam à linguagem* e, portanto, resistem à representação poético-literária: o *erótico imediato*, na qualidade de uma imediaticidade sensível ou sensual, e a *fé*, na qualidade de uma “nova” imediaticidade.

que, em vista de um outro mundo mais verdadeiro, a ocupação com as coisas deste mundo distraia alguém da salvação da própria alma (como *curiositas* ou *dispersio*). O que essa filosofia quer é *este* mundo, *este* mundo completamente, que apenas perdeu precisamente seu caráter de Realidade” (Ibid., p. 19, ênfase do original).

⁹ Para uma abordagem de envergadura, ver a extensiva pesquisa de Gabriel Ferreira da Silva sobre as relações entre Ser e Pensar no âmbito de uma Ontologia kierkegaardiana, fundamentada no sentido de Ser enquanto Atualidade [*Virkelighed*] e, sob essa qualificação, correspondente à noção de Existência como *Inter-Esse*, objeto de sua “ciência existencial” [*Existentiel- Vindenskab*]. SILVA, 2015.

¹⁰ A ênfase nas expressões em dinamarquês foi sugerida por Ryan Kemp em sua abordagem da distinção, na escrita do autor pseudônimo Johannes *de silentio*, do que enuncia como duas formas diversas de compreensão acerca da fé: a compreensão do filósofo e a compreensão do participante em primeira pessoa (KEMP, 2015 b, p. 144).

≈ Aspectos centrais da abordagem da obra de Kierkegaard

A noção de erótico imediato será tratada por meio da leitura acurada¹¹ do ensaio “Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical”, que é um dos capítulos da obra *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*. Empreendemos a leitura pormenorizada desse ensaio basilar, uma vez que é precisamente nesse texto que o princípio estético da existência¹² é elaborado poeticamente pela ideia estética de Dom Juan. Não seria exagero dizer que se tornou trivial, dentro do contexto de estudos introdutórios à obra de Kierkegaard, a identificação ligeira do campo estético da existência com a figura lendária de Dom Juan, sem, contudo, vermos percorrido, propriamente, o longo e belo ensaio que fundamenta essa identificação.¹³ Compreendo que voltar nossa atenção para esse texto é, portanto, elementar para que possamos iluminar sua espessura, de modo a observar-lhe particularidades que são, geralmente, ignoradas. Dentre essas particularidades, enfatizarei, sobretudo, um aspecto metodológico embasado em duas perspectivas centrais: a *posição existencial* daquele que participa em primeira pessoa, constituída *em relação ao efeito causado* por uma obra de arte, no caso, a recepção da música de Mozart pelo autor pseudônimo A, um *amante da estética* [*Æsthetiker*], e o modo como a *elaboração poética* desse efeito acaba por

¹¹ Entendemos por “leitura acurada ou atenta” o que, usualmente, é referido por *close reading*, ou ainda *slow reading* (MIEDEMA, 2008), na esteira do movimento que ganhou força no campo dos estudos literários em meados do século XX, a Nova Crítica [*New Criticism*], em que se enfatiza a necessidade de absorver o texto por seus próprios méritos, conferindo autonomia à obra (ibid., p. 26). Contudo, a noção de *close reading*, no âmbito de nossa pesquisa, foi assimilada, sobretudo, em virtude da metodologia aplicada nos Cursos, Seminários e *Workshops* de estudo da obra de Kierkegaard, realizados pelo *Søren Kierkegaard Research Centre/SKC*, da Universidade de Copenhague, em 2014 (julho) e 2015 (de agosto a dezembro), durante a Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior/BEPE, da FAPESP, em que o exercício pedagógico afirmou-se pela concentração na leitura do autor, detendo-se, com máximo rigor, em uma abordagem que não se pretendia normativa, nem conclusiva.

¹² Na obra de Kierkegaard presentificam-se instâncias existenciais que se inter-relacionam, nomeadas genericamente de “o estético”, “o ético” e “o religioso”. Contudo, é preciso que se tenha imensa cautela com essas noções, pois que não se trata de compreendê-las como um sistema, ou equivalente. No que concerne ao termo “estético” no pensamento do autor, interessa-nos identificar *duas* perspectivas centrais: a noção de estética como uma *dimensão da existência* em que está em jogo, particularmente, a acepção do termo grego *aisthesis*, como percepção sensível e imediata (cf. MACKEY, 1971, p. 03); e “estética” como campo da elaboração da linguagem pela representação poético-literária. Além disso, a rigor, seria mais adequado dizermos que o ensaio em questão trata da exposição de uma “visão estética da vida” (cf. SOUSA, 2013, p. 27).

¹³ Dentre os estudos de relevo que lançam luz sobre essa questão no âmbito de nossos interesses, destaco, sobretudo, a pesquisa de Elisabete M. de Sousa, especialmente seus artigos “A Imediaticidade da Linguagem Musical: Kierkegaard, Schopenhauer e Wagner” (SOUSA, 2014) e “Sobre a Música e a Palavra em Kierkegaard e Wagner” (SOUSA, 2013), além da abordagem de Karsten Harries (HARRIES, 2010), a ser discutida mais adiante.

revelar um problema epistemológico, inscrito sob o parâmetro de uma tentativa de “descrição do desconhecido”, ou seja, uma proposição de mapeamento estético da zona pré-reflexiva da existência, i.e., a imediatricidade sensual, enunciada por meio de uma “linguagem” de atmosferas [*stemning*].

A noção de fé, por sua vez, será compreendida, primordialmente, como antítese ao estado de desespero, segundo a perspectiva apresentada pela obra *A Doença para a Morte*, que propõe uma antropologia teológica para responder à questão: “O que é o ser humano?”. Para o pensamento de Kierkegaard, o ser humano é espírito, e espírito é *Selv*, termo dinamarquês que pode ser traduzido em língua portuguesa para “si mesma (o)”.¹⁴ *Selv* exprime a instância que distingue o ser humano de uma condição dada e natural, manifestando-se como uma síntese entre fatores contraditórios, cujos termos filosóficos se expressam pelas oposições: “finito e infinito”, “temporal e eterno”, “possibilidade e necessidade”. Sumariamente, esses fatores distinguem o confronto inevitável entre *o ideal* e *o factual*, isto é, entre a vastidão do campo da possibilidade e a condição situacional da vida humana. Em outras palavras, a existência humana está circunscrita pela efemeridade e transitoriedade de sua condição mortal, e, ao mesmo tempo, firma-se por algo de eterno; nesse sentido, o *Selv* constitui-se enquanto síntese de fatores contraditórios. Contudo, essa síntese não se funda em uma noção de estabilidade, ou seja, como conciliação *per se* dessas categorias opostas em uma unidade estável. O *Selv* é, fundamentalmente, *relação*, e em sua qualidade *relacional* é forçosamente instável e vulnerável,¹⁵ porque uma vez *em relação*, será dependente de um conjunto de fatores. Nessa perspectiva, a concepção central de *Selv*, enquanto *relação*, fundamenta-se na noção de que o ser humano só se tornará “si mesmo” [*Selv*], em meio ao incessante movimento do devir, se for *receptivo* ao poder que o constitui como campo relacional. Tal poder, segundo o enfoque cristão do autor, é Deus. O desespero, portanto, será entendido como intrínseco à condição relacional, logo, instável do *Selv*, que, paradoxalmente, exigirá do ser humano a assunção à *consciência* do desespero de si como via de seu devir existencial, que só encontrará “*efetividade*”, i.e., “*realidade*

¹⁴ Seguimos o glossário introdutório apresentado pelo tradutor brasileiro, professor Álvaro Valls (UNISINOS): “*Selv* = si mesmo, o si, o mesmo (pode ser substantivado, e indica o sujeito refletido: eu mesmo, tu mesmo, ti mesmo...) (traduzido em outras línguas como *Soi, Se, Self, Selbst*)”. CIP, p. 14.

¹⁵ Encontramos elucidação da noção de *Selv* como “relação instável” em LE BLANC, 2003, p. 85. Contudo, devemos, sobretudo, a Anna Strelis Söderquist, em sua pesquisa recém-publicada *Kierkegaard on Dialogical Education: Vulnerable Freedom*, importante referência acerca da condição vulnerável do *Selv* (SÖDERQUIST, 2016).

efetiva” [*Virkelighed*]¹⁶, todavia, pela fé: “o estado do ‘si mesmo’ no qual o desespero está completamente ausente: orientando-se para si próprio, querendo ser ele próprio, o ‘si mesmo’ funda-se, com transparência, no poder que o estabeleceu. Essa é, por sua vez, como tantas vezes o lembramos, a definição de fé” (SKS 11, 242 /SUDP, p. 165 / DH, p. 279/TD, p. 184, tradução alterada).

Em vista dessa concepção, pode-se dizer que o ser humano existe antes de tornar-se “si mesmo”, ou ainda, que poderá viver toda sua vida sem experimentar a realidade efetiva de “si mesmo”. Portanto, nesse sentido, a realização existencial *não* é compreendida enquanto pressuposto da existência, mas sua orientação, tarefa (cf. DAVENPORT, 2013, p. 230); dependerá, portanto, antes de tudo, do empenho individual em fazer-se *consciente* de seu desespero, mediante *a vontade* de tornar-se “si mesmo”. Por conseguinte, no âmbito de minha pesquisa, o desespero será abordado como via do devir existencial, particularizado segundo o aspecto da consciência que “quer desesperadamente ser si mesmo”, nomeada “desespero-desafio” (SKS 11, 181-188/SUDP, p. 98-105/DH, p. 231-236/TD, p. 92-101). Nesse caso, o desespero é conscientemente um *ato*, pois não é entendido como determinado por

¹⁶ Como tradução para a noção de *Virkelighed*, adotaremos o termo “realidade efetiva” ou apenas “realidade”. Cumpre, contudo, observar que “realidade efetiva”, na perspectiva de *Virkelighed* (correlato em alemão: *Wirklichkeit*), encontra seu lastro na concepção aristotélica de Potência [*dýnamis*] e Ato [*enérgeia*]: “O ‘si mesmo’ κατά δύναμιν [*katà dýnamin*, i.e., em potência] é tanto possível quanto necessário; embora seja ‘ele mesmo’, ainda deve se tornar ‘ele mesmo’. Na medida em que é ‘si mesmo’, é necessário; e, na medida em que deve tornar-se ‘si mesmo’, é possibilidade” (SKS 11, 151/ SUD, p. 65-66/ DH, p. 212/ TD, p. 53, tradução alterada em cotejo). Entretanto, vale também notar que o autor pseudônimo Anti-Climacus compreende *Virkelighed* como a união entre possibilidade [*Mulighed*] e necessidade [*Nødvendighed*]: “Não é como os filósofos* explicam, que a necessidade [*Nødvendighed*] é a unidade da possibilidade [*Mulighed*] e da realidade [*Virkelighed*], não, a realidade [*Virkelighed*] que é a unidade da possibilidade [*Mulighed*] e da necessidade [*Nødvendighed*” (SKS 11, 152/ SUD, p. 66, tradução alterada em cotejo).*Por “filósofos”, segundo o tradutor Alastair Hannay, o autor refere-se à *Lógica* de Hegel (tr. William Wallace, Oxford: Clarendon Press, 1975, p. 208): “Necessity has been defined, and rightly so, as the union of possibility and actuality” (cf. SUD, p. 171, nota nº24 do tradutor). A referência crítica à *Lógica* hegeliana também é confirmada pela nota de comentário às obras completas do autor, disponível em acesso eletrônico direto: <http://sks.dk/SD/kom.xml#k184>. Em sua tese *Em busca de uma “Existential- Vindenskab”: Kierkegaard e a Ontologia do “Inter-Esse”* (UNISINOS, 2015), Gabriel Ferreira da Silva opta por traduzir *Virkelighed* por “Atualidade” com o intuito de conservar a referência ao termo latino utilizado como tradução da “*enérgeia*” aristotélica, i.e., “*Actualitas*” (SILVA, 2015, p. 77, nota de rodapé nº39). É igualmente nesse sentido que a tradução de *Virkelighed* para a língua inglesa, consensualmente “*actuality*”, torna-se portadora da acepção corrente de *Virkelighed* enquanto “realidade” e também remete a noção diretamente à tradição filosófica de que é tributária (cf. SUD, p. 168, nota nº08 do tradutor Alastair Hannay). Assim, se tomarmos por referência a argumentação de Gabriel Ferreira da Silva, acreditamos que, de fato, a tradução mais rigorosamente filosófica exigiria a manutenção de sua acepção de “Atualidade”, contudo, dado que nossa pesquisa se inscreve dentro de outro campo de atuação, preferimos assumir a tradução do conceito dinamarquês por “realidade efetiva” ou apenas “realidade”, seguindo a escolha, mais difundida, do tradutor brasileiro Álvaro Valls, para quem a palavra seria mais adequada para esclarecer o público não especializado, dada a conotação fortemente temporal (no sentido de tempo presente, atual) do termo “atualidade” em nosso idioma (cf. PE2, p. 10)

uma pressão externa, mas proveniente diretamente de si. A consciência do desespero como ato é, por sua vez, *princípio* e *via* da tarefa existencial porque *posiciona* o ser humano perante seu próprio *limite*: não ser capaz “por suas próprias forças” de encontrar “o equilíbrio” e o “repouso” “na sua relação consigo próprio, senão relacionando-se com o poder que estabeleceu o conjunto da relação” (SKS 11, 130/SUDP, p. 43-44/DH, p. 195-196/TD, p. 20-21).

Nesse sentido, o “desespero-desafio” interessa especialmente a minha abordagem, porque descreve o desespero como autossuficiência, como tentativa de se esquivar ou suplantar a condição instável e vulnerável de “si mesmo”, encerrando-se em uma ilusão de autonomia: o desejo de desesperadamente se recriar absolutamente, i.e., viver uma existência que não concebe a si como *relação*, mas isolamento ou domínio de si.

Assim, a partir da noção do desespero como vontade desesperada de ser “si mesmo”, apresentarei uma leitura que percorrerá o final da Parte 1 e o início da Parte 2 da obra *A Doença para a Morte* (SKS 11, 181-193/SUDP, p. 98-111/DH, p. 231-240/TD, p. 92-107), evidenciando a escalada da consciência do desespero, que culmina com a descrição de uma *existência poética* [*Digter-Existents*],¹⁷ cujo devir se nutre, ambigualmente, de uma perspectiva estética, i.e., do âmbito da representação como elaboração poética da existência.

¹⁷ Em dinamarquês, literalmente, *Digter* significa “poeta”. Dentro do contexto da obra de Kierkegaard, compreenderemos a noção de *Digter-Existents* como uma manifestação concreta da existência que afirma um parâmetro da consciência de si. Sobre o assunto, destacamos a nota do professor e tradutor português, José Miranda Justo, acerca da diferença dos conceitos associados à concepção de Vida e Existência, em que elucida, então, o campo de *Existents*: “‘Tilværelse’, literalmente, ‘o ser aí’ (alemão: ‘Dasein’); em Kierkegaard o termo tem um conjunto de utilizações que é possível distinguir das de ‘Existents’ (a ‘existência concreta’ de cada indivíduo, não do ponto de vista da particularidade, mas do ponto de vista da respectiva afirmação, manifestação, transformação etc.) (...) ‘Tilværelse’ designa, portanto, a qualidade universal que em cada indivíduo assume o caráter daquela ‘Existents’ que lhe é própria e que não se confunde com nenhuma outra” (AR, p. 74, nota nº 99), ou seja, ‘Existents’ expressa-se pela “realidade efetiva” [*Virkelighed*]. Em relação à própria noção de *Digter*, vemos essa distinção claramente afirmada por Kierkegaard no capítulo final de sua dissertação *Sobre o Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates/1841*, em que discorre sobre o que nomeia de “ironia dominada”, em que a ironia – como categoria existencial – toma um acento formativo, pedagógico, disciplinador [*Tugtimester*], sendo compreendida pelo “poeta” de tal modo que lhe exige tornar-se um pouco “filósofo” (SKS 1, 353-355/CIP, p. 303-305): “(...) Se é este o caso, então também a produção poética individual não ficará em uma relação apenas exterior com o poeta, ele querará ver em cada poema um momento de seu próprio desenvolvimento. O que fez a grandeza da existência poética de Goethe [*Digter-Existents*] é que ele sabia estabelecer um acordo entre sua vida de poeta [*Digter-Tilværelse*] e a sua própria realidade [*Virkelighed*]” (Ibid.).

O problema decisivo que, então, vinculará o domínio estético e o existencial no plano da pesquisa concerne, especialmente, a essa forma de existência poética, que expressará a *ambiguidade* de seu caráter em face do confronto entre *idealidade estética* e *realidade efetiva*. O cerne do enfrentamento implica que esse poeta manifestará uma inquietação dúbia frente ao que parece ser “uma profunda premência religiosa” [*meget dyb religiøs Trang*],¹⁸ mas à qual resiste, enaltecendo-a, todavia, em meio à dúvida e ao pesar. Com efeito, essa existência poética só conseguirá firmar-se naquilo que é o pressuposto para a fé: desesperar (cf. SKS 11, 192/ SUDP, p. 110/DH, p. 240/ TD, p. 107). Assim, o elo entre as esferas estética e religiosa, no plano existencial, será apresentado por meio de uma *existência poética orientada ao religioso*, cuja linguagem será constituída pela afirmação de sua própria insuficiência, em uma poética que, elogiando a possibilidade da fé, admitirá, contudo, sua limitação em testemunhá-la.

Desse modo, compreenderei a relação entre estética e existência a partir de duas posições paradigmáticas associadas ao “desespero-desafio”: aquela que insistirá na condição desesperada da consciência de si, e aquela que, em desespero, ansiando por render-se ao seu limite, ou seja, desejando receber-se pela fé, lançar-se-á em uma poética que expresse a contradição de seu pesar. Por conseguinte, o que me interessará perscrutar, particularmente, no enfrentamento entre idealidade estética e realidade efetiva, a partir da ambiguidade da consciência poética orientada ao religioso, associa-se fundamentalmente ao *pesar* do “poeta” em face da possibilidade de ser, *simplesmente*, “si mesmo”, i.e., de ganhar-se pela fé.

Em minha leitura, enfatizarei que tal embate existencial poderá ser *assistido* pelo âmbito estético, desde que compreendido em seu *limite*: enquanto aquilo que *resiste à representação*, porque escapa à linguagem e, portanto, à reflexão. Assim, do ponto de vista da existência poética, o problema colocará em evidência a exacerbação da dúvida do indivíduo acerca da autenticidade de sua vontade de ser “si mesmo”. Em outras palavras, posicionará o sujeito frente ao próprio *limite de representação de si*, colocando em crise a suficiência da idealidade em abarcar a verdade ou sentido da existência.

¹⁸ A frase completa é “*En saadan Digter kan have meget dyb religiøs Trang, og Forestillingen om Gud er medoptaget i hans Fortvivlelse*”: “Tal poeta pode ter uma urgência/premência religiosa muito profunda, e a ideia de Deus entra em seu desespero” (SKS 11, 191/ SUD, p. 109/DH, p. 239/ TD, p. 106, tradução alterada).

É, portanto, segundo esse enfoque da obra de Kierkegaard que, trilhando a via da “participante em primeira pessoa”, espero acercar a problematização suscitada por minha prática estética, mediante uma rota de leitura que buscará evidenciar o limite da idealidade estética frente à asserção de duas instâncias existenciais que escapam à linguagem e, portanto, resistem à representação poético-literária: o erótico imediato e a fé.

≈ O contexto da pesquisa enquanto prática

Em vista dessa abordagem, a noção identificada por “estética existencial” será apresentada no *contexto da prática estética proposta*, a qual, todavia, não será tomada como tratamento interpretativo do *corpus* da obra de Kierkegaard.¹⁹

A prática proposta, em que o eixo da problematização reside, estabeleceu-se por meio de uma série de ações, contando com a participação de artistas, filósofos, teólogos e leigos, e, situa-se, primeiramente, em minha própria interlocução com o pensamento de Kierkegaard, como sua leitora. A obra *Temor e Tremor*, em que me concentrei inicialmente, desafiou-me como *propositora* de questões estéticas que serviriam, posteriormente, ao diálogo desenvolvido com os participantes da ação artística²⁰ que será apresentada nesta tese.

¹⁹ Para uma ampla e consagrada abordagem da noção de “estética existencial” tomando todo o *corpus* da obra de S. Kierkegaard por objeto, cf. WALSH, 1994.

²⁰ O processo de elaboração e realização de nossa prática estética, ao longo da pesquisa, encontra abrigo junto a algumas perspectivas da noção de “ação artística”, conforme retomada por Flávio Desgranges (cf. DESGRANGES, 2012, p. 219-221), em diálogo com a discussão proposta por Maria Lucia de Barros Pupo (cf. PUPO, 2012, p. 46-57): “Presente na bibliografia francesa e disseminada no jargão administrativo daquele país, a ação artística se distinguiria da ação cultural na medida em que nela estaria presente a figura do artista como catalisador e revelador de questões vitais que atravessam a sociedade. Mediante as situações desestabilizadoras que constrói, o artista suscita o questionamento daquilo que pode nos parecer evidente. (...) No bojo das ações artísticas o que se salienta é a singularidade da percepção estética presente na experiência sensível, assim como nos riscos que ela necessariamente comporta” (Ibid., p. 47). No centro desse debate, a noção de “ação artística” vem apontando novos desafios para o próprio campo de pesquisa em artes cênicas, tendo por referência a repercussão de práticas artístico-pedagógicas e/ou parateatrais, implementadas no bojo de projetos artísticos associados a políticas públicas de fomento à produção e difusão artística, a exemplo do Programa Municipal de Fomento ao Teatro (cf. DESGRANGES; LEPIQUE (Org.), 2012), bem como outras iniciativas geradas pelo empenho de artistas e formadores: “A partir das últimas décadas pode-se observar, (...), que a atuação dos artistas não se limita ou está necessária e prioritariamente centrada na concepção de espetáculos ou na apresentação de obras de arte, mas se transfere também para outras ações em sua relação com a vida pública” (DESGRANGES, 2012, p. 219).

Por conseguinte, a ação²¹ que será interpelada principiou com a produção de um método-objeto nomeado Livro de Cultivo, o qual abrigou as proposições estéticas elaboradas para solicitar respostas cênicas acerca do *Stemning* – capítulo de abertura da obra *Temor e Tremor*. A partilha das respostas cênicas às questões propostas pelo Livro de Cultivo deu-se em uma espécie de residência artística²² realizada na Praia da Jureia/SP, entre 12 e 15 de março de 2015, denominada de Retiro de Cultivo. Nessa ocasião, todos os participantes assistiram uns aos outros, contando também com a filmagem, como “processo de produção” [*making of*], de suas respostas cênicas, o que resultou, por sua vez, no que chamarei de uma *recordação fílmica*. Essa realização, intitulada *Sobre o assistir, filme-testemunho em minisséries*, que se deu em parceria com a cineasta Thaís de Almeida Prado, consiste no princípio formal da problematização da pesquisa, pois será por meio dessa *recordação*, que as perguntas centrais deflagradas pela experiência serão formuladas, convergindo a um tópico principal: frente à experiência partilhada, coube-me o convencimento de que tudo, e qualquer coisa, que se afirme como produção estética, do ponto de vista existencial, guardará sempre a distância estarrecedora daquilo que fora um dia seu referente, deixando como legado apenas quadros incompletos, pontilhados, das paisagens, atmosferas, sentimentos, mínimos traços: a realidade efetiva, em sua magnitude, revela-se, assim, como instância incessantemente inexprimível, porque rebelde e irredutível à *idealidade daquilo que se quer recordar*.

²¹ Também a concepção de “ação”, nesse contexto, é compreendida a partir da referência traçada por Teixeira Coelho, como um movimento que não tem um fim definido, ou melhor, *não deve* ter um fim predefinido, caso contrário, não pode ser designada como “ação”, mas “fabricação”: “‘Ação’ é um conceito cujo sentido fica mais claro quando confrontado com outro, ‘fabricação’, de amplo trânsito não explicitado e não confessado. A *fabricação* é um processo com início determinado, um fim previsto e etapas estipuladas que devem levar ao fim estabelecido. A *ação*, de seu lado, é um processo *com início* [nosso itálico] claro e armado mas sem fim especificado e, portanto, sem etapas ou estações intermediárias pelas quais se deva necessariamente passar – já que não há um ponto terminal ao qual se pretenda ou espere chegar. Na *fabricação*, o sujeito produz um objeto, assim como o marceneiro faz um pé torneado. Na *ação*, o agente gera um processo, não um objeto [nosso itálico]. O objeto pode até resultar de todo o processo [nosso itálico], mas não se pensou nele quando se deu início ao processo, e nisso está a diferença” (COELHO, 1988, p. 12, aspas e itálicos do autor, exceto naquelas indicadas entre colchetes).

²² Referência geral sobre a definição de residência artística: “Identificam-se as residências artísticas como espaços específicos de criação artística, convertendo-se em lugares de experiências, trocas e reconhecimento, nos quais os artistas, com seus trabalhos, problematizam a complexidade e a diversidade, o significado e o valor das relações arte e vida” (MORAES, 2014, p. 41). Marcos Moraes, pesquisador e curador, é doutor na área de Projeto, Espaço e Cultura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU/USP. Coordena a Residência Artística da Fundação Armando Alvares Penteado - FAAP; o Programa de Residência Artística na *Cité des Arts*, em Paris, e o Programa FAAP/Fullbright *Distinguished Chair in Visual Arts*.

Nessa perspectiva, a noção de estética existencial será pensada como um ato de cultivo de si que, situado no âmbito do desespero-desafio e da existência poética orientada ao religioso, *tateará os limites da linguagem*, a fim de facultar uma interlocução *sui generis* entre a obra e a sua recepção.

≈ A rota de leitura e o “quebra-cabeça” da pseudonímia em Kierkegaard

A rota de leitura trilhará a via da “participante em primeira pessoa”, desdobrando-se, fundamentalmente, a partir da minha interlocução com a obra *Temor e Tremor*, que marca o princípio desta pesquisa.

Inicialmente, o que despertou minha curiosidade por essa obra foi uma menção de Roland Barthes a Kierkegaard,²³ lida quando eu escrevia minha dissertação de mestrado, em 2007. O interesse foi provocado pela remissão de Barthes à imagem do “cavaleiro da fé”, presente em *Temor e Tremor*, associada à figura bíblica de Abraão, que exprime a fé como ato que escapa à linguagem, e que, segundo Barthes, é praticável apenas “pelo preço do impossível” (BARTHES, 1997, p.16).

O segundo encontro com a obra *Temor e Tremor* se deu em 2009, quando ocupava a função de Orientadora de Arte Dramática - OAD, no Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP, tendo sido, nessa ocasião, presenteada²⁴ com o capítulo de abertura dessa obra – sua “Atmosfera”. Será precisamente essa

²³Foi minha vocação inquieta e heterodoxa de leitora vagarosa que me levou ao encontro de Kierkegaard, precisamente em meio a minha pesquisa de mestrado (PACHECO, 2008), quando estudava a conferência de Roland Barthes, sua aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Collège de France, pronunciada no dia 07/01/1977 e publicada, no ano seguinte, com o título *Aula (Leçon)*. Foi em um parágrafo que tratava da linguagem, então concebida como sem exterior, uma vez que, no contexto do pensamento expresso nessa “aula”, a liberdade é compreendida não só como “a potência de subtrair-se ao poder [e à servidão da língua], mas também e sobretudo a de não submeter ninguém” (BARTHES, 1997, p. 15), por isso, dentro dessa concepção, só pode haver liberdade fora da linguagem (Ibid., p. 15-16): “Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. *Só se pode sair dela pelo preço do impossível* [nosso itálico]: pela singularidade mística, tal como a descreve Kierkegaard, quando define o sacrifício de Abraão como um ato inédito, vazio de toda a palavra, mesmo interior, erguido contra a generalidade, o gregarismo, a moralidade da linguagem; ou então o *amen* nietzschiano, que é como uma sacudida jubilatória dada ao servilismo da língua, àquilo que Deleuze chama de ‘capa reativa’. *Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé* [nosso itálico] nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura” (Ibid., p.16).

²⁴ Agradeço especialmente René Piazzentin, então meu colega no TUSP, por ter me apresentado ao *Stemning* da obra *Temor e Tremor* em 2009.

“Atmosfera” de *Temor e Tremor*, cujo termo em dinamarquês é *Stemning*, que tratará de absorver-me pelos anos seguintes, levando-me ao encontro de seu autor, Johannes *de silentio*, e do autor de seu autor, Søren Kierkegaard.

Assim, falar da obra de Kierkegaard é falar da obra de uma legião (MOONEY, 2013, p. 193) de diferentes autores de sua autoria. Quem se dispuser a percorrer a produção desse autor dinamarquês, da primeira metade do século XIX, será surpreendido por nomes como Johannes *de silentio*, Constantin Constantius, Johannes Climacus, Vigilius Haufniensis (“O Vigilante de Copenhague”), Victor Eremita, William Afham, Frater Taciturnus, Nicolaus Notabene, Hilarius “O Encadernador”, dentre outros. Contudo, também encontrará o nome S. Kierkegaard, como editor da obra de alguns de seus próprios autores, e como autor de múltiplos escritos e discursos religiosos, diários de trabalho e pessoais, artigos no jornal *Fædrelandet*, além da revista *O Instante*, da qual era editor e único colaborador.

Mas o que implicaria essa profusão pseudonímica? Embora a pergunta arraste consigo um polêmico e extenso debate,²⁵ pode-se afirmar que o recurso não está associado à necessidade de omissão da identidade do autor em consequência de censura, perseguição política ou equivalente. Por outro lado, também não dirá respeito a uma opção puramente estilística, afinada a seu tempo, sem maiores consequências para o contexto filosófico da obra.

Em um adendo à obra *Pós-Escrito Conclusivo Não Científico às “Migalhas Filosóficas”*, intitulado “Uma primeira e última explicação”, publicado em 1846, S. Kierkegaard afirma que não deve ser tomado propriamente como autor dos escritos pseudônimos citados no parágrafo acima, cujas obras exprimem visões de mundo específicas ao caráter do autor pseudônimo criado por ele, solicitando, pois, ao leitor, que distancie o autor factual do autor poeticamente concebido (SKS 7, 569-573/ PE2, p. 341-5).²⁶ No entanto, essa perspectiva se modifica, significativamente, em relação ao último dentre seus autores pseudônimos mais conhecidos, Anti-Climacus, autor de *A Doença para a Morte e Prática no Cristianismo*. Anti-Climacus é identificado por S.

²⁵ Sobre o assunto, especialmente como apresentação e consistente debate da questão e das figuras pseudonímicas, recomendo: *Kierkegaard's Pseudonyms* (NUN; STEWART (Ed.), 2015).

²⁶ Pesquisas filológicas, entretanto, demonstram que o trabalho de concepção da obra, segundo uma visão de mundo específica e estritamente associada a determinado pseudônimo como plano *previamente* determinado por Kierkegaard, é polêmico. Essa asserção é exemplar no caso da obra *O Conceito de Angústia*, em que evidências filológicas explicitam que a ideia de torná-la de autoria do pseudônimo Vigilius Haufniensis é posterior à escrita, tendo sido, muito provavelmente, uma decisão tomada pouco antes de sua publicação (cf. *Ibid.*, p. XIV).

Kierkegaard como o pseudônimo, cuja forma de comunicação é portadora da mais elevada idealidade ético-religiosa, sendo reconhecido, por isso, como representante de um anseio ainda por ser alcançado. Nessa perspectiva, a idealidade ético-religiosa, opondo a dificuldade autêntica da experiência cristã à inautenticidade do cristianismo institucionalizado,²⁷ compreenderá o verdadeiro cristianismo não como doutrina, mas, fundamentalmente, como *comunicação por meio da existência* [*Existents-Meddelelse*].

No texto *Sobre minha atividade como autor*,²⁸ publicado em 1851, quatro anos antes de sua morte, S. Kierkegaard revê sua trajetória, refletindo sobre a especificidade de seu engajamento como escritor (HONG, 2000, p. 449), para concluir que a categoria central de toda a sua obra situa-se em “tornar consciente o religioso, o essencialmente crístico, mas ‘sem autoridade’” (SKS 13, 12, tradução alterada apud ibid., p. 450, aspas do autor). Assim, ao considerar sua obra como “inteiramente religiosa do começo ao fim” (ibid.), S. Kierkegaard, não obstante, reconhecerá que o âmbito de sua religiosidade limita-se a um impasse, uma *paragem* diante do ideal, isto é, ele escreve para existir e existe para escrever e, precisamente, este é o impasse: sua existência situa-se antes pelo comprometimento intelectual e imaginativo do que pelo engajamento existencial (ibid., p. 449). Nesse sentido, a figura autoral de Anti-Climacus evoca uma paragem frente ao ideal, “pois algo de mais elevado é mostrado” (apud ibid., p. 450), forçando o autor a reconhecer seu próprio limite. Em uma nota desse texto, S. Kierkegaard explicita, então, que o próprio pseudônimo implica uma pausa, uma suspensão, uma paragem frente a essa perspectiva ético-religiosa.

Later, however, there appeared a new pseudonym: Anti-Climacus. But the very fact that is a pseudonym signifies that he is, inversely, coming to a halt, as the name (Anti-Climacus) indeed suggests. All the previous pseudonymity is lower than “the upbuilding author”;²⁹ the

²⁷ S. Kierkegaard, ao longo de sua obra, delimita rigorosamente a diferença entre a autenticidade do que chama de “cristicidade” ou “o crístico” [*det Christelige*] e a noção culturalizada, naturalizada e/ou institucionalizada de “cristandade” [*Christenhed*]. Considere-se, por exemplo, essa breve citação de *A Doença para a Morte*: “Ora é exatamente assim que se fala do cristianismo – que falam os pastores crentes ‘defendendo-o’, ou transpondo-o em ‘razões’, se não é que o estragam a querer pô-lo especulativamente em ‘conceito’; é o que se chama pregar, e a cristandade tem já em grande estima essas formas de pregação... e os seus auditórios. Eis por que (isso o prova) a cristandade está tão longe de ser aquilo que se diz, e a maior parte dos cristãos carece a tal ponto de espiritualidade que não se pode sequer, no sentido estritamente cristão, considerar a sua vida como pecado” (SKS 11, 216/DH, p. 259).

²⁸ O texto, escrito em 1848, foi publicado em sua completude postumamente, em 1859, com o título: *O ponto de vista de minha atividade como autor* (SKS 16, 5).

²⁹ Refere-se ao próprio Anti-Climacus como o “autor edificante”.

new pseudonym is a higher pseudonymity. But indeed “a halt is made” in this way: *something higher is shown, which simply forces me back within my boundary*, judging me, that my life does not meet so high a requirement and that *consequently the communication is something poetical* (SKS 13, 12/HONG, 2000, p. 450, aspas do autor, nossos itálicos).

Em vista da posição de Anti-Climacus em relação à obra dos demais autores pseudônimos,³⁰ proporei, então, uma rota de leitura que abordará *alguns tópicos* da produção do autor anônimo A, da obra *Ou-Ou, um Fragmento de Vida* (1843); de Johannes de silentio, autor de *Temor e Tremor* (1843); da figura anônima do Jovem Rapaz, da obra *A Repetição* (1843); e do pseudônimo William Afham, autor de *In Vino Veritas*, da obra *Estádios no Caminho da Vida* (1845). Portanto, o estudo pretenderá, ao indicar particularidades da produção de cada autor pseudônimo, *evidenciar formas de existência poética*, mediante a observação da fronteira ambígua entre idealidade e realidade efetiva.

Contudo, é imprescindível considerar que o escopo dessa rota de leitura está *fundamentalmente atrelado à prática estética proposta e às resultantes dessa experiência* que, ao fim e ao cabo, configuraram o critério e o modo de aproximação dos pseudônimos e textos percorridos. Por conseguinte, a forma de investigação ancora-se em um campo metodológico coerente com a natureza *artística* da pesquisa, cujo paradigma epistemológico, com lastro na Estética da Recepção,³¹ mas situado, especificamente, no âmbito da Pedagogia do Espectador,³² compreenderá a

³⁰ Referência aos pseudônimos publicados até 1846, conforme descrito acima.

³¹ O movimento capitaneado, inicialmente, por Hans Robert Jauss, na Universidade de Constança (*Universität Konstanz*/Alemanha, 1967), e conhecido, a partir de então, como “Escola de Constança”, reunindo Wolfgang Iser e Hans Ulrich Gumbrecht, entre outros, repercute, no campo das artes cênicas, em perspectivas de investigação no que concerne tanto ao “efeito estético” como elaboração e resultante de um texto (cênico) e acontecimento artístico, quanto à “função estética”, que põe em debate a “refuncionalização” da arte, tornando a interlocução entre texto e mundo o campo central da análise (DESGRANGES, 2012, p. 48).

³² Dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes/ECA da Universidade de São Paulo/USP, o campo de investigação em Pedagogia do Espectador está associado à linha de pesquisa de Teatro e Educação, compreendendo “as questões e práticas que abordam a formação de espectadores teatrais, enfocando o tema em seus variados aspectos, tanto no que se refere às diferentes propostas de mediação cultural voltadas para a formação de público, quanto às práticas artístico-pedagógicas que visam capacitar os espectadores. Nesse sentido, abarca também os estudos da Recepção no teatro, contemplando a atividade do espectador diante do espetáculo e o modo como pode utilizar os materiais cênicos apresentados pelos criadores para transformá-los em experiência estética” (Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/ppgac/linhas-de-pesquisa>); a área de concentração em que se insere essa linha de pesquisa é nomeada de Pedagogia do Teatro, que, por sua vez, abrange a “prática teatral enquanto experiência relevante na formação do indivíduo, e também os processos voltados para o aprimoramento técnico e reflexivo do artista de teatro” (Ibid.). No Brasil, as investigações em Pedagogia do Espectador ganharam um campo privilegiado de difusão desde o início

interlocução entre obra e leitor como um processo de auto-observação: “tanto o artista observa e age sobre o objeto, quanto se deixa atingir por ele, *observando a si mesmo enquanto observa a matéria que investiga*” (DESGRANGES, 2012, p.213).

Assim, a presente pesquisa propõe-se a descrever a problematização desse processo de *auto-observação*, com a expectativa de que a partilha de suas vias e seus limites possa oferecer à área de pesquisa das artes cênicas e campos afins uma referência efetiva acerca de uma abordagem entre “existência” e “arte”, em âmbito acadêmico, a partir de uma experiência fundada na própria prática.

dos anos 2000, sobretudo, pela pesquisa desenvolvida por Flávio Desgranges e pelo iNerTE – Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral, criado em 2004 dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP, tendo sido transferido, em 2016, para a cidade de Florianópolis/SC, dentro do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Udesc (Universidade do Estado de Santa Catarina), tendo como principais fomentadores os pesquisadores Flávio Desgranges, Giuliana Simões, Marcelo Soler, Gustavo Idelbranto, Aline Ferraz e Luciana Magiolo: “A cena que o iNerTE se propõe a descortinar e analisar é aquela que emerge do encontro entre espectador e objeto artístico, a partir da seguinte questão: Como tornar reconhecíveis as instâncias da construção poética própria ao ato de leitura, evidenciando os elementos que sustentam a noção de uma arte do espectador?” (DESGRANGES; SIMÕES (Orgs.), 2017, p. 16).

33

Fonte: nosso registro fotográfico

Assistindo ao Presente, um singelo prólogo primitivo

O mistério da existência, o teatro de bonecos, a paixão pelo mundo e pelas histórias me interrogam e *me assistem* desde a infância, quando certamente não sabia seus nomes. A religião, em sua interface com a arte, aparece em minha formação no ensino fundamental, em Curitiba, entre 1976 e 1985, período de ditadura militar no Brasil (devastador!), quando algumas professoras me apresentaram uma vivência progressista da experiência cristã (prodigioso!), que me marcaria de forma indelével. Cantávamos músicas de Chico Buarque e Gonzaguinha, líamos Machado de Assis, com grandes e acalorados debates, fazíamos peças de teatro, modelávamos argila, dançávamos em bailinhos, e, uma vez por semana, tínhamos aulas de religião, onde histórias impressionantes – de tirar o sono – nos eram contadas, como a do sacrifício de Abraão, do Antigo Testamento, Gênesis, 22: o grande patriarca que, a pedido de Deus, deve sacrificar seu filho amado, Isaac.

Em nome da *infância* e do que em virtude dela nos cabe assistir, assim se inscreve o meu testemunho.

³³ Crédito das imagens: À esquerda, “A Pedra de Søren Kierkegaard” afixada, em 1913, na “Floresta de Grib” [Gribskov]/Dinamarca, em homenagem aos 100 anos de nascimento do autor; à direita, detalhe de escultura intitulada “Vênus com a Maçã” [Venus med æblet], do artista dinamarquês Kai Nielsen (1882-1924), afixada no Parque Enghave [Engelhaveparken], em Copenhague/Dinamarca.

PRINCÍPIO [limites]

Fonte: nosso registro fotográfico

Acima, à direita, foto do grupo do qual fiz parte em trilha percorrida de bicicleta de Copenhague a Gilleleje, na Dinamarca, guiada por Anna Strelis Söderquist e K. Brian Söderquist, em julho de 2014, durante o *Summer Course* introdutório ao pensamento de Kierkegaard, ministrado por K. Brian Söderquist, na Universidade de Copenhague. Abaixo, à esquerda, em dezembro de 2015, no Parque Damhusengen, perto de onde morava, durante minha estadia no *Søren Kierkegaard Research Centre – SKC* (Centro de Investigação Søren Kierkegaard), pelo Programa Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior – BEPE, da FAPESP (agosto a dezembro de 2015).

1. Por um fio: a meada de uma leitora

“Nosso conhecimento não era de estudar em livros.
Era de pegar de apalpar de ouvir e de outros sentidos.
Seria um saber primordial?
Nossas palavras se ajuntavam uma na outra por amor
e não por sintaxe.
A gente queria o arpejo. O canto. O gorjeio das palavras.
Um dia tentamos até de fazer um cruzamento de árvores
com passarinhos
para obter gorjeios em nossas palavras.
Não obtivemos.
Estamos esperando até hoje.”³⁴

Manoel de Barros

“Seria o conhecimento sensível um saber primordial?” – à primeira vista, é essa a pergunta do poeta em nossa epígrafe. Mas será mesmo isso que se está a perguntar? Não, não nos parece. O que por *princípio* realmente o poeta se pergunta?

O poema de Manoel de Barros interroga-se sobre o caráter primevo de um *princípio*, fazendo soar um experimento poético desejoso de ver alterada a realidade em sua própria natureza, como o brincar imaginativo com as palavras pode realizar em idealidade, mas não em efetividade; o poeta mostra-se tão positivo em seu insucesso quanto tenaz em sua esperança.

O poeta recorda-se de sua infância como menino do mato. O poeta não é o menino do mato. O poeta não é a criança. O poema é.

Por ser o poema a matéria de sua produção, o poeta poderia não só almejar como também realizar, poeticamente, aquilo que indica sua vontade: “fazer um cruzamento de árvores com passarinhos para obter gorjeios em palavras”. Mas não o faz. Ao contrário, o poeta escolhe evidenciar o *limite* da própria poesia, isto é, o que no poema *não se fez*. A esse limite, o poeta, não obstante, não cede;

³⁴ BARROS, 2015, p.15. Não por acaso, Manoel de Barros escolhe por epígrafe de seu livro a seguinte citação atribuída a S. Kierkegaard: “O homem seria metafisicamente grande se a criança fosse seu mestre” (Ibid., p. 11). Agradeço a Caio Paduan por ter me presenteado com esse livro de poemas em meu retorno a São Paulo, em janeiro de 2016.

peremptoriamente, o poeta elogia aquilo que *sacrifica* em sua poesia, confiando que, quiçá, um dia *se faça*.

É justamente essa noção ambígua do poético, de disposição vulnerável, que amplifica a distância, assiste a (à) angústia, eterniza o tempo, testemunha o ausente e, positivo em seu insucesso, regala-nos em esperança, que expressa a vocação de nossa pesquisa, principiada como peregrinação pela obra *Temor e Tremor*, do autor religioso³⁵ Søren Kierkegaard, sob o pseudônimo Johannes *de silentio*.

Nossa posição para a realização da travessia foi a de *leitora* que, passo a passo, flagrou-se sendo *assistida* pela obra que lia. Assistir é ver e prestar assistência, ser vista e ser auxiliada. Ser assistida é *receber* sobre si *outro* olhar. Ser assistida é *receber* auxílio *de fora*. “Assistir e ser assistida” exige que estejamos *diante de* algo ou de alguém. “Assistir e ser assistida” solicita que *recebamos* outra presença diante de nós. “Assistir e ser assistida” requer *presença*. É preciso *crer* nessa presença. A obra poética é essa presença. *Recordá-la* é assisti-la.

Reconhecemos que ler é percorrer, deixando-se ser assistida por seu curso. Uma *trilha* pode ser entendida como caminho ou vestígio, estrada ou rastro, via ou pegada. Da alvorada ao ocaso, um caminho a ser percorrido exprime o tempo presente, o tempo passado e o tempo futuro; a eternidade do instante, os indícios deixados por caminhantes de outrora e o horizonte. O itinerário: o saber em curso, o saber da tradição e o horizonte. A paragem: o não saber em curso, o não saber da tradição e o horizonte. A mirada: a encruzilhada. Os passos: da leitura-escuta. O movimento: tatear. O horizonte: receber-se.

³⁵ Kierkegaard costumava nomear-se “um autor religioso” [*religieus Forfatter*], cf. SKS 16, 16-18. Nesse quesito, é frutífero ressaltar que, conforme desenvolvido por Elisabete M. de Sousa, a noção de autor, escritor ou poeta religioso também sugere “alguém que se autoqualifica como cultivador da sua arte como se de uma religião se tratasse, alguém que impõe a si próprio um dever religioso enquanto obreiro da escrita, alguém que cumpre religiosamente a sua tarefa de escritor. Admitir que assim é não retira de todo a relevância do conteúdo religioso dos escritos de Kierkegaard, antes pelo contrário, visto que resolve, em parte, a sua afirmação de que toda a sua produção é estética, desde *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida* até ao *Postscriptum Conclusivo Não-Científico às ‘Migalhas Filosóficas’*, obra que, curiosamente, em *O Ponto de Vista* é classificada como nem sendo poética, nem sendo religiosa, e é talvez, por isso, escolhida como charneira entre as duas divisões impostas pelo autor neste seu mesmo escrito. Estudos recentes fazem [a autora se referirá particularmente, em nota adiante, à pesquisa de George Pattison e de Sylvia Walsh], aliás, sobressair a estreita relação entre o poético e o religioso ao longo de toda a produção do autor, incluindo obras nas quais o religioso parece ocupar um lugar subalterno, e corroboram a ideia que defendemos, designadamente, a de ser o estético a força dinâmica da produção do autor” (SOUSA, 2015, p. 109-110).

Repetimos que ler é percorrer, deixando-se ser assistida por seu curso. O horizonte: aqueles que *leem alto para si mesmos, lentamente e repetidamente*. Leitura efetivamente vagarosa por peregrinar pelo tempo das estações do ano, não apenas pelo ritmo da elocução do texto. Leitura em repetição, por ser retomada e *transfigurada* ao longo das estações da vida: infância, juventude, maturidade, velhice... Não porque é reiteradamente realizada por hábito. Leitura repetida para si mesmo, brincando *em seriedade*. Em seriedade: assistir-se em presença da inquietude, da preocupação interessada, do cuidado, do envolvimento. Em seriedade: assistir-se *apenas* como uma leitora.

Assistir-se apenas como uma leitora não significa ausência de rigor. Assistir-se apenas como uma leitora significa ainda maior rigor: a presença da leitora em seriedade.

2. A verdade que *me* escapa: o fio da trilha

“O que eu realmente preciso é deixar claro *o que devo fazer*,
não o que eu devo saber, exceto
na medida em que o reconhecimento
deve preceder cada ação.
O que importa é encontrar uma destinação,
ver o que realmente a Deidade [*Guddommen*] quer *que eu faça*.
O crucial é encontrar uma verdade que seja verdade *para mim*,
encontrar *a ideia pela qual eu esteja disposto a viver e a morrer*.
(...) Então, eu desejaria me tornar em um ator [*Acteur*]
de tal forma que me colocando na posição de outra pessoa
eu poderia conseguir, por assim dizer, um substituto [*Surrogat*]
para minha própria vida.”³⁶

Søren Kierkegaard
Diários (Gilleleje, 1º de Agosto de 1835).

A noção de “estética existencial”, que demarca nossa pesquisa, expõe a busca (primordial!) por uma verdade que seja verdade *para mim*, uma verdade pela qual *eu* esteja disposta a viver e a morrer.³⁷

Qual é essa verdade? Aquela que *me* escapa.

Se a verdade buscada é aquela que *me* escapa, quais são as pistas que deixa por onde foge?

As pistas deixadas por onde foge a verdade que *me* escapa são os rastros e as pegadas que desenham o caminho da própria pesquisa. É dessa *trilha* que falaremos.

³⁶ Cf. SKS 17, 24-26. Ênfases do original. Minha tradução, em cotejo com a citação em GARFF, 2005, p. 58-59. Nesse texto Kierkegaard utiliza o termo francês para designar “ator” [*Acteur*] ao invés do termo dinamarquês “*skuespiller*”. A questão de fundo nessa anotação de Kierkegaard associa-se essencialmente ao paradigma da “verdade objetiva”, ao qual o autor se contrapõe. Assim, o comentário de Joakim Garff sobre a ideia pela qual o autor haveria, então, de viver e morrer enfatizará a perspectiva ficcional como caminho para reconhecer outras camadas da “verdade”, orientando a noção de autenticidade para o âmbito estético: “The idea for which he [Kierkegaard] was willing to live and die was in fact the production of dazzling literary work” (Ibid., p. 59).

Portanto, a exposição da noção identificada como “estética existencial”, em nossa escritura, limitar-se-á estritamente ao âmbito de nossa própria trajetória, não cabendo uma abordagem interpretativa, em amplo senso, da obra do autor dinamarquês Søren Kierkegaard, que, não obstante, caracteriza-se, fundamentalmente, como o pensador que nos guia por essa estrada.

Essa trajetória, por sua vez, evidencia a peculiaridade da forma de problematização em que a pesquisa se assenta, definida, substancialmente, por nossa *interlocução* como leitora de Kierkegaard, que, imersa em obras específicas do autor, visitas constantes à cidade de Copenhagen, contato com a língua e a cultura dinamarquesa³⁸ e com pesquisadores de excelência, acaba por estabelecer-se como *propositora* de questões estéticas. Essas proposições, endereçadas a outros leitores (artistas, filósofos, teólogos e leigos), resultam em uma série de ações que acabam por configurar uma *conjunção* muito particular de *prática estética*. A particularidade de tal *conjunção* reside, sobretudo, em que nossa prática associa-se a um determinado *modo* de aproximação de pressupostos estéticos, o modo “existencial”.

Mas o que entendemos por “existencial”?

Aqui, rigorosamente, vislumbramos a via por onde nos conduz o pensador nórdico Søren Kierkegaard. É por essa trilha que tateamos por sua obra, gesto cauteloso de quem caminha sempre em risco, incessante perigo aplacado, contudo, pela esperança de que o reconhecimento de nossos limites nos assistirá.

É, portanto, em *temor e tremor* que adentramos por esse recanto.

³⁸ Em relação à língua dinamarquesa, gostaria de destacar que nosso aprendizado, até então, guardou tão somente a modesta ambição de tornar as seguintes metas possíveis: o cotejo de traduções das obras do autor utilizadas na pesquisa, o reconhecimento de conceitos do autor em sua língua original e, evidentemente, a aproximação do contexto cultural da Dinamarca.

2.1 A Encruzilhada: tornar-se “si mesmo”

Em nossas incursões pela obra de Kierkegaard, trilhamos também roteiros especiais na Dinamarca, os quais perfazem caminhos surpreendentes, efetivamente transitados pelo autor ao longo de sua vida. Um desses itinerários é a “Floresta de Grib” (*Gribskov*, “floresta sem dono” ou, mais propriamente, floresta comunitária, i.e., sem proprietário), onde pudemos visitar o “Canto dos Oito Caminhos” [*Ottevejskrogen*], mencionado por um dos pseudônimos do autor, em “*In Vino Veritas*”,³⁹ como uma forma de refúgio, de esconderijo, tal e qual um *recanto secreto* [*Afkrog*].

fonte: nosso registro fotográfico

“Canto dos Oito Caminhos” na *Gribskov*/Dinamarca, fotografado durante o percurso de bicicleta pela “trilha de Kierkegaard”, guiado por Anna Strelis Söderquist e K. Brian Söderquist no dia 12/07/2014, ao longo do *Summer Course* na Universidade de Copenhague.

³⁹ *In Vino Veritas* é um dos capítulos que integram a obra *Estádios no Caminho da Vida. Estudos por Pessoas Diversas* (1845). Compilados, Dados à Estampa e Publicação por Hilarius Bogbinder. Título da obra citado em português conforme traduzido por Elisabete M. de Sousa em Anexo da publicação de *Temor e Tremor* (TT, p. 191-194). O autor pseudônimo da “recordação relatada” intitulada “*In Vino Veritas*” chama-se William Alfham, o qual será abordado no Ato III de nossa escrita.

Na floresta de *Gribs*, há um lugar a que chamam o Canto dos Oito Caminhos; ninguém o encontra se não o procurar convenientemente, porque não figura indicação dele em nenhum dos mapas conhecidos. Até o próprio nome parece uma contradição; pois como é que do encontro de oito caminhos pode resultar um canto; como é que a estrada real pode se conciliar com o retiro, e a senda espezinhada com o esconderijo? (SKS 6, 23/IVV, p. 41)

O “Canto dos Oito Caminhos” é, portanto, antes de tudo, uma contradição, um *paradoxo*: vereda e abrigo, aventura e resguardo, via e limite. Refere-se também a algo escondido, secreto, “que não figura em nenhum dos mapas conhecidos”, e que exige, por isso mesmo, uma busca apropriada. Se tivéssemos que, todavia, definir em uma única palavra o “Canto dos Oito Caminhos”, diríamos que se assemelha a uma *encruzilhada*. Assim, podemos adentrar a noção de “existencial” por meio dessa ideia: a existência humana é um paradoxo, uma encruzilhada.

Mas quais são as conotações evidentes da metáfora da encruzilhada? A ambiguidade, a indeterminação, o dilema. Uma encruzilhada é o lugar da impermanência, da passagem, da imbricação. Mas também da decisão, do comprometimento, da escolha.

Dentre os sinônimos de encruzilhada, encontramos o entroncamento, o cruzamento, o vínculo, o nó, o laço.

Poderíamos dizer que na encruzilhada viceja *a liberdade*. Mas como percebemos essa liberdade? Certamente não se afigura como algo harmônico e plácido, translúcido e níveo, tangível e glorioso, que nos libera e alivia. Não. Em uma encruzilhada, a liberdade se apresenta em toda a sua densidade e sombreamento, opacidade e tensão. Sentimos-lhe o peso, a pressão. A encruzilhada é um lugar que nos requisita máxima atenção e sobriedade. E mesmo se nos toca com certo arrojo, o apelo exala o risco concreto da ventura. Ali nada está garantido, de modo algum. Na encruzilhada, as probabilidades, as explicações e projeções ficam como que em suspenso. Especular não nos ajudará. Estamos expostos, vulneráveis, nus.

Não há truques, jogos de palavras, belos gestos, bons pensamentos, chistes para nos tirar de lá. Não há erudição, virtudes morais ou atléticas, posição social, poderio econômico e ascetismo para nos salvar. Não há arte, nem ciência, nem

religião que nos assegure qualquer coisa quando lá estamos. E mesmo assim, é para lá que a obra de Kierkegaard parece nos empurrar: para *essa* encruzilhada.

Tornar-se “si mesma” é essa encruzilhada. Tornar-se “si mesmo” é o destino de *cada* ser humano. Destino como destinação, orientação, chamado. É esse o projeto existencial da vida humana. Em outras palavras, em *cada* ser humano, em sua máxima singularidade, apresenta-se o propósito da existência de *todos* os seres humanos: tornar-se “si mesmo”.

Esse é o primeiro contorno do paradoxo da existência: é radicalmente singular, e, ao mesmo tempo, universal.⁴⁰ Portanto, *o modo como* cada ser humano lidará *concretamente* com essa encruzilhada colocará em cena a constante possibilidade de fracasso da realização efetiva de sua própria individualidade.

O segundo contorno do paradoxo da existência humana concerne, fundamentalmente, o modo como na obra de Kierkegaard interpela-se a questão: “O que é o ser humano?”.

No contexto da obra de Kierkegaard, “o ser humano é espírito. Mas o que é espírito? Espírito é o *Selv*. Mas o que é o *Selv*?” (SKS 11, 129/DH, p. 195, tradução alterada). O *Selv*, palavra dinamarquesa que podemos traduzir em língua portuguesa para “si mesma (o)”,⁴¹ exprime a instância que distingue o ser humano de uma natureza humana elementar, retirando-o de sua condição dada e natural, forçando-o,

⁴⁰ Sobre noções de singular/particular e universal/geral, encontramos orientação na abordagem de José Miranda Justo: “O singular não surge apenas em oposição ao geral, mas também em relação ao estritamente particular. Digamos liminarmente que o particular é em rigor o que não comunica, o que só comunica com outros particulares precisamente na medida em que o geral seja capaz de sobrevir e subsumir um conjunto de particulares. Assim, uma experiência particular não acrescenta qualquer produtividade ao trabalho generalizante do entendimento; limita-se, por assim dizer, a fornecer à violência do entendimento um material amorfo, sem o qual esse mesmo entendimento não seria capaz de exercer a sua função, que é precisamente a de esquecer o particular do particular e operar exclusivamente com o geral sobranete. *O singular, pelo contrário, é o factor que vem abalar e pôr em causa a eficácia da generalização; é aquilo que, escapando por inteiro ao trabalho reducionista do entendimento, quando este se realiza na estreiteza da sua exclusividade, obriga as nossas faculdades criativas a exercerem-se num direccionamento distinto do entendimento. O singular constitui, digamos assim, um obstáculo ao decurso do pensamento e, por essa via, obriga-o a mudar de sentido.* Mudar de sentido é, pois, o núcleo mais íntimo da questão do relacionamento entre o singular e... o sentido – que nos leva à noção hammaniana* (mas também nietzschiana) de que o ganho de sentido passa sempre pela substituição de uma imagem por outra imagem, ou seja, pela eficácia da transposição metafórica (*o metapherein*)” (JUSTO, 2009, p. 15-16). *Relativo ao autor Johann Georg Hamann, ao qual voltaremos nos Atos II e III.

⁴¹ Cf. nota 14, da Introdução.

assim, a conhecer outra, isto é, sua própria individualidade.⁴² E qual o feitiço, a estrutura formulada para esse paradoxo?

Conforme enunciado na obra *A Doença para a Morte* [*Sygdommen til Døden*, 1849], assinada pelo pseudônimo Anti-Climacus e editada por S. Kierkegaard, o ser humano é uma síntese entre “finito e infinito”, “temporal e eterno”, “liberdade e necessidade”,⁴³ e, como síntese, compreende uma relação entre dois termos, mas ainda não existe como “si mesmo”. Para que o “si mesmo” se estabeleça enquanto tal é preciso que essa síntese seja uma “relação que se conheça a si própria”, em outras palavras, que seja um momento reflexivo (ROCCA, 2004, p. 52), no qual essa relação se refira a si própria enquanto síntese. Sendo assim, o “si mesmo” é definido como uma *relação que reconhece a si mesma*, um momento autorreflexivo.

O ser humano, portanto, não é, nem se tornará “si mesmo” de forma natural, em uma espécie de progresso infalível ao longo de sua existência. Em outras palavras, o ser humano existe *antes* de se tornar “si mesmo”,⁴⁴ ou seja, o tornar-se “si mesmo” não é determinação da existência, mas sua orientação, tarefa; a missão existencial dependerá, portanto, do acesso do indivíduo a essa relação autorreflexiva. E como isso é possível? Por via do desespero.

⁴² Em sua Introdução à tradução para o inglês de *A Doença para a Morte* (*The Sickness unto Death*), Alastair Hannay comenta: “‘Spirit’ for Kierkegaard is what sets a human being apart from and above its simply human nature – apart from and above it in a way that leaves the individual without a given or natural identity, and forced to acknowledge or construct another. In *The Sickness unto Death* spirit is identified as the ‘self’, and we find that the increase levels of awareness which form the main topic of the ‘exposition’ are levels of an increasing self-awareness. Kierkegaard detects in contemporary lifestyles, in the kind of goals people set for themselves, in their ideals of fulfillment, a *fundamental fear of conscious selfhood*. He calls it ‘despair’” (SUDP, p. 04, ênfase nossa).

⁴³ Depois, Anti-Climacus alterará o termo “liberdade” [*Frihed*] para “possibilidade” [*Mulighed*], e definirá *Selv*, i.e. “Si mesmo”, como *liberdade*: “O ‘si mesmo’ é formado de finito e infinito. Mas a sua síntese é uma relação que, apesar de derivada, se relaciona consigo própria, o que é a liberdade. O ‘si mesmo’ é liberdade [*Selvet er Frihed*]. Mas a liberdade é a dialética das duas categorias da possibilidade e da necessidade [*Men Frihed er det Dialektiske i Bestemmelserne Mulighed og Nødvendighed*]” (SKS 11, 145/DH, p. 207, tradução alterada). Para uma abordagem da peculiaridade da apropriação kierkegaardiana das categorias modais clássicas da “possibilidade” e “necessidade”, em uma compreensão lógico-ontológica, ética e psicológica-ontológica, cf. SILVA, 2015, p. 169-178.

⁴⁴ Cf. DAVENPORT, 2013, p. 230.

2.2 O que é o desespero?

Em sua primeira definição geral, Anti-Climacus qualifica o desespero como uma doença *para* a morte⁴⁵. Essa definição exprime, essencialmente, que o desespero diz respeito a um desacerto da subjetividade humana na consciência de si enquanto síntese. Em outras palavras, *o desespero é um desequilíbrio*, em que um dos termos da síntese (finito e infinito, necessidade e possibilidade, temporal e eterno) ganha, dialeticamente,⁴⁶ primazia sobre o outro, acarretando uma espécie de distorção da consciência acerca de sua orientação como espírito [Selv]. Essa distorção da consciência de si é o desespero, é a doença do espírito, do “si mesmo”, e nessa qualidade, manifesta-se sob três formas: o desespero de não ser consciente do “si mesmo” (desespero inautêntico),⁴⁷ o desespero de não querer ser “si mesmo” e o desespero de querer ser “si mesmo”. O desespero, como doença do espírito, exprime, contudo, um desequilíbrio fundamental, que é a essência de sua disparidade

⁴⁵ É especialmente relevante observar a importância da manutenção da preposição “para” na tradução do título da obra: “A Doença **para** [til] a Morte”, dispensando alternativas como a expressão “doença mortal” (Cf. ROCCA, 2004, p. 48), uma vez que o título da obra é uma citação do Evangelho de João 11, 4, acerca do episódio em que Jesus ressuscita Lázaro: “As irmãs* mandaram dizer a Jesus: ‘Senhor, aquele que amas está doente’. Jesus, tendo ouvido [a notícia], disse: ‘Essa doença *não é para* [resultar em] a morte, mas pela glória de Deus, para que por ela o filho de Deus seja glorificado” (BÍBLIA, 2017, p. 372, colchetes do tradutor, ênfase nossa/*Refere-se às irmãs de Lázaro, Maria e Marta). Na tradução de Frederico Lourenço, diretamente do grego, vemos indicado o sentido da preposição “para” como “resultar em” no contexto do Evangelho de João. Contudo, o termo em dinamarquês “til”, assim como a preposição “para”, em português, indica também “direção”, sugerindo, ambigualmente, tanto causa (uma doença que resulta em morte, i.e., mortal) como fim (uma doença cuja finalidade é a morte), cf. ROCCA, 2004, p. 49. Nessa perspectiva o título da obra dialoga com a citação do evangelista afirmando que *o desespero é uma doença para a morte*, delineando com a asserção que o problema não concerne, contudo, à morte física, mas a uma espécie de vivência da morte – que é um viver *para* a morte – da qual se está incessantemente a morrer: a morte de “si mesmo”, do espírito [Selv]: “No desespero, o morrer continuamente se transforma em viver. Quem desespera não pode morrer; *assim como um punhal não serve para matar pensamentos*, assim também o desespero, verme imortal, fogo inextinguível, não devora a eternidade do Selv, que é seu próprio sustentáculo” (SKS 11, 134/DH, p. 199, tradução alterada). Em contrapartida, conforme enfatizado por Alastair Hannay, a possibilidade de tornar-se consciente de seu desespero é a “vantagem humana sobre o animal” (SUDP, p. 05): “Kierkegaard thinks despair offers the only avenue to ‘truth and deliverance’” (Ibid.).

⁴⁶ Conforme formulado por Anti-Climacus: “Não se pode dar definição direta (não dialética) de nenhuma forma de desespero, é sempre necessário que uma forma reflita o seu contrário” (SKS 11, 146/DH, p. 208).

⁴⁷ No original: “(...) fortvivlet ikke at være sig bevidst at have et Selv (*uegentlig* Fortvivlelse); fortvivlet ikke at ville være sig Selv; fortvivlet at ville være sig Selv” (SKS 11, 129). Nesse caso, a tradução portuguesa de Adolfo Casais Monteiro incorre em um equívoco ao traduzir a primeira forma de desespero como: “O desespero inconsciente de ter um eu (*o que é verdadeiro* desespero)” (DH, p. 195). No original, o texto entre parênteses é claro: *uegentlig* [literalmente: *o que não é de verdade*; daí: inautêntico, inadequado, impróprio] *Fortvivlelse* [desespero]. As traduções de Alastair Hannay para o inglês (SUDP, p.43) e de Carlos Liacho para o espanhol (TD, p.19) também confirmam nossa observação; nesses casos, o termo *uegentlig* foi justamente traduzido como: “*inauthentic despair*” e “*lo que no es verdadera desesperación*”, respectivamente.

relacional [*Misforhold*]: a discrepância de uma relação que, orientando-se inteiramente sobre si própria, é constituída por outra. A consequência decisiva dessa concepção evidencia uma importante implicação da noção de individualidade em Kierkegaard: o “si mesmo” não se estabelece por si próprio, ou seja, não goza de um princípio autônomo, ao contrário, o “si mesmo” é uma instância relacional *estabelecida por outra*. Como o autor chega a essa tese?

Uma relação desse tipo, que se refere a si própria, um “si mesmo” [*Selv*], deve ter sido estabelecida por si ou por outra [*et Andet*].

Se a relação, que se refere a si própria, foi estabelecida por outra, essa relação é, por certo, um terceiro termo, mas essa relação, o terceiro termo, é, por sua vez, também uma relação, que se refere ao “o que” [*hvad*] estabeleceu toda a relação.

Uma relação como essa, derivada ou estabelecida, é o “si mesmo” do ser humano, uma relação que se refere a ela própria, e que, ao relacionar-se consigo, relaciona-se a outra. Por isso é que pode haver duas formas de verdadeiro desespero [*egentlig Fortvivelse*]. Se o “si mesmo” tivesse se autoestabelecido, haveria apenas uma forma: não querer ser “si mesmo”, querer se livrar de “si mesmo”. *E não poderia existir essa outra: a vontade desesperada de ser “si mesmo”*. Essa é a fórmula, com efeito, da expressão de todo o conjunto da relação de dependência do “si mesmo”, isto é, a incapacidade de, por suas próprias forças, o “si mesmo” conseguir o equilíbrio e o repouso; isso não é possível na sua relação consigo próprio, senão relacionando-se com o que estabeleceu o conjunto da relação (SKS 11, 130/SUDP, p. 43-44/DH, p. 195-196/TD, p. 20-21, tradução alterada; ênfase minha).

Então, segundo Anti-Climacus, o pressuposto de que o ser humano enquanto espírito [*Selv*] é *dependente* de uma relação diversa, que o estabelece, fica demonstrado, precisamente, pela *vontade desesperada do ser humano de ser “si mesmo”*. Essa segunda forma de desespero expõe de modo drástico que ninguém é capaz “por suas próprias forças” de encontrar “o equilíbrio” e o “repouso”, no conjunto da relação que funda o “si mesmo”. Além disso, essa segunda forma de desespero notadamente expressa ao que, ao fim e ao cabo, reduz-se todo o desespero.

Se a pessoa que desespera é, como acredita, consciente de seu desespero e não se refere a ele negligentemente como se fosse uma coisa exterior (...), se essa pessoa que desespera quer agora com todas as suas forças, por si só, e, só por si, suprimir o desespero: ela permanecerá em desespero, e todo o seu ilusório esforço para extirpá-lo apenas contribuirá para que se afunde cada vez mais em um desespero ainda mais profundo. A disparidade [*Misforhold*] no desespero não é uma simples disparidade, mas uma disparidade na relação, que ao referir-se a si mesma, é definida por uma outra; assim,

a disparidade dessa relação, existindo em si, reflete-se infinitamente na relação com o poder que a estabeleceu (SKS 11, 130/SUDP, p.44 /DH, p.196/TD, p. 20-21, tradução alterada).

Portanto, é por meio da amplitude da consciência de seu desespero que o ser humano, enquanto “si mesmo”, poderá, existencialmente, provar de sua própria disparidade relacional, de seu desequilíbrio enquanto síntese. Provar da singularidade de sua desordem, da discrepância diante daquilo que lhe funda é, por sua vez, condição para que o “si mesmo” *posicione-se perante* a dialética relacional que o constitui. A formulação de Anti-Climacus para a disposição do “si mesmo” quando *receptivo* àquilo que estabelece o conjunto da relação expressa que, para o autor, é concebível deixar de desesperar, ou seja, o ser humano *poderá* tornar-se “si mesmo” quando aceitar *receber-se* naquilo que lhe é próprio, mas que, no limite, não lhe cabe conceber: sua individualidade.

Eis a fórmula que descreve o estado do “si mesmo”, quando o desespero é completamente extirpado: orientando-se para si próprio, querendo ser ele próprio, o “si mesmo” funda-se, com transparência [*grunder Selvet gjennemsigtigt*], no poder que o estabeleceu [*i den Magt, som satte det*] (SKS 11, 130/ DH, p. 196/ SUDP, p. 44/TD, p. 21).⁴⁸

Assim, evidencia-se o terceiro contorno do paradoxo da existência, que compreende o ser humano, enquanto espírito [*Selv*], como *possibilidade* de manifestação de um anseio profundo pela realização de uma individualidade absolutamente singular, mas que, ao mesmo tempo, só poderá provar de sua singularidade, aceitando *receber-se*, isto é, render-se ao “si mesmo” que

⁴⁸No original: “*Dette er nemlig Formelen, som beskriver Selvets Tilstand, | naar Fortvivlelsen ganske er udryddet: i at forholde sig til sig Selv, og i at ville være sig Selv grunder Selvet gjennemsigtigt i den Magt, som satte det*” (SKS 11, 130). A alteração na tradução foi realizada em cotejo com as traduções para o português, espanhol e inglês, optando-se por seguir a tradução para o inglês no caso da expressão “*grunder Selvet gjennemsigtigt*” – nas línguas inglesa e dinamarquesa o termo “*grunde*” refere-se à ideia de “aterrar, fundar, fundamentar”. Assim, a acepção de “fundar-se” também enseja uma imagem de “solo concreto”, de enraizamento, daquilo que é propriamente fundante. As traduções para o português e para o espanhol optam respectivamente por: “querendo ser ele próprio, o eu mergulha, através de sua própria transparência, até o poder que o criou” (DH, p. 196); e “queriendo ser él mismo, el yo se sumerge, a través de su propia transparencia, en el poder que le ha planteado” (TD, p. 21). Nossa opção, levando em consideração que na obra de Kierkegaard filosofia e poética andam juntas (VALLS, 2010, p. 171), pretende que o termo “fundar-se”, ou talvez mesmo “aterrar-se”, seguido do predicado, “no poder que o estabeleceu”, expresse para o falante da língua portuguesa a radicalidade implícita nessa tarefa de concreção do “indivíduo singular” [*den Enkelte*] no paradoxo da existência: a síntese do devir como “espírito infinito existente” (SKS 7, 81/ PE1, p.85). Como corolário, na perspectiva de Anti-Climacus, a tarefa de “tornar-se ‘si mesmo’” constitui-se em “tornar-se concreto”: “To become oneself, however, is to become concrete. But to become something concrete is neither to become finite nor to become infinite, for that which is to become concrete is indeed a synthesis” (SKS 11, 146/ SUDP, p. 59).

verdadeiramente é. Porque, como já indicado, o “si mesmo” autêntico não consiste naquilo que se quer desesperadamente ser. Em outras palavras, quando “*queremos em desespero ser nós mesmos*”, o que estamos tentando fazer é *conceber, construir, criar*, por nossa própria conta, o que, efetivamente, *não* corresponde ao genuíno “si mesmo”, ou seja, aquele que “funda-se, com transparência, no poder que o estabeleceu”. Portanto, esse terceiro aspecto do paradoxo da existência, em nossa leitura, enuncia-se pela contradição: *o que é mais singularmente próprio ao indivíduo, é precisamente aquilo que, pertencendo-lhe, escapa-lhe*. Esse é o cerne da encruzilhada.

2.3 Princípio existencial: “querer desesperadamente ser si mesmo”

Em nossa apresentação até aqui, circunscrevemos a noção de existencial tomando por fundamento teórico a antropologia teológica preconizada na obra *A Doença para a Morte*, que compreende a existência do ser humano como devir, orientado à manifestação do espírito, “si mesmo” [*Selv*]. Assim, tornar-se “si mesmo” não se situa como determinação da existência, mas como sua tarefa. Isso implica que o devir existencial, i.e., tornar-se “si mesmo”, dependerá da assunção do indivíduo à consciência de si enquanto espírito [*Selv*], isto é, à consciência de que sua individualidade não é uma condição dada e natural, mas se constitui como uma síntese – *que se reconheça enquanto tal* – entre finito e infinito, necessidade e possibilidade, temporal e eterno. Além disso, fundamentalmente, o ser humano *qua* espírito não goza de um princípio autônomo, mas constitui-se por uma instância relacional que “ao relacionar-se consigo, relaciona-se com outra” (SKS 11, 130/SUDP, p. 43-44/DH, p. 195-196/TD, p. 20-21, tradução alterada), *da qual deriva*. É, precisamente, essa perspectiva que se evidencia quando se ascende à consciência do desespero de si pela *vontade* desesperada de ser “si mesmo”. Essa forma autêntica de desespero é, por sua vez, *princípio e via* da tarefa existencial porque *posiciona o ser humano frente a seu próprio limite*: não ser capaz “por suas próprias forças” de encontrar “o equilíbrio” e o “repouso” “na sua relação consigo próprio, senão relacionando-se com o que estabeleceu o conjunto da relação”. Diante desse limite, manifesta-se a possibilidade de duas reações distintas, ambas ancoradas na noção de “desespero-desafio” ou “desespero-provocação” [*Trods*] (SKS 11, 181): aquela que insistirá na condição

desesperada da consciência de si e aquela que, em desespero, ansiará por “render-se ao seu limite”, isto é, que desejará *receber-se* quando “orientando-se para si próprio, querendo ser ele próprio, o ‘si mesmo’ funda-se, com transparência, no poder que o estabeleceu”. Ao longo da obra *A Doença para a Morte*, também descobriremos que será, precisamente, essa a definição para *fé*. Logo, a realização do devir existencial dependerá da entrega do indivíduo à esfera religiosa da existência que, *em nossa leitura, dirá respeito àquela dimensão que nos escapa*.

Por conseguinte, no que concerne a essa segunda perspectiva, propusemos a formulação do “render-se ao seu limite” para prefigurar a situação existencial do indivíduo, cuja consciência de si anseia por “fundar-se, com transparência, no poder que o estabeleceu”. Essa situação elucidará o *confronto existencial* com a esfera religiosa da existência.

Já a reação que insiste na condição desesperada da consciência de si é a forma de desespero cujo querer teima desesperadamente em ser “si mesmo”, i.e., o “si mesmo” que se quer ser, e, ao persistir nessa vontade desesperada, afirma um “si mesmo” abstrato, i.e., uma idealização de si que, como veremos, do ponto de vista de uma estética existencial, pode ser compreendida como um autoengano, uma falsa imagem ou parca representação de si. É, todavia, precisamente essa exasperação da consciência como desespero autêntico que é exigida para que o ser humano seja confrontado com o aspecto fulcral do paradoxo da existência, aquele que presume possível deixarmos de desesperar, i.e., sermos nós mesmos, aceitando nos receber naquilo que nos é próprio.

Com esse preâmbulo, esperamos então situar, grosso modo, duas posições existenciais paradigmáticas associadas ao chamado “desespero-desafio”. Entendemos que tais posições, no contexto do pensamento kierkegaardiano, são decisivas para a abordagem da *relação entre o domínio existencial e o estético* no âmbito de nossa pesquisa: a posição da consciência de si que, em desespero, viola a formulação de que, como síntese de um conjunto de relações, derivaria de um poder além de si, e aquela que, em desespero, com uma consciência dúbia perante esse poder, manifesta seu anseio religioso como pesar, i.e., como saudades ou luto por Deus.⁴⁹

⁴⁹O teólogo Niels Jørgen Cappelørn destaca que um dos aspectos principais da antropologia teológica de Kierkegaard diz respeito à condição de que o devir crístico principia autenticamente em um

Em meio a essas duas posições, interpelaremos, por sua vez, *aspectos* da obra de outros autores pseudônimos de Kierkegaard que, segundo nossa trajetória de leitura, perfazem perspectivas emblemáticas que, de algum modo, convergem *ambiguamente* com essas duas posições existenciais. Esse será o caso do autor A, um amante da estética [*Æsthetiker*], que ao construir sua identidade em relação à idealidade estética, no ensaio “Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical”, irá elaborar uma *linguagem de atmosferas* para circunscrever a *ideia estética* de Dom Juan, como correlata ao âmbito primordial da esfera estética da existência, nomeada de “imediaticidade sensual” ou “erótico imediato”. Já o autor pseudônimo da obra *Temor e Tremor*, Johannes *de silentio*, como poeta dialético, estará mais próximo da posição que anseia por “render-se ao seu limite”, justamente por reconhecer, com pesar, não ser capaz de experienciar a fé. Além deles, também nos reportaremos ao Jovem Rapaz, outra figura anônima, presente nas obras *A repetição* e *In Vino Veritas*, cuja consciência de si transita entre a idealidade estética de um “poeta típico” e a de um “poeta orientado ao religioso”.

Cumprido notar, todavia, que o âmago de nosso interesse, em face desse enfoque, dirá respeito ao enfrentamento do vínculo entre as esferas estética e religiosa, no plano existencial, por meio da noção de “imediaticidade” que, no ensaio supracitado do autor A, assenta-se no campo sensorial, pré-reflexivo da existência, i.e., pré-linguístico, associada à ideia estética de Dom Juan, enquanto, na “lírica-dialética” [*Dialektisk Lyrik*]⁵⁰ de Johannes *de silentio*, remete ao limite do pensamento, i.e., da reflexão, e, portanto, da linguagem, frente à possibilidade de uma “nova imediaticidade”, a fé.

Com isso, a seguir, apresentaremos um breve percurso de nossa leitura, procurando nos aproximar do movimento existencial que se situa, sobretudo, entre o final da Parte 1 e o início da Parte 2 da obra *A Doença para a Morte*, em que poderemos descobrir o cerne da encruzilhada, quando as *gradações* da consciência do desespero de si se exacerbam, dando a ver *matizes, tonalidades*, das duas posições paradigmáticas do “desespero-desafio”. Ambas as posições são, por conseguinte, fundamentais para que possamos dar sequência à abordagem que põe em relação o domínio estético e o existencial no solo de nossa prática.

indivíduo pelo sentimento de pesar por Deus, i.e., anseio ou saudades de Deus. CAPPELØRN, 2010, p. 146.

⁵⁰ “*Lírica-Dialética*” [*Dialektisk Lyrik*] é o subtítulo da obra *Temor e Tremor* (SKS 4, 99).

Assim, na próxima seção do texto, retomaremos a ideia da encruzilhada, regressando àquela noção do paradoxo da existência, que supõe a individualidade humana como um pertencimento que, sendo próprio à consciência de si enquanto espírito [*Selv*], escapa-lhe.

2.4 A exasperação do desespero de si e o limite do estético

“(...) Derramei a minha queixa perante a sua face;
expus-lhe minha angústia.
Quando o meu espírito estava angustiado em mim,
então conhecestes a minha vereda.
No caminho em que eu andava, esconderam-me *um* laço.
Olhei para a minha direita, e vi;
mas não havia quem me conhecesse.
Refúgio me faltou; ninguém cuidou de minha alma. (...)”

Salmo 142 (141) ⁵¹

Dentre os sinônimos para encruzilhada, encontramos o entroncamento, o cruzamento, o vínculo, o nó, *o laço*.

Um laço *pode* ser uma armadilha fatal ou *pode* ser o triunfo de uma aliança eternamente desejada. Um laço *pode* ser a aparente paralisia de um nó ou *pode* ser a consumação insondável da paixão nutritiva de um vínculo. Na encruzilhada estamos perante a *possibilidade*; em meio a tal entroncamento, somos devolvidos cruamente àquilo que nos constitui: a liberdade.⁵²

Essa é a vereda do tornar-se “si mesmo”, por ela, precisaremos lidar com o *risco* de uma travessia da consciência, cuja *tonalidade afetiva*⁵³ impõe-se como pura

⁵¹ Tradução de João Ferreira de Almeida.

⁵² Cf. nota 43.

⁵³ Trata-se de uma das traduções possíveis para a palavra dinamarquesa “*Stemning*”, noção que será desenvolvida ao longo de nossa escrita. Seguimos o glossário introdutório apresentado pelo tradutor brasileiro Álvaro Valls: “*Stemning* = tonalidade afetiva, estado de ânimo, clima ou atmosfera espiritual” (CIP, p. 14). Contudo, como se verá, também encontramos correspondência nas acepções de “afinação”, “ambiência”, “sintonia” e “disposição”. Acerca dessas variantes, cumpre destacar o comentário da tradutora portuguesa Elisabete M. de Sousa sobre a noção de *Stemning*, no caso, referida expressamente como título do capítulo inicial da obra *Temor e Tremor*: “Para o presente capítulo introdutório, Kierkegaard registrou inicialmente como títulos possíveis ‘proêmio’ ou ‘exórdio’

indeterminação nisto que se adensa, mas que, mesmo duvidoso, insiste em chamar-se liberdade: o sentimento de abandono ou de indiferença, a mais árida solidão, a cesura, a partição ou, dito de outra forma, a experiência da perda de si. Conforme enunciado por Anti-Climacus: “O indivíduo precisa ser fraturado para que possa se tornar ‘si mesmo’” (SKS 11, 179/DH, p. 230/ SUDP, p. 96/ TD, p. 90, tradução alterada). Essa é a “fratura” da fraqueza, da separação, do desmembramento, da cisão, da incomunicabilidade, da fragmentação, do isolamento, da divisão, da ausência. Essas são algumas das feições que expõem a disparidade relacional [*Misforhold*] do “si mesmo” em desespero autêntico.⁵⁴

A travessia da consciência *de si* refere-se, com efeito, à crescente percepção, na consciência individual, de que há algo de eterno sobre “si mesmo”. Primeiramente, o indivíduo ignora a eternidade de “si mesmo”, para progressivamente imergir na *possibilidade* de tornar-se consciente de seu desespero, que significa, propriamente, sua autenticidade. A *consciência do desespero* é, portanto, o fator decisivo no devir existencial, e dependerá, fundamentalmente, da *vontade* do próprio indivíduo. A consciência de si em desespero designa, com isso, que a intensificação da consciência do desespero é diretamente proporcional à *vontade* de tornar-se “si mesmo”. Portanto, quanto mais consciência, mais vontade, e quanto mais vontade, mais espírito, i.e., “si mesmo”. Em suma, quanto maior a vontade, maior a consciência de si próprio e de seu desespero (SKS 11, 145/ DH, p. 207/ SUDP, p. 59/ TD, p. 43-44).

(designações em grego e em latim, respectivamente, Papirer IVB77-78; SKS, vol. K4, pág. 79). A opção de Howard e de Edna Hong por ‘Exordium’ encontra-se assim justificada. ‘*Stemning*’ denota disposição, estado de espírito (a opção do primeiro tradutor para o italiano, Cornelio Fabro), ambiência ou atmosfera (a opção de outra tradução italiana, da responsabilidade de Franco Fortini e de Kiersten Montanari Guldbransen), além de denotar igualmente ‘afinação’, a escolha de Alastair Hannay” (TT, nota 21, p. 55).

⁵⁴ Nesse momento da obra, essa “fratura” está vinculada ao desespero sob a determinação da consciência, o desespero em que se é consciente da própria fraqueza: aqui se desespera *da própria* fraqueza. Tal desespero toma a forma da reserva, do retraimento, do ensimesmamento [*Indesluttethed*], (encontramos no termo “ensimesmamento” uma tradução sugestiva). A metáfora usada por Anti-Climacus para exemplificar essa forma do desespero é uma porta que, embora muito real, é mantida devidamente fechada, escondendo do desesperado “a face” de “si mesmo” que, todavia, o espreita em sua insistente recusa de si, ainda que, de certo modo, permaneça presente para sê-lo. Essa forma de desespero, quando se condensa, quando se exaspera, tornar-se-á o “desespero-desafio” (SKS 11, 177-180/DH, p. 228-231/SUDP, p. 94-97/ TD, p. 87-91).

I. No desespero-desafio: "ativo" e "passivo"

Na última seção da Parte 1 da obra *A Doença para a Morte*, Anti-Climacus apresenta a forma da consciência individual que “quer em desespero ser si mesma”, nomeada “desespero-desafio”. Aqui o desespero de si é conscientemente uma ação; não se trata de um sofrimento determinado por uma pressão externa, mas provém diretamente de si. De acordo com Anti-Climacus, essa forma de desespero requer uma consciência de si como possibilidade infinita, que é a perspectiva mais abstrata do “si mesmo”. Nessa condição, a consciência desesperada quer dominar todo o poder sobre “si mesmo”: quer ser como sua fantasia imagina o “si mesmo”. Esse é, todavia, o movimento mais radical do desespero, uma vez que significa que essa consciência de si quer desesperadamente, antes de tudo, livrar-se da ideia ou concepção de que existiria uma força ou um poder além de “si mesmo”, do qual deriva. Portanto, ao tentar manter-se firmemente aderida a sua infinitude, a sua fantasia sobre si própria, essa consciência desafiante quer determinar-se como sua própria criação, em outras palavras, arroga-se o poder de instituir-se como uma espécie de “autor” de “si mesmo”, que idealiza sua existência como um experimento arbitrariamente construído, sem considerar sua própria concretude humana, a necessidade e os limites de sua finitude (SKS 11, 181-182/DH, p. 232/ SUDP, p. 99/TD, p. 93).

Para exemplificar os dois modos da consciência que expressam o desespero de querer desesperadamente ser “si mesmo”, Anti-Climacus faz uma distinção entre o que chama de desespero “ativo” [*handlende*] e desespero “passivo” [*lidende*]. O primeiro é exemplificado pela imagem do “rei sem reino”: como o “reino” não está ancorado no plano finito da existência, o desesperado “reina” sobre nada. Nesse caso, o “si mesmo” é apenas hipotético, vagueia em meio ao enigmático e à descontinuidade em sua construção sobre a própria existência (SKS 11, 182-184/DH, p. 232-233/ SUDP, p. 100-101, TD, p. 94-95).

O indivíduo desesperado não faz, portanto, mais do que construir castelos no ar e lutar contra um oponente imaginário. Que brilho tem todas estas virtudes de fazedor de experiências! Encantam por um momento como um poema oriental: tamanho autodomínio, essa

firmeza de rocha, toda essa ataraxia, etc., atingem os domínios da fábula. E são de fato lendárias, todavia, sem nada por detrás. O “si mesmo”, no seu desespero, quer esgotar o prazer de se criar, de se desenvolver, de existir por si próprio, reclamando as honras por fazer de si um projeto, uma obra-prima ficcional, em suma, a glória de ter seu próprio modo de compreender a si. Mas o que isso significa para ele continua a ser um enigma; no próprio instante em que crê terminar o edifício, tudo pode, arbitrariamente, desvanecer-se no nada (Ibid., tradução alterada).

No segundo caso, a consciência de si, ao sentir-se acometida por algum tipo de dificuldade temporal, aquilo que julgará ser sua “cruz”, perceberá que não pode simplesmente negar o plano finito, e, portanto, como reação, agarrará seu sofrimento, a sua “cruz” temporal, de tal modo que tornará seu próprio sofrer protagonista de sua existência. Em vista disso, nesse aspecto da vontade desesperada de ser “si mesmo”, o desesperado é prisioneiro de sua recusa em deixar de desesperar, em virtude de sua indisponibilidade para aceitar a conciliação em face do eterno. Em outras palavras, confere a seu sofrimento temporal um *status* de eternidade, que *não* corresponde àquilo que é pressuposto como o eterno em “si mesmo”, i.e., a possibilidade de conciliação, de deixar de desesperar. Esse aspecto do desespero de si caracteriza uma forma de *resignação* existencial,⁵⁵ atitude que exploraremos com mais pormenor quando tratarmos da figura do Cavaleiro da Resignação, presente na obra *Temor e Tremor*, assinada por Johannes *de silentio*.

Por fim, o último desdobramento da feição do desespero passivo [*lidende*] da consciência de si é caracterizado por uma condensação do desespero em tamanha intensidade, que o desesperado proclamará uma rebelião contra a existência.⁵⁶ Essa tonalidade afetiva, portanto, está associada a um ódio a “si mesmo”, e, conseqüentemente, à sua concepção de Deus, cuja manifestação se dá por via de uma interiorização tão profunda, que acaba por constituir-se como grau máximo da reserva, do retraimento, do ensimesmamento [*Indesluttet*], da verdadeira segregação de si.⁵⁷ O adensamento da interiorização dessa atitude é exemplificado como o

⁵⁵ Anti-Climacus discorre sobre essa perspectiva em uma nota ao longo dessa seção do texto (SKS 11, 184/ DH, p. 234/ SUDP, p. 102/ TD, p. 96-97).

⁵⁶ Essa forma de desespero é intitulada de “demoníaca” [*Dæmoniske*].

⁵⁷ Verifica-se, assim, que a intensificação da consciência do desespero amplifica a forma do desespero que desespera *de sua* fraqueza (cf. nota 54) para o ápice do “desespero-desafio”, tomando a expressão

encerramento na crença de que todo o desespero de si, em última análise, serve como a evidência do fracasso de qualquer noção de bem, associada àquele ou àquilo do qual sua existência supostamente deriva.

Para exprimir isto por uma imagem, suponha-se um deslize, um erro de impressão que escapara a um autor, todavia, um deslize dotado de consciência – visto de uma perspectiva mais elevada, talvez nem fosse um engano, mas um ingrediente essencial para o conjunto – que, então, por rebeldia contra seu autor, por ódio a ele, o proíbe de corrigi-lo, lançando-lhe um desafio absurdo: “Não! Você não irá me suprimir, permanecerei como um testemunho contra você, como testemunho de que é um autor medíocre!”. (SKS 11, 187/ DH, p. 236/ SUDP, p. 105/ TD, p. 101, tradução alterada).

Assim vemos concluída a Parte 1 da obra *A Doença para a Morte*, em que Anti-Climacus introduz sua exposição acerca da exasperação da consciência individual que “quer em desespero ser si mesma”, a que chama de “desespero-desafio”. Entre as Parte 1 e 2, então, observaremos uma mudança radical de perspectiva na consciência do desespero de si, pela descrição de uma *forma poética da existência*, designada por um poeta orientado ao religioso.⁵⁸ É exatamente na passagem entre esses dois momentos da obra que notamos a distinção entre as duas posições existenciais paradigmáticas às quais nos referimos: aquela que insistirá na condição desesperada da consciência de si e aquela que, em desespero, ansiará por render-se ao seu limite.

Em vista disso, a seguir, descreveremos a feição da existência poética, inclinada ao religioso, retratada no trecho inicial da Parte 2 da obra, conduzindo, então, nossa abordagem para elucidar as implicações entre o domínio existencial e o estético no contexto de nossa pesquisa.

da reserva, do ensimesmamento [*Indesluttet*] um parâmetro proporcional a essa condensação pela expansão da consciência do desespero de si (SKS 11, 186-187/ DH, p. 235/ SUDP, p. 104/ TD, p. 99-100).

⁵⁸Essa descrição surge de um desabafo de Anti-Climacus ao indagar-se se uma descrição dessa natureza poderia interessar a alguém (SKS 11, 191-193/DH, p. 239-240/SUDP, p. 109-110/ TD, p. 105-106).

II. Na existência poética orientada ao religioso

No estado expandido de uma consciência que desespera de si, o “si mesmo”, acossado por sua discrepância, por sua incabível concretude, isto é, como “um espírito infinito existente” (SKS 7, 81/ PE1, p.85), atinge a exacerbação de seu desafio, a fronteira em que, existencialmente, atravessa a máxima intensificação da sua doença para a morte (uma morte eternamente fracassada): *sua* remissão àquele poder que o estabelece como um conjunto relacional, i.e., *sua* posição *perante* Deus, ou *uma ideia* [*Forestillingen*] de Deus.

A intensificação do desespero que se remete a uma posição perante Deus, ou a uma concepção de Deus, desvela, precisamente, a segunda definição geral de desespero concebida por Anti-Climacus: *o desespero é pecado*. Mas o que é pecado? “Pecado é: *perante Deus, ou com uma concepção de Deus, desesperadamente não querer ser si mesmo, ou, querer desesperadamente ser si mesmo*” (SKS 11, 191/ DH, p. 239/ SUDP, p. 109/ TD, p. 105, tradução alterada).

Assim, pecado é o desespero do “si mesmo”, o desequilíbrio relacional entre as polaridades da síntese, *posicionado* frente *a sua relação* com o poder que o estabelece. A noção de posição enfatiza o aspecto da premência, ou seja, daquele *momento ou instante* em que possibilidade e necessidade, infinitude e finitude se enfrentam rigorosamente em meio à luta relacional do “si mesmo”. Portanto, é precisamente quando, aterrado seriamente em *sua* concretude, o ser humano se posiciona em face de uma *nova qualificação de si*, perante Deus ou uma ideia de Deus, sob a égide de um desespero autêntico em máxima exasperação, que estará mais intimamente próximo, todavia *infinitamente distante* de “si mesmo”, porque terá provado, decididamente, do âmago de *sua* disparidade relacional, do cerne da *possibilidade* de sua existência.⁵⁹

A noção de posição é fundamental nesse contexto, porque exprime uma crucial *diferenciação qualitativa*: agora o indivíduo, em toda sua humanidade, encontra

⁵⁹ Aqui Anti-Climacus dirá: “E que realidade [*Realitet*] infinita ele toma então, pela consciência de estar perante Deus (...)” (SKS 11, 193/ DH, p. 241). A noção de *Realitet* está associada ao campo conceitual da idealidade, em contraste com a perspectiva empírica e factual presente na noção de *Virkelighed* (cf. SILVA, 2015, p. 84-9).

uma outra medida ou critério [Maal],⁶⁰ que *ultrapassa* sua própria grandeza. Em outras palavras, há uma progressão *na escala* [Maalestok] da consciência de si que sobrepuja o ser humano como sua própria medida, pois “a medida do ‘si mesmo’ é sempre o que este tem diante de si, e assim se define o que seja ‘a medida’” (SKS 11, 193/DH, p. 241, SUDP, p. 111, TD, p.110). Com isso, nesse ponto da jornada de sua subjetivação, o ser humano se posicionará em face de *uma outra* grandeza, que é uma nova qualificação de si: seu desespero *perante* Deus ou uma *ideia* [Forestillingen] de Deus (SKS 11, 191/ DH, p. 239/SUDP, p. 109/ TD, p. 105).

É exatamente a passagem a essa *posição*, pela consciência da *diferenciação* de sua medida, que marca a trepidante travessia da escala da consciência de si, entre o final da Parte 1 e o início da Parte 2 da obra *A Doença para a Morte*. Em nossa leitura, enfatizamos que tal travessia *pode ser assistida*, de modo privilegiado, pelo *poeta como uma forma de existência* [Digter-Existents],⁶¹ cujo devir se nutre, ambigualmente, de uma perspectiva estética, i.e., do âmbito da representação, nesse caso, da criação literária e/ou artística.

Assim, no início da Parte 2, Anti-Climacus nos apresenta “um retrato psicológico”, do “limite mais dialético entre desespero e pecado, a saber, o que poderia ser chamado de uma existência poética, orientada ao religioso” (SKS 11, 191, DH, p. 239, SUD, p. 109, TD, p. 105, tradução alterada). Dentro do contexto cristão da obra, a noção de pecado, muito diversamente de um enfoque moralizante ao qual está usualmente relacionada, *não* será compreendida como o oposto de virtude, mas antes, como antítese da fé (SKS 11, 196/ DH, p. 243/ SUDP, p. 114-115/ TD, p. 114). Por conseguinte, a fé será identificada como justamente a instância que, na formulação de Anti-Climacus, descreverá “o estado do ‘si mesmo’, quando o desespero é completamente extirpado: orientando-se para si próprio, querendo ser ele próprio, o ‘si mesmo’ funda-se, com transparência, no poder que o estabeleceu. Essa é, por sua vez, como tantas vezes o lembramos, a definição de fé” (SKS 11, 242/ DH, p. 279/ SUDP, p. 165/ TD, p. 184, tradução alterada). Sendo assim, na perspectiva cristã do autor, a noção de pecado se situa, dialeticamente, no campo de uma “não liberdade” (WALSH, 1994, p. 161), tendo em vista que o ser humano enquanto “si mesmo” é compreendido

⁶⁰ Sobre uma abordagem específica do impacto da noção de “critério” [Maal, i.e., o termo pode significar tanto “critério” quanto “meta”, “fim” (nota 11, GRØN, 1997, p.46)] na relação entre as Partes 01 e 02 da obra *A Doença para a Morte*, cf. Ibid., p. 35-50.

⁶¹ Cf. nota 17.

como sendo, propriamente, liberdade. Assim, a descrição de “um retrato psicológico”, que exprime o “limite mais dialético entre desespero e pecado”, exemplificado por meio de uma existência poética orientada ao religioso, evidenciará, em nossa leitura, precisamente, o momento crucial em que se chega ao cerne da encruzilhada: ao confronto existencial em meio à espessura de nossa própria liberdade.

O problema determinante que, então, desdobra-se no retrato de tal forma de existência poética refere-se, fundamentalmente, à *ambiguidade* de seu caráter em face da *contradição entre idealidade estética e realidade efetiva*, nas palavras de Anti-Climacus: “(...) o pecado de sonhar em vez de ser, de não manter senão uma relação estética com a imaginação [*Phantasi*], com o bem e a verdade, em vez de uma relação real, em vez de a criar pela sua própria vida” (SKS 11, 191/ DH, p. 239). Não obstante a categórica singeleza de tal definição, o autor preocupa-se em investigá-la mais a fundo, por reconhecer-se, ele mesmo, hesitante quanto ao que essa existência poética estaria, afinal, a denotar. A dificuldade principal, no comentário do autor, está em que essa forma de existência apresenta-se como imensamente dialética e impenetravelmente obscura, tendo-se em vista a noção de “consciência do pecado”, ou seja, a consciência do desespero de si, em face de uma concepção de Deus. É particularmente perturbador para Anti-Climacus constatar que esse “poeta”, quando chega ao limite da exasperação de seu “desespero-desafio”, manifesta uma inquietante ambiguidade associada ao que parece ser “uma profunda premência religiosa” (Ibid., tradução alterada), mas à qual resiste, enaltecendo-a, todavia, em meio à dúvida e ao pesar.

Mas como nas descrições de amor do poeta, as que faz da religião também têm um encanto, um *élan* lírico que não atingem nunca nem os maridos, nem os pastores. *Mas não há falsidade no que diz, pelo contrário, a sua pintura, a sua descrição, é precisamente o melhor dele próprio.* Em relação à religião ele é como um apaixonado infeliz, não crê no sentido estrito; *da fé apenas possui o primeiro elemento, o desespero; e nesse desespero, uma ardente nostalgia da religião.* Seu conflito, no fundo, é este: é ele “chamado”? O espinho cravado na carne seria um sinal de que ele deva fazer algo de extraordinário? Ou o espinho na carne significa que deva humilhar-se para retomar o seu lugar entre o comum dos homens? (SKS 11, 192/ DH, p. 240/ SUDP, p. 110/ TD, p. 107, tradução alterada; ênfases minhas).

Anti-Climacus se esforça, portanto, para encontrar uma *linguagem* que circunscreva, aproximadamente, o que consegue apreender da ambiguidade

existencial desse poeta. Assim, o autor encontra na metáfora cristã do “espinho entranhado na carne”⁶² um modo de retratar esse nível de desespero de si, como signo do tormento segredo pela existência poética, cuja consciência é sobrepujada por uma medida além de si. Nessa linguagem, o signo bíblico está disposto, contudo, de forma polissêmica, podendo tanto significar uma coisa quanto outra, ou seja, está exposto como *contradição*. Do ponto de vista da existência do poeta, equivaleria, portanto, à ambivalência de sua indagação acerca do sentido de sua própria obra frente ao compromisso com sua tarefa existencial, i.e., seu devir religioso. Será sua obra poética um ato de fé? Ou será um ato de desespero: a mais pura expressão de seu autoengano? Nada se define, entretanto. A dúvida permanece como a exasperação de um desespero de si, inclinado ao religioso, cuja *forma da linguagem* expressará a contradição de seu pesar, de sua saudade, da nostalgia por uma esfera da existência na qual se crê possível, *simplesmente*, ser “si mesmo”.

III. No vínculo entre Estética e Existência

Acima situamos as duas posições existenciais paradigmáticas vinculadas ao chamado “desespero-desafio”, que consideramos essenciais para a abordagem da relação entre o domínio existencial e o estético no âmbito de nossa pesquisa: aquela que insistirá na condição desesperada da consciência de si e aquela que, em desespero, ansiando por render-se ao seu limite, lançar-se-á em uma poética que expresse a contradição de seu pesar. Com efeito, o que nos interessará perscrutar, particularmente, na contradição entre idealidade estética e realidade efetiva a partir da ambiguidade da consciência poética orientada ao religioso, associa-se

⁶² Passagem bíblica em II Coríntios 12,7, à qual Kierkegaard se refere em muitos momentos em sua obra, aproximando-a da ambiguidade da existência poética como “dom”, “presente”, “dádiva” [*gave*] e “tarefa” [*opgave*] (Cf. CIP, 13-14; Cf. 259-261.). Essa imagem, no texto paulino, está associada à ideia de tornar-se forte por meio da fraqueza. Em *Quatro Discursos Edificantes* (1944), S. Kierkegaard comenta a passagem do “espinho cravado na carne”: “We have been speaking about the thorn in the flesh; we have tried to explain the expression in general sense, that is, in the general sense in which, by pertaining to one single person, it pertains to all”. KIERKEGAARD, 1990, p. 346. É também pertinente indicar que, na obra *A Doença para a Morte*, Anti-Climacus apresenta o aspecto demoníaco da forma passiva do “desespero-desafio” também associando-a à imagem bíblica do “espinho cravado na carne”, evidentemente posto sob suspeita: “Mas se está convencido de que esse espinho enterrado na carne (caso exista de fato ou que disso o persuada a sua paixão) penetra demasiado fundo para poder ser eliminado pela abstração, então procurará eternamente torná-lo seu” (SKS 11, 184/ DH, p. 234).

fundamentalmente a esse pesar do poeta em face da possibilidade de ser, simplesmente, “si mesmo”.

Em nossa leitura, enfatizaremos que tal embate existencial poderá ser assistido pelo âmbito estético, desde que compreendido em seu *limite*: enquanto aquilo que *resiste à representação*, porque escapa à linguagem, i.e., à reflexão. Assim, do ponto de vista da existência poética, o problema colocará em evidência a exacerbação da dúvida do indivíduo perante a autenticidade de sua própria vontade de ser “si mesmo”. Em outras palavras, posicionará o sujeito frente ao próprio *limite de representação de si*, colocando *em crise* a suficiência da idealidade, enquanto dimensão estética, para abarcar a verdade ou sentido da existência.

Numa rápida síntese, a peculiaridade do vínculo existencial entre *esse* poeta e sua prática, dentro de um contexto mais amplo, parte da crítica kierkegaardiana à concepção de consciência irônica e do “viver poeticamente”, proveniente do ideário alemão da “primeira geração dos românticos”.⁶³ Nessa concepção, grosso modo, pressupõe-se uma relação intrínseca entre obra poética e o processo de subjetivação, de tal forma que a noção de *identidade*, e de *devir*, tornam-se matéria estética passível de ser construída e desconstruída como um experimento artístico, em um processo interminável e descontínuo estabelecido pelos princípios da autocriação e da autoaniquilação.⁶⁴ Com efeito, o objeto fundamental da crítica de Kierkegaard é a

⁶³ Na dissertação *Sobre o Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates* (1941), Kierkegaard se debruça sobre o conceito de ironia na obra de Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck e Karl Solger. Conforme sintetizado por William McDonald: “Very briefly, Kierkegaard criticized Romantic irony as nihilistic. It oscillates arbitrarily, in Friedrich Schlegel’s words, between ‘*Selbstschöpfung und Selbstvernichtung*’ [self-creation and self-annihilation] (Stoljar 1973:49), in pursuit of ‘the interesting’, instead of being subordinated to an ethical-religious end. Its ‘absolute, infinite negativity’ is an empty repetition of Socratic irony, but lacks the latter’s world-historical significance. Romantic irony runs wild in subjectivity, so that it loses touch with actuality. It elevates the category of possibility at the expense of the category of necessity, although (ironically) because of the Romantic emphasis on fate and chance, necessity is what actually rules it, while it retains only the fantasy of freedom. Whereas Socrates’ irony was a *standpoint* of negative engagement with the world, Romantic irony is a detached *attitude*. Kierkegaard’s strategic use of mastered irony, by contrast, is an existential commitment” (MCDONALD, 2013, p. 95, ênfases do original). Contudo, vale notar que a relação de Kierkegaard com a estética romântica é ambivalente, uma vez que: “Kierkegaard engages vigorously with Romantic aesthetics, analysing, playing with, and critically transforming some of its central concepts (...). These include how to distinguish ancient from modern poetry and drama, how to communicate ethical and religious views, how to understand the relative importance of feeling, reason, intuition, sensation and imagination, and how to use the multifarious art of style implicit in the form of the novel to subvert the *Bildungsroman* (Garff 2006:83-99) and to represent the *unrepresentable*, how to rejuvenate religion, and how to become a self in a present age” (Ibid., p. 94, ênfase minha). Nesse sentido, em nossa pesquisa, perscrutamos um dos aspectos da “leitura” kierkegaardiana de esteio romântico: a questão da “representação do irrepresentável” ou daquilo que “resiste à representação”.

⁶⁴ Para uma abordagem sintética do pensamento de J. G. Fichte e F.J.W. Schelling no contexto da obra de Kierkegaard, cf. PATTISON, 1999, p. 01-34; HÜHN; SCHWAB, 2013, p. 62-93.

ênfase desproporcional atribuída à *faculdade da imaginação*⁶⁵ em detrimento de uma compreensão mais consequente acerca da tensão constitutiva da existência determinada pelo confronto inescapável entre *o ideal* e *o factual*, isto é, entre a liberdade da subjetividade e a condição situacional da vida humana como necessidade e finitude. Nesse sentido, para Anti-Climacus, a adoção de uma perspectiva estética como *fundamento* do devir existencial seria um engodo, uma extravagância, um disparate que se assenta naquela forma de desespero que se exprime pela vontade desesperada de ser “si mesmo”. Esse é o nó, mas também o laço.

Portanto, a articulação de uma estética existencial em meio à densa contrariedade desse cenário impõe que aceitemos a prova de seu nó górdio: aquilo que é propriamente existencial como travessia a uma consciência de si, isto é, como a realização da singularidade individual propriamente, *não* é compatível com o entendimento de que nossa existência enquanto tal possa ser projetada, concebida, inventada ou construída poeticamente, i.e., deliberadamente por via de um pressuposto estético. Contudo, é precisamente devido a esse *limite* que o campo estético assume um valor formativo no transcurso existencial; *não* por uma via que vise à negação, superação ou instrumentalização do poético no processo de subjetivação, mas por outra, que permita à existência *ser assistida* pelas feições da exasperação do desespero de si, que esse mesmo poético *alcança* e *trata*. Nas palavras de Anti-Climacus: “Essa forma de desespero é raramente vista no mundo, tais figuras são apenas encontradas entre os poetas, os verdadeiros [*virkelige*], os quais sempre emprestam a suas criações essa idealidade ‘demoníaca’, tomando essa palavra em uma compreensão puramente grega” (SKS 11, 186/ DH, p. 235/SUDP, p. 103-104/ TD, p. 99, tradução alterada).

Nessa perspectiva, o modo existencial dessa estética, i.e., daquela que vimos perscrutando em nossa própria jornada, ainda que vise o *cultivo* de um processo de

⁶⁵ Em *A Doença para a Morte*, na exposição sobre o “desespero de infinitude ou de carência de finito”, Anti-Climacus evidencia a compreensão de que a faculdade da imaginação é a faculdade *instar omnium* (“a faculdade das faculdades”): “O que há de sentimento, conhecimento e vontade no homem depende em última análise do poder da imaginação, isto é, da maneira segundo a qual todas as faculdades se refletem: projetando-se na imaginação. Ela é a reflexão que cria o infinito, por isso o velho Fichte tinha razão quando via nela, mesmo para o conhecimento, a origem das categorias. Assim, como o ‘si mesmo’, também a imaginação é reflexão: reproduz o ‘si mesmo’ e, reproduzindo-o, cria o possível de ‘si mesmo’; e a sua intensidade é o possível de intensidade do ‘si mesmo’” (SKS 11, 147/ DH, p. 208-209/ SUD, p. 60-61/ TD, p. 46-47, tradução alterada).

reconciliação entre idealidade e facticidade, ou seja, a realização da singularidade individual propriamente dita, não é compreendido aqui como reconciliatório em si, ao contrário, a *prática estética*, por via da *obra poética*, assume função existencialmente formativa quando é capaz de facultar uma *interlocução* do tipo *sui generis* entre a obra e a sua recepção.

Sendo assim, cumpre que fique nitidamente explicitada a diferença terminológica entre *prática estética* e *obra poética*, no âmbito circunscrito por nossa pesquisa. Desse modo, *obra poética* refere-se fundamentalmente à produção literária, *lato sensu*, resultante da elaboração textual, sensível e reflexiva de um autor específico, enquanto *prática estética* compreende a atuação propositiva no campo textual, sensível e reflexivo, por meio de procedimentos elaborados para instaurar um *processo peculiar* de interlocução entre a obra poética e sua recepção. Em nossa proposta, portanto, a prática estética consiste em um *ato de cultivo de si* pela interlocução com a obra poética. É justamente tal *ato* que sustenta sua qualificação como existencial. Portanto, no contexto pesquisado, a prática estética define-se como existencialmente formativa, i.e., como um ato de cultivo de si, na medida em que contribui para que a interlocução com a obra poética possa explicitar seu tratamento à forma de desespero em curso.

Em nossa leitura, conforme apontado, esse tratamento pode ser exemplarmente assistido pela travessia na escala da consciência de si pelas posições existenciais paradigmáticas do “desespero-desafio” referidas, que, por sua vez, serão associadas a *aspectos* da obra de outros autores pseudônimos de Kierkegaard: o autor A, em seu ensaio “Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical”, o autor pseudônimo Johannes *de silentio*, no *Stemning*, capítulo de abertura de sua obra *Temor e Tremor*, o Jovem Rapaz, da obra *A Repetição*, e William Afham, de *In Vino Veritas*.

O recurso à intertextualidade, conforme explicitado, pretende fundamentalmente, portanto, distinguir duas noções em que o *limite do estético*, como aquilo que resiste à representação, será confrontado pela esfera existencial: na qualidade de uma *imediaticidade sensual*, quando o estético situa-se no plano pré-reflexivo da existência, i.e., fora da linguagem; e pela concepção de fé, na qualidade de uma *nova imediaticidade*, ou seja, uma *imediaticidade* ganha após a reflexão.

Ambas as perspectivas são fundamentais para que possamos descrever os passos de nossa própria prática estética como ato de cultivo de si pela interlocução com *traços* da obra poética kierkegaardiana que, em nossa trajetória, junto aos participantes convidados e na resultante desse processo, constitui nosso enfoque de uma estética existencial.

3. Recanto secreto: as pegadas de uma estética

“Seria o conhecimento sensível um saber primordial?” – parece ser essa a pergunta do poeta em nossa epígrafe.⁶⁶ Mas será mesmo isso que se está a perguntar? Não, não nos parece. O que por *princípio* realmente o poeta se pergunta?

Assim prosseguimos, porque é errando no terreno dessa questão que a noção identificada por “estética existencial” será perscrutada, pois, no decurso de nossa jornada, pressentimos que o saber primordial *não* é mesmo “um conhecimento de se estudar nos livros”, mas consiste, fundamentalmente, em um *princípio* cujo *dom* e *tarefa*⁶⁷ é de “ajuntar palavras por amor, não por sintaxe”, como reflete a poesia de Manoel de Barros em nossa epígrafe.

Então, de novo, voltamos à encruzilhada. E, embora sendo a mesma, como agora se apresenta em sua forma mais antiga, lhe chamaremos de matriz. Na encruzilhada-matriz, somos postos diante de um “saber juntar” que está fora da sintaxe, o que nos indica estarmos diante de um saber peculiar, por assim dizer, um saber que apenas pode ser sabido se *não for refletido*, porque uma vez *refletido*, como o poeta o faz em sua obra, o saber é logo *agarrado pela sintaxe*, ou seja, pela *linguagem*.⁶⁸

⁶⁶ Cf. epígrafe de abertura do ATO I, p. 34.

⁶⁷ Cf. nota 62.

⁶⁸ Note-se a definição de *linguagem* para o autor pseudônimo A, em “Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical”: “O conceito de homem é espírito e ninguém deve deixar-se perturbar lá porque ele, aliás, também anda com duas pernas. *O conceito da linguagem é pensamento*, e ninguém deve deixar-se perturbar pelo facto de algumas pessoas sensíveis opinarem que a significação mais profunda da linguagem é produzir sons inarticulados”. Comentário do autor pseudônimo A, em “Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical” (SKS 2, 71-71/ Ou-Ou, p. 101, ênfase minha).

⁶⁹ 3.1. Imediaticidade sensual: o *princípio* de minha pergunta

Em que consiste um saber não refletido? É um saber que viceja no imediato, em uma *imediaticidade*⁷⁰ sensível, sensorial ou *sensual* [*Sandselig*].⁷¹ E do que sabe esse saber? De nada. É um saber que de nada sabe, portanto, também não sabe de si, seu princípio é a mais pura indeterminação. Entretanto, em sua forma *elementar*, tal indeterminação tem um locus, situa-se originalmente como *poder da natureza* [*Naturmagten*] (cf. SKS 2, 97/ OU-OU, p. 129) ou força da natureza [*Naturkraft*] (cf. SKS 2, 100-101/ OU-OU, p. 133). Esse é um dos princípios usualmente associados à chamada “esfera estética da existência”,⁷² que na obra *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida* [*Enten- Eller. Et Livs-fragment*, 1843] é designada pela *ideia estética* de Dom Juan.

⁶⁹ Crédito imagem: cf. nota 33.

⁷⁰ Para o termo dinamarquês “*Umiddelbarhed*” utilizaremos a tradução proposta por Elisabete M. de Sousa em OU-OU: “imediaticidade”.

⁷¹ Sobre a noção de “*Sandselig*”, citamos o comentário da tradutora supracitada: “O termo é ‘*sandselig*’, cognato ao alemão ‘*sinnlich*’; como este, designa aquilo que em geral é pertença dos sentidos e do domínio da sensação; assim, o seu uso remete simultaneamente para o campo da sensibilidade e da sensualidade. Ao longo do presente capítulo [o ensaio “Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical”], ‘*Sandselighed*’ cognato do alemão ‘*Sinnlichkeit*’, é traduzido por “sensualidade”. Recorde-se que, para Kant, a ‘*Sinnlichkeit*’ é indispensável ao conhecimento, porque lhe fornece o seu objeto, mas é ‘cega’ sem o trabalho da razão. (...)” (Cf. OU-OU, nota da tradutora n. 18, p. 93).

⁷² Louis Mackey, em sua “clássica” abordagem sobre a perspectiva poética da obra de Kierkegaard, enfatiza que a dimensão estética da existência, no pensamento kierkegaardiano, está circunscrita, sobretudo, pela perspectiva etimológica de *aesthesis*, como “percepção sensível”, diferentemente de uma visão tradicional de Estética, como ciência do belo ou filosofia da arte (cf. MACKEY, 1971, p. 03). Além de similarmente apontar a diferença entre “o estético” (enquanto perspectiva da existência) e a Estética tradicional, enfatizando que o campo estético é relativo à apreensão imediata, Silvia Walsh também destacará o contraste da mesma com a noção de “poético” [“*digtning*” ou “*det digterisk*”], na condição de representação de uma ideia ou ideal em uma obra de arte ou na vida humana, tendo em vista o campo de abordagem de uma “estética existencial” (WALSH, 1994, p. 18; 20). Nesse sentido, pode-se compreender a obra de Kierkegaard a partir de um plano Estético, sofisticado e muito original. Em língua portuguesa, para uma concisa e esclarecedora abordagem histórico-crítica do assunto, recomendamos a leitura do artigo “Sobre o Estético em Kierkegaard”, de Elisabete M. de Sousa (SOUSA, 2015, p. 107-124): “Pensar o estético em Kierkegaard passa inevitavelmente pela aceitação da dimensão poética da sua obra e pela problematização do que é comumente tido por estágio estético da existência. Apesar de a última década ter assistido a um significativo aumento no número de estudos que tomam o estético como uma das questões fulcrais, pode afirmar-se que ainda hoje só é consensual e unânime entre todos os sectores da crítica kierkegaardiana reconhecer que a sua condição de poeta confere à obra uma incontornável dimensão estética” (Ibid., p. 107).

Segundo o autor⁷³ do ensaio “Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical”,⁷⁴ Dom Juan é uma ideia pertencente à tradição cristã, remontando à Idade Média. Com efeito, primeiramente, o que tornaria a figura lendária ou mítica de Dom Juan sede de uma imediaticidade sensível e sensual, perspectiva nomeada como *erótico-imediata*, seria a excelência de seu exemplo pela assunção das várias figuras que o erótico manifesta no “desenvolvimento da consciência de mundo” (SKS 2, 69/ OU-OU, p. 98), em face da clivagem entre “carne e espírito introduzida pelo cristianismo” (SKS 2, 93/ OU-OU, 125). Entretanto, nessa fundamentação, o que se assenta como histórico também é delimitado como *caricatura* (HARRIS, 2010, p. 36),⁷⁵

⁷³ O pseudônimo A, considerado o autor do ensaio em questão, tem sua identidade atribuída por outro autor pseudônimo, o editor Victor Eremita, que, segundo o prefácio da obra OU-OU, é aquele que encontra uma série de enigmáticos papéis, os quais são organizados e publicados conforme suas particularidades de ideia e forma. Assim, a Primeira Parte de OU-OU conta com textos cujo teor levou Victor Eremita a crer que se trataria de escritos produzidos por um “devoto à estética” [*Æsthetiker*], a quem conferiu o título de “A”. Dentro do contexto da recepção da obra de Kierkegaard, o autor A é também usualmente referido ora como “Esteta” ora como “Ironista”, tendo por horizonte a consciência irônica da estética romântica. Para uma abordagem da noção de “ironista”, a partir do pensamento de Kierkegaard, particularmente, em sua tese de doutoramento *Sobre o Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates* (1841), cf. SÖDERQUIST, 2007.

⁷⁴ Esse ensaio, capítulo da obra OU-OU, principia com uma “Introdução Insipiente”, seguida da exposição dos três estádios do desejo, nomeados “Primeiro Estádio”, “Segundo Estádio” e “Terceiro Estádio”, e culmina em três seções denominadas respectivamente: 1). “A Genialidade Sensual Determinada como Sedução”; 2). “Outras adaptações de *Don Juan*, Observadas com a Concepção Musical”; 3). “A Construção Interna da Ópera”. O texto se fecha com o “Poslúdio Insignificante”. Em nossa abordagem, enfocaremos o texto, sobretudo, até a seção 1.).

⁷⁵ Karsten Harris também enfatiza que a disposição com que o autor A localiza a noção de sensualidade dentro do contexto da história do espírito hegeliana acaba por ironicamente ressignificar suas fronteiras: “I pointed out that A places sensuality in the context of a Hegelian history of spirit. We might thus ask: what form of sensuality, or more specifically of the erotic, corresponds to Hegel’s symbolic, classical and romantic stages of art. We would end up with historical stages of the erotic, where it is tempting to read the historical development in the image of personal development, as Hegel himself does when he links the death of art to the coming of age of humanity. We might thus inquire into the stages of the erotic evolution of the individual. Thus we might ask: what is the place of the erotic in the life of someone who has come truly of age. But it cannot be in this sense that A uses the word stages when he speaks of ‘The Immediate Stages of the Erotic’” (HARRIS, 2010, p. 41). É particularmente instigante notar, por outro lado, que tanto Karsten Harris como Elisabete M. de Sousa ressaltam a familiaridade das concepções estéticas elaboradas pelo autor A com o pensamento do filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860): “Schopenhauer denied that we are first of all thinking beings. First of all we are desiring beings, not disembodied spirit, but will, and we discover ourselves to be will by discovering ourselves to be body – where sexual desire provides a ready paradigm. It is no accident that Schopenhauer was the first major philosopher to give music first place among all the arts. For Schopenhauer music is the language of the will, although ‘language’, it would seem, here can only be a metaphor. For A music is the ‘language’ of sensuality. The two conceptions of music invite comparison” (Ibid., p. 35); “A meu ver, não é de arrear a colocação da hipótese de Kierkegaard ter lido *O Mundo como Vontade e Representação* na sua primeira edição. De facto, Kierkegaard também não menciona os nomes de Hector Berlioz, Robert Schumann e Richard Wagner e já tive a ocasião de demonstrar que os utilizou como fontes, chegando a transcrever *ipsis verbis* largos excertos de Wagner, entretecidos, com maior ou menor incidência, nos seus próprios comentários. Na verdade, o que Kierkegaard tem a dizer sobre a música está muito mais próximo do que Schopenhauer afirma no § 52 de *O Mundo como Vontade e Representação*, do que aquilo que se encontra escrito na *Estética* de Hegel, ou mesmo nas formulações dos primeiros românticos” (SOUSA, 2014, p. 75-76).

tendo em vista o tratamento dado às concepções de sensualidade pagã e cristã pela figura de A, um *amante da estética*, um filósofo da arte [*Æsthetiker*]⁷⁶ que, nesse contexto, expressa uma personalidade que se vê perante uma visão de mundo romântica, portanto irônica.⁷⁷

Como princípio, como força e como sistema em si, a sensualidade é inicialmente suposta pelo cristianismo, e nesta medida o cristianismo introduziu a sensualidade no mundo. Quando entretanto se quer entender corretamente a proposição “o cristianismo introduziu a sensualidade no mundo”, esta tem de ser concebida de modo idêntico ao seu contrário, i.e., o cristianismo expulsou a sensualidade do mundo, excluiu a sensualidade do mundo. Como princípio, como força e como sistema, a sensualidade é suposta só pelo cristianismo; eu poderia juntar ainda uma determinação que talvez mostre a minha opinião com maior ênfase: a sensualidade é suposta pelo cristianismo sob a determinação do espírito. Isto é inteiramente óbvio, já que o cristianismo é espírito e o espírito é o princípio positivo que ele introduziu no mundo. (...) Afirmar que a sensualidade já existia no mundo antes do cristianismo seria uma objeção muitíssimo tola à minha ideia, dado que daí resultaria, com efeito, que aquilo que há-de ser excluído existe sempre antes daquilo que o exclui, se bem que noutro sentido *venha à existência* [*bliver til*] na medida em que é excluído. (...).

Portanto, decerto que a sensualidade já antes existia no mundo, mas não estava espiritualmente determinada. Como ela existia, então? Existia determinada animicamente. Assim aconteceu no paganismo, e se se quiser procurar a expressão mais perfeita para tal, assim era a sensualidade na Grécia. Mas a sensualidade determinada animicamente *não é contradição, exclusão, é antes harmonia e consonância*. Mas precisamente pelo facto de a sensualidade ser suposta como estando harmoniosamente determinada, não é suposta como princípio, mas antes como um *encliticon* cômsona (SKS 2, 68-69/ OU-OU, p. 97-98, ênfases minhas).

⁷⁶ Em relação ao termo “*Æsthetiker*”, optamos por sugerir a noção de “amante da estética”, ou “devoto da estética”, como “aquele que cultiva o saber ‘Estético’”, um “filósofo da arte”, seguindo a notação de Ettore Rocca: “I prefer ‘aesthetician’ to ‘aesthete’ as a translation of ‘*Æsthetiker*’. According to Ludvig Meyer’s *Fremmedordbog* (3rd ed., Schuboths Boghandling, Copenhagen 1853, 16), ‘*Æsthetiker*’ is a ‘*Lærer i, Dyrker af, Æsthetiken; Kunstphilosoph* [a teacher of, a devotee to aesthetics; a philosopher of art], thus an aesthetician. And A is in fact an aesthetician insofar as he writes ‘aesthetics essays’ (SKS 2, 14; KW 3, 7): on music, on the tragic, on theatrical critique. It is for this reason only that Victor [Eremita] calls him *Æsthetiker*, aesthetician (...)” (ROCCA, 2003, nota 04, p. 125).

⁷⁷ É relevante, contudo, apontar que a consciência irônica de A pode ser compreendida como de caráter niilista. O comentário de George Pattison evidencia o contorno epocal do assunto: “Of particular importance in this respect was Poul Martin Møller (1794-1838), generally acknowledged to have had a significant influence on Kierkegaard’s development both as a teacher and as a friend. Møller did not himself share the mood of those he regarded as nihilists, but was quick to recognise the force of their ideas and to realize that this was not just a matter of youthful brashness but the manifestation of a pervasive tendency in modern thought. Although, as the Danish critic Uffe Andreassen has shown, Møller regarded Schopenhauer as the archetypal nihilistic thinker, he believed that the seeds of nihilism were deeply embedded in both Romanticism and Hegelianism. In a striking anticipation of the argument of Kierkegaard’s dissertation *On the Concept of Irony*, Møller traced contemporary nihilism back to Fichte and to Schlegel’s interpretation of Fichte’s thought. Irony, he wrote, ‘is a consequent development of the fruitless struggle to construct a self-enclosed ethical system from the standpoint of the individual. This method must necessarily end with the loss of all content, with moral nihilism’” (PATTISON, 1999, p. 28).

Desse modo, a sensualidade suposta como princípio pelo cristianismo seria precisamente aquela antinômica, contraditória, excludente e, nessa medida, vem à existência, i.e., *devém em um novo sentido*, que implica, por sua vez, outra relação com a imediaticidade, ou seja, com a instância pré-reflexiva, indeterminada, situada como força vital. É precisamente aqui que aparece o *problema* da reflexão, cuja manifestação é o pensamento, i.e., a linguagem.

I. Sobre o “mundo” do autor A: “o que é feliz tem dois”

Para que possamos perscrutar essa espécie de fantasmagoria envolvendo os âmbitos da imediaticidade sensual e da linguagem, é fundamental espreitarmos, em linhas gerais, a rota proposta por esse ensaísta irônico idealizado por Kierkegaard. Por sinal, é precisamente pela insinuação conceitual da noção de ideia estética, em uma seção chamada de “Introdução Insipiente”, que o ensaio principia. Nela, o autor A nos apresenta o eixo temático do texto, intencionando nos fazer crer que sua posição como autor é categoricamente a de um amador, um diletante, isto é, alguém cuja única autoridade estaria no vínculo de desejo e de deleite associados àquilo que persegue com peculiar devoção. E qual seria a excepcional devoção de A? A música de Mozart. Vejamos como ele nos convida a entrar *em seu mundo*.

A partir do instante em que pela primeira vez a minha alma ficou deslumbrada com a música de Mozart, e humildemente se prostrou em admiração, entreguei-me amiúde a uma ocupação dilecta e reparadora, a de reflectir no modo como essa feliz ponderação dos gregos sobre o mundo, ao qual por isso chamam κόσμος⁷⁸ (porque se mostra como um todo bem ordenado, como um adorno requintado e transparente para o espírito, que sobre ele actua e gera acção), e no modo como essa alegre ponderação é passível de ser repetida numa ordem mais elevada das coisas, no mundo dos ideais, e no modo como volta aqui a encontrar-se uma sabedoria providente, digna de admiração porque, em particular, liga um ao outro o que tem de estar em conjunto, Axel e Valborg,⁷⁹ Homero e a Guerra de Troia, Rafael e o catolicismo, Mozart e *Don Juan*.⁸⁰

⁷⁸ Em grego no original: “cosmos”. Aqui seguimos a grafia para o termo grego como correção da grafia utilizada no texto original, conforme sugerida por Karsten Harries (Ibid., p. 27).

⁷⁹ Protagonistas da tragédia *Axel og Valborg* (1810), do poeta e dramaturgo dinamarquês Adam Oehlenschlägers (1779-1850).

⁸⁰ Título da versão dinamarquesa da ópera de Wolfgang Amadeus Mozart intitulada *O Dissoluto Punido*, ou *Don Giovanni* (1787), sobre o libreto de Lorenzo da Ponte (1749-1838). A versão dinamarquesa, de autoria de Laurids Kruse, intitulada *Don Juan. Opera i tvende Akter bearbejdet til Mozarts Musik* [*Don Juan. Ópera em Dois Atos Arranjada para a Música de Mozart/1807*], é como o autor A usualmente refere-se a ela (cf. nota da tradutora n. 01, OU-OU, p. 83). Manteremos, portanto,

Assim, percebe-se, desde a “insipiência” de sua introdução, que o mundo de A existe *em sua cabeça*, isto é, exprime-se como uma reflexão zombeteiramente deleitosa sobre ideais. Como explicitado, o ideal em foco retoma a compreensão grega de cosmos, o mundo como um todo perfeitamente organizado, integrado, o que para o ensaísta não corresponde à realidade, mas que, de todo modo, realiza-se como uma bela ficção (HARRIES, 2010, p. 28). Para A, a beleza do ideal tem um poder reparador, ela restaura o elo entre a ideia e o gênio do artista⁸¹ como dois cosmos que se interpenetram, unem-se um ao outro em uma “interioridade recíproca” (SKS 2, 61-62/OU-OU, p. 90-91). Sendo assim, ele enumera uma série de pares imbatíveis, sendo que a principal delas é justamente o tema de seu ensaio: o encontro inexpugnável entre Mozart e Dom Juan.

Entretanto, antes de prosseguirmos, importa observar que a noção de *ideia estética*⁸² de que o autor A se serve, sendo Dom Juan um de seus ilustres representantes, participa de um campo de abordagem da relação entre idealidade e arte elaborado por Kierkegaard na juventude. Em síntese, a preocupação do pensador, nessa fase de sua produção, está associada a um plano maior de pesquisa que se refere à tentativa de encontrar unidade para uma multiplicidade de fenômenos, percorrendo diversos contextos, entre eles a ciência. Ele busca como unificar teoricamente o gigantismo de detalhes da empiria e da ética, como encontrar uma ideia capaz de oferecer unidade para a árdua batalha existencial de um indivíduo (PATTISON, 1999, p. 44-45). Essas ambições, contudo, resultam sempre inglórias; a obra da vida parece irreduzível, não cabe na unidade, *escapa à ideia*. Com a arte, todavia,

o título da ópera como *Don Juan*, em itálico, com o fito de diferenciá-la da lenda de Dom Juan propriamente dita, a qual ficará sem o grifo.

⁸¹ Note-se como o autor A apresenta a noção de “gênio”: “O poeta deseja a sua matéria, mas, como se costuma dizer, desejar não é uma arte, o que está inteiramente certo e se aplica com grande verdade a uma grande quantidade de impotentes desejos de poetas. Desejar da maneira certa é, ao invés, uma grande arte, ou melhor, é um dom. É o que há de insondável e de misterioso no gênio, tal como uma vara de vedor [varinha dos desejos], à qual nunca ocorre desejar outra coisa a não ser aquilo que deseja” (SKS 2, 57-58/OU-OU, p. 86).

⁸² Kierkegaard recorreu à conexão proporcionada por “ideias estéticas”, enunciadas a partir de uma tríade de figuras lendárias, todas associadas ao folclore medieval de tradição cristã, constituída em seu conjunto por Dom Juan, Fausto e Ahasverus, o Judeu Errante, que, respectivamente, representam as ideias estéticas de *sensualidade*, *dúvida* e *desespero*. Contrariamente ao que se verifica com Dom Juan, as figuras de Fausto e de Ahasverus habitam “o reino” da linguagem, participando, por conseguinte, do campo reflexivo. Assim, enquanto a ideia de Fausto personifica a dúvida, por uma assunção reflexiva enfaticamente intelectual e sedutora, Ahasverus encarna a consciência que vagueia, eternamente, impulsionada pelo desespero-desafio, aquela forma de desespero que pode ser identificada como tipicamente niilista própria ao poeta romântico e ao artista moderno (cf. PATTISON, 1999, p. 48-49).

ocorre um recorte diferencial. *Na vida da obra é possível encontrar uma ideia capaz de oferecer unidade e coerência para um todo integrado*, conforme definido por George Pattison

the aesthetic “idea” corresponds to our own receptive and interpretative capacities because it is an idea springing from another human being, from one like unto ourselves. *Art – as against nature, divinity or life – is on the right scale*. As such it becomes the source of “harmonious joy” (...).

Art thus acquires a privileged position within consciousness, since it is able to create and communicate a sense of unity which natural science, existential experience and theology can only postulate as *desideratum*. But how far does this privilege extend? *Here Kierkegaard is decidedly non-romantic. The privilege of art is precisely its limitation* (Ibid., p. 45-46; ênfases minhas).

Cumpro, portanto, mantermos em nosso horizonte essa definição de ideia estética, bem como do privilégio da arte em face da delimitação específica de seu campo.

O autor A parece viver unicamente em função de suas ideias estéticas, isto é, parece não estabelecer nenhum outro vínculo ou compromisso que não seja com seu próprio movimento autorreferente. A existência tende a tornar-se, portanto, efetivamente limitada por essa esfera. Com efeito, é em meio a essa dimensão existencial que ele irá empreender, ao longo da Primeira Parte da obra *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*, dentre outros feitos, sua defesa da música de Mozart e, em particular, de seu *Don Juan* (a ópera *Don Giovanni*),⁸³ como baluarte artístico insuperável, perfeita encarnação da ideia, correspondente de excelência da imediatez sensual, do erótico imediato, aquela zona pré-reflexiva em que a linguagem ainda não veio à existência.

Conforme já mencionado, a imediatez sensual é uma indeterminação que em sua forma elementar se expressa como força da natureza [*Naturmagten*]. Por isso, segundo A, essa força só pode ser pensada, de fato, a partir de uma ideia amplamente abstrata, que identifica como *genialidade sensual* [*sandselige Genialitet*].⁸⁴ Essa, por sua

⁸³ Cf. nota 80.

⁸⁴ Em nota à conferência recém-proferida em Buenos Aires, “Arte e experimentação, ou como superar a crise de representação” [02/11/2017], na XIII Jornada Kierkegaard 2017: “*Kierkegaard, Pensador de la Crisis*”, organizada pela Biblioteca Kierkegaard Argentina, Elisabeth M. de Sousa assim define a noção de “*Genialitet*” no contexto desse capítulo de OU-OU: “Ao utilizar a palavra *Genialitet*, A envolve o conceito do erótico-musical numa fina rede de conotações que aqui aponto sucintamente

vez, apenas admitirá a elaboração de tratamento artístico pelo *meio* mais abstrato, isto é, aquele que estiver mais distante da *linguagem verbal*, donde se conclui que a genialidade sensual, como “uma força, um tempo, impaciência, paixão, etc., em todo o seu lirismo” (SKS 2, 64/ OU-OU, p. 93), somente tornar-se-á apresentável pela *música*, visto que se dá em uma “sucessão de momentos, pois se ocorresse num único instante podia ser reproduzida ou pintada” (Ibid.).

O facto de ocorrer numa sucessão de momentos exprime seu caráter épico, mas não é todavia épico em sentido mais rigoroso, visto não estar tão dilatado que se concretize em palavras; *move-se continuamente numa imediateidade*. Na poesia, também não se deixa pois apresentar. O único meio capaz de a apresentar é a música. A música tem em si, designadamente, um momento de tempo, mas não decorre no tempo, a não ser em sentido figurado. Não pode exprimir o histórico dentro do tempo. A perfeita unidade entre esta ideia e a forma que lhe é correspondente encontramos-la agora em *Don Juan [Don Giovanni]* de Mozart (Ibid.; ênfase minha).

Na introdução de seu ensaio, A também explicita seu entendimento de que aquilo que caracteriza uma produção clássica guarda necessariamente a felicidade de dois, “o que é feliz tem dois” (SKS 2, OU-OU, p. 84). Assim, na obra clássica, a felicidade de dois é a junção de duas forças (SKS 2, 57/ OU-OU, p. 85): da ideia⁸⁵ e do gênio do artista, pela forma como a ideia se realiza.⁸⁶ Essa junção feliz de dois, que estabelece a imortalidade classicista, é mesmo tão contundente e absoluta, que, como nota A, em “uma posterior época reflexionante nem sequer será alguma vez capaz de separar em pensamento o que está tão intimamente unido sem correr o perigo de

para justificar a escolha da palavra genialidade, em vez da perífrase ideia primordial ou elemental. A genialidade é a qualidade ou o dom do que possui gênio, e em francês e em alemão, o mesmo ‘gênio’, como é sabido, encerra os conceitos expressos em latim por *ingenium* e por *genius*, cuja discussão domina as teorizações estéticas ao longo dos séculos XVIII e XIX, sejam de pendor mais poético ou de caráter mais filosófico. A concepção demiúrgica do artista percorre diferentes pensadores e poetas do Romantismo alemão de Jena, pressentindo-se, nesta definição de A da ideia do erótico-musical, reflexos quer dos fragmentos de Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801) sobre o gênio como sendo a condição natural do homem, quer da ideia de uma concepção órfica do universo, concedendo à música o poder de dar forma ao mundo original. Por outro lado, no contexto deste capítulo, A atribui outras valências ao termo Genialitet, visto que a representação do erótico-musical em Don Giovanni e por Don Giovanni é possível apenas devido ao gênio de Mozart, relacionando-se assim a ideia de gênio com a de imortalidade e de clássico” (SOUZA, 2017, nota 01, p. 23).

⁸⁵ Dentro da tradição estética (hegeliana), a que o autor A se remete nesse capítulo, a noção de “ideia” pode ser compreendida como sinônimo de “matéria” e “conteúdo” (SKS 2, 61/ OU-OU, p. 90-91).

⁸⁶ Dirá o autor A: “O que é feliz tem dois: é notável que a mais notável matéria épica coubesse em sorte a Homero; a ênfase recai aqui nomeadamente tanto em Homero quanto na matéria. Nisso reside a profunda harmonia que ressoa em cada uma das produções a que chamamos clássicas. Ora é assim que acontece com Mozart; é feliz que a única matéria que talvez em sentido mais profundo seja musical haja sido dada a – Mozart” (SKS 2, 56/ OU-OU, p. 84).

provocar ou de incorrer num mau entendimento” (Ibid.).⁸⁷ Assim é, portanto, com Homero e a Guerra de Troia, Rafael e o catolicismo, e, evidentemente, com Mozart e Dom Juan. Entretanto, o que torna Mozart e a realização de Dom Juan em seu *Don Giovanni* um clássico absolutamente inigualável é a raridade⁸⁸ do encontro feliz dessas duas forças: a ideia representada por Dom Juan e o gênio de Mozart. Raridade jubilosa pela coincidência histórica de que justamente a *ideia mais abstrata*⁸⁹ encontrara o *meio mais abstrato* para expressar-se pelas mãos do artista capaz de realizar esse casamento com maestria: uma obra feliz para toda a eternidade.

O que há de feliz em Mozart é ter ele encontrado uma matéria que em si mesma é absolutamente musical, e houvesse um outro compositor de rivalizar com Mozart e, então, nada mais lhe restaria fazer a não ser compor *Don Juan* outra vez. Homero recebeu uma matéria épica perfeita, mas é possível imaginar diversos poemas épicos, porque a história oferece mais matéria épica. Não acontece assim com *Don Juan*. Talvez o que eu queira propriamente opinar seja mais inteligível se eu mostrar a diferença a propósito de uma ideia aparentada. O *Faust* de Goethe é, com toda a propriedade, uma obra clássica; mas é uma ideia histórica e, por isso, cada época insigne da história terá o seu *Faust*. *Faust* tem como meio a linguagem, e esta é um meio muitíssimo mais concreto, e presta-se por esse motivo a que se imagine várias obras do mesmo tipo. *Don Juan*, ao invés, é e permanece o único de seu gênero (...) Na música, é possível imaginar muitas obras clássicas variadas, mas resta apenas uma única obra, acerca da qual se pode dizer que contém uma ideia absolutamente musical, *de tal modo que a música não intervém como acompanhamento, mas, na medida em que manifesta a ideia*, manifesta a sua mais íntima essência específica. Por isso, com o seu *Don Juan*, Mozart ergue-se acima de todos aqueles imortais. (SKS 2, p. 64-65/OU-OU, p. 93-94; ênfase minha).

⁸⁷ Sobre o termo “reflexionante”: “O termo ‘*reflekterende*’, do alemão ‘*reflecterinde*’; (...) Kant distingue dois tipos de faculdade de julgar, a determinante, por meio da qual é possível atribuir um universal a um particular através do uso da razão, e a reflexionante, pela qual, uma vez dado o particular, se chega a um universal empírico e não-lógico, possuindo apenas validade subjetiva. Vd., em português, Immanuel Kant, *Lógica*, tradução de Arthur Morão, Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009, p. 125” (OU-OU, nota da tradutora n. 07, p. 85-86).

⁸⁸ A raridade do encontro é diretamente proporcional à diminuta probabilidade de que a representação da ideia mais abstrata (a genialidade sensual) se dê por via do meio mais abstrato (a música). Cumpre observar que o campo de simultaneidade entre apresentação e representação na obra de Kierkegaard, e, particularmente, nesse capítulo de OU-OU, vem sendo pesquisado e desenvolvido, em pormenor, por Elisabete M. de Sousa (cf. SOUSA, 2017; 2014; 2013) a fim de acerrar o problema da “crise de representação” na modernidade.

⁸⁹ O autor A dirá: “Ora qual é a ideia mais abstrata? *Aqui, a pergunta é obviamente apenas acerca de uma ideia que possa ser objecto de tratamento artístico, e não acerca de ideias que se prestem a apresentação científica*. Qual dos meios é o mais abstrato? Responderei primeiro a essa última. É o meio que mais afastado estiver da linguagem. (...) A ideia mais abstrata, que é pensável, é de genialidade sensual.” (SKS 2, 63-64/ OU-OU, p. 92-93; ênfase minha).

Daí também, a oportunidade formidável de nos deleitarmos, enquanto *ouvintes* de Mozart, *assistidos* pelas ideias de A, com a apreensão artística ímpar relativa àquela instância existencial pré-reflexiva, i.e., da imediaticidade sensual, em sua forma estética por excelência: a música, e na música, Mozart, e em Mozart, sua obra-prima, *Don Juan*.⁹⁰

II. A tonalidade irônica de A: a existência de si e a idealidade da obra

Imortal Mozart! Tu, a quem eu tudo devo, a quem devo haver perdido o entendimento, haver-se minha alma deslumbrado, haver eu estremecido no mais íntimo de meu ser, tu, a quem devo não haver atravessado a vida sem que houvesse algo capaz de me emocionar, tu, a quem agradeço não morrer sem haver amado, se bem que meu amor tenha sido infeliz. Não é pois de admirar eu zele muito mais pela sua glorificação do que pelo instante mais feliz da minha própria vida, que eu seja mais cioso de sua imortalidade do que da minha própria existência. Sim, se ele tivesse sido eliminado, se seu nome tivesse sido apagado, caía por terra o único pilar que até agora impediu que tudo para mim ruísse num incomensurável caos, num horroroso nada (SKS 2, 56-57/ OU-OU, p. 85).

Pois bem, esse é o tom de A. Enquanto sua leitora é preciso que nos embrenhemos em sua poética, afinemo-nos a sua retórica, a seu modo peculiar de defender aquilo que percebe manifesto quando ele próprio, A, ouve sua diletta obra, *Don Juan*, de Mozart. E o que A diz perceber manifesto nessa obra musical é a pura imediaticidade sensual, aquela instância da existência que só pode ser apreendida *fora da linguagem*. O autor A, com a intensidade verborrágica de um apaixonado, quer dar a entender, em sua “Introdução Insipiente”, que muito se preocupa em como irá provar, do ponto de vista de uma teoria estética, que *Don Juan*, de Mozart, não

⁹⁰ Em uma perspectiva muito diversa, sem dúvida, nessa paráfrase, notamos nossa evidente remissão intertextual a Walter Benjamin, que em suas *Teses sobre o Conceito de História* (1940) dirá que “o materialismo histórico se acerca de um objeto histórico única e exclusivamente quando este se apresenta a ele como uma mônada. (...) Ele a arrebatava para fazer explodir uma época do decurso homogêneo da história; do mesmo modo como ele faz explodir uma vida determinada de uma época, assim também ele faz explodir uma obra determinada da obra de uma vida. Este procedimento consegue conservar e suprimir *na* obra a obra de uma vida, *na* obra de uma vida, a época, e na época, todo o decurso da história” (Tradução das teses por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller em LÖWY, 2005. Tese XVII, p. 130; ênfase do original). Em relação a essa formulação, Michael Löwy, em sua leitura “talmúdica” das teses (Ibid., p. 33), dirá: “Os trabalhos de W. Benjamin sobre Baudelaire são um bom exemplo da metodologia proposta nessa tese: trata-se de descobrir em *As Flores do Mal* uma mônada, um conjunto cristalizado de tensões que contêm uma totalidade histórica. Nesses escritos, desarraigados do curso homogêneo da história, encontra-se conservada e reunida toda a obra do poeta, nesta, o século XIX francês, e, nesse último, ‘todo o curso da história’. A obra ‘maldita’ de Baudelaire guarda o tempo como uma semente preciosa” (Ibid., p. 132-133).

apenas é uma obra clássica, mas consiste na mais clássica de todas as obras, porque *assim provando, provaria o sentido de sua própria existência*. É apenas pela vida da obra que a obra da vida ganha seu cosmos, *i.e., a existência de A parece só adquirir sentido por via da idealidade da obra de arte*. Então, para nos persuadir desse sentido, ele, de fato, põe-se a construir uma linha argumentativa, a qual, de forma sucinta, procuramos apresentar acima. Entretanto, mais adiante, o próprio A reconhecerá que todo seu esforço soa-lhe algo suspeito, já que a presunção infantil de seu empreendimento teórico – colocar *Don Juan*, de Mozart, “no lugar cimeiro, custe o que custar” (SKS 2, 56/ OU-OU, p. 84)⁹¹ – facilmente recai em autocontradição, porque tal contrassenso fundamenta-se profundamente na natureza humana (SKS 2, 65/OU-OU, p. 94). Então, por-se-á a expor a puerilidade pitoresca de sua luta com o próprio pensamento para concluir, finalmente, que apenas um leitor que aceite o derramamento lírico de seu modo de pensar, marcado pela exultante brincadeira que o sustenta, poderá simpatizar com ele.

A admiração que há em mim, a simpatia, a piedade, a criança que há em mim, a mulher que há em mim, exigiam mais do que o pensamento poderia dar. O pensamento tranquilizara-se, e repousava alegre no seu reconhecimento; dirigi-me então até ele e pedi-lhe que se pusesse em movimento ainda uma vez mais para arriscar tudo por tudo. Ele sabia bem que era em vão; mas como tenho por hábito manter com ele um bom entendimento, não me ofereceu afinal recusa alguma. Os seus movimentos entretanto a nada conduziram; incitado por mim, continuou sempre a elevar-se e a voltar sempre a cair em si mesmo. Continuava a procurar manter sempre o pé e não conseguia, continuava a procurar o fundo, mas nem conseguia nadar, nem passar a vau. Dava tanto para rir como para chorar. Fiz por isso ambas as coisas, e fiquei-lhe deveras agradecido por não me haver negado o serviço. Ora apesar de eu saber perfeitamente que de nada serve, fui todavia muito capaz de me lembrar de lhe pedir que jogasse ainda uma vez mais esse jogo que é para mim uma fonte inesgotável de alegria. Qualquer leitor que pense que brincar é uma maçada não é

⁹¹ É, em verdade, muito divertido desfrutar do pendor jocoso com que A declara sua paixão infantil pelo empreendimento: “(...) embora seja tão infantil lutar pelo lugar superior ou inferior quanto por um lugar na igreja a caminho do altar durante uma confirmação, ainda sou todavia muito criança, ou melhor, sou como uma rapariga apaixonada por Mozart, e tenho de o pôr no lugar cimeiro, custe o que custar. E irei ter com o sacristão, com o pastor, com o vigário, com o bispo e com todo o consistório, e hei-de pedir e rogar que se dignem cumprir a minha prece, e hei-de implorar o mesmo a toda a congregação e, se a minha prece não for atendida, se o meu infantil desejo não for cumprido, sairei então da comunidade, separar-me-ei dessa maneira de pensar, fundo então uma seita que não se limita a colocar Mozart em lugar cimeiro, mas que nem sequer tem mais ninguém além de Mozart; e quero pedir a Mozart que me perdoe pelo facto de a música não me haver entusiasmado para alcançar feitos maiores, antes ter feito de mim um tolo, que por sua causa perdeu a migalha de entendimento que tinha, esgotando eu agora o tempo na maioria das vezes em uma calma nostalgia, a cantarolar aquilo que não entendo, rondando em silêncio como um fantasma, dia e noite, à volta daquilo em que não sou capaz de entrar” (SKS 2, 56/ OU-OU, p. 84-85).

obviamente cá dos meus, não lhe atribui qualquer significação e, contudo, aplica-se aqui como em toda parte: as crianças parecidas brincam melhor.

(...) Um leitor desse tipo não iria pois simpatizar com a lírica do meu pensamento, que de tão extravasada ser extravasa o pensamento (...) (SKS 2, 65-66/OU-OU, p. 94-95).

Bem, mas para que seja possível seguir com alguma pertinência, vamos nos aproximar com maior apuro do que nos parece ser o “método estético” de A. Vamos acompanhar o que ele tem a nos propor acerca do que significa, de fato, o alcance e o limite de uma *prática estética* para que, finalmente, possamos, por um lado, acessar o que A designa por estádios eróticos imediatos (ou estágios do desejo) em sua perfeita identidade ao erótico-musical, e por outro, seguir na elaboração de nossa investigação particular, ocupando-nos em pormenor do que especificamente nos cabe.

III. O método estético de A: linguagem como possibilidade

Uma prática estética chega ao máximo do que é capaz de realizar, segundo A, em virtude da linguagem. Será pela linguagem que se acercará daquilo que é de seu interesse, no caso, a música de Mozart, “iluminando a ideia de tantos lados quantos os possíveis (...), e continuar assim a circunscrever cada vez mais o território no qual a música habita, bem como a angustia-la para que irrompa e, na medida em que ela se fizer ouvir” (SKS 2, 91/ OU-OU, p. 122), então, finalmente, poder dizer: *agora ouça*.⁹² É, portanto, uma prática que exige uma linguagem que promova o envolvimento, o comprometimento com a matéria. Essa ligação é estabelecida graças ao fato de A ser um amante da estética, sua *linguagem*, por isso, *é a mesma do desejo*; daquele que nele ressoa pela obra que ama, e daquele que nele ressoa como anseio desejante de partilhá-la com outros possíveis afiliados, que assim poderão ser

⁹² Segue-se que o autor A, então, completará: “Em minha opinião, terei feito o máximo que a estética é capaz de fazer; se serei bem-sucedido, é outro caso” (SKS 2, 91/OU-OU, p. 122). Adiante, o autor do ensaio dirá que Dom Juan não é para ser visto, *mas ouvido*: “(...) antes digo: ‘Ouve Dom Juan, digamos que se não fores capaz de obter uma representação de Dom Juan ouvindo-o, então, nunca mais o conseguirá. Ouve o começo de sua vida; tal como o relâmpago se desprende da escuridão das nuvens da trovada (...)’” (SKS 2, 106/ OU-OU, p. 139).

mobilizados a também desejá-la. Quem sabe não seria esse mesmo seu sonho de comunidade?⁹³

Logo, o reino de A é a linguagem (SKS 2, 73/OU-OU, p. 102).⁹⁴ Não sendo compositor, nem instrumentista, tampouco regente ou portador de cátedra no assunto, será, por conseguinte, de fora da música que ele a observará, como um diletante, um leigo,⁹⁵ amador convicto, ou seja, *um ouvinte que deseja continuar a ouvir o que ouve*. É a partir desse reino, e de sua disposição como ouvinte, que passará a pesquisar a música, isto é, aquele meio que abriga, de forma excelente, o erótico imediato, que é idêntico à noção de erótico-musical, o título alternativo do ensaio em questão. É, com efeito, valioso e instigante o modo como o autor descreve seu método para experienciar o desconhecido.

Se eu imaginasse dois reinos que estabelecessem fronteira um com o outro, e um deles me fosse conhecido e com bastante rigor, mas o outro me fosse totalmente desconhecido e se, *por mais que eu desejasse tal coisa, me tivesse sido vedada a entrada naquele reino desconhecido*, então, eu *seria todavia capaz de produzir em mim uma representação desse reino*. Ia andando até as fronteiras do reino meu conhecido, seguia sempre pela fronteira e, enquanto fazia isto, descreveria com este movimento o contorno daquele país desconhecido, obtendo uma representação geral, apesar de nunca lá ter posto os pés. (...) E se bem que eu sinta que a música é uma arte que exija experiência em alto grau para que dela se chegue a poder formar justificadamente uma opinião, então, volto a consolar-me, como tantas vezes, com o *paradoxo* que consiste em também se conseguir *obter uma espécie de experiência no pressentimento e no desconhecimento*; consolo-me com o fato de Diana, que nunca deu à

⁹³ Ao longo da primeira parte de OU-OU, o autor A irá, de fato, assumir-se membro de uma associação, nomeada de Συμπαρανεκρώμενοι gr. (Symparanekrōménoi), traduzível do grego por “comunidade de defuntos” ou “companheiros na morte” (OU-OU, nota da tradutora, p. 174), perante a qual irá proferir três discursos, que correspondem a três capítulos da obra: “O Reflexo do Trágico Antigo no Trágico Moderno – Um Ensaio de Esforço Fragmentário”; “Silhuetas – Passatempo Psicológico”; “O mais Infeliz – Peroração aos Encontros de Sexta-Feira” (cf. SKS 2, 137-223/ OU-OU, p. 173-265).

⁹⁴ O autor A afirma: “O reino meu conhecido, cujas fronteiras mais extremas quero explorar para descobrir a música, é a linguagem” (Ibid.).

⁹⁵ Também explicita a seu modo: “Sei muito bem que não sou um entendido em música, e de boa vontade admito que sou leigo (...)” (SKS 2, 72/OU-OU, p. 101). Todavia, conforme observa Elisabete M. de Sousa: “Depois do elogio a Mozart, Kierkegaard continua a cumprir textualmente os ditames de Robert Schumann (1810-1856) para a elaboração de uma crítica musical: “(...) segundo quatro pontos de vista, de acordo com os quais se pode examinar uma obra musical, i.e., a forma (o todo, as partes isoladas, os períodos, as frases), a composição musical (harmonia, melodia, frase, trabalho, estilo), a ideia principal, que o artista quis representar, e o espírito, que rege a forma, a matéria e a ideia”, vd. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* [Escritos Reunidos sobre a Música e os Músicos] Leipzig: 1854; Reprint Ausgabe, Wiesband: Breikopf & Härtel, 1985, vol. I, p. 118 (Apud Ou-Ou, nota da tradutora n. 35, p. 107-108). Além disso, o contexto musical que funda a recepção de Kierkegaard a Mozart, associado ao seu conhecimento da crítica musical contemporânea de Hector Berlioz, Robert Schumann, Richard Wagner e Franz Liszt, bem como sua participação na fundação da primeira sociedade musical de Copenhague, está amplamente exposto em SOUSA, 2008.

luz, ter vindo ao socorro das parturientes, possuindo mesmo esse dom inato de parteira desde criança, visto haver sido ela quem ajudou Latona nas dores do parto, aquando do nascimento da própria Diana (SKS 2, 72-73/ OU-OU, p. 101-102; ênfases minhas).⁹⁶

O reino desconhecido por A diferencia-se da linguagem, sobretudo porque “a música exprime sempre, designadamente, o imediato em sua imediaticidade” (SKS 2, 76/ OU-OU, p. 105), a música “não existe para além do instante em que é executada” (SKS 2, 75/OU-OU, P. 104), por isso é o meio expressivo mais apropriado para exprimir a imediaticidade sensual, i.e., o erótico imediato. Por seu turno, a linguagem, *por constituir-se pela reflexão*, jamais poderá enunciar o imediato, em verdade, “*a reflexão mata o imediato* e, por isso, é impossível enunciar o imediato na linguagem (...)” (SKS 2, 76/ OU-OU, p. 105; ênfase minha). Sendo o imediato o indeterminável, é impossível para a linguagem descrevê-lo (Ibid.).⁹⁷ Contudo, A adverte que o fato de a música ser capaz de desvelar a indeterminação do imediato não indicará sua perfeição, mas antes *uma falta* (Ibid.). Assim, o que parece ser a pobreza da linguagem é, efetivamente, sua riqueza (Ibid.). A linguagem é fundamentalmente *possibilidade*, mas tão somente porque é reflexão (HARRIES, 2010, p. 47).

Assim, e apenas para introduzir um exemplo, diz-se: “não sei propriamente adiantar porque faço eu isto ou aquilo desta ou daquela maneira, faço-o de ouvido”. Utiliza-se amiúde, para coisas que não têm relação alguma com o musical, uma expressão retirada da música, mas que designa ao mesmo tempo o obscuro, o inexplicável, o imediato (SKS 2, 76/OU-OU, p. 105-106).

Portanto, a tese de A de que a *imediaticidade sensual* encontra seu *meio absoluto* na música e, mais propriamente, na música de Mozart aproxima essa última das fronteiras mais extremas do reino da linguagem. Desse modo, A buscará acessar o reino da música, obtendo “uma espécie de experiência no pressentimento e no desconhecimento” (SKS 2, 72-73/ OU-OU, p. 101-102), façanha que expressa um “paradoxo” estranhamente exequível. Nessa aventura investigativa, a música tornar-se-á linguagem, ou antes, será reconhecida enquanto tal. Mas não naquela perspectiva corrente, espiritualmente banalizada, de que a música é uma espécie de linguagem assim como outras artes também o são, uma vez que “qualquer expressão

⁹⁶ Na mitologia romana, Diana corresponde à deusa grega Ártemis. Ela assiste sua própria mãe, Latona (Leto, na mitologia grega), dar à luz ao seu irmão gêmeo, o deus Apolo.

⁹⁷ A citação versa: “O imediato é, designadamente, o indeterminável e, por isso, a linguagem não pode concebê-lo (...)” (Ibid.).

de uma ideia é uma linguagem, sendo que a essência da ideia é a linguagem” (SKS2, 73/ OU-OU, p. 102);⁹⁸ não, a música será reconhecida como linguagem a partir de uma experiência obtida *pelo desconhecimento* (SKS 2, 72-73/ OU-OU, p. 101-102). Nesse caso, não se trata apenas do “desconhecimento” de A em relação à música enquanto forma de arte, pelo fato de não se dizer uma autoridade no assunto, mas da própria significação da música em face da imediaticidade sensual enquanto *único meio capaz de expressar o erótico imediato*, aquele âmbito da existência deveras recôndito, segredo, oculto, cuja indeterminação exprime-se como uma falta, exigindo que a linguagem, portanto, insista sempre em retornar a ele, reflexivamente, qualificando-o como dimensão existencial que se desconhece incessantemente, e que, enquanto tal, *escapa* de ser apanhada pelo entendimento. No reino da música, o erótico imediato é perfeitamente colhido em sua plena imediaticidade sensual, do que resulta o progressivo desvelar desse imediato em uma espécie de revelação.

Portanto, ainda que A deseje muitíssimo, é-lhe definitivamente vedado o acesso ao reino desconhecido, mesmo assim o ensaísta declara-se qualificado para produzir para si mesmo uma representação desse reino, uma vez que, rigorosamente, conhece bem o seu próprio reino, a linguagem: “Enquanto meio de expressão, a linguagem é considerada o meio espiritual determinado em absoluto; por isso, a linguagem é o meio de expressão das ideias propriamente dito” (SKS 2, 73/ OU-OU, p. 103). Reconhecendo-se, portanto, como um verdadeiro perito no assunto, constata que na linguagem

o sensual é reduzido a mero instrumento e, como tal, relevado. Se um homem falasse de modo a que se ouvisse o estalar da língua, etc., então, estaria a falar mal; (...) se um indivíduo lesse um livro de modo a fixar cada uma das letras, então, estaria a ler mal. É precisamente então que a linguagem é o meio perfeito, quando todo o sensual é nela negado. Também assim acontece com a música: *o que é propriamente*

⁹⁸ Nas palavras do autor A: “Quando, designadamente, se tem o desejo de ser levado pela espirituosidade, então, podia dizer-se que a escultura e a pintura são uma espécie de linguagem, dado em conta que qualquer expressão de uma ideia é uma linguagem, sendo que a essência da ideia é a linguagem. Por isso, as gentes espirituosas falam da linguagem da natureza e os padres piegas abrem por vezes o livro da natureza e leem-nos qualquer coisa, que nem mesmo eles, nem os respectivos ouvintes, entendem. Se não se obtivesse melhor resultado desse comentário a não ser que a música é uma linguagem, nem sequer me incomodaria com ele, antes deixava que ficasse em claro e fosse tomado por aquilo que era. Mas não é assim que se passa. Só quando o espírito está suposto, a linguagem é investida de seus direitos; porém, quando o espírito está suposto, tudo quanto não é espírito é excluído. Mas esta exclusão é determinação do espírito e, portanto, tendo em conta que a expulsão fará com que seja aplicável, exige um meio de expressão que esteja determinado espiritualmente; este meio é a música. Mas um meio determinado pelo espírito é por essência linguagem; ora como a música é determinada espiritualmente, é com todo o direito chamada de linguagem” (SKS 2, 73/OU-OU, p. 102-103).

para ser ouvido liberta-se continuamente do sensual (SKS 2, 74/OU-OU, p. 103; ênfase minha).⁹⁹

Sugerimos uma singela comparação com o fito de tornar ainda mais evidente essa asserção de A. Se nos reportarmos à experiência de escuta de nossa língua materna, e, como oposição absoluta, de outra, completamente desconhecida, notaremos sem dificuldade que, quanto mais distantes situamo-nos em relação ao significado do que é dito, isto é, àquilo que propriamente conseguimos apreender pelo discurso, mais intensamente emerge, em nossa percepção, o imediato como campo sensível, onde a materialidade do som prevalece sobre o entendimento do que possa estar sendo dito. Em outras palavras, ocorre uma espécie de descolamento entre o meio de expressão e a ideia. Segundo A,

na linguagem, o sensual, enquanto meio, está assim reduzido a mero instrumento e é continuamente negado. Não acontece assim com outros meios de expressão (...). Seria uma observação particularmente distorcida acerca de uma escultura ou de uma pintura, se eu fosse observá-la de tal forma que me desse ao trabalho de pôr de parte o sensual, indo assim anular por completo a respectiva beleza. Mas na escultura, na arquitetura e na pintura, a ideia está ligada ao meio, mas o facto *de a ideia não reduzir o meio a mero instrumento*, o facto de não o negar continuamente, é como se fosse uma expressão para dizer que esse meio *não é capaz de falar*. Também isso acontece com a natureza. Por isso se diz com todo o direito que a natureza, e a arquitetura, e a escultura e a pintura são mudas (...). Por isso, é uma tolice afirmar que a natureza é uma linguagem (...) (SKS 2, 74/ OU-OU, p. 103; ênfases minhas).

Compreendemos, assim, que tais artes têm sua subsistência no sensual, dirigindo-se, portanto, especialmente, ao sentido da visão, diferentemente da linguagem e da música, que são os únicos meios a dirigem-se ao sentido da audição; o *ouvido* é, por sua vez, “o sentido que está determinado mais espiritualmente” (SKS 2, 74/OU-OU, p. 103). Além disso, tanto a linguagem quanto a música têm seu elemento no tempo, distinguindo-se das demais artes, cujo elemento é o espaço: “Mas o facto de progredir no tempo é por sua vez uma negação do sensual. O que as restantes artes produzem deixa entrever a respectiva sensualidade justamente através de seu subsistir no espaço” (SKS 2, 75/ OU-OU, p. 104). Desse modo, tanto na linguagem como na música, “*o que é propriamente para ser ouvido* liberta-se continuamente do

⁹⁹ Contudo, nesse quesito, A reconhece que “a música é um meio mais sensual que a linguagem, dado que, na música, se coloca de facto muito mais peso na vibração sensual do que na linguagem” (SKS 2, 77, OU-OU, p. 106-107).

sensual” (SKS 2, 74/OU-OU, p. 103), porque não subsiste em virtude de uma experiência visível, mas, ao contrário, sustenta-se por uma apreensão invisível, do estritamente audível, situada, portanto, fora da dimensão espacial, i.e., exterior à materialidade sensual.

Além disso, no que diz respeito às fronteiras entre prosa e poesia, A mostra-se claramente avesso à noção de que a linguagem pode vir a ser suspensa quando o discurso poético radicaliza seus expedientes na versificação, na rima, na toada musical etc., “e tudo passa a ser música” (SKS 2, 75/OU-OU, p. 104):

Esta é uma expressão favorita usada pelos poetas para denotar que de certa forma renunciaram à ideia, a ideia desaparece diante deles, e tudo acaba em música. Poderia aqui parecer que a música é um meio ainda mais perfeito do que a linguagem. No entanto, este é um desses maus entendimentos langorosos que só nascem de cabeças ocas (...) Mas concluir-se-á daqui que, onde quer que a linguagem cessa começa o musical? Entretanto, esta pode bem ser a expressão mais perfeita para dizer que a música faz fronteira com a linguagem onde quer que seja. Daqui se depreende simultaneamente como isso se encadeia com o mau entendimento que consiste em fazer da música um meio mais rico do que a linguagem. (...) Daqui se conclui que eu, e talvez também os entendidos me deem razão nesse ponto, nunca senti simpatia pela música sublime da qual se opina não ter a necessidade da palavra (SKS 2, 75-76/OU-OU, p. 104-105).

Diante desse apelo, conforme já comentado, A reconhece que o fato de a linguagem ser incapaz de enunciar o “imediato na sua imediaticidade”, como o faz a música, indica sua efetiva riqueza, e não o contrário, uma vez que é possível à linguagem encontrar formas de enunciação para evidenciar *seu próprio limite* diante da indeterminação do imediato, i.e., de sua fugidia presença.

Percebe-se, então, que *o que é propriamente para ser ouvido*, seja na linguagem ou na música, refere-se fundamentalmente à experiência do *imediato*¹⁰⁰

¹⁰⁰ Nesse ponto de sua análise, A distingue, claramente, que a espécie de imediato que é, essencialmente, objeto absoluto da música é aquela que, estando determinada espiritualmente, é lançada para fora da alçada do espírito. Com isso, demonstra haver duas formas de imediato: “O imediato determinado espiritualmente pode estar: ou de modo a cair sob a alçada do espírito, podendo decerto encontrar a sua expressão no musical, mas esse imediato não pode todavia ser o objeto absoluto da música, visto que, quando está determinado de modo a cair na alçada do espírito, então, denota-se por essa via que a música está em um domínio alheio, criando um prelúdio que é continuamente relevado; ao invés se o imediato está determinado espiritualmente, determinado de modo a cair fora da alçada do espírito, então, a música tem aqui seu objeto absoluto. Para o primeiro imediato, é inessencial que esteja expresso na música, ao passo que lhe é essencial tornar-se espírito e, portanto, estar expresso na linguagem; para o segundo, é essencial estar expresso na música, só aí pode ser expresso, não pode ser expresso na linguagem, visto que está determinado espiritualmente de

enquanto instância existencial, com a crucial diferença, entretanto, de que, na linguagem, exprimir-se-á pela reflexão, e na música, pelo desvelamento da imediaticidade sensual, que descobre na ideia de genialidade sensual seu objeto absoluto.¹⁰¹

IV. As observações estéticas de A: de ouvinte para ouvintes

Em síntese, conforme já comentamos, A encontra no conceito de genialidade sensual a grande representação para a sensualidade como princípio, como aquilo que é determinado pelo espírito e, por ele, excluído, a partir da tradição instaurada pelo cristianismo. A encarnação dessa genialidade, “que é absolutamente lírica” (SKS 2, 77/OU-OU, p. 107), aparece na figura lendária de Dom Juan, e Mozart é o artista que consegue encontrar a mais perfeita forma para exprimir essa ideia. Portanto, *Don Juan*, de Mozart, como expressão musical, capta, precisamente, a imediaticidade sensual em seu perpétuo *ressoar* como erótico imediato.¹⁰²

Ademais, sob a perspectiva central do ensaio, o escopo da investigação trata de demonstrar a significação da instância nomeada erótico-musical, a partir do que A define como estádios eróticos imediatos ou estádios do desejo. Nesse ponto, declara, mais uma vez, que tudo o que terá a dizer sobre o assunto deve a Mozart (SKS 2, 79/OU-OU, p. 110). Em relação ao termo “estádio” [*Stadium*], torna explícito que os estádios propostos não devem ser entendidos de forma autônoma, i.e., apartados um do outro, e até considera que a expressão “metamorfose” [*Metamorphose*] seria uma alternativa ainda melhor para explicitar o sentido que espera ver conferido ao termo. Também esclarece que os três estádios representam, em seu conjunto, o que chamaria de “estádio imediato”, sendo que o terceiro sintetiza plenamente os predicados apresentados pelos dois primeiros. Ainda nota, enfaticamente, que os

modo a ficar fora do espírito, e, por conseguinte, fora da linguagem. *Mas o imediato que assim fica excluído do espírito é a imediaticidade sensual*, a qual pertence ao cristianismo e tem na música seu meio absoluto, e torna-se assim também explicável o facto de na Antiguidade a música não ter sido propriamente desenvolvida, pertencendo antes ao mundo cristão” (SKS 2, 77/OU-OU, p. 106). A tradutora Elisabete M. de Sousa esclarece que essa última observação de A tem por base o pensamento de E. T. A. Hoffmann (1776-1822) em seu ensaio *Beethovens Instrumental-Musik*, de 1813-1814, que dá prosseguimento às ideias de *Alte und neue Kirchenmusik* [Antiga e Moderna Música Sacra], de 1814 (OU-OU, nota da tradutora n. 33, p. 106).

¹⁰¹ “A genialidade sensual é pois o objeto absoluto da música” (SKS 2, p. 77/OU-OU, p. 107).

¹⁰² O autor A afirma: “Ora houvesse eu de designar este lirismo com um único predicado, então, teria de dizer que ressoa; e com isto regresso novamente à genialidade sensual como sendo aquela que se mostra de maneira imediata e musical” (SKS 2, 77/OU-OU, p. 107).

estádios *não* devem ser referidos a patamares progressivos da consciência, pela simples razão de que, em nenhum deles, faz-se presente qualquer consciência, já que estão, elementarmente, “a tratar do imediato na sua perfeita imediaticidade” (SKS 2, 80/OU-OU, p. 110).

É ainda relevante notar o que A tem a dizer acerca da exigência quando a música é adotada como objeto de uma *observação estética* [*æsthetisk betragtning*],¹⁰³ pois tal produção [*Frembringe*]¹⁰⁴ – que compreendemos consistir, efetivamente, na prática estética de A – situa-se, fundamentalmente, em face da própria música, ou seja, *é tão somente por sua assunção concreta como ouvinte*, e por sua expectativa *de dirigir-se também a ouvintes concretos*¹⁰⁵ que A espera que sua observação ganhe algum sentido: “Portanto, aquilo que se trata de desenvolver aqui só pode alcançar significação para quem ouviu e permanece continuamente ouvindo. Para ele, talvez possa conter um único sinal singular que possa movê-lo a ouvir outra vez” (SKS 2, 81/OU-OU, p. 111). Essa consideração de A nos leva à constatação de que sua linguagem só poderá servir àqueles que estejam dispostos a também se aventurarem nos desafios fronteiriços do reino da música, de novo e mais uma vez, e, assim,

¹⁰³ Aqui seguimos a compreensão de José Mirando Justo acerca da noção de “observação” [*Betragtning*]: “Kierkegaard é explícito quanto ao complexo que reúne passividade e atividade no processo de acumulação a que chama ‘observação’ (no sentido de ‘produzir observações’: ‘*Betragtning*’): ‘Toda observação não é meramente um receber, um constatar, antes [é] ao mesmo tempo um produzir [*Frembringe*]’” (apud AR, Introdução, p. 17).

¹⁰⁴ Produção no sentido de “produzir”; Justo comenta sua tradução para o termo “*Frembringe*”: “O verbo substantivado que aqui traduzimos por ‘produzir’ é ‘*Frembringe*’, que corresponde igualmente a ‘engendrar’, ‘dar nascimento a’, ‘gerar’, ‘criar’” (Ibid.).

¹⁰⁵ Elisabete M. de Sousa compreende que aqui se tratará de um dos tipos de imediaticidade que integram os campos de concepção do imediato desenvolvidos nesse capítulo de OU-OU: “O terceiro tipo de imediaticidade subjaz *ao momento da apresentação da obra de arte*, e é colocado na dependência do grau de desenvolvimento da intuição do ouvinte e do espectador” (SOUSA, 2014, p. 71; ênfase minha). A autora expõe que as duas outras modalidades de imediaticidade compreendem, respectivamente, a “penetração absoluta” entre forma e ideia que se dá em todas as obras-primas, condição que permite “*a apresentação imediata do objecto artístico*”, e a especificidade da música como meio de expressão mais abstrato, e por isso, apto a manifestar a mais abstrata das ideias, a de genialidade sensual (Ibid., p. 70-72; ênfase minha). É particularmente esclarecedor que Sousa identifique a sobreposição dessas modalidades como um fator que desafia a compreensão das especificidades expressas em cada perspectiva: “(...) cabe dizer que a discussão destas modalidades de imediaticidade é, por vezes, coincidente, visto ser continuamente levada a cabo através de silogismos justapostos. O raciocínio efectua então um movimento de regresso a si próprio, já que o argumento descreve um movimento que progride em espiral. O círculo inicial alarga-se para acolher novos argumentos, sem nunca deixar cair completamente os primeiros, os quais emergem por vezes apenas nas conclusões. Se é verdade que esta estratégia expositiva traz para o plano da escrita o efeito da imediaticidade musical que está a ser discutida, não é menos verdade que não facilita a análise do conceito” (Ibid., p. 72). Tendo em vista a investigação de Sousa, parece-nos, por isso, que a especificidade do meio musical é fundamentada na noção de *mediaticidade sensual*, cuja ideia estética de genialidade sensual encontra seu objeto absoluto na música, conforme distinguido pelo autor A pelas duas formas de imediato (SKS 2, 76-77/OU-OU, p. 106/ cf. nota n. 100 acima), em que, no primeiro caso, está determinado a ser expresso como linguagem e no segundo, só poderá ganhar expressão pela música, i.e., fora da linguagem (Ibid.).

novamente, movidos por uma *prática* em torno do desconhecido, i.e., a música, e nela, a imediatividade sensual.

Com efeito, é especialmente valioso para nossa própria investigação destacar que os estádios eróticos imediatos, conforme elaborados por A, descobrem na música uma “*linguagem de atmosferas*” [*stemning*].¹⁰⁶ Ou melhor, os diferentes estádios *desvelam metamorfoses do desejo* por meio de *atmosferas e disposições* [*stemning*]¹⁰⁷ que a música suscita naquele que se dispõe a ouvi-la de novo e mais uma vez e, assim, novamente.

Antes de apresentar, portanto, a atmosfera prevalecente em cada estádio erótico, gostaríamos de elucidar que cada um deles é refletido a partir de três distintas óperas de Mozart e de seus respectivos personagens: Cherubino, o Pajem de *As Bodas de Fígaro*, Papageno, o passarinho de *A Flauta Mágica*, e Dom Juan, de *Don Giovanni*. Urge notar, todavia, que mesmo parecendo tentador identificar os estágios com os personagens, considerando-os como “pessoas” existencialmente determinadas, definitivamente não é esse o caso. De fato, A é muito explícito nesse ponto: os estádios, ainda que se detenham numa figura de cada ópera, não as compreendem como referidas a um campo individual, mas antes como *a encarnação de uma ideia*, e como tal, devem ser assimiladas em seu caráter conceitual, como abstrações (HARRIES, 2010, p. 41-42). Desse modo apresentaremos concisamente, a seguir, as características elementares de cada estádio.

Cabe antes, entretanto, informar que, conforme notado por Elisabete M. de Souza, o pensador Kierkegaard certamente assistiu, no Teatro Real Dinamarquês [Det

¹⁰⁶Devemos a Karsten Harries a abordagem específica dos estádios eróticos imediatos associando-os a uma “linguagem de atmosferas” [*“language” of moods*]. É particularmente relevante o modo como o autor comenta essa noção, fazendo-se valer do conceito alemão de *Stimmung*. Levando em consideração a peculiaridade da trajetória de nossa pesquisa, desenvolveremos, com maior detalhe, nossa própria compreensão dessa noção no Ato II. De qualquer forma, gostaríamos de fazer constar o comentário de Harries que nos interessou particularmente: “What matters to me here is A’s understanding of music as the ‘language’ of moods. It is a view that has antecedents that go back at least to Plato and looks forward to Heidegger (see the discussion of mood in *Being and Time*). More immediately A’s understanding of music invites comparison with that of Schopenhauer, who understands it as the artistic expression of the will, which invites comparison with Plato’s eros and finds its most striking expression in desire. The different stages of the erotic are associated with moods. More specifically they are associated with *metamorphoses of the mood of desire*”. (HARRIES, 2010, p. 42; ênfase minha).

¹⁰⁷ Sobre as possíveis traduções para o termo “*stemning*”, cf. nota 53 acima, como também nossa abordagem para a noção no Ato II.

Kongelige Teater/ Det Kgl. Teater],¹⁰⁸ às três óperas que servem de modelo para construção da teoria de A, segundo os dados históricos: “Das óperas de Mozart no seu conjunto, Kierkegaard, em tempo útil para a redacção desse capítulo, viu às três que estão na origem destes três estádios, e eventualmente *O Rapto do Serralho*, representado sete vezes entre 1829 e 1837. *As Bodas de Fígaro* contou com sessenta e cinco récitas entre 1821 e 1838; e *Don Juan* (de Kruse), com oitenta e nove entre 1807 e 1845; *A Flauta Mágica* contou com trinta e uma representações entre 1825 e 1842” (OU-OU, nota da tradutora n. 44, p. 111).

O primeiro estádio é representado por Cherubino,¹⁰⁹ definido por A como o Pajem *mítico*, termo que denota o carácter ideal que o ensaísta atribui tanto a esse estádio quanto aos demais. Aqui o desejo está presente “apenas como um pressentimento de si mesmo” (SKS 2, 82/OU-OU, p. 113), porque ainda não se descobre como “desejo ardente”,¹¹⁰ uma vez que se situa como um desejo sem objeto, um desejo obscuro, um desejo indiscriminado, já que, nesse caso, desejo e desejado não estão separados

Assim que o desejo desperta, ou melhor, no seu despertar e com seu despertar, o desejo e o objecto do desejo separam-se, o desejo respira pois são e livre, ao passo que anteriormente não conseguia respirar diante do desejado (...). O desejo tem que ter ar, tem de explodir, o que acontece ao ficarem separados (...) (SKS 2, 82/OU-OU, p. 112).

Não obstante, essa separação *não* está ainda determinada com Cherubino, dando ensejo à manifestação do sentimento que melhor caracteriza esse estágio: a *melancolia* (SKS 2, 81/OU-OU, p. 112). Pois um desejo que apenas é pressentido resulta em um desejo profundamente melancólico, como também “infinitamente profundo” (SKS 2, 82/OU-OU, p. 113). A profundeza infinita desse desejo é comparada por A ao famoso personagem da mitologia nórdica, Thor, que tendo sido incumbido de esvaziar o corno pelo qual bebia, não é capaz de dar a tarefa por terminada, visto que seu inimigo ligara a extremidade do corno ao mar (SKS 2, 82/OU-OU, cf. nota da tradutora n. 51, p. 113).

¹⁰⁸ Acerca do assunto, cf. TUDVAD, 2005, p. 224-225.

¹⁰⁹ *As Bodas de Fígaro* [*Le Nozze di Figaro*/1786], ópera de Mozart, sobre libreto de Lorenzo da Ponte, em quatro atos, em que o personagem Cherubino, pagem dos Condes de Almaviva, está apaixonado pela Condessa, amando, contudo, todas as mulheres.

¹¹⁰ “Desejo ardente” para designar o termo dinamarquês “*attraa*” (grafia atual “*attrå*”), seguindo a tradução de Elisabete M. de Sousa (OU-OU, cf. nota da tradutora n. 10, do capítulo “Diapsalmata”, p. 45).

Apesar de neste estágio o desejo não estar determinado como desejo, apesar de este desejo (...) estar completamente indeterminado, possui todavia uma única determinação, a saber, é *infinitamente profundo*. À semelhança de Thor, bebe por um corno cuja extremidade se ergue do oceano; contudo, o motivo pelo qual não consegue sorver para si o respectivo objecto não reside no facto de este ser infinito, mas antes *no facto de esta infinitude não poder tornar-se para ele um objecto*. O sorvo do desejo não designa de todo uma relação com o objecto, é antes idêntico a seu suspiro, e este é infinitamente profundo (SKS 2, 82-83/OU-OU, p. 113; ênfases minhas).

Assim, a melancolia é como um ensimesmar indiferenciado do desejo, uma aquiescência andrógina, que, para A, torna-se ainda mais significativa pelo fato do papel do Pajem estar previsto, musicalmente, para voz feminina.

O que há de contraditório neste estágio como que está sugerido nesta contradição, o desejo está tão indeterminado, o objecto está tão escassamente separado, que o desejado repousa no desejo de um modo andrógino, tal como na vida vegetal o macho e a fêmea se encontram numa única flor (Ibid.).

Desse modo, A designa que o melhor que se pode dizer da figura do Pajem, em sua peculiaridade musical, é que está *embriagado de amor*, cuja intoxicação, entretanto, não se refere à dilatação de uma transparente alegria e leveza de viver, mas ao seu contrário, àquilo que adensa a melancolia, e que, particularmente, em nossa leitura, remete-nos àquele mal-estar típico a que vulgarmente chama-se “porre”. É tal turvação melancólica, cujo fundamento reside em uma “profunda contradição interior” (SKS 2, 84/ OU-OU, p. 115), presente na *atmosfera e disposição* [*stemning*] desse primeiro estágio, que as palavras são incapazes de expressar, pelo excesso de densidade e peso. Só a música conseguirá exprimi-la de algum modo (SKS 2, 83-84/ OU-OU, p. 114-115).

O segundo estágio está representado pela figura de Papageno,¹¹¹ e, novamente, estamos a falar de Papageno mítico, naquele sentido a que já nos referimos. Com Papageno mítico o desejo ardente acorda, e percebe então que antes estivera a sonhar, assim, agora, o sonho é findo: “Este despertar com o qual o desejo acorda, este abalo, separa o desejo do objecto e faculta um objecto ao desejo” (SKS 2, 85-86/OU-OU, p. 116). O autor A indica que essa dinâmica entre desejo e objecto deve ser

¹¹¹ Papageno é um caçador de pássaros e forma um duo amoroso com a personagem Papagena na ópera de dois atos *A Flauta Mágica* [*Die Zauberflöte*/1791], de Mozart, sobre o libreto de Emanuel Schikaneder.

observada a partir de uma determinação dialética, que ilustra com uma metáfora: o ensaísta figura a relação “desejo-objeto” como um par de gêmeos que, necessariamente, estariam destinados a nascer juntos, não um após o outro como de costume, mas em perfeita simultaneidade. Entretanto, a vinda à existência de ambos em tal sincronia implica também a contrariedade de que não permanecerão unidos, mas terão de viver separados.

Mas este movimento do sensual, este abalo telúrico, abre por um instante uma infinita fissura entre o desejo e o respectivo objecto; mas como o princípio motor se mostra durante um instante como gerador de fragmentação, também assim se manifesta novamente ao querer unir o que está separado. A consequência da separação é ser o desejo arrancado do respectivo repouso substancial em si mesmo e, por consequência, o objecto deixa de entrar na determinação da substancialidade, fragmentando-se, porém numa multiplicidade (SKS 2, 85-86/ OU-OU, p. 116-117).

Assim, o desejo, em Papageno, está desperto, mas não ainda plenamente determinado como desejo, pois o objeto cintila esfacelando-se em tamanha profusão, descobrindo-se em tão vasta pluralidade, que acaba por não retornar ao solo substancial do objeto. Em face disso, com Papageno a finalidade do desejo é a *descoberta*, é o pulsar que é, acertadamente, jovialidade. Em sua mítica, o desejo é vagamente pressentido em seu apelo mais profundo, mas logo é esquecido.

O desejo orienta-se na direcção do objecto, movendo-se ao mesmo tempo dentro de si mesmo, o coração palpita alegre e sadio, os objectos desaparecem e aparecem rapidamente, porém, antes de cada desaparecimento, um ápice de desfrute, um instante de emoção, breve mas sumamente feliz, brilhante como um pirilampo, inconstante e incansável como o pousar de uma borboleta de verão, inofensiva como esta; beijos incontáveis, mas tão rapidamente gozados que é só como se aquilo que se tivesse tirado de um objecto fosse dado ao objeto seguinte (Ibid.).

Porquanto, em Papageno o apetite da descoberta não o leva a reconhecer o objeto propriamente, mas a descobri-lo em sua variedade; descobrir o desejo no múltiplo desperta o desejo, embora não possa ainda determiná-lo. Com isso, nesse ponto, A elabora uma síntese esclarecedora acerca dos três estádios: “Recorde-se que o desejo está presente em todos os três estádios, podendo, pois dizer-se que no primeiro está determinado como aquilo que *sonha*, no segundo como aquilo que

procura e, no terceiro, como aquilo que *deseja ardentemente*” (Ibid., ênfase do original).¹¹² A destreza da asserção do autor nos leva diretamente ao terceiro e último estágio dessa tríade que, lembremos, em seu conjunto, constitui o que A denota por “estádio imediato”.

O terceiro estágio é representado por Dom Juan. O autor do ensaio insiste, contudo, em nos lembrar que os dois primeiros estádios funcionam apenas como uma espécie de “antecipação preliminar”, ou mais propriamente como “pressentimentos de Dom Juan”, mas que, de qualquer forma, tornam-se justificáveis na qualificação de “estádios”, à medida que correspondem a “pressentimentos unilaterais”, pois cada um deles pressente apenas um aspecto do estágio imediato enquanto tal (SKS 2, 90/OU-OU, p. 121): “O primeiro estágio desejava idealmente o uno; o segundo desejava o singular sob a determinação do múltiplo. O terceiro é a unidade daí resultante” (Ibid.). No terceiro estágio, “o desejo está determinado como desejo em absoluto” (Ibid.) e, desse modo, resulta no que é constitutivo à sedução em Dom Juan: verdadeira, salutar, vitoriosa e triunfante (Ibid., p. 121-122).

Não é obviamente de descurar que não se trata aqui do desejo num indivíduo singular, mas do desejo enquanto princípio, determinado espiritualmente como aquilo que o espírito exclui. Esta é a ideia de genialidade sensual, tal como acima sugerimos. A expressão para esta ideia é Don Juan e, por seu turno, a expressão para Don Juan é única e exclusivamente a música (Ibid.).

Mas, afinal de contas, quem é Dom Juan? E de que modo é possível apreendermos sua figura lendária enquanto “genialidade sensual determinada como sedução”?¹¹³

¹¹² Nesse âmbito, é muito instigante a abordagem de Elisabete M. de Sousa, ao elaborar uma síntese sobre as implicações do que propõe como simultaneidade da apresentação e da representação no plano das personagens do ensaio: “Uma personagem apresenta – em palco, através do canto, isto é, da música e da palavra – uma ideia, e essa mesma personagem é representante universal dessa ideia. Como já mencionei, o protagonista da ópera apresenta e representa a sensualidade na sua condição genial. Mas é na secção dedicada aos três estádios do erótico-musical que a teoria sobre a simultaneidade de apresentação e representação se torna mais clara. Kierkegaard recorre a três personagens de três óperas diferentes de Mozart, designadamente: Cherubino, de *As Bodas de Fígaro*, Papageno, de *A Flauta Mágica*, e Don Giovanni, da ópera homónima. Cherubino apresenta e representa o desejo em sonho, o desejo que está latente no sujeito e que o indivíduo vê despertar, aprendendo a reconhecer esse desejo e a viver com ele em si. Papageno apresenta e representa o desejo que se agita e procura activamente um objecto para conseguir concretizar o seu desejo. Don Giovanni apresenta e representa o desejo que, tendo encontrado um objecto no qual poderá consumir esse desejo que o comanda, está focado em atrair esse objecto de desejo para si. Cada uma destas figuras apresenta e representa um estágio evolutivo do desejo – Kierkegaard chega a falar de metamorfoses, como as da borboleta. Do interior, em Cherubino, para o exterior, em Papageno, até atingir uma dinâmica interrelacional, em Don Juan” (SOUSA, 2017, p. 06).

¹¹³ Esse é precisamente o título da seção n. 1. do ensaio, cf. nota 74 acima.

V. Quem é Dom Juan, afinal?

Segundo A, Dom Juan é a “encarnação da carne, ou a inspiração da carne pelo genuíno espírito da carne” (SKS 2, 93/ OU-OU, p. 125), e interessará bem menos o caráter épico da lenda, aspecto mais comumente explorado pela cultura letrada – em que se difunde a “historinha” conhecida de que Dom Juan é aquele sujeito voluptuoso que seduziu mil e tantas mulheres só na Espanha etc.¹¹⁴ –, que o que por via da representação dessa ideia desvela-se pela música.

Se não se dispuser de outro meio para descrever esse amor que não seja a linguagem, cai-se numa situação embaraçosa, *pois assim que se abdica da ingenuidade que, com toda a inocência, é capaz de sustentar que em Espanha havia mil e três, então, exige-se algo mais, designadamente, a individualização anímica. O estético não fica de modo algum satisfeito por via de se pôr tudo no mesmo saco, e quer surpreender pela grandeza do número. O amor anímico*¹¹⁵ *movimenta-se justamente na rica multiplicidade da vida individual, na qual os matizes constituem aquilo que é propriamente significativo. Ao invés, o amor sensual pode pôr tudo no mesmo saco. O essencial é para ele a feminilidade, total e abstrata, e, no máximo, é a diferença mais sensual. O amor anímico é subsistir no tempo, o sensual é desaparecer no tempo, mas o meio que o exprime é justamente a música* (SKS 2, 99/OU-OU, 132; ênfases minhas).

¹¹⁴ Sobre o assunto, vale citar o modo bem-humorado e arguto de A argumentar sobre o caso, convidando sua leitora ou leitor a realizar um experimento imaginário: “Como exemplo do que quero dizer, irei discutir com mais algum pormenor a segunda ária do criado: o catálogo das seduzidas. Este número pode ser visto como a epopeia de Dom Juan propriamente dita. Se duvidas da justeza de minha afirmação, realiza esse experimento! Imagina um poeta, habilitado pela natureza com muito maior felicidade do que qualquer outro antes dele, dá-lhe abundância de expressão, dá-lhe domínio e autoridade sobre os poderes da linguagem, faz com que tudo aquilo em que há o espírito da vida lhe seja obediente, submisso ao seu ínfimo gesto, faz com que tudo esteja pronto e disposto à espera da voz de comando, faz com que se rodeie de um numeroso grupo de artilharia ligeira, de mensageiros de pés lestos que no seu rapidíssimo voo trazem o pensamento, faz com que nada lhe escape, nem o menor dos movimentos, faz com que não lhe reste segredo algum, coisa alguma impronunciável em todo o mundo – dá-lhe em seguida a tarefa de cantar Don Juan em epopeia, desenrolando o catálogo das seduzidas. E qual é o resultado? – Nunca mais acaba. O épico tem o defeito, se assim se quiser, de poder alongar-se tanto quanto quiser, o herói, o improvisador, pode alongar-se tanto quanto ele quiser. Ora o poeta poderá entrar na multiplicidade, que sempre poderá lhe dar alegria, mas nunca alcançará o efeito que Mozart alcançou, pois mesmo que finalmente terminasse, nem haveria, contudo, de chegar a dizer metade daquilo que Mozart exprimiu nesse único número” (SKS 2, 100/ OU-OU, p. 132-133).

¹¹⁵ Aqui refere-se tanto ao amor helênico quanto ao amor cavaleiresco: “Quando, designadamente, se pensa no amor grego, então, de acordo com o respectivo conceito, ele é por essência fiel, justamente por ser anímico, e aquilo que é casual no indivíduo singular é ele amar várias, e em relação às várias que ele ama é por seu turno casual em cada vez que ele ama uma nova; enquanto ama uma, não pensa na próxima. Ao invés, Don Juan é radicalmente um sedutor. O seu amor não é psíquico, é antes sensual, e o amor sensual, de acordo com o respectivo conceito, não é fiel; não ama uma, mas sim todas, ou seja, ele seduz todas. É amor, nomeadamente, apenas no momento, mas, no conceito, o momento é pensado como a soma dos momentos, obtendo nós assim o sedutor. O amor do cavaleiro é portanto anímico e, por isso, decorre do respectivo conceito ser por essência fiel; de acordo com o respectivo conceito, só o amor sensual é essencialmente infiel” (SKS 2, 98/OU-OU, p. 131).

Dessa maneira, A explicita que a música é, com efeito, o meio mais apropriado para dar vazão à genialidade sensual representada por Dom Juan, posto que é mais abstrata que a linguagem, enunciando não o singular, mas “o universal em toda a sua universalidade” (Ibid.), de tal modo que esta universalidade ganha expressão não “dentro da abstracção da reflexão, mas antes na concretude da imediaticidade” (Ibid.). Por conseguinte, segundo A, Dom Juan é o “comum universal” (SKS 2, 100/ OU-OU, p. 133), dado que não é ninguém em particular, “paira entre ser indivíduo e ser força da natureza” (Ibid.), e sendo assim,

Don Juan está no contínuo pairar entre ser ideia, ou seja, força, vida – e indivíduo. Mas esse pairar é *vibração musical*. Quando o mar se move agitado, nesse desassossego, as ondas espumosas formam então imagens semelhantes a seres; é como se fossem estes seres a pô-las em movimento e, contudo, passa-se o inverso, é a *ondulação que cria as imagens*. É assim que Don Juan é uma imagem que se torna continuamente visível, mas sem adquirir figura ou consistência, é continuamente criado, mas nunca fica pronto, nada se capta de sua história além de escutar o barulho das ondas. Quando Don Juan é apreendido desta maneira, tudo se reveste então de sentido e de profunda significação (SKS 2, 97/OU-OU, p. 129; ênfases minhas).

Em face disso, firma-se a perspectiva teórica central pela qual a música se manifesta como uma linguagem que *desvela metamorfoses do desejo* através de *atmosferas* [stemning]: as imagens formadas são suscitadas pela ideia que se desvela afinada à vibração da obra musical, cuja força imagética nos fala *primeiramente ao ouvido*. Em outras palavras, a faculdade da imaginação e o que, em virtude dela, poderá vir à existência responde de um modo *sui generis* à concretude da imediaticidade engendrada pela música.

Ainda, segundo A, como o destino do amor anímico é “subsistir no tempo” e o destino do amor sensual é “desaparecer no tempo”, na Antiguidade a sensualidade encontrou sua mais legítima expressão na “quietude silenciosa das artes plásticas” (SKS 2, 102/ OU-OU, p. 135), enquanto, no mundo cristão, “tinha de ferver com toda a sua impaciente paixão” (Ibid.) pela música. No que concerne ao âmbito da sedução, o ensaísta é contundente ao advertir que, em relação a Dom Juan, é preciso ter cautela ao identificá-lo como propriamente um sedutor, posto que a sedução só poderá ser admitida enquanto tal quando nela estiver implícita alguma reflexão, pois

é tão somente por meio da esfera reflexiva que é pertinente “falar de maquinações, e de ciladas astutas” (Ibid.).

Falta a Don Juan esta consciência. Por isso, não seduz. *Deseja ardentemente, e esse desejo produz um efeito gerador de sedução*; nesta medida, ele seduz. (...) Para ser sedutor, falta-lhe o tempo para delinear previamente seu plano, e o tempo para posteriormente ficar consciente do seu agir. Um sedutor deve por isso estar de posse de um poder que Don Juan não tem, por mais bem equipado que de resto se encontre – *o poder da palavra*. Assim que lhe damos o poder da palavra, cessa de ser musical, e *o interesse estético torna-se completamente diferente* (SKS 2, 102-102/ OU-OU, p. 135; ênfases minhas).

Por conseguinte, sob a ótica de A, quando a sedução firma-se segundo o “poder da palavra”, ocorre que o sedutor adentra *em determinações éticas*, e, por isso, o interesse estético é radicalmente alterado, uma vez que terá como objetivo central o “como”, i.e., o método (SKS 2, 103/ OU-OU, p. 136).¹¹⁶ Aqui encontraremos o “sedutor reflexivo”,¹¹⁷ que é aquele que *trama* a sedução; será o método, ou seja, as *táticas* pelas quais a sedução tomará seu curso, que interessará ao campo estético propriamente. Nesse sentido, a ideia estética correspondente encontrar-se-á, por

¹¹⁶ Adiante no ensaio, A irá elaborar sua crítica a apropriações literárias da lenda de Dom Juan. O comentário de Sylvia Walsh delinea aspectos proeminentes do assunto no campo que nos cabe indicar: “Having argued that Mozart captures for us the true essence and significance of Don Juan in his music presentation of the figure, A proceeds to criticize literary adaptations of Don Juan because he thinks they interpret the figure basically according to ethical categories instead of aesthetic ones. That is, they make Don Juan an individual rather than an Idea or ideality, reflective than innocent and spontaneous, immoral rather than premoral or amoral, sensual rather than sensuous, a seducer rather than a seductive force of nature. Literary interpretations thus obfuscate the true significance of the figure” (WALSH, 1994, p. 76).

¹¹⁷ Esse é o caso de Johannes, “o Sedutor”, suposto autor do último capítulo de OU-OU (Parte 1), intitulado “Diário do Sedutor”, do qual o autor A se diz editor. Nas palavras de Victor Eremita, o autor pseudônimo de Kierkegaard que encontra e publica os papéis do autor a que chama de A: “O último dos papéis de A é uma história intitulada ‘Diário do Sedutor’. Surgem aqui novas dificuldades, na medida em que A não se declara como autor, mas tão-somente como editor. Trata-se de um velho truque de romancista, contra o qual nada mais haveria eu de objectar, caso não contribuísse para tornar a minha posição tão complicada, na medida em que um autor acaba por ficar dentro de outro autor, como caixas de um conjunto de caixas chinesas. Não é este o local para adiantar mais sobre aquilo que veio corroborar a minha opinião, quero apenas observar que a disposição reinante no preâmbulo de A, de certo modo, denuncia o poeta. É realmente como se o próprio A houvesse tido receio de sua obra, a qual continuava a angustiá-lo como um sonho agitado, também enquanto narrada. Se fosse um acontecimento verdadeiro, do qual ele tivesse sido testemunha, parecer-me-ia assim estranho que o preâmbulo não trouxesse qualquer alegria de A ao ver realizada a ideia que muito mais vezes lhe pairara na mente. A ideia do sedutor encontra-se sugerida tanto no artigo sobre o erótico-musical com em ‘Silhuetas’ e, aqui, designadamente por analogia com Don Juan, terá de tratar-se de um *sedutor reflectido*, inserido na categoria do interessante, de modo algum dando lugar a perguntas sobre quantas seduziu, mas *como seduziu*” (SKS 2, 16-17/ OU-OU, p. 31-32; ênfases minhas).

excelência, na figura lendária de Fausto, também pertencente ao cristianismo e à Idade Média.

Don Juan é pois a expressão para o demoníaco,¹¹⁸ *determinado como o sensual*, Fausto é a expressão para o demoníaco, determinado como o espiritual que é excluído pelo espírito cristão. Estas ideias estabelecem uma relação essencial uma com a outra, e têm muitas parecenças; portanto, poder-se-ia esperar que também tivessem em comum terem ambas sido preservadas numa lenda (SKS 2, 95/ OU-OU, p.127; ênfase minha).

Segundo A, a lenda é uma expressão da consciência popular (SKS 2, 79/OU-OU, p. 109) e uma de suas características principais é a *ingenuidade*. Assim, de acordo com as manifestações típicas da cultura popular, *não* observaremos o desaparecimento da qualidade irrefletida da lenda de Dom Juan.

Se eu imaginar um indivíduo singular, se eu o vir, ou se eu o ouvir falar, então, passa a ser cômico que ele tenha seduzido mil e três; assim que ele é um indivíduo singular, a ênfase recai totalmente em outro lugar, sublinhando, quem ele seduziu e como seduziu. A ingenuidade da crença popular e da lenda é capaz de enunciar tais coisas sem deixar pressentir o cômico, *o que para a reflexão é impossível* (SKS 2, 97/OU-OU, p. 129; ênfase minha).

O caráter ingênuo do imaginário popular e de suas tradições ganha também evidência, de acordo com A, quando se trata de considerarmos o vínculo da música com a noção de demoníaco, como aquilo que é determinado pelo espírito, mas que por ele é expulso: “Merece (...) ser assinalado que nas lendas populares e, portanto, na consciência popular de que a lenda é a expressão, o musical é sempre o demoníaco” (SKS 2, 79/OU-OU, p. 109). Por sua vez, o aspecto do demoníaco identificado à ideia de genialidade sensual cuja máxima representação, no contexto da tradição cristã, é Dom Juan é compreendido por A segundo aquela tese de que se “o cristianismo introduziu a sensualidade no mundo” (SKS 2, 68/ OU-OU, p. 97), cumpre, portanto, também sustentar que, exatamente por isso, “o cristianismo expulsou a sensualidade do mundo, excluiu a sensualidade do mundo” (Ibid.).

¹¹⁸ No ensaio, A designa literalmente “o demoníaco” [*Dæmoniske*] como o “poder da natureza” [*Naturmagten*]: “(...) quando Dom Juan é concebido por música, então, tenho não um indivíduo singular, tenho *o poder da natureza, o demoníaco*, que fica tão cansado de seduzir ou de dar a sedução por terminada quanto o vento fica cansado de bramar, o mar de encapelar-se, ou uma cascata de precipitar-se da sua altura” (SKS 2, 97/OU-OU, p. 129; ênfase minha).

VI. A assombração de Dom Juan e a linguagem

Na Idade Média ouvia-se muito falar de um monte que em mapa nenhum se encontra denominado monte de Vénus.¹¹⁹ É onde habita a sensualidade, é onde habitam suas alegrias bravias, pois é de *um reino, de um estado*, que se trata. Neste reino, *não habita a linguagem*, nem a sobriedade do pensamento, *nem os afadigados afazeres da reflexão*, nesse reino ouve-se simplesmente as vozes elementais da paixão, o jogo da volúpia, o ruído bravio da embriaguez, *nesse reino desfruta-se simplesmente com eterno folguedo*. O primogênito deste reino é Don Juan (SKS 2, 94/OU-OU, p. 126; ênfases minhas).

Com essa citação, vislumbramos as pegadas que nos remetem ao trajeto que percorremos pelo ensaio de A; entrevemos nossos próprios passos por entre suas “observações estéticas”; aqui descobrimos Dom Juan como o filho mais velho daquele reino desconhecido – em que A está proibido de entrar – onde “não habita a linguagem”, nem “os afadigados afazeres da reflexão”, lugar em que “desfruta-se simplesmente com eterno folguedo”. É um reino em que a vida fulgura como a perpétua plenitude de uma brincadeira deleitosa, é o desejo ardente absolutamente determinado, triunfante como as ondas do mar, bravio como a força do vento e tenaz como uma rocha; é a força sedutora e exuberante da imediaticidade sensual que vindica uma forma de expressão cujo meio também sustente o caráter imediato de seu movimento: a música. Dom Juan é, então, o “comum universal”, cujo pairar sensual é vibração musical, insinuação de imagens inapreensíveis: surgem e desaparecem como a espuma do mar. Sendo assim, o primogênito do reino da pura imediaticidade *resiste à representação poética* (HARRIS, 2010, p. 47), diríamos mais precisamente, à representação poético-literária, do mesmo modo como, existencialmente, *escapa a toda e qualquer intenção consciente*. Ninguém poderá tornar-se voluntariamente Dom Juan, assim como ninguém poderá reter a imediaticidade sensual que se escoia diante da consciência individual *que desperta*. O *acordar da consciência individual* é precisamente a cesura com o reino *ideal* do

¹¹⁹ Em relação ao assunto, conforme consta em nota da tradutora Elisabete M. de Sousa: “A ideia de um lugar-origem para a sexualidade remonta à primeira metade do século XV, e consta das *Tannhäuserballaden* [Baladas de Tannhäuser], transcritas pela primeira vez no início do século XVI; edição consultada pelo autor: *Der Tannhäuser*, in *Des Knaben Wunderhorn. Alte Deutsche Lieder* [A Trompa Mágica do Rapaz. Poemas Alemães Antigos], edição de L. Achim von Arnim e de C. Brentano, vols. I-III, 2ª edição, Heidelberg, 1819; vol. I, pp. 86 e segs. Vd. também *Des Knaben Wunderhorn. Alte Deutsche Lieder*, edição de L. Achim von Arnim e de Clemens Brentano, posfácio de Willi A. Koch, Munique: Winkler Verlag, 1964, pp. 60 e segs” (*Apud* OU-OU, nota n. 85, p. 126).

eterno deleite, em que vivíamos de “ajuntar palavras por amor e não por sintaxe”, como refletia o poeta de nossa epígrafe.

Nessa perspectiva, partilhamos da argumentação de Karsten Harris acerca desse corte ontológico, que expressa, precisamente, a contundência da liberdade que nos funda, por sermos determinados como espírito, isto é, por pertencermos ao reino da linguagem.

The immediate cannot really be described or understood. For what is understanding? Understanding presupposes something like a distance between him who understands and what is understood. *There is a sense in which language liberates us from the situation we are assigned by the body, opens up an invisible realm beyond the sensuous.* Sensible signs make it possible to present what is absent, invisible, non-sensuous. *Language thus opens up a space of possibilities, which is a space of freedom. But when the true home of the soul is sought in this space, the whole self is split.* Once again we have a version of the Aristophanic myth, but now it is cast in a different key: now the splitting agent is not the awakening of desire, but *the awakening of consciousness.* *Consciousness is the negation of and haunted by the possibility of a return to immediacy. Every Faust is thus haunted by the idea of Don Juan, dreams of becoming a Don Juan.* And yet, much as he may try to attempt this, that idea cannot be realized in principle. No one can become Don Juan. And A's reasoning here is simple enough: *To be an individual is to be determined by spirit, i. e. to think, reflect, use language.* Apart from that there can be no individuality (HARRIS, 2010, p. 47; ênfases minhas).

O entendimento proposto por Harris de que a linguagem nos libera do contexto definido por nosso próprio corpo, isto é, que por meio dela transcendemos o que está imediatamente configurado, tornando presente o que está ausente, invisível e fora da esfera sensível, concebe a linguagem como um *espaço de possibilidade*, i.e., liberdade.¹²⁰ Não obstante, quando aquilo que nos fala à alma é procurado nesse

¹²⁰ Se quisermos traçar uma analogia evidente com o campo teológico, no caso, de tradição católica, em relação à noção de espírito *qua* liberdade, que como já salientado também é a concepção kierkegaardiana de espírito (cf. SKS 11, 145/ SUD, p. 59), parece-nos muitíssimo apropriado o comentário do monge beneditino inglês Dom Laurence Freeman: “Bede Griffiths foi um grande defensor do Concílio Vaticano II. No entanto, havia uma frase em um dos documentos com a qual não concordava, que dizia que a ‘fonte e ápice’ da vida da Igreja é a Eucaristia. Ele amava a Eucaristia e celebrava-a lindamente, todos os dias, em seu ashram Beneditino na Índia. Mas ele sentia que era melhor teologia dizer que a fonte e ápice da Igreja é o Espírito Santo. As diferentes implicações de cada versão são importantes. Se for a Eucaristia, que é um sacramento cuja forma de celebração as autoridades da Igreja controlam, isso significa que a fonte e ápice da Igreja é dependente da lei da Igreja e seus legisladores. Mas, se dizemos que o Espírito Santo é a fonte e o ápice - bem, que monte de perigosa liberdade isto introduz. *Onde o Espírito está, há liberdade*”. Reflexão do dia 13/04/2017; ênfase minha. Acessível em <http://www.wccm.com.br/quaresma-2017/596-quinta-feira-da-semana-santa>

espaço de possibilidade, sofre-se o corte da separação, da divisão. Por isso, *o acordar da consciência*, ou seja, o despertar humano para sua própria condição como espírito, como “si mesmo” [*Selv*], é um movimento do devir existencial que, ao romper com o estado da imediaticidade sensual, instaura uma *contradição interna*, em que a experiência consciente parece tornar-se a negação desse estágio imediato, sendo, por isso, assombrada por ele: “Todo Fausto é assombrado pela ideia de Dom Juan, sonha em se tornar um Dom Juan” (*ibidem*, minha tradução).

É, precisamente, em vista disso, que a ideia estética de Dom Juan expressa de forma exemplar um aspecto elementar da experiência humana: a impossibilidade de vivermos estritamente *no* imediato, isto é, de nos nutrirmos exclusivamente, em nosso devir existencial, da imersão continuamente irrefletida no vigor e na espontaneidade do *ideal* erótico da imediaticidade, como fonte de um indiscriminado deleite. Essa tarefa não é exequível devido à própria constituição da existência humana enquanto subjetividade, que é por excelência reflexiva.

Por outro lado, também é importante destacar que o *estádio imediato* do desejo, ou seja, aquele “saber” primordial da sensualidade, cujo princípio é a mais pura indeterminação – ao qual inicialmente nos referíamos a partir da questão lançada pelo poema de Manoel de Barros – não deve ser compreendido como uma etapa da existência a ser superada, algo a ser suprimido ou relevado. Do ponto de vista existencial, o âmbito estético como estágio imediato do desejo, e sua correspondente expressão artística pela música, é antes a manifestação de uma *dimensão* da existência, i.e., uma espessura de seu espectro, do que propriamente uma instância de um sistema que vise sua própria superação; o que tratará de alterar-se dirá respeito a *como* essa esfera será assimilada no curso do devir existencial do indivíduo. Voltaremos a essa perspectiva na próxima seção.

Importa ainda comentar que, na obra de Kierkegaard, evidenciam-se duas modalidades centrais e distintas, embora inter-relacionadas, associadas ao campo da estética (cf. nota 69): a primeira é usualmente denotada como “o estético” e a segunda diz respeito, particularmente, à produção e recepção de obras de arte, incluindo-se nessa categoria, evidentemente, obras literárias. No primeiro caso, a noção aparece para circunscrever o *âmbito existencial, esfera ou estágio em que toda vida humana*

principia (WALSH, 1994, p. 19), constituindo-se, portanto, como uma das possibilidades fundamentais da existência (LE BLANC, 2003, p. 53).¹²¹ Trata-se, por isso, da esfera existencial mais diretamente associada ao domínio do imediato: “The aesthetic factor in a person is that by which he is immediately what he is (...)” (SKS 3, 173-174/ EOP, p. 492), e, sendo assim, pode ser compreendida como elementarmente assentada sobre a condição das inclinações naturais e da dicotômica relação de prazer e desprazer que, como tais, acabam por espelhar aspectos próprios a um estágio ou esfera estética da existência.¹²² No segundo caso, refere-se à representação *sensível*, i.e., estética, de uma ideia ou ideal em obras de arte ou na vida humana, nessa perspectiva é usualmente associada ao termo *poético* (WALSH, 1994, p. 20). Por conseguinte, observa-se que o *princípio* estético da existência distingue-se por abranger tudo aquilo que, *poeticamente*, fora representado pela ideia estética de Dom Juan como o “estádio imediato” do erótico, aquele reino primevo, indeterminado que, enquanto desvela o desejo que desperta, ressoa o dormir cativo da consciência em sonho.¹²³

¹²¹ Louis Mackey dirá: “If we could discover what *human nature* is, then we could catch ourselves in our immediacy, and we would understand what Kierkegaard means by *the aesthetic*” (MACKEY, 1971, p. 04; ênfase minha).

¹²² E o grande perigo é quando essa perspectiva, difundida arbitrariamente, apenas contribui para a difusão do clichê de que o âmbito estético é necessariamente “inferior” a outras instâncias propostas pela obra de Kierkegaard, no caso os campos ético e religioso. A esse respeito, note-se o que Elisabete M. de Sousa comenta: “A conflitualidade de determinadas leituras críticas da obra de Kierkegaard tem raízes evidentes em pontos de vista que estão presos à concepção do pensador arauto de uma religião, acrescida de uma ancilar fidelidade à condenação platônica da poesia. Ora, no caso do pensador dinamarquês, é conveniente ser rigoroso, já que na verdade, estamos diante do grande denunciador do que o Cristianismo não deve ser para que não se veja coarctada a possibilidade de o indivíduo se tornar cristão. E é esta situação de um filósofo-poeta, que continuada e diversificadamente aponta o dedo à religião estabelecida, a deixá-lo duas vezes mais vulnerável a ser expulso das cidades que o podem reclamar como cidadão – a teologia, a filosofia e a literatura”. Nesse sentido, além das referências fundamentais a Louis Mackey (cf. *Ibid.*), George Pattison (cf. PATTISON, 1999), Sylvia Walsh (cf. WALSH, 1994), a abordagem de Ettore Rocca vem expandindo importantes conexões entre estética e teologia, particularmente, em seu artigo “Kierkegaard's Second Aesthetics”, em que posicionando o campo estético na esfera religiosa, investiga fundamentalmente a função da imagem (cf. ROCCA, 1999, pp. 278-292).

¹²³ Vale destacar a belíssima forma como o autor A, já quase ao final do ensaio, utiliza uma “linguagem de atmosferas” para mapear o impalpável da primeira aparição da personagem Don Juan da ópera homônima, dando a ver uma conexão entre a ideia estética de Dom Juan e a noção da angústia da inocência, que será desenvolvida amplamente pelo autor pseudônimo Vigilius Haufniensis, segundo quem ela ocorre quando “o espírito está sonhando no homem” (SKS 4, 347/ CAP, p. 45): “A abertura começa com alguns acordes profundos, sérios, e uniformes, soando então pela primeira vez um sinal infinitamente longínquo e, como se tivesse chegado demasiado cedo, é retirado no mesmo instante, até que mais tarde se ouve repetidamente, cada vez mais intrépida, cada vez mais sonante, aquela voz que primeiramente conseguira entrar com astúcia e garridice e, contudo, como que com angústia, não sendo por seu turno capaz de penetrar profundamente. É assim que por vezes se vê na natureza o horizonte, obscuro e encoberto; demasiado pesado para se sustentar a si próprio, repousa sobre a terra, tudo ocultando na sua noite escura; fazem-se ouvir apenas algumas notas cavernosas, porém, não em movimento, mas como um profundo murmúrio a si mesmo dirigido – vê-se então junto ao mais

3.2 Nova Imediaticidade: o *limite* de minha pergunta

“Quando a reflexão estiver completamente exausta,
a fé principia.”¹²⁴

Søren Kierkegaard

Ao iniciarmos o item 3 de nossa trilha, observamos que a noção identificada por estética existencial será investigada segundo o pressuposto de que o saber primordial, ao qual se referia o trecho citado da poesia de Manoel de Barros, consiste, em nossa leitura, em um *princípio*, cujo dom e tarefa¹²⁵ zela por “ajuntar palavras por amor, não por sintaxe”. A premissa nos colocou novamente em meio à encruzilhada, a qual nomeamos de encruzilhada-matriz, já que nos lança diante de um “saber juntar” seminal, que exige a compreensão de um *limite*: tudo que não é sintaxe, i.e., linguagem (pensamento),¹²⁶ pertence ao “reino” da imediaticidade.

Na seção anterior, seguimos as pegadas do autor A, um amante da estética [*Æsthetiker*],¹²⁷ em seu ensaio “Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical”, em que demonstra que o único meio *artístico* capaz de *desvelar* a imediaticidade sensual ou sensível é a música; para isso, apropria-se da ideia de genialidade sensual representada pela figura lendária de Dom Juan, que ganha sua máxima realização

extremo limite do céu, longe no horizonte, um clarão; precipita-se rapidamente a toda a largura da terra, some-se num ápice. Mas volta depressa a mostrar-se, aumenta de força, ilumina momentaneamente todo o céu com suas chamas, no instante seguinte o horizonte parece ainda mais obscuro, mas flameja ainda mais depressa e mais incandescente, é como se a própria escuridão tivesse perdido o sossego e se pusesse em movimento. Tal como os olhos pressentem a deflagração nesse primeiro clarão, também os ouvidos pressentem toda a paixão nessa agonizante arcada de violino. Há uma angústia naquele clarão, é como ter nascido na obscuridade profunda e com angústia é assim a vida de Don Juan. Há nele uma angústia, mas esta angústia é a sua energia. Não se trata de uma angústia que esteja reflectida nele subjetivamente, mas sim de uma angústia substancial. Na abertura, não há o que é comum dizer-se sem saber o que se está a dizer – não há desespero; a vida de Don Juan não é desespero; é antes todo o poder da sensualidade, nascido na angústia, e o próprio Don Juan é esta angústia, mas esta angústia é exactamente o demoníaco desejo de viver”(SKS 2, 130-131/ OU-OU, pp. 165-166).

¹²⁴ SKS 18, 211 (JJ: 221 1844), nossa tradução de serviço, no original: “Naar Reflexionen er aldeles udtømt, saa begynder Troen”.

¹²⁵ Cf. nota 62.

¹²⁶ Cf. nota 68.

¹²⁷ Cf. nota 76.

pela obra de Mozart. Em suas observações estéticas [*æsthetisk betragtning*], A explicita que, mesmo sendo impossível para ele entrar no “reino desconhecido” da música e, portanto, do imediato, é-lhe possível encontrar uma *linguagem de atmosferas* [*stemning*] que descreva sua própria experiência de ouvir. Esta só fará sentido para leitores que também sejam amantes da música. Segundo A, o máximo que sua prática estética pode fazer é, portanto: “detectar o musical a partir da ideia, da situação, etc., a escutá-lo, e quando tiver então levado o leitor a ficar musicalmente receptivo a um grau tal que lhe parece estar a ouvir a música apesar de nada estar a ouvir, então, terei cumprido a minha tarefa e, então, calar-me-ei, dizendo ao leitor tal como a mim mesmo eu digo: ‘ouve’” (SKS 2, 92/ OU-OU, p. 123; ênfase minha). Sendo assim, *aquilo que pertence à prática estética se realiza em virtude da linguagem*, compreendida como *espaço de possibilidade*, e, por conseguinte, estabelecida de forma reflexiva, embora atue sobre uma esfera inapreensível à reflexão, que é o âmbito do imediato.

Vimos também que o *acordar da consciência*, o despertar humano para sua realização como espírito [*Selv*], afasta-se necessariamente da experiência da imediaticidade, separação que infringe uma *contradição interna*, ilustrada esteticamente pela ideia de que “todo Fausto é assombrado pelo desejo de se tornar Dom Juan” (HARRIS, 2010, p. 47, tradução minha). Do ponto de vista existencial, evidencia-se, desse modo, que não é factível viver em uma pura imediaticidade; esse desejo anuncia fundamentalmente uma abstração, perspectiva que foi apresentada pela ideia estética de Dom Juan.

Diante dessa trajetória, e para que possamos apresentar a noção de “nova imediaticidade”, como dimensão existencial associada à paixão da fé, cujo elo com a noção de “mediaticidade sensual” está na suspensão reflexiva e no afastamento da linguagem, cumpre que abordemos, grosso modo, o contexto filosófico, e o respectivo efeito ambíguo,¹²⁸ do conceito de “imediato” na obra de Kierkegaard.

¹²⁸ Enquanto Gerhard Schreiber, no artigo “Kierkegaard’s Account of Faith as ‘The New Immediacy’” (SCHEIBER, 2013), enfatizará a ambiguidade da noção de imediato, tomando por referência a diferença ressaltada por Kierkegaard entre um entendimento da fé como “primeira” imediaticidade (em se tratando, particularmente, da obra *Temor e Tremor*, cf. SKS 4, 161/TT, p. 129; SKS 4, 188/ TT, p. 162) e o interesse de nosso pensador em, ao invés disso, demarcá-la como uma “nova” imediaticidade ou uma imediaticidade “pós-refletida” (p.ex. na obra *Temor e Tremor*, cf. SKS 4, 172/ TT, p. 144: “(...) a fé não é a primeira imediaticidade, é antes uma imediaticidade posterior”), Heiko Schulz, no ensaio “Second Immediacy. Reflections on Kierkegaard’s Concept of Faith”, proporrá a compreensão do caráter altamente paradoxal para a noção da fé na qualidade de uma “nova” ou “segunda” imediaticidade (SCHULZ, 2014), também destacando que “it is an undisputable fact that, according to Kierkegaard,

I. Sobre o conceito de “imediato”

Seguindo as definições propostas por Gerhard Schreiber, para o senso comum “imediato” designa uma relação direta, sem mediação de um terceiro, referindo-se, desse modo, a uma presença espaço-temporal que se mantém inalterada. Mas também pode significar algo *inacessível*, precisamente porque não temos um *meio* que nos capacite a acessá-lo; imediato, nesse sentido, permanece *autossuficiente* e *idêntico a si mesmo* “como uma superfície opaca que podemos tocar, mas não podemos penetrar” (SCHREIBER, 2013, p. 29, tradução minha). Sob a perspectiva epistemológica, ambas as acepções são cabíveis, de um lado, porque se pode falar de uma relação imediata com um objeto de conhecimento, no caso do mesmo nos ser evidente, de outro, o objeto de conhecimento pode representar aquilo que é propriamente imediato, i.e., uma imediaticidade *em si* e *para si* – quando só pode ser compreendido em si mesmo, não é suscetível à verificação ou não a exige, como no caso de um princípio axiomático (Ibid.).¹²⁹

Em se tratando de uma imediaticidade *em si* e *para si* estamos diante de algo que *não* pode ser *mediado*, em outras palavras, aquilo que é imediato não admite conceitualização, ou seja, não permite ser pensado sem que perca sua condição de imediato. Contudo, conforme destacado por Schreiber, em uma tomada teórica que nos interessa sobremaneira, o fato de o imediato não suportar mediação não significa que torne impossível *alguma forma de comunicação ou relação*: “For all its impenetrability, even the opaque surface (...) can still be touched, that is, *described* in outline, giving us a *de facto relationship* to the immediate” (Ibid., p. 30, ênfases do original). Com essa asserção, o comentador reitera aquilo que já havíamos observado, seguindo a leitura de Karsten Harris, acerca da atitude do autor A, partícipe pseudônimo da obra OU-OU, ao encontrar uma linguagem de atmosferas [*stemning*] para descrever aquilo que podia “tocar” na “superfície opaca” do “reino

there can be no unreflected faith, since he explicitly defines the later as an immediacy *after* reflection” (cf. SKS 20, 363, NB4:159, Ibid., p. 343, ênfase do original).

¹²⁹ Conforme indicado por Gerhard Schreiber, essa compreensão epistemológica de imediaticidade, fundada no pensamento aristotélico, tornou-se indispensável a partir da segunda metade do século XVIII: “(...) became vitally important in the second half of the eighteenth century, when the term ‘immediacy’ was employed in the search for a systematic foundation for philosophical knowledge. Here ‘immediate’, understood as an explicitly *philosophical* concept, gained the meaning of an absolute principle irretrievable by reflection, and immediately anterior, *qua* principle, to philosophy. This usage presupposes a dichotomy between immediacy and reflection, which emerged most prominently in Jacobi’s critique of Kant’s transcendental philosophy. According to Jacobi [Friedrich Heinrich Jacobi], truth is grounded in two realms inaccessible to science, namely ‘faith’ and ‘revelation’ (here understood *not* in a dogmatic-Christian sense)” (Ibid., p. 29, ênfases do original).

desconhecido” da música, i.e., a imediaticidade sensual. Nesse sentido, Schreiber novamente reafirmará nosso entendimento ao fazer o seguinte comentário, em nota, acerca do excerto citado:

A useful visualization of this ambiguity can be found in *The Immediate Erotic Stages or the Music-Erotic* in the first part of Kierkegaard's *Either/Or* (1843), where A describes the relation of music (immediacy) to language (reflection) as the relation between two adjoining realms that abut without penetrating one another (Ibid., nota n. 13, p. 30).

Ainda, como termo puramente filosófico, partindo de sua base epistemológica, a noção de imediato pode ser compreendida dentro da abordagem *ontológica* de Hegel, como uma propriedade essencial do ser, caracterizada como “identidade abstrata”. Tal é o contexto histórico para o uso do termo por Kierkegaard, que o ancora numa conotação, principalmente, antropológica e ética (SCHULZ, 2014, p. 337). Nessa abordagem, recorreremos à perspectiva assinalada pelo pseudônimo Anti-Climacus, autor da obra *Desespero para a Morte*, seguindo o tratamento dado por Heiko Schulz ao assunto (Ibid., p. 334-338). Assim, do ponto de vista *antropológico*, a imediaticidade refere-se a uma forma de existência, na qual a realização dos poderes afetivos e cognitivos de uma pessoa está limitada *ao primeiro nível* da dialética relacional, i.e., da síntese, que constitui um ser humano, ou seja, aquilo que *espontaneamente* se associa a uma tentativa de preservar a unidade fundamental entre corpo e alma (psique ou mente).¹³⁰ É importante notar, nesse caso, que essa espontaneidade tem conexão com aquilo que está naturalmente dado, isto é, como o campo da síntese que ainda não se reconhece a si própria enquanto tal, portanto, não se estrutura como um momento autorreflexivo, i.e., autoconsciente como “si mesmo”,

¹³⁰ Em relação à noção de “alma”, John W. Elrod nota que as perspectivas são várias, contudo pode ser reconhecido que: “It refers to that aspect of the self which distinguishes it in ideality from the sensuous, bodily aspect. The soul is the source of possibility; it is that aspect of the self which may be totally absorbed into the infinite realm of its projected possibilities when the self abandons the *factial* [ênfase do original] side of its being. Indeed, the power of the soul should be both feared and respected, for it is the origin of those imaginative *thought productions* [ênfase do original] in which *the self may lose itself when it fails to act* [ênfase minha]. The concept, then, refers essentially to the imagination, and it is this sense that it has a technical connotation [ênfase minha]”. Importa destacar como Vigilius Haufniensis, em *O Conceito de Angústia* (1844), define a relação entre corpo e alma (psique ou mente) como *o primeiro nível* da síntese: “O homem é uma síntese do psíquico e do corpóreo. Porém, uma síntese é inconcebível quando os dois termos não se põem de acordo num terceiro. Este terceiro é o espírito. Na inocência, o ser humano não é meramente um animal. De resto, se o fosse a qualquer momento de sua vida, jamais chegaria a ser homem. O espírito está, pois, presente, mas como espírito *imediato*, como sonhando” (SKS 4, 349/CAP, p. 47; ênfase minha). Em *A Doença para a Morte* (1849), Anti-Climacus também enfatiza a polaridade corpo e alma. Veja-se, por exemplo: “Every human being is the psycho-physical synthesis planned as spirit (...)” (SKS 11, 158/ SUDP, p. 74).

espírito [*Selv*]; é como se o espírito estivesse a sonhar.¹³¹ Por outro ângulo, do ponto de vista ético, o indivíduo imediato carece de uma concepção de si mesmo *mediada* por uma ação *reflexiva* e *volitiva* que se constitua como um ideal ético a ser concretizado na existência, uma concepção que reflita a si mesma perante o poder, do qual deriva. Por isso, o indivíduo imediato não dispõe de uma compreensão adequada acerca de sua própria vida por deixar-se limitar tão somente por categorias estéticas, ou seja, realização de desejos, destino, infortúnio etc. (Ibid., p. 337-338). É nesse sentido, portanto, que o chamado estágio ou esfera estética é compreendido como uma das possibilidades da existência, expressando o indivíduo que vive sob a determinação do imediato, ou seja, que vive determinado pelo que é externo a si.

Segundo Anti-Climacus, o indivíduo imediato está sob o domínio do que nomeia “desespero-fraqueza”, o desespero de *não* querer ser “si mesmo”. É importante observar, contudo, que o “desespero-fraqueza” é o complemento dialético do “desespero-desafio”, cujas características apresentamos na seção 2.4. No “desespero-fraqueza”, desesperar se situa como um padecer, uma opressão atribuída a algo *externo a si*, ou seja, não se configura como uma ação, pois o indivíduo não é *consciente* do desespero como inerente a si, atribuindo-o a um fator de fora (SKS 11, 165/SUDP, p. 81/DH, p. 221). Nesse nível da consciência, o desesperado *quer ser outro*, não quer ser “si mesmo”, padecendo, portanto, pela dificuldade de interiorizar-se. Mesmo quando demonstra certa reflexividade, diferenciando-se daquilo que é espontaneidade do imediato – pois nutre o vago pressentimento que deve haver algo de *eterno* sobre “si mesmo” – sucumbe ao *encobrir-se* por aquilo que lhe é externo:

¹³¹ É importante, contudo, demarcarmos que a noção de imediaticidade, no sentido antropológico, não é idêntica à noção de imediaticidade sensual, uma vez que envolve uma dimensão reflexiva que, entretanto, subsume-se ao primeiro nível da síntese como unidade psicofísica (corpo e alma/mente). Em relação à primeira parte da obra OU-OU, compreende-se, assim, que a imediaticidade sensual representada pela ideia estética de Dom Juan e eternizada pela música de Mozart na ópera *Don Giovanni* exprime a “imediaticidade pura” (ELROD, 1975, p.53, tradução minha), enquanto os demais capítulos da primeira parte avançam no sentido de expor o trânsito de um caráter estético expresso pela reflexividade, uma vez que “há movimento dentro da imediaticidade” (Ibid., p. 89): “The major portion of Kierkegaard’s description of immediacy in the first volume of E/O [*Either/ Or*] illustrates, aesthetically, the movement through the finite reflection to infinite reflection. The movement is characterized by both an increasing distrust of the finite and an ever-deepening penetration into the infinity of the imagination” (Ibid., nota n. 54, p. 89). Desse modo, sumariamente: “It has become evident that the term immediacy refers to *two interrelated phenomena*. On the one hand, there is *the unreflected self which endures immediately as body-soul unity*. By dividing this unified synthesis against itself, that is, *by reflecting this unity, immediacy is shattered*. On the other hand, *immediacy is spiritual ignorance*. Spirit overcomes ignorance of itself by establishing a relationship with the self as a synthesis, and in mediating this synthesis, spirit drives toward full understanding of itself” (Ibid., p.91-92).

Então desespera. (...) Mas em vão se debate: a dificuldade que lhe depara exige a ruptura com todo o imediato, e para isso falta-lhe a suficiente reflexão ética ou autorreflexiva. Não tem a menor consciência de ser um “si mesmo”, que se ganha por uma infinita abstração liberada de toda exterioridade; um “si mesmo” *abstrato e nu* oposto ao “si mesmo” *vestido do imediato; a primeira forma do “si mesmo” infinito*, progressivo impulso desse processo sem fim através do qual se apodera do seu “si mesmo” real com seus ganhos e perdas (SKS 11, 170/SUDP, p. 85-86/DH, p. 224/TD, p. 77, tradução modificada; ênfases minhas).

Compreendemos, pois, que a metáfora de um “si mesmo” *nu perante sua interioridade* em contraste com um arremedo de “si mesmo” *vestido de imediato*, i.e., adornado e encoberto pela exterioridade, exemplifica excelentemente a perspectiva ético-religiosa daquilo que na obra de Kierkegaard é em geral referido como um chamado ou tarefa do “perder” ou “morrer para a imediaticidade”, como também, inversamente, como a possibilidade da “retomada ou recuperação da imediaticidade”, o que veremos a seguir. De acordo com Gerhard Schreiber, a noção de imediaticidade é, por conseguinte, usada em um sentido primordialmente ontológico-existencial, quando diretamente associada à diferenciação relativa às esferas ou estádios da existência (o estético, o ético e o religioso), como aquele espectro de possíveis que o indivíduo encontra ao relacionar-se consigo mesmo, a partir de sua própria condição humana *qua* existente. Sendo assim, a identificação mais direta da esfera ou estádio estético da existência com o domínio do imediato não deve nos fazer crer que a conexão com o imediato apenas pertencerá a esse âmbito. *A imediaticidade participa de todas as esferas existenciais*, pois é constitutiva em qualquer relação autorreflexiva. Com isso, a imediaticidade permanece como um solo fundamental também para as esferas ética e religiosa da existência, que se distinguem da esfera estética pela forma relacional estabelecida com o imediato (SCHREIBER, 2013, p. 34-35). Como vimos pela metáfora do “si mesmo” *desnudo* em contraste com uma caricatura de “si mesmo” *trajado*, percebemos que o processo do devir existencial exigirá que o indivíduo *perca-se a si* tal qual diretamente se conhece (primeiro nível da síntese), para *ganhar-se a “si mesmo”* re-conhecendo-se a partir daquilo que realmente é.¹³²

¹³² Lembramos a afirmação de Anti-Climacus: “O indivíduo precisa ser fraturado para que possa se tornar ‘si mesmo’” (SKS 11, 179/DH, p. 230/ SUDP, p. 96/ TD, p. 90, tradução alterada).

Pois bem, mas como uma pessoa poderá ganhar-se a si mesma naquilo que realmente é? Quando “orientando-se para si própria, querendo ser ela própria, fundase, com transparência, no poder que a estabeleceu. E essa fórmula é, por sua vez, (...) a definição de fé [tro]”.¹³³ Portanto, a formulação que designa o ser humano que, ao deixar de desesperar, torna-se si mesmo é, precisamente, *a definição de fé*, oferecida por Anti-Climacus. Assim, dentro da antropologia teológica preconizada pelo autor, a pessoa ganhará a si mesma, tal como é, *apenas* por essa via.¹³⁴

Nesse contexto, podemos identificar uma questão essencial no que concerne à ideia de imediaticidade no pensamento de Kierkegaard: o conceito de fé *crística* está associado à noção de uma “nova imediaticidade” ou “segunda imediaticidade”, concebida como uma *imediaticidade* ganha *após a reflexão*, ou seja, *uma imediaticidade que pressupõe a reflexão* (cf. nota 125). Nas palavras simples do autor: “Quando a reflexão estiver completamente exausta, a fé principia” (Ibid.). Portanto, tratar-se-á de uma imediaticidade que só poderá se manifestar após a reflexão ter sido, de algum modo, esgotada.¹³⁵ Contudo, há nessa concepção uma significativa diferenciação, conforme explicitado por Gerhard Schreiber: a fé como “nova imediaticidade” *não* emerge *da* reflexão, isto é, não é estritamente *mediada* pela reflexão, mas resulta de sua interrupção ou suspensão, marcada por uma transformação radical de perspectiva, ou seja, por uma *alteração qualitativa* que se exprime através de um *ato*, metaforicamente chamado de *salto*: “Epistemologically considered, reflection precedes faith, but faith does not emerge from reflection – not through mediation, at least, and not without a leap” (Ibid., p. 31).

¹³³ Vide nota 48. Aqui acrescentamos, entretanto, a parte final, em que designa a definição de fé, conforme consta no encerramento da obra *A Doença para a Morte* (SKS 11, 242/DH, p. 279/ SUDP, p. 165/TD, p. 184).

¹³⁴ Na perspectiva desenvolvida ao longo de seu artigo, Schreiber também dialoga com essa noção, por meio da interpretação teológica: “The birth of the human being in faith should be regarded not as a return to an initial supralapsarian immediacy, but as an infralapsarian retrieval of a non-alienated origin, and thus as a *total* fresh start: ‘he is a new man’ (cf. p.ex. SKS 27, 482, Papir 402). Kierkegaard talk of ‘losing’ and ‘recovering’ immediacy can thus be understood as a relation-ontological (rather than substance-ontological) interpretation of Luke 17:33: ‘Whoever seeks to save his life will lose it, and whoever loses his life will preserve it.’ For what is it that human being *re-covers* in faith? Not anyone else, but he himself: he who has become *transparent* to himself as grounded in God. This is he himself in his non-alienated origin – but yet anew: from God’s hands” (SCHREIBER, 2013, p. 37, ênfases do original).

¹³⁵ Sylvia Walsh também salienta essa perspectiva, destacando a ocorrência na obra *Temor e Tremor* e acrescentando amplamente as referências ao longo da obra de Kierkegaard: “(...) Johannes *de silentio* in *Fear and Trembling* argues contra Hegel that faith is a passion in the form of a new interiority or second immediacy, which Kierkegaard describes in numerous passages in his journals as being acquired after reflection through a conscious relation to God (...)” (cf. WALSH, 2003, p. 25, nota n.1).

Sendo assim, de um modo geral, a “nova imediaticidade” encontra sua grande problematização nas implicações associadas a essa espécie de paragem reflexiva, em sua qualificação acerca desse salto *para* a fé crística por via do qual o indivíduo ganharia de novo a “si mesmo”. Paul Cruysberghs enuncia essa controvérsia a partir das perguntas-chave de seu artigo homônimo: “Must reflection be stopped? Can it be stopped?”¹³⁶ (CRUYSBERGHS, 2003). Em sua ótica, de acordo com Kierkegaard, a reflexão é o princípio central na constituição do espírito humano [*Selv*], mas deve ser passível de suspensão em certos momentos cruciais. Entretanto, o ato de *decisão* [*afgørelse*] ou *resolução* [*beslutning*] para a efetividade dessa suspensão, em última análise, não está inteiramente sob o domínio da vontade humana.¹³⁷

Seguindo as pegadas do autor em nosso discreto tatear pelas obras referidas, diríamos que é precisamente esta posição que exige compreendermos *o limite* de nossa abordagem quando associada ao campo da linguagem, ou seja, em nosso caso, da prática estética. O horizonte de nossa pesquisa, portanto, viceja da ambiguidade descritiva que nos permite “tocar a superfície” dos “reinos” da imediaticidade, mas nunca penetrá-los, ao menos, não de forma a poder afirmá-los; apenas pressentindo-os e, pesarosamente, elogiando-os, aliás, como cabe a um poeta orientado ao religioso.

¹³⁶ Paul Cruysberghs observa explicitamente que a questão-título de seu artigo deve ser lida a partir da perspectiva de fundo crístico da possibilidade do perdão: “The question whether something like a ‘new immediacy’ is possible, is one of the most crucial questions in Kierkegaard’s thought. More in particular it is decisive of Kierkegaard’s interpretation of the religious sphere. It must be connected with the problem of repetition and of what might be the most basic religious problem Kierkegaard is interested in: that of the forgiveness of our sins. *If and only if* our sins can be forgiven, a new immediacy (to be read as a repetition of the original state of innocence) is possible. *All of Kierkegaard’s pseudonymous works should be read with this problem in mind*. Also my question whether reflection must (and can) be stopped must be considered in that context” (CRUYSBERGHS, 2003, p. 15, ênfases minhas).

¹³⁷ Pois apenas um ato pode interromper a reflexão que evita o agir, e o ato está centrado na *vontade*, no *querer*, *pela vontade a reflexão chega a seu limite*. Contudo, a vontade individual é também reflexiva (Ibid., p. 14), sendo assim, o sujeito como um “sujeito sujeitado” não tem autonomia para “cessar” a reflexividade por si só: “The capacity of the subject to stop reflection and to come to a decision is *not in its own power*. Also here – and that is the lesson I fear we must learn from all our reflections about stopping reflection – the subject must recognize its own impotence. The subject appears to be a *subjected subject*, a subject that in the very centre of his willing, is subjected to something which is beyond the power of the subject itself. This is quite a perplexing idea. Is it just a secret way of reintroducing a pre-modern conception of the religious in a modern over-reflected world? Or does it give voice to the basic human experience that we are never ‘in the power of our own willing’?” (Ibid., 24).

II. Poética da insuficiência em face do que nos escapa

Se no homem não houvesse uma consciência eterna, se na origem de tudo se encontrasse apenas uma força bravia e lèveda que ao contorcer-se em escura paixão tudo criasse, o que fosse grande e que fosse insignificante; se um vazio sem fundo, nunca saciado, sob tudo se escondesse, *que outra coisa seria então a vida a não ser desespero?* Se as coisas assim acontecessem, se nenhum elo sagrado houvesse para ligar a humanidade, se uma geração se erguesse após a anterior como as folhas da floresta, se uma geração sucedesse à anterior como o canto das aves da floresta, se uma geração percorresse o mundo como um barco percorre um mar, como o vento percorre o deserto, um acto impensado e infrutífero; se um eterno esquecimento sempre faminto espreitasse a sua presa, e força nenhuma houvesse com poder necessário para dele arrancar – quão vazia e inconsolável seria a vida! *Mas é por isso que assim não é, e tal como Deus criou o homem e a mulher, concebeu o herói e o poeta ou o orador.* Não cabe ao poeta fazer o que faz o herói, pode apenas admirar, amar, e alegrar-se por intermédio do herói. Contudo o poeta também é afortunado, e não menos que o herói; pois que o herói é por assim dizer sua melhor essência, pela qual se sente apaixonado e feliz por não ser no entanto ele próprio o herói, *feliz porque seu amor pode ser admiração. O poeta é o gênio da recordação, nada pode fazer sem lembrar o que foi feito, nada faz sem admirar o que foi feito; nada tira de si mesmo, mas é cioso do que lhe foi confiado.* (...) Por isso, ninguém que haja sido grande será esquecido e por muito tempo que demore, por muito longe que a nuvem do esquecimento arraste o herói, *o seu amante no entanto virá, e quanto mais tempo houver decorrido, tanto mais fielmente se lhe apegará* (SKS 4, 112-113/ TT, p. 65-66; ênfases minhas).

O excerto acima leva a assinatura de Johannes *de silentio*, autor pseudônimo de *Temor e Tremor*, *lírica dialética* [Frygt og Bæven, *Dialektisk Lyrik*/1843],¹³⁸ obra que marca o princípio de nossa pesquisa, cuja vocação perpassa uma trajetória pelos meandros da relação entre estética e existência, poética e fé.

No manuscrito final da obra, Johannes *de silentio* é apresentado por Kierkegaard como “uma pessoa poética, como apenas existe entre os poetas” (cf. OU-OU, nota n. 1 da tradutora, p. 46). No Prefácio de *Temor e Tremor*, J. *de silentio* declara, irônico, que não se considera um filósofo; de uma maneira poética e

¹³⁸A obra *Temor e Tremor*, *lírica dialética*, publicada em 1843, em Copenhague, assinada pelo pseudônimo Johannes *de silentio*, estrutura-se por: Prefácio, seguido do *Stemning* e de um “Elogio de Abraão”. Depois, é apresentada a “*Problemata*”, em que se aborda o relato do “sacrifício de Abraão” (Gênesis 22), a partir de uma introdução, intitulada “Expectoração Preliminar” (considerações iniciais), seguida da interpelação a três perguntas centrais: “Problema I: *Haverá uma suspensão teleológica do ético?*”; “Problema II: *Haverá um dever absoluto para com Deus?*”; e “Problema III: *Terá sido eticamente defensável da parte de Abraão ter mantido silêncio sobre o seu propósito perante Sara, Eliezer e Isaac?*”. Segue-se, enfim, um Epílogo.

elegante,¹³⁹ é um escritor diletante,¹⁴⁰ um poeta. Definindo o poeta como um *amante fiel* dos feitos do herói,¹⁴¹ diz que sua tarefa será também louvar *fielmente*, em profunda admiração, a obra singular de uma personalidade emblemática que, entretanto, não poderá ser considerada um herói, ao menos, não um herói trágico ou épico.¹⁴² Também em consonância com sua definição de poeta como um *gênio da recordação*, Johannes *de silentio* irá tomar para si a dádiva de *tentar* recordar a obra dessa grande personalidade, *a maior que já existiu*.¹⁴³ Contudo, compreendemos que, ao contrário do que acontece com o poeta citado, ainda que a sua felicidade de amar em admiração seja verdadeira, será, todavia, *insuficiente*. Pois no caso desse *poeta moderno orientado ao religioso*, a existência poética só poderá louvar a obra amada, sendo-lhe autenticamente fiel, se assumir com seriedade seu próprio *fracasso*, i.e., a

¹³⁹ Em latim no original: “*poetice et eleganter*” (cf. OU-OU, nota da tradutora n. 11, p. 52).

¹⁴⁰ Cf. SKS 4, 103/OU-OU, p. 52, do dinamarquês: “*Extra-Skriver*”, funcionário administrativo ou secretário que desempenhava funções apenas em caso de excesso de trabalho e, neste sentido, extraordinárias (cf. Ibid., nota da tradutora n. 12). A tradução de Elisabete M. de Sousa fica bem próxima do termo original: “O presente autor não é de todo filósofo, *poetice e eleganter* é um escritor extra-ordinário...” (Ibid.). Na tradução para o português de Maria José Marinho publicada no Brasil pela Coleção “Os Pensadores”, a expressão está traduzida por “amador”. Segundo Sousa, a tradução de Maria José Marinho fora publicada em Portugal em 1959, tendo por base a tradução francesa de P. H. Tisseau, de 1935. Cf. SOUSA, 2010, nota 07, p.12.

¹⁴¹ Em sua Introdução – intitulada “O salto para a eternidade” – para a edição portuguesa de *Temor e Tremor*, Sousa destacará a remissão platônica à noção de “*poiesis*” pelo “elo sagrado” que integra poeta e obra, obra e herói: “O poeta e o herói são assim criaturas divinas, concebidas como o ‘elo sagrado’ que liga os homens e com a força necessária para arrancar a humanidade do esquecimento, a união sagrada que já em Platão é reconhecida como um todo – as epopeias homéricas são tão inseparáveis dos seus heróis quanto do próprio Homero” (Cf. TT, Introdução, p. 30). Cabe observar, então, que a tradutora faz menção, em nota (n. 46, Ibid.), à concepção de “*poiesis*” apresentada por Platão em *O Banquete*, 205 b-c, em que é enfatizado seu sentido lato como “criação”, concepção esta que também retomaremos no último capítulo de nossa tese, no item 1.3 – III.

¹⁴² Nessas citações podemos notar como *de silentio* circunscreve a questão: “Em momento algum, portanto, é Abraão herói trágico, é antes algo completamente diferente: ou um assassino ou um crente. Não tem a determinação intermédia que salva o herói trágico. Sou portanto capaz de entender o herói trágico, mas não entendo Abraão, embora em sentido um tanto delirante o admire mais do que todos os outros” (SKS 4, 150-151/ TT, p. 115). Então, ao tomar como exemplo de heróis Agamémnon, Jefté e Brutus, o autor dirá: “A diferença entre o herói trágico e Abraão salta facilmente à vista. O herói trágico permanece ainda dentro do ético; deixa que uma expressão do ético encontre seu *τελος* [do gr. “telos”] numa expressão superior do ético, reduz a relação ética entre pai e filho, ou entre filha e pai, a um sentimento que possui a sua dialética na relação com a ideia de moralidade. Não se trata aqui então de falar de uma suspensão teleológica do ético propriamente dita” (SKS 4, 152/TT, p. 118); “Por conseguinte, ao passo que o herói trágico é grande pela sua virtude moral, Abraão é grande por uma virtude puramente pessoal. (...) Fica aqui demonstrada a necessidade de uma nova categoria para entender Abraão. O paganismo não conhece uma relação desta espécie com a divindade. O herói trágico não estabelece qualquer relação privada com a divindade; contudo, o ético é o divino e o paradoxo aí existente é por isso passível de ser mediado no universal. Não se pode mediar Abraão, o que também é exprimível desta maneira: ele não pode falar. Assim que eu falo, exprimo o universal e, se não o fizer, ninguém me entende” (SKS 4, 153, TT, p. 119).

¹⁴³ Em *Temor e Tremor*, lê-se: “Houve quem fosse grande pela sua força e quem fosse grande pela sua sabedoria, e houve quem fosse grande pelo seu amor; *mas Abraão foi o maior de todos*, grande pela fortaleza cuja força é fraqueza, grande pela sabedoria cujo segredo é loucura, grande pela esperança cuja forma é insânia, grande pelo amor que é ódio para consigo próprio” (SKS 4, 113/ TT, p. 67; ênfase minha).

circunstância de não ser capaz, precisamente, de *fielmente* recordá-la.¹⁴⁴ Portanto, a verdadeira fidelidade do poeta dependerá da assunção do reconhecimento de sua própria falência.¹⁴⁵

Mas, então, do que se trata a obra amada que, em nossa trajetória de leitura, sugerimos que Johannes *de silentio* fracassa em *fielmente* recordar? Trata-se de uma obra de fé.

E quem é o autor dessa obra de fé sobre a qual a existência desse poeta moderno soçobra em recordar? *Um pai*: O “pai da fé”, Abraão.¹⁴⁶

Na passagem bíblica do Antigo Testamento, Gênesis, 22, conhecida como “O sacrifício de Abraão”,¹⁴⁷ estamos diante da narrativa da *Aqedah*, pela qual somos introduzidos à história do patriarca posto à prova por Deus, que lhe ordenou que oferecesse em sacrifício seu único filho, o amado Isaac, promessa de posteridade.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Ao nos perguntarmos sobre quem é Abraão na recepção de Johannes *de silentio*, torna-se, especialmente, instigante a interpretação de Ettore Rocca em seu artigo “If Abraham is not a Human Being”, em que defende a tese de que a obra *Temor e Tremor* apenas pode ser compreendida à luz de uma concepção cristológica, pela qual Abraão não pode ser identificado como um ser humano comum devido a sua relação absoluta com o absoluto, não podendo ser diretamente imitado, portanto. Desse modo, Rocca entende que a obra é formulada de um modo fundamentalmente *aporético*, conectando-a aos diálogos platônicos iniciais: “Within *Fear and Trembling* the question is unsolvable. *Herein lies the aporecity of the work which likens it to an early Platonic dialogue*. Johannes *de silentio*, on the one hand, points out Abraham’s example to everyone and, on the other, shown its unattainability. On the one hand, he says that he can understand Abraham without yet being able to act like him but thus implying that it is possible to act like him; on the other, he says that in no way can he understand Abraham, thus closing the door also to a repetition of Abraham’s example, since one cannot repeat what one has no understanding of at all. On the one hand, he appears to include Abraham in the wider class of knights of faith; on the other, he emphasizes that Abraham has no analogy in the world. On the one hand, he interprets the language of Abraham as the language of irony, as a symbolic language that says one thing but means something else; on the other, he states that Abraham speaks the language of God, a completely other language which is neither ironic nor symbolic” (cf. ROCCA, 2002, 254 -255; ênfase minha).

¹⁴⁵ A perspectiva aporética de *Temor e Tremor* proposta por Rocca também é corroborada pelo que para o ensaísta se configura como a impossibilidade da expressão da fé *abraâmica* esteticamente: “In *Fear and Trembling* there is no room for the expression of faith and therefore for *an aesthetics of faith*. Aesthetics as the expression of faith by language or the senses reveals its own failure” (cf. Ibid., p. 256; ênfase minha).

¹⁴⁶ Abraão, figura central do Antigo Testamento, é considerado o “pai da fé”, igualmente, pelas três maiores tradições monoteístas em nosso planeta: judaísmo, cristianismo e islamismo. Em uma visada muito diversa, recomendamos a leitura do relato que o rabino brasileiro Nilton Bonder faz da peregrinação ao Oriente Médio organizada pelo Departamento de Mediação de Conflitos da Universidade Harvard, que, em 2006, iniciou um projeto que reconstrói o “Caminho de Abraão”, a partir de sua assimilação religiosa pelas tradições judaica, cristã e islâmica (cf. BONDER, 2008).

¹⁴⁷ Do capítulo 22 do Livro de Gênesis, consta o título: “O sacrifício de Abraão” (cf. Bíblia de Jerusalém, 2013, p. 61).

¹⁴⁸ Contudo, pelo próprio relato bíblico, sabemos que Abraão tem outro filho, Ismael, nascido da serva egípcia Agar (cf. Gênesis 16), que inclusive é mencionada em uma das narrativas associadas ao capítulo de abertura de *Temor e Tremor*, “*Stemning*” (SKS 4, 110/ TT, p. 61). Em Gênesis 17, encontra-se a passagem em que “Abraão” torna-se “Abraão”, nome cujo significado é “pai de uma multidão” (cf. Ibid.,

O termo *Aqedah*, do hebraico, remete à noção de sacrifício,¹⁴⁹ o que não se resume a uma simples oferenda. Implica integrar o sacrifício, tomar a responsabilidade para si, comprometer-se com aquele que será sacrificado e assumir uma função singular na obra sacrificial.¹⁵⁰ Oscar Cuervo destaca que a etimologia da palavra “sacrifício” remonta ao latim: *sacer* (sagrado) e *ficare* (tornar), consistindo o sacrifício num ato sagrado e também numa ação que é capaz de transformar algo em coisa sagrada, de sacralizá-la (CUERVO, 2010, p. 16).

Compreendemos o que significa um sacrifício? Por acaso a palavra “sagrado” diz algo para os homens do século XXI? Porque se essa palavra não diz nada, o que se está relatando (no episódio de Abraão) é a história de um assassino, do pior assassino, já que está disposto a matar o próprio filho. Kierkegaard propõe que este relato seja capaz de transmitir o temor e o tremor, que se bem escutado, *deve* [ênfase do original] suscitar. Com efeito escreve *Temor e Tremor, para sacudir da indiferença a história que se tornou simplesmente um bem cultural* [ênfase minha] (...). Como atingir esse propósito? (...) Para começar, elege um discurso narrativo e não argumentativo: não irá desenvolver uma série de raciocínios encadeados em sucessivas premissas e conclusões, *irá nos contar uma história* [ênfase minha]. Mas não irá nos contar diretamente a história de Abraão, e sim *a de um homem que havia lido a história de Abraão e que, ao lê-la, acabou obcecado por ela* [ênfase minha]. Por conseguinte, esse homem, o protagonista de *Temor e Tremor*, volta uma ou outra vez, ao longo de sua vida, a pensar com horror nessa história, *um horror que inclui a consciência de que ele é incapaz de compreender de todo o que ela significa*

nota g), p. 54), em referência aos descendentes tanto por parte de Ismael quanto de Isaac, filhos de diferentes mães: a judia Sara e a egípcia Agar. É imensamente interessante o modo como o rabino Nilton Bonder descreve sua própria experiência e a expansão da compreensão sobre a mesma, ao longo de sua peregrinação pela trajetória geocultural proposta pelo projeto do “Caminho de Abraão” (cf. nota 146): “Para mim, Abraão era o fundador do judaísmo. Nunca tinha parado para colocá-lo em seu habitat natural: a região de Al Jazirah. Sim, eu sabia que Abraão era originário do Iraque. Diz o texto bíblico que era de Ur e que se trasladou para Haran com seu pai Terach. No entanto o Iraque bíblico parece um cenário mítico, de pré-Estados, e que nada mais era do que pano de fundo para a história do patriarca. Mas a realidade não é essa. Os lugares existem, não são cenários. E lá pessoas viveram e não saíram ilesas da realidade. Comecei a compreender que Abraão não era tão exclusivo à minha identidade quanto pensava. Pouco a pouco, fui entendendo nos pequenos Ibrahims [nome de Abraão na tradição islâmica] do caminho e em suas histórias sobre o patriarca que aquilo que está em jogo é mais do que litígios territoriais. Há um passado comum a ser compartilhado” (cf. BONDER, 2008, p. 103-104). E, então, diríamos, a exemplo de Johannes *de silentio*, *há um passado comum a ser recordado...* Como recordá-lo? Eis a questão que se coloca. Dentro desse tema, no contexto das artes cênicas, recomendamos a pesquisa da Maria Fernanda Vomero, na dissertação de mestrado *Teatro e Direitos Humanos: Ética e Estética como Forma de Resistência* (ECA/USP, São Paulo, 2017).

¹⁴⁹ E, particularmente, pela tradição judaica, o momento em que Isaac é *atado*, sendo oferecido em sacrifício por Abraão.

(cf. “Jewish Virtual Library”, acesso em: <http://www.jewishvirtuallibrary.org/akedah>).

¹⁵⁰ Em seu ensaio seminal “Sobre o sacrifício” de 1899, Marcel Mauss, com colaboração de Henri Hubert, destacará, por exemplo, a “ação irradiante” do sacrifício, que gera um “duplo efeito”, pois se trata de uma consagração, mas não apenas: “No sacrifício, ao contrário, a consagração irradia-se para além da coisa consagrada, atingindo, entre outras coisas, a pessoa moral que se encarrega da cerimônia” (MAUSS; HUBERT, 2005, p. 15).

[ênfase minha]. Então, a obra não trata diretamente da experiência de Abraão ao escutar essa voz que lhe ordena que realize um ato terrível (um ato sagrado), *e sim da dificuldade que tem o leitor desse relato de compreender* [ênfase minha] de que se trata a missão de Abraão, de como Abraão pode escutar uma voz dirigida exclusivamente a ele e ser capaz de corresponder a essa voz (Ibid., p. 17-18, tradução minha).

Na esteira da leitura de Cuervo, portanto, compreendemos que, em *Temor e Tremor*, seu autor Johannes *de silentio*, com a intenção de “sacudir da indiferença a história que se tornou simplesmente um bem cultural”, chama-nos à posição de *testemunhas*, ao provocar o envolvimento do leitor, solicitando que atue *como se*¹⁵¹ assistisse a uma cena, *vigilante em observar*, todavia, as formas distintas de *reação* a ela.

Quem fortaleceu o braço de Abraão, quem lhe segurou a mão direita para que desfalecida não se afundasse? *Quem tal contempla fica paralisado*. Quem fortaleceu a alma de Abraão para que se não escurecesse o olhar e assim não enxergasse nem Isaac, nem o cordeiro? *Quem tal contempla fica cego*. E será talvez raríssimo, no entanto, haver alguém que fique paralisado ou cego, *e mais raro ainda haver quem condignamente narre o que aconteceu* (SKS 4, 118/TT, p. 74; ênfases minhas).

Portanto, perscrutar a “raridade” daquele que se torna *um observador da experiência que testemunha como leitor*, permitindo-se atuar a partir da potencialidade de *outra conduta em relação àquilo que é narrado*, i.e., submetendo-se ao risco da “cegueira” e da “paralisia” perante “o palco textual”,¹⁵² parece revelar o caráter insólito, não obstante, de mesmo feitio à exigência destinada àqueles que se propõem a contar a história de forma fidedigna. Contá-la fidedignamente consistirá, portanto, em expor-se ao risco de admiti-la inimaginável, ou seja, irrepresentável tal qual aconteceu. Com efeito, autor e leitor, assim, encontram-se circunscritos também

¹⁵¹ Em pedagogia do teatro, essa noção é compreendida usualmente como um dispositivo metodológico que impulsiona jogos dramáticos e teatrais. Pelo dispositivo do “como se”, praticantes das artes cênicas, tanto atuentes/jogadores como espectadores, podem aprender a desenvolver a habilidade de fisicalizar o imaginário em situações dramáticas sugeridas, como também mudar de posição, trocando de lugar entre si, alterando pontos de vista, usando máscaras, dentre as múltiplas modalidades já sistematizadas e/ou em pesquisa, por artistas, educadores etc. Mesmo quando a tarefa desejada vise apresentar “a si mesmo” da forma mais factível possível – caso de muitas experiências artísticas contemporâneas – o princípio estético do “como se”, de forma explícita ou furtiva, permanecerá desafiando tentativas de teorização sobre os limiares entre realidade e ficção. No Brasil, a bibliografia fundamental abrange KOUDELA, 1998; PUPO, 2005; e DESGRANGES, 2006.

¹⁵² “Palco textual” (“*textual stage*”) é a forma como Joakim Garff enuncia a atitude de escrita de Johannes *de silentio*, em *Temor e Tremor*, que, ao longo de toda a obra, conta e reconta, encena e reencena, narrativas tradicionalmente conhecidas, imbricando-as a experiências existenciais, em descrições de envergadura teatral e cênica (cf. GARFF, 2005, p. 264).

ao risco de uma aliança poética comum: a única forma de louvar fielmente a obra de fé abraâmica será admitindo, nesse louvor, que nem o poeta nem o leitor moderno são capazes de compreender Abraão, em virtude, propriamente, do limite imposto pelo meio que os une: *a linguagem*.

Em face disso, Johannes *de silentio* pode ser mais bem compreendido como um poeta dialético¹⁵³ orientado ao religioso – assim também se elucida a hibridez de gênero em *Temor e Tremor*, já anunciada pelo subtítulo “*Lírica-Dialética*”. Sendo “uma pessoa poética, como apenas existe entre os poetas” (cf. OU-OU, nota n. 1 da tradutora, p. 46; ênfase minha), sua disposição é essencialmente lírica. Entretanto, para realizar seu elogio poético à obra de fé de Abraão, deve demonstrar, dialeticamente, que sua poética se constitui por uma *cisão existencial*: a contradição entre *pensamento* e *ser*,¹⁵⁴ nesse caso, a distância que exprime a crucial diferença entre alguém que é capaz de manifestar um *entendimento* conceitual sobre a fé e alguém que é capaz de *ter* fé, propriamente.¹⁵⁵ A distinção entre as duas perspectivas já aparece indicada no Prefácio da obra: “apesar de se encontrarem reunidas as condições para transpor todo o conteúdo da fé para a forma de conceito [*Begrebets Form*], tal não levou a que se entendesse a fé, a que se entendesse como se entrou na fé [*kom ind i den*] ou como a fé entrou em cada um” (SKS 4, 103/ TT, p. 52).¹⁵⁶ Nessa citação notamos uma justaposição que ilustra formas diferentes de entendimento: a do filósofo e daquele que *participa em primeira pessoa* (cf. KEMP, 2015 b, p. 144). Por outro lado, Johannes *de silentio*, em sua lírica-dialética, também desejará demonstrar que aquele que *participa em primeira pessoa*, ou seja, que procura se desvencilhar do paradigma estritamente conceitual comprometendo-se existencialmente, similarmente poderá adentrar em outra cesura, ilustrada na obra pelos *movimentos existenciais* representados por duas figuras alegóricas: “o cavaleiro da resignação” e o “cavaleiro da fé”.¹⁵⁷

¹⁵³ Ryan Kemp comentará: “Perhaps the most accurate description of the *silentio*’s authorial role is ‘poet-dialectician’, an author who wields the rhetorical tools of both the poet and the philosopher” (KEMP, 2015 b, p. 143).

¹⁵⁴ Cf. nota 05 da Introdução.

¹⁵⁵ Vale observar que, conforme indicado por Ryan Kemp, essa diferença é, posteriormente, desenvolvida pelo pseudônimo Johannes Climacus, na obra *Pós-Escritos Conclusivos às Migalhas Filosóficas* (1846), pelos termos “verdade objetiva” e “verdade subjetiva” (cf. Ibid., p. 144).

¹⁵⁶ Cf. nota 10.

¹⁵⁷ Em seu ensaio introdutório à publicação portuguesa de *Temor e Tremor*, Sousa dirá que as figuras do “cavaleiro da fé” e do “cavaleiro da resignação” distinguem mesmo as *duas modalidades de fé*, a de Abraão: “A fé de Abraão é mantida como fenómeno interior resultante da intimidade entre o indivíduo e o criador, e transmite a convicção do ‘cavaleiro da fé’, que deixa de sentir preocupação pelo eventual

O movimento existencial próprio ao “cavaleiro da resignação”¹⁵⁸ está associado à premência de uma *renúncia à esfera finita* da existência, a exemplo do apaixonado que abdica de sua amada – diante da impossibilidade da consumação de seu amor no plano temporal – mas que, todavia, recebe-a, *infinitamente*, pela *ideia*, conservando-a como seu único e eterno amor. Assim, o participante em primeira pessoa está preparado para renunciar ao plano temporal (finitude) em benefício do plano da eternidade, ganho pela infinitude do *ideal* (cf. KEMP, 2015 b, p.151). Nesse caso, *todo o conteúdo da vida* do apaixonado reside nesse amor que, na impossibilidade de sua concretização, também torna impossível “traduzir-se da idealidade para a realidade” (SKS 4, 136/ TT, p. 97).¹⁵⁹

reconhecimento do seu amor a Deus – para este Abraão, ter fé numa voz que chama e ter ‘fé para esta vida’ são duas faces da mesma moeda, e a imediatez da fé no Deus que não vê é a imediatez do que realmente vive através do cumprimento dessa voz”; e a de Johannes *de silentio*: “que admira esta fé e acredita em Deus, mas não é capaz de reproduzir os ‘movimentos’ de Abraão, em particular o movimento de voltar a ter alegria de viver depois de ter sido sujeito a uma terrível provação” (cf. TT, Introdução, p. 16).

¹⁵⁸ Também segundo Sousa, a resignação deste “cavaleiro”, i.e., Johannes *de silentio*, pode ser compreendida como a *Resignation* cantada por Friedrich von Schiller (1759-1805): “Eis-me agora sobre a tua ponte velada,/Terrível eternidade!/ Aceita o meu salvo-conduto para a ventura,/ A ti o devolvo, inviolado,/ Nada conheço da felicidade” (trecho do poema “Resignação”, de Schiller, cf. TT, nota da tradutora n. 225, p. 166). Sobre essa associação dirá a comentadora: “Nesse longo poema, um homem apresenta-se junto da eternidade como um poeta que não pôde utilizar o seu salvo-conduto, como alguém que possuía tudo para ser feliz, mas a quem os deuses afogaram os sonhos (...); o diálogo que mantém com essa figura da eternidade termina com a intervenção de um gênio invisível, cuja voz lhe revela que no caminho dos homens se encontram duas flores, a esperança (*Hoffnung*) e o deleite (*Genuß*), e aquele que opta por colher uma delas, não pode usufruir da outra. O gênio diz-lhe então que este ensinamento é imortal e que, tendo ele tido a esperança consigo, possuiu a sua fé (*Glaube*)” nessa esperança que colheu e mais não pode pedir. Podemos assim utilizar a simbologia destas flores para compreender também a distinção entre ‘cavaleiro da fé’ e o ‘cavaleiro da resignação’. O primeiro tem as duas, não precisou colher uma e deixar a outra pelo caminho; tem esperança para esta vida e consegue sempre desfrutar dessa vida e da sua fé. O segundo optou por uma das flores e teve de prescindir da outra; acreditou apenas de uma maneira e desde logo se viu impossibilitado de aceder à forma de viver a vida que o ‘cavaleiro da fé’ experimenta; na prática, não conseguirá viver a sua fé e nisso ter deleite” (cf. Introdução: “O Salto para a Eternidade”, Ibid., p. 21-22). Da sua parte, Ryan Kemp irá sugerir que a resignação de Johannes *de silentio* pode ser associada ao que o autor pseudônimo Johannes Climacus chama de “fé socrática”: “Infinite resignation’s Socratic character is emphasized when *de silentio* writes: ‘If faith is no more than what philosophy passes it off as, then Socrates himself already went further, much further... He made the movement of infinity intellectually. His ignorance is the infinite resignation’ (SKS 4, 143/FTP, 97). This passage is striking because it recommends an explicit connection between *de silentio*’s life-view (infinite resignation) and Socrates’ (what Johannes Climacus later calls ‘Religious A’)” (cf. KEMP, 2015 b, p. 150-151).

¹⁵⁹ Em relação a essa analogia, *de silentio* nota: “Nem é preciso dizer que qualquer outro interesse, no qual um indivíduo tenha para si concentrado toda a realidade da existência, quando se mostra irrealizável, pode desencadear o movimento da resignação. Não obstante escolhi o caso de amor para demonstrar os movimentos, porque este interesse é muito fácil de entender e dispensa-me, assim, de todas as explicações preliminares que em sentido mais profundo interessam a pouquíssimos singulares” (Ibid.).

O amor (...) tornou-se para ele na expressão de um amor eterno, *revestiu-se de um caráter religioso*, transfigurou-se num amor por um ser eterno, o que decerto lhe negava o cumprimento desse amor, mas reconciliava-o uma vez mais na eterna consciência de sua validade sob uma forma de eternidade da qual realidade alguma o pode privar. Dizem os loucos e os jovens que ao homem tudo é possível. Este é no entanto um grande equívoco. Falando espiritualmente, tudo é possível, mas no mundo da finitude há muita coisa que não é possível. O que é impossível torna-o entrementes o cavaleiro possível ao exprimi-lo espiritualmente, mas exprime-o espiritualmente quando dele abdica. O desejo que o faria passar à realidade, mas que naufragara na impossibilidade dobra-se agora para dentro, mas não é por isso que fica perdido ou esquecido. Ora são as sombrias comoções do desejo que dentro dele acordam a recordação, ora é ele próprio que as acorda; pois é *demasiado orgulhoso para admitir* que tudo aquilo que constituía o conteúdo da vida dele pudesse ter sido fruto de um momento passageiro. Conserva esse amor jovem e cresce com ele em idade e beleza. Pelo contrário, não precisa de nenhuma ocasião de finitude para seu crescimento (SKS 4, 138/TT, p. 100; ênfases minhas).

Com isso, o “cavaleiro da infinita resignação” precisa de “força, energia e liberdade de espírito” (SKS 4, 142/ TT, p. 104), manifestando, sem dúvida, um movimento de “caráter religioso” que, todavia, não exprime o movimento da fé (abraâmica), pois o que o participante em primeira pessoa ganha na resignação infinita é sua *consciência eterna*, expressão de seu profundo amor a Deus, que é superior a tudo (SKS 4, 142/TT, p. 105). Esse é precisamente o caso de Johannes *de silentio*, que reconhece haver um equívoco quanto à concepção desses dois movimentos (resignação e fé): “Diz-se que é preciso ter fé para abdicar de tudo” (Ibid.), entretanto, “de nada abdicar por intermédio da fé, pelo contrário, tudo alcanço através da fé, no sentido preciso em que se afirma que aquele que tem fé do tamanho de um grão de mostarda pode mover montanhas”¹⁶⁰ (SKS 4, 143/TT, p. 105); (...) “não foi por via da fé que Abraão abdicou de Isaac, mas foi por via da fé que Abraão recebeu Isaac” (Ibid.).¹⁶¹ Sendo assim, *de silentio* é, ele próprio, um “cavaleiro da

¹⁶⁰ Cf. Do Evangelho de Mateus, 17,20: “Ele, porém, diz-lhes: ‘Por causa da vossa pouca fé. Amém vos digo: se tiverdes fé como um grão de mostarda, direis a esta montanha: move-te daqui para ali e ela mover-se-á. E nada vos será impossível’”. No comentário do tradutor Frederico Lourenço: “17, 20 ‘se tiverdes fé como um grão de mostarda, direis a esta montanha’: a ideia subjacente parece ser ‘se tiverdes fé [nem que seja só do tamanho de] um grão de mostarda, direis a esta montanha’” (BÍBLIA, 2017, nota do tradutor, p. 117).

¹⁶¹ Nessa perspectiva, precisamente, compreendemos a leitura cristológica de *Temor e Tremor* proposta por Ettore Rocca, segundo quem a personalidade do Antigo Testamento bíblico correspondente a Cristo é Abraão, e não Isaac, como é usualmente interpretado, cf. ROCCA, 2002, p. 252-254: “Abraham is *either* a murderer *or* a man of faith, *for me* as I read Genesis, which means: I can either be scandalised by him or else believe in him by repeating the alternative which Christ poses to us. For whoever wants to repeat Abraham’s act, the alternative falls: he is simply a murderer and one can only be scandalized by him. (...) The only other (*divine*) analogy is Christ. If we wish another,

resignação infinita”, aquele que chega até o ponto máximo do movimento que *pressupõe* a fé.¹⁶²

A resignação infinita é o último estágio que antecede a fé, e por conseguinte quem não executou esse movimento não tem fé; pois que só na resignação infinita me clarifico para mim mesmo na minha validade eterna e só então se poderá falar em captar a existência por força da fé (SKS 4, 140/ TT, p. 103).

Entretanto, *de silentio* admite não ser capaz de fazer o movimento da fé, pois falta-lhe a *coragem* (SKS 4, 129/ TT, p. 88) para isso, já que a fé de Abraão se dá *em virtude do absurdo*: “Não consigo fazer o movimento da fé, não consigo fechar os olhos e precipitar-me cheio de confiança no absurdo; é para mim uma impossibilidade, mas não me orgulho disso” (Ibid.). Então, o autor de *Temor e Tremor* acaba por definir-se, substancialmente, como portador de uma *religiosidade* eminentemente *poética*: “Estou convencido de que Deus é amor; *este pensamento* tem para mim uma *validade lírica pristina*” (Ibid.; ênfase minha). Por conseguinte, será de posse de seu religioso, porque amoroso, “lirismo pristino”, que Johannes *de silentio* irá descrever os movimentos do “cavaleiro da fé”, a partir da metáfora do bailarino, cujo *salto* simboliza em exatidão aquilo que em Abraão se realiza: a fé como paradoxo, i.e., a fé para *esta vida*: “Pois é grande renunciar ao desejo, mas é maior apegar-se a esse desejo depois de haver dele abdicado” (SKS 4, 115/ TT, p. 69); “(...) Mas Abraão acreditava precisamente *para esta vida*; acreditava que haveria de envelhecer na terra, honrado entre o povo, abençoado entre as gerações vindouras, inolvidável em Isaac, em vida o seu ente mais querido (...)” (SKS 4, 116/TT, 72; ênfase minha).

O exercício mais difícil para um bailarino deverá ser o de saltar para uma determinada posição, de modo que nenhum segundo decorra até atingir essa posição, *antes nela se fixe durante o próprio salto*. Não haverá bailarino que porventura o consiga executar – mas aquele cavaleiro executa-o. A maior parte dos homens vive perdida em preocupações e alegrias mundanas; são os que ficam sem par e não entram na dança. Os cavaleiros da infinitude são bailarinos e têm

human analogy, it will be the demonic face of the paradox. Only in Christ is Abraham’s silence, which is totally different from human language, repeated. The silence of Christ is that which in Practice in Christianity Anti-Climacus will call the impossibility of the directed communication of the divinity of Christ, the impossibility for Christ to communicate his own suffering” (Ibid., ênfases do original).

¹⁶² Dirá ainda Johannes *de silentio*: “A fé não é uma emoção estética, mas sim algo de muito superior, precisamente porque tem antes de si a resignação; não é um impulso não-mediado do coração, é antes *o paradoxo da existência*” (SKS 4, 141/TT, p. 103; ênfase minha).

elevação. Executam o movimento ascendente e descem de novo, e nada disto resulta também numa perda de tempo funesta ou desagradável à vista. Mas de cada vez que descem não conseguem atingir imediatamente a posição, vacilam um instante, e essa vacilação mostra todavia que *são estranhos neste mundo*. Essa vacilação é mais ou menos evidente de acordo com sua arte, mas nem mesmo o mais dotado desses cavaleiros consegue escondê-la. Nem chega a ser necessário vê-los no ar, basta apenas vê-los no instante em que voltam a tocar a terra – reconhecemo-los. Mas conseguir descer de modo a que pareça que no mesmo instante se estava parado e em andamento, *de modo a transformar o salto da vida em uma passada*, de modo a exprimir absolutamente o sublime no pedestre – só aquele cavaleiro [o da fé] o sabe fazer – e este é o único e ímpar prodígio (SKS 4, 135-136/TT, p. 97; ênfases minhas).

Cientes de que a figura do “cavaleiro da fé” representa aquele que é capaz de fazer o movimento da fé, todavia, antevisto pelo movimento da infinita resignação, a ser traduzido da idealidade para a realidade, i.e., sem vacilação, transformando o salto da vida em um passo, podemos, agora, saltar para dentro das pegadas de nossos próprios passos, ao invés de vacilar, sentindo a estranheza ao vermo-nos tocando o solo de nosso percurso com os pés que, na senda entre desespero e fé, participam de um caminho que se perfaz na encruzilhada.

“Vá a si”, do hebraico *Lech Lechá*,¹⁶³ é como Deus convoca Abraão a sair de sua terra e ir em direção à terra da promessa...

¹⁶³ Cf. BONDER, 2008, p. 19. Lê-se em *Gênesis*, 12, “Vocação de Abraão”: “Sai da tua terra, da tua parentela e da casa de teu pai, para a terra que mostrarei. Eu farei de ti um grande povo, eu te abençoarei, engrandecerei teu nome; sê uma bênção!” (cf. Bíblia de Jerusalém, 2013, p. 49). O rabino Nilton Bonder dirá: “Não se trata de uma trajetória para um lugar, mas sim um caminho para si. *Lech Lechá* – assim convoca Deus a Abraão – vá a si, até a terra que eu lhe mostrarei. Se isso não é o suficiente para determinar uma peregrinação, Deus complementa: ‘Vá a si, anda da tua terra e da terra da tua parentela e da casa de teu pai, para a terra que eu te mostrarei’. O lugar familiar da tua terra será o estranho e o insólito, longe do lugar a que te acostumastes que é habitual. Deus orienta Abraão a ser um peregrino e, como na história do sujeito que aponta para a lua enquanto todos olham para seu dedo, a terra é o menos importante. Esse destino descartável para muitos será o dedo fundamental, um território que é o patrimônio máximo, inalienável. No entanto, o destino é o próprio meio. Simbólico da própria vida – à qual nos apegamos como se fosse a ‘terra’, a posse maior – é o caminhar que representa o objeto prometido. Na fala divina, o objeto não é a terra, mas o ir, o ‘vai!’” (BONDER, op. cit.).

4. Posições na Leitura

“Assim o poeta não se torna silente
com o silêncio do lírio e do pássaro, e por que não?
Simplesmente porque inverte a relação
e faz de si mesmo alguma coisa muito importante
em comparação ao lírio e ao pássaro,
imaginando mesmo que é meritório ter,
como diz, emprestado palavras e voz
ao lírio e ao pássaro – enquanto
a tarefa seria que ele próprio
aprendesse sobre o silêncio
com o silêncio do lírio e do pássaro.”¹⁶⁴

Søren Kierkegaard

Nesta tese, fizemos notar que a discussão sobre o conceito de “estética existencial” está circunscrita ao âmbito da trajetória de nossa própria prática estética, não intencionando abordá-la como tese interpretativa sobre a ocorrência do conceito dentro do *corpus* da obra do autor dinamarquês Søren Kierkegaard que, não obstante, é o pensador que norteia e instrui nossa jornada.

A problematização da pesquisa estabeleceu-se por via da *interlocução* com algumas obras de Kierkegaard, das quais pudemos nos aproximar como *leitora-testemunha*, denominação escolhida por sua relação com duas noções centrais do pensamento kierkegaardiano para a dinâmica entre obra e leitor: *inquietação/preocupação* [*Bekymring*] e *seriedade/sinceridade* [*Alvor*].¹⁶⁵ Ambas as

¹⁶⁴ SKS 11, 23-24/LB, 23, nossa tradução a partir da publicação em inglês.

¹⁶⁵ Conforme o dicionário *Gyldendals Røde Ordbøger (Dansk – Engelsk)*, as traduções para a língua inglesa de “*Alvor*” são “*seriousness*”, “*gravity*” “*earnestness*”; e de “*Bekymring*”, “*concern*”, “*worry*”. Na tradução da obra *A Doença para a Morte*, Alastair Hannay opta, respectivamente, por “*seriousness*” e “*concern*” em SUDP; Adolfo Casais Monteiro, por “*seriedade*” e “*inquietação*” em DH; e Carlos Liacho, por “*seriedad*” e “*inquietaud*” em TD. Mas vale notar que na recepção da obra de Kierkegaard em língua inglesa a noção de “*Alvor*” também é frequentemente traduzida por “*earnestness*”, cf. DAVENPORT, 2014: “*Earnestness (Alvor – noun; alvorlig – adjective)*. From the Old Norse *alvara*, the Danish *Alvor* was originally composed of *al*, ‘all’, and an adjective meaning ‘true’, as the German *wahr*. Its lexical meaning in Danish is an expression of one’s *true opinion or sincere feeling*. The term is closely associated with open devotion and honest portrayal of one’s conviction and can connote severity or even gravity; but *mainly indicates that one takes a vital matter, issue, or task seriously or with the importance it deserves*. Thus it has the secondary meaning of following through one own’s intentions, keeping one’s commitments, making a genuine effort. It also has the tertiary adverbial sense of ‘really’ or ‘truly’, for example, meaning what one says, or being obvious about one’s view or intentions” (Ibid., p. 219; ênfases minhas). Em relação à noção de “*Bekymring*”, Arne Grøn comenta que sua ambiguidade semântica é fundamental sobretudo para o entendimento do que Kierkegaard compreende como decisivo no processo existencial e exatamente

noções, entretanto, são inerentes à posição religiosa, i.e., cristã, que fundamenta o próprio pensamento do autor. Desse modo, a seguir, apresentaremos, sucintamente, uma sugestão de abordagem para o assunto, tendo em vista o escopo de nossa prática, em seu princípio e limites.

4.1. Leitora-testemunha

No Prefácio da obra *A Doença para a Morte*, Anti-Climacus¹⁶⁶ afirma que uma *exposição* [*Udvikling*]¹⁶⁷ autenticamente cristã poderia ser comparada às palavras ditas por um médico à cabeceira de uma pessoa acamada: o lugar, a *posição*, de onde vem essa fala não deve jamais ser esquecido, ainda que as próprias palavras possam ser apenas compreendidas por iniciados na linguagem médica. Em outros termos, Anti-Climacus não dirige sua exposição àqueles que *se dizem* cristãos, ou que proclamam um entendimento especulativo acerca da fé cristã, mas àqueles que se comprometem a jamais esquecerem o *lugar* de onde a exposição é proferida: *do seu testemunho em inquietude e seriedade*. Nesse sentido, define-se tanto inquietude quanto seriedade¹⁶⁸

por isso o conceito é muito relevante para a relação entre a obra e seu leitor: “Concern (*Bekymring*) is a key notion in Kierkegaard’s approach to what it means to be human. The upbuilding discourses have as their addressee a reader who is concerned. *But concern is human in that it displays ambiguity: it can turn into worry*” (GRØN, 2013, p. 275; ênfase minha). Tendo em vista essas observações, optamos por evidenciar as duas acepções centrais de *inquietude/preocupação* [*Bekymring*] e *seriedade/sinceridade* [*Alvor*], sendo que, todavia, ao longo do texto, daremos destaque, respectivamente, aos termos “inquietude” e “seriedade”, sem que, com isso, desejemos obscurecer os matizes semânticos dessas noções.

¹⁶⁶ Em um famoso comentário acerca do assunto, o pensador Kierkegaard diz que se encontra *entre* os pseudônimos Johannes Climacus, autor de *Migalhas Filosóficas ou uma Migalha de Filosofia* (1844) e *Pós-Escrito Conclusivo Não Científico às ‘Migalhas Filosóficas’* (1846), publicados por S. Kierkegaard, e Anti-Climacus, autor de *A Doença para a Morte* (1849) e *Prática no Cristianismo* (1950), também publicados por S. Kierkegaard: “Johannes Climacus and Anti-Climacus have several things in common; but the difference is that whereas Johannes Climacus places himself so low that he even says that he himself is not a Christian, one seems to be able to detect in Anti-Climacus that he considers himself to be a Christian on an extraordinary high level, at times also seems to believe that Christianity really is only for daemons, using the word in a nonintellectual sense. His personal guilt, then, is to confuse himself with the ideality (this is the daemoniac in him), but his portrayal of ideality can be absolutely sound, and I bow to it. *I would place myself higher than Johannes Climacus, lower than Anti-Climacus* – JP VI 6433 (*Pap.* X1A517), n.d., 1849” (apud PC, Supplement, p. 280; ênfase minha). Cf. SKS 22, 130 ((NB 11:209).

¹⁶⁷ O subtítulo da obra é: “Uma Exposição Cristã e Psicológica para a Edificação e a Ressurreição”* [*En christelig psykologisk Udvikling til Opbyggelse og Opvækkelse*], de autoria de Anti-Climacus, publicado por S. Kierkegaard, em 30 de maio de 1949, em Copenhague. *A tradução, conforme enunciada, foi tomada do Anexo com a cronologia das obras de Kierkegaard, em TT, p. 193.

¹⁶⁸ Seriedade é considerada um fenômeno volitivo, não um estado emocional, e, definitivamente, não está identificada com um humor severo ou amargo (cf. DAVENPORT, p. 222).

como *atitudes ético-religiosas*¹⁶⁹ que, em princípio, nada têm a ver com intelectualismo ou severidade, i.e., rigidez, inflexibilidade, mas, antes de tudo, com “a *intimidade* do pensamento cristão com a vida” (SKS 11, 117/ DH, p. 189), seu compromisso concreto.¹⁷⁰ A singularidade dessa posição crística – segundo o autor, precisamente o lado ético do cristianismo – é, com efeito, uma contraposição ao chamado saber científico “desinteressado”, que destila tão somente um conhecimento conceitual, um pensamento abstrato sobre a generalidade do humano, i.e., a humanidade, mediante uma atitude “não séria”, o que torna o projeto do conhecimento uma forma de curiosidade desumana (SKS 11, 117/DH, p. 189), fundada, portanto, em uma abordagem antiética.

Anti-Climacus sustenta que uma perspectiva ética autêntica perante o conhecimento e a busca de compreensão sobre a existência humana deve ser inspiradora, seminal, i.e., *edificante* [*Opbyggelig*]; e o que edifica é, precisamente, a inquietude. Portanto, em uma “exposição” verdadeiramente crística, a inquietude é pressuposto do conhecimento, seu comprometimento subjetivo, expressão da preocupação interessada que edifica: “A inquietação é a relação com a vida, com nossa realidade pessoal [*Personlighedens Virkelighed*], sendo assim, do ponto de vista crístico, é seriedade” (SKS 11, 117/DH, p. 189/ SUDP, p. 36/ TD, p.12, tradução alterada).

Mas o que inquietude e seriedade envolvem? Fundamentalmente, para Anti-Climacus, a compreensão de que a condição humana é *sempre crística* (SKS 11, 141/DH, p. 205), uma vez que exprime a tensão existencial decisiva entre desespero e fé, entre aquilo que imediatamente, ou naturalmente somos, e aquilo que, por meio da *fé crística*, podemos nos tornar: nós mesmos, i.e., espírito [*Selv*].¹⁷¹ Se consideradas a

¹⁶⁹ Ao se referir à abordagem da noção de “seriedade” em Johannes Climacus, Davenport assinala, em nota: “Thus ‘religious earnestness’ involves an element beyond serious devotion to Family, business, and social affairs on the basis of ethical requirement; it also requires ability to take joy in the pleasures of earthly life, without which ethical earnestness can lapse into austere ‘ill humor’” (SKS 7, 449/CUP1, 449). Cf. Ibid., nota 22.

¹⁷⁰ Ou seja, “*não científico*”, i.e., “*não especulativo*”: “Esta intimidade do pensamento cristão com a vida (contrastando com a distância que a especulação mantém) e também esse aspecto ético do cristianismo, implicam precisamente a edificação, e uma separação radical, uma diferença de natureza, separam uma exposição dessa espécie, não obstante o seu rigor, dessa forma de especulação que se quer ‘imparcial’ [*ligegyldig*, significando ‘indiferença’, ou destituído de ‘interesse’]*, e cujo pretenso heroísmo sublime, bem longe de o ser, não é para o cristão mais do que uma espécie de desumana curiosidade” (SKS 11, 117/DH, p. 189). *Nosso comentário a partir de SKS K 11, 117,11 (<http://sks.dk/SD/kom.xml#k7>).

¹⁷¹ Cumpre observar, contudo, que o aspecto crítico da condição humana funda-se precisamente na noção de que *não* há uma apreensão estável ou definitiva do espírito, de “si mesmo” [*Selv*], ou seja, o desespero está associado também ao fato de conseguir-se verdadeiramente tornar-se “si mesmo”. No comentário de Alastair Hannay: “The claim that, as spirit, man’s condition is ‘always critical’ could

partir dessa perspectiva, ou seja, como um compromisso ético-religioso, primordialmente cristão, com a vida e com a realidade efetiva do indivíduo, as noções de inquietude e seriedade parecem indicar resistência em serem incorporadas a uma abordagem expressamente estética, uma vez que, genericamente, como vimos, o contexto da obra poética dispõe de uma organização interna – um “cosmos” – que exprime um princípio ideal de autonomia criativa, incompatível com a profusão da existência concreta. Em outras palavras, é possível criar uma obra de arte e desenvolver práticas estéticas para fruí-la, mas não é concebível criar nossa própria vida, i.e., no limite, não somos os autores absolutos de nossa própria existência. Ademais, no que concerne à produção poética propriamente dita, cabe destacarmos um aspecto crucial já aventado quando nos reportamos ao caráter irônico da retórica do autor A como categoria existencial: trata-se da natureza “enganosa”, i.e., críptica, da consciência irônico-romântica,¹⁷² em que a existência poética amalgama-se a um modo de ser idealizado, que carece de consequência factual e de ancoragem no solo concreto da vida, expressando, por assim dizer, um “viver poeticamente”.¹⁷³

then be understood as asserting that, *even when the subject does relate to his true self, the situation still remains critical* because the possibility of a reversion to soul-determining despair is always present. In fact Anti-Climacus says that when human being is regarded spiritually it isn't just sickness that is critical, but health too" (cf. HANNAY, 2003; ênfases minhas).

¹⁷² De acordo com essa abordagem, a crítica do pensador Kierkegaard recairá, especialmente, sobre o entendimento de que a consciência irônico-romântica participa de uma visão de mundo que instila uma autonomia de tal ordem ao sujeito, que acaba por gerar uma posição fundamentalmente niilista frente à existência. Para uma abordagem ampla sobre o plano histórico-filosófico no contexto do pensamento de Kierkegaard, cf. PATTISON, 1999, p. 26-34, particularmente. Contudo, podemos localizar, grosso modo, que faltará a essa “consciência” a devida conexão com a facticidade, com os limites da historicidade, i.e., da finitude, e, consequentemente, com as implicações relativas ao processo do devir, do tornar-se “si mesmo”. Nessa perspectiva, uma vez que a consciência irônico-romântica não impõe limites ao poder da imaginação, à potência da imaginação de ser infinita, de sempre se “infinetizar”, acarreta, no campo biográfico e existencial, uma ausência de limites também para a reinterpretação do próprio passado. O problema diz respeito, portanto, muito mais à *reinterpretação* da narrativa do passado individual, isto é, do entendimento de que se pode começar tudo de novo de outro modo, sem qualquer acordo com os lastros somáticos, psíquicos, culturais e sociais do indivíduo, do que propriamente à narrativa em si, isto é, o fato de que tão somente a experiência de narrar uma história de vida, um percurso individual, já exige seleção e coordena necessariamente aspectos ficcionais e factuais, já que busca por pistas simbólicas e modos de traduzi-las em discurso. Se o indivíduo não considera seu próprio passado fundado em um solo narrativo concreto, *contínuo*, com dados que não pode simplesmente alterar, ou fugir deles, iludir, tenderá a criar uma infinidade de novas histórias, novos possíveis, para reinterpretar-se ou recontar-se, o que para nosso autor seria o mesmo que se afastar infinitamente de seu próprio processo de devir, que exige prioritariamente a seriedade com a continuidade na existência, aportada na relação de facticidade-possibilidade da biografia. Sobre o ponto de vista específico da crítica de Kierkegaard à consciência irônica, ver sua tese de doutorado, a obra *Sobre o Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates* (1841), cf. SÖDERQUIST, 2007. E, particularmente, sobre a questão da “reinterpretação” do passado, cf. SÖDERQUIST, 2009.

¹⁷³A pesquisadora estadunidense Sylvia Walsh, que defende uma leitura da obra de Kierkegaard da perspectiva de uma estética existencial ancorada na esfera religiosa, assim se refere a essa problemática: “‘Living poetically’ is an intriguing phrase that Kierkegaard first uses in his early

Em face disso, as atitudes de inquietude e seriedade estariam primordialmente designadas a participarem da esfera ético-religiosa da existência, sendo, todavia, reconhecíveis de forma *incompleta*¹⁷⁴ na esfera estética, seja em sua forma imediatamente existencial, seja como produção eminentemente poética. Não obstante, vale notar que a consequência indesejável dessa afirmação, do ponto de vista do vínculo obra-leitor, seria tornar suspeita a própria atividade da escrita e da leitura, por si sós, como inadequadas ao comprometimento ético-religioso, o que seria, evidentemente, uma interpretação completamente equivocada e particularmente tola acerca do assunto.¹⁷⁵

O pensador Kierkegaard atuou e discorreu largamente sobre essas duas *perspectivas* de comunicação: a poética e a ético-religiosa. No que concerne ao entendimento do autor em relação especialmente ao pseudônimo Anti-Climacus, do qual se diz editor, elucida-se o vínculo (a encruzilhada!) que aproxima e diferencia ambas as perspectivas, tendo em vista que, por meio de Anti-Climacus, Kierkegaard preconiza uma forma de comunicação poética, que, fundada na mais elevada idealidade ético-religiosa, propõe-se hipoteticamente como guia ideal do próprio autor em efetivá-la i.e., torná-lo *ato*. Esse é o aspecto por excelência que o diferencia fundamentalmente do “poeta típico”, a quem não ocorre a preocupação de se comprometer *pessoalmente* com aquilo que escreve: “(...) the difference between such a *speaker-author* – and a *typical poet* – is that *the speaker and the author himself* defines himself as striving in relation to what is being communicated” (SKS 22, 354; NB 14:19, Pap. X2A184/PC, Supplement, p. 293, ênfases minhas).

writings to characterize what he regards as an attempt by the German romantic poets to construct their personal lives in the same way as they create works of art. Through the exercise of a boundless artistic freedom, he claims, they seek to construct their self-identities through experimentation and play with an infinity of possibilities concocted by the imagination and tried out in a variety of roles and personal experiences with others. Kierkegaard finds this romantic mode of living poetically to be ironic, or negative, or nonserious, in its attitude toward actuality, and destructive, rather than constructive, or upbuilding, in its consequences for the development of human personality and personal relations to others” (Cf. WALSH, 1994, p. 02).

¹⁷⁴ John J. Davenport assim formula essa “incompletude” da “seriedade estética”: “The category of earnestness is helpful in clarifying that certain action-terms such as loving, caring, deciding, and striving have a strict sense that is incompatible with deception or refusal to express them openly (at least to oneself, but normally also to others). (...) In this sense, *aesthetic earnestness is incomplete* because it is liable to lapse into an insincerity as the aesthete tries to be enigmatic and thereby cultivates an ‘artificial’ persona” (cf. DAVENPORT, 2014, p. 224).

¹⁷⁵ É particularmente oportuna a posição de George Pattison acerca da dialética entre obra-leitor, ou obra-leitura, dentro do pensamento kierkegaardiano. Sua abordagem crítica demonstra que a contradição encontra assento quando pensada a partir da ideia de uma “leitura *qua* testemunho”, cf. PATTISON, 1997.

Ainda, nesse mesmo comentário acerca de Anti-Climacus, Kierkegaard compreende que na comunicação ético-religiosa, ele, como autor, deve comunicar-se a partir daquilo que também factualmente é, ou seja, daquilo que existencialmente o constitui na primeira pessoa. Caso apresente-se uma exigência maior, entende que, então, o assunto deva ser apresentado via comunicação poética, uma vez que a exigência manifesta pelo ideal ético-religioso ultrapassa aquilo que ele mesmo, como indivíduo, é capaz de testemunhar em seu presente momento. Não obstante, declara que a motivação para expressar-se por meio da comunicação poética, nesse caso, tem como princípio *um valor propriamente ético-religioso*, na medida em que seu *trabalho como autor* poderá assistir o leitor a também comprometer-se com sua luta existencial,¹⁷⁶ assim como ele próprio, o autor, indicou ser sua tarefa, admitindo com humildade, todavia, reconhecer-se a quem do ideal perseguido, i.e., *seu* devir cristão.

The fact that there is a pseudonym is the *qualitative* [ênfase do original] expression that *it is a poet-communication* [ênfase minha], that *it is not I who speaks but another, that is addressed to me just as much as to others* [ênfase minha]; it is as if a spirit speaks, while I get the inconvenience of being the editor. What he has to say is something we human beings prefer to have cast into oblivion. But it must be heard nevertheless. Not that everyone should do it, not that eternal happiness depends upon my doing it – oh, no. *I realize, after all, that my life does not express it either, but I humble myself under it* [ênfase minha]; I regard this as an indulgence, and my life has unrest.

(...)

And this whole distinction pertaining to poet-communication is related again to Christianity's basic category, that *Christianity is an existence-communication* [Existents-Meddelelse] and not doctrine [ênfase minha], as Christianity has un-Christianly and meaninglessly been made to be, so that the question in relation to a doctrine is simply: Is my interpretation of the doctrine true, the true interpretation, or not, like, for example, an interpretation of Plato's philosophy. *No, the question is: Does or does not my personal life express what is communicated?* [ênfase minha] *As long as my life expresses what is communicated, I am a teacher* [ênfase minha]; when this is not the case, I am obliged to add: What I say is certainly true, but *my* [ênfase do original] saying it is the poetic aspect; *consequently it is a poet-communication which, however, is meaningful both for keeping me awake and keeping me striving, and, if possible, for encouraging others* [ênfase minha] (SKS 22, 354; NB 14:19, Pap. X2A184/PC, Supplement, p. 293-294).

¹⁷⁶ Acerca do assunto, Alastair Hannay comenta: "There is no doubt that Kierkegaard saw his own mission as a writer as that of assisting his readers to the consciousness of their own despair" (cf. Introdução à SUDP, p. 06).

Por conseguinte, evidencia-se aqui a originalidade da analogia entre comunicação poética e ético-religiosa dentro da compreensão cristã preconizada por Kierkegaard: cristianismo não é doutrina, mas prática fundamentada prioritariamente em uma forma de comunicação: a *comunicação indireta* [*indirekte Meddelelse*], uma *comunicação por meio da existência* [*Existents-Meddelelse*], i.e., uma comunicação testemunhal.¹⁷⁷ Em virtude dessa perspectiva, o cristianismo tratado como doutrina é remetido ao âmbito de abordagem interpretativa, enquanto o cristianismo como forma de comunicação explicita seu compromisso marcadamente existencial: “A minha vida expressa ou não aquilo que estou comunicando por meio de meu texto?”. Caso a resposta seja positiva, devo me considerar uma professora, uma mestra, caso contrário, terei de dar a ver que mesmo sendo verdadeiro o que digo, o dito permanece como *possibilidade*, tratando-se, portanto, de uma comunicação poética, que, entretanto, é relevante tanto para que eu mesma me mantenha desperta à exigência de torná-la testemunho, quanto para, quiçá, assistir outras pessoas a também fazê-lo.

“A minha vida expressa ou não aquilo que estou comunicando por meio de meu texto?” – esta torna-se a questão que está, a nosso ver, no epicentro da noção existencial de seriedade ética e poético-religiosa, que possui, sinteticamente, três aspectos fundantes: a capacidade do indivíduo de reconhecer e *confessar sua própria vontade*, o que de fato mais importa em sua vida;¹⁷⁸ seu *caráter não instrumental*,

¹⁷⁷ Tomando como referência a abordagem de Ettore Rocca à questão das formas de comunicação em Kierkegaard, podemos indicar que a obra do autor estrutura-se por um diálogo intrincado entre modos particulares de comunicação para afirmar o propósito existencial fundado em *sua* perspectiva cristã, inscrita então sob o “signo da contradição” do paradoxo absoluto de Cristo como “homem-Deus”. Em seu ensaio “Comunicazione diretta e indiretta”, Rocca evidencia um dos aspectos centrais da chamada “comunicação indireta” em Kierkegaard através do testemunho do Evangelho de Lucas (LC 2,34), em que Cristo é apresentado como “signo de contradição”: “Para compreender melhor a comunicação indireta, devemos analisá-la onde ela se expressa em sua pureza, isto é, em Cristo. O homem-Deus, sozinho, ‘permanece como comunicação indireta do começo ao fim’. Ele, o sujeito comunicante, é um ‘paradoxo absoluto’, porque é um indivíduo que é Deus. Ou, em outras palavras, é um ‘signo de contradição’, porque ‘a maior contradição possível, é aquela qualitativa, entre ser Deus e ser um indivíduo’” (ROCCA, 2004, p. 71, nossa tradução). O âmbito central dessa estratégia de *comunicação filosófica* é denotado como *poético-religioso*, ou mais amplamente designado como *comunicação direta e comunicação indireta*. Contudo, é preciso ter em mente que os limites entre comunicação direta e indireta, em Kierkegaard, são mais nebulosos do que parecem à primeira vista. Ambas as formas comunicativas são condições de possibilidade [*Mulighed*] e atuam em conjunto, na perspectiva de Rocca, sobre a dissolução da comunicação, embora de modo radicalmente diverso. Cf. ROCCA, 2004, p. 69-85.

¹⁷⁸ Perspectiva que dialoga com a noção apresentada por Kierkegaard no discurso edificante “A Pureza do Coração”, que integra a publicação de 13/03/1847 intitulada *Discursos Edificantes num Espírito Diferente** (SKS 8, 111-250). Nesse texto, a pureza do coração é compreendida como querer *uma* coisa em face do eterno: o bem, visto pela perspectiva do indivíduo perante a divina qualificação de bem. Davenport comenta a associação com a noção de “seriedade”: “(...) in the relation of conscience we are

i.e., não se trata de um meio para chegar a um fim¹⁷⁹, seu pulso é pura gratuidade;¹⁸⁰ e o fato de referir-se à *decisão* de persistir no empenho diário da *repetição*.¹⁸¹

Além dos três aspectos sumarizados acima, como corolário do assunto, acrescenta-se ainda a noção de seriedade tal como exposta pelo pseudônimo Vigilius Haufniensis na obra *O Conceito de Angústia* (1844). Em sua perspectiva, do ponto de vista existencial, é preciso sempre manter-se alerta¹⁸² quanto à presunção de querer encerrar um conceito numa definição categórica, já que nesse movimento corre-se o risco de negligenciar o campo contextual da concretude da vida em meio às “brincadeiras da abstração” (SKS 4, 447/CAP, p. 153).

necessarily sincere, and so to enter into this sort of inwardness is a basis for earnestness: *at this level, we cannot lie about our true commitments*. Thus as the edifying discourse on ‘Purity of Heart’ says, a basic earnestness is involved in being able to face the eternal question of what we truly will, what matters to us most” (CF. DAVENPORT, 2004, p. 223; ênfase minha)/ *Título da obra traduzido conforme proposto no Anexo de TT, p. 192.

¹⁷⁹ Novamente, Davenport nos oferece o comentário: “Ethically earnest commitment is inward and in that sense hidden, but it can never be a mere means to maximizing some other end for the sake of which it could also be given up or misrepresented to others (...). It is essential to these states of agency to be non-instrumental in this way: we do not really love if we regard our love as a mere means (even to serving what or who we love)”, cf. Ibid., p. 224.

¹⁸⁰A questão de uma gratuidade prístina no sentido a que nos referimos está belissimamente exemplificada no contexto do pensamento de Kierkegaard – também associada ao discurso “A Pureza do Coração” – no comentário de Karsten Harris: “Consider, on the other hand, a lover who buys a present for the person he or she loves. Why does such a lover do it? *Is it a means he uses to achieve some end? In that case the buying of the present is other than just an expression of the love. But is it possible to think of the buying of such a present as just that? Just as an expression of happiness can find expression in a song or a shout or a jump* – I still remember when I learned that the expression ‘to jump for joy’ was more than just a metaphor: We had taken a four year old boy to Yale’s Peabody Museum to see the dinosaurs. For a few minutes he was fixed to just one place, jumping up and down. He jumped for joy. To distinguish the two ways of buying a present we might draw on a concept that Kierkegaard develops in a later work: ‘Purity of Heart’, he tells us, ‘Is to Will One Thing’” (cf. HARRIS, 2010, p.135; ênfase minha).

¹⁸¹ Essa questão nos remete à noção de “seriedade” pela diferenciação entre *hábito* e *repetição* [*Gjentagelse*; *gentagelse* na grafia moderna]. Assim, a *seriedade* [*Alvor*] estará diretamente conectada à capacidade de *decisão*, cuja atividade volitiva, todavia, é diversa de uma “disposição natural, temperamento” [do dinamarquês: *Gemyt*; do alemão: *Gemüth*, que segundo o tradutor brasileiro Álvaro Valls significa: “alma, gênio ou caráter”, cf. CAP, nota do tradutor n. 289, p. 153] (cf. DAVENPORT, 2004, p. 225-226). Vigilius Haufniensis, autor pseudônimo de *O Conceito de Angústia* (1844), é quem distingue ambas as noções: “Seriedade e *Gemüth* se correspondem então mutuamente de tal forma que a seriedade é uma expressão mais elevada e mais profunda do que seja *Gemüth*. O *Gemüth* é uma determinação da imediatidade, enquanto que, em contrapartida, a seriedade é a originalidade conquistada do *Gemüth*, sua originalidade conservada na responsabilidade da liberdade, sua originalidade mantida no gozo da bem-aventurança. A originalidade do *Gemüth*, em seu desenvolvimento histórico, *mostra justamente o eterno na seriedade, razão por que a seriedade jamais se pode mudar em hábito*. (...) Quando a originalidade na seriedade é conquistada e conservada, aí ocorre uma sucessão e repetição; *mas quando falta originalidade na repetição, aí temos o hábito*” (cf. SKS 4, 448-449/ CAP, p. 154; ênfases minhas. O tradutor optou por utilizar o termo para “disposição natural, caráter, temperamento” em alemão, “*Gemüth*”, ao invés de mantê-lo em dinamarquês, “*Gemyt*”, conforme o texto original). Também o autor pseudônimo da obra *A Repetição* (1843), Constantin Constantius, assim definirá o conceito de “repetição” em relação à noção de “seriedade”: “A repetição é a realidade, e é a seriedade da existência. Aquele que quer a repetição amadureceu em seriedade” (SKS 4, 11/ AR, p. 33).

¹⁸² O nome Vigilius Haufniensis pode ser compreendido precisamente como “aquele que se mantém alerta”: o “Vigilante de Copenhague”.

Até onde alcança o meu conhecimento, *não me consta que exista uma definição do que seja seriedade*. Sendo realmente assim, isso me alegraria, não porque me agrada o pensamento moderno, flutuante e de cores borradas, que aboliu a definição, mas sim porque, diante dos *conceitos da existência, o abster-se das definições sempre mostra um tato seguro*, porque é impossível que se possa inclinar-se a querer captar na forma da definição – *com o que tão facilmente surge um estranhamento e o objeto se transforma em outra coisa: aquilo que essencialmente deve ser compreendido de outro modo, que a gente mesma compreendeu de modo diferente, o que a gente amou de um modo totalmente diferente*. Quem ama de verdade, dificilmente encontrará prazer, satisfação, para nem dizer crescimento, em ocupar-se com uma definição do que é propriamente amor. Quem vive numa relação diária, e contudo festiva, com a ideia de que existe para nós um Deus, dificilmente poderá desejar estragar ele mesmo isso, ou vê-lo estragado, para conseguir costurar com suas próprias mãos, como um remendão, uma definição do que seria Deus. Assim também com a seriedade: ela é uma coisa tão séria que até mesmo uma definição sua já constitui uma levandade (SKS 4, 447/ CAP, 152-153; ênfases minhas).

A noção de seriedade é afirmada, assim, na qualidade movediça de um “conceito da existência”, e como tal, demanda a inquietude do envolvimento com a vida, com aquilo que uma pessoa realmente é [*Personlighedens Virkelighed*],¹⁸³ remetendo-nos ao compromisso de jamais nos esquecermos do *lugar* de onde testemunhamos esse conceito, similarmente à *presença* das palavras do médico à cabeceira do enfermo, conforme descrito por Anti-Climacus em seu Prefácio à obra *A Doença para a Morte*.

Isso posto, cabe igualmente aclarar, brevemente, alguns fatores associados à forma de interlocução que buscamos estabelecer com a obra de Kierkegaard, por meio de nossa *posição* como leitora-testemunha, ou seja, *do lugar de onde a assistimos e por ela somos assistidos*. No que concerne à *dimensão ética* da proposta, enfatizamos nossa atenção em lidar com a noção de seriedade tendo em vista, por um lado, o compromisso de reconhecimento daquilo que, de fato, mais nos importa interpelar em meio à comunicação poética, ou seja, aquilo que, em nós, expressa-se autenticamente como decisão, e por outro, nossa responsabilidade em defender seu caráter não instrumental, ou seja, a potência de gratuidade que imputamos a essa prática.

¹⁸³ “... com nossa realidade pessoal...” (cf. SKS 11, 117/DH, p. 189/ SUDP, p. 36/ TD, p.12, tradução alterada). Cf. citação completa na p. 113.

Sendo assim, a melhor analogia para identificarmos o impulso que subjaz à seriedade de nossa prática como leitora-testemunha é a ideia da *brincadeira*, naquilo que pode ser denotado como o espírito lúdico da experiência. Nesse caso, muito diversamente das “brincadeiras da abstração” do “jogo” especulativo, compreendemos a noção de brincadeira, a partir de seu sentido original, como “brincadeira de criança”. O traço da seriedade da existência que participa dessa modalidade lúdica é evidenciado de forma comparativa no Epílogo da obra *Temor e Tremor*, quando seu autor pseudônimo Johannes *de silentio* dedica-se a comentar que o propósito intransmissível de cada geração é, por excelência, “preocupar-se tão-somente com sua própria tarefa [*Opgave*]” (SKS 4, 209/ TT, 188), que consiste em um aprendizado daquilo que é genuinamente humano, ou seja, aquilo que se aprende apenas por si mesmo: *o saber existencial inerente à esfera das paixões*.¹⁸⁴ Esse aprendizado intransferível é compreendido como genuinamente humano porque, como é evidente, não é passível de ser aprendido com as gerações antecessoras. Quando se trata do campo das paixões, “cada geração começa de forma primitiva” (SKS 4, 208/TT, 187), i.e., “nenhuma geração aprendeu a amar com outra geração, nenhuma geração começa por outro ponto que não seja o princípio (...)” (Ibid., TT, 187-188). Johannes *de silentio* demonstra, com isso, que se cada geração for capaz de preocupar-se/inquietar-se [*bekymrer*] *com aquilo que lhe cabe*, nunca se cansará de si mesma (SKS 4, 209/ TT, 188), como crianças capazes de se entreter com as mesmas brincadeiras durante um dia inteiro.

Se em dia festivo, logo antes do meio-dia, tendo já jogado todas as brincadeiras, as crianças perguntarem com impaciência: não há ninguém que se lembre de um jogo novo? Será que isto demonstra que estas crianças são mais crescidas ou mais ajuizadas do que outras crianças da mesma geração ou de uma geração anterior, capazes de fazer com que os jogos já conhecidos se estendessem pelo dia inteiro? Ou não demonstrará antes que às primeiras crianças falta o que eu denominaria como *seriedade encantadora* [*elskelige Alvor*] *e que faz parte da brincadeira?* (Ibid.; ênfase minha).

Portanto, a “seriedade encantadora que faz parte da brincadeira” sugere a qualificação ética genuína que anima nossa prática como leitora-testemunha, ciente

¹⁸⁴ Lê-se na obra: “Neste aspecto, cada geração começa de forma primitiva, a sua tarefa não é diferente da realizada pela geração anterior, também não chega mais longe a menos que a geração anterior atraísse a sua tarefa, enganando-se a si própria. Este especificamente humano é a paixão, na qual uma geração também entende inteiramente a seguinte e se entende a si mesma” (SKS 4, 208/TT, 187).

de que esta via exigirá uma perpétua retomada, uma atitude de *decisão* de persistir no empenho diário do fazer *de novo*, i.e., da *repetição*.

4.2. Leitura-escuta (via negativa)

“O sopro, onde quer, sopra. E ouves a sua voz.
Mas não sabes de onde vem nem para onde vai.
Assim é todo aquele que nasceu do espírito.”¹⁸⁵

João (3, 8)

O teólogo dinamarquês Niels Jørgen Cappelørn, em seu belo posfácio para a caprichada publicação comemorativa¹⁸⁶ de *Os Lírios no Campo e as Aves no Céu. Três Discursos Piedosos* [*Lilien paa Marken og Fuglen under Himlen/ 1849*],¹⁸⁷ obra assinada por Kierkegaard em seu nome próprio, observa que o sentido da *audição* é aquele que melhor se associa à leitura na obra de Kierkegaard.

He [Kierkegaard] refers to his ideal reader as “my listener” because the ideal reader he has in mind *reads aloud*, and in so doing *the reader makes the transition from being a reader to being a listener*. Indeed, the sense of hearing is the medium of faith, as Paul writes in his epistle to the Romans: “Faith comes... from what is heard” (CAPPELØRN, 2013, p. 61; ênfases minhas).

A leitora ideal é aquela *que lê alto para si mesma*¹⁸⁸ para que se estabeleça como *ouvinte* do texto que, então, se dá a ler. É o que chamaremos de *leitura-escuta*, uma leitura que vem à luz em meio à seriedade da existência, aquela que se pergunta:

¹⁸⁵ “Evangelho segundo João”, da *Bíblia – Novo Testamento (Os quatro Evangelhos)*, traduzido do grego por Frederico Lourenço, p. 332.

¹⁸⁶ KIERKEGAARD, SØREN. *The Lily in the Field and the Bird of the Air – Three Godly Discourses*. Ilustrações de Maja Lisa Engelhardt; Posfácio de Niels Jørgen Cappelørn; Tradução de Bruce H. Kirmmse. New York: Elizabeth Harris Gallery, 2013. Essa publicação comemorativa apenas pode ser encontrada em dinamarquês e inglês.

¹⁸⁷ Tradução do título da obra conforme proposta no Anexo de TT, p. 193.

¹⁸⁸ Sobre a noção de “leitor (a) ideal”, ver o prefácio de *Três Discursos Edificantes* (1843), onde Kierkegaard dirá que seu discurso “sigue su camino y atende su recado y conoce su misteriosa senda – hasta encontrar a ese individuo que yo, con alegría y gratitud, llamo *mi lector* – hasta encontrar lo que busca, ese hombre de buena voluntad que lee em voz alta para sí mesmo lo que yo escribo em silencio...” (SKS 5, 63/DE, p. 77). Ver também a menção feita por Cappelørn ao prefácio da primeira parte dos *Discursos Edificantes num Espírito Diferente* (1847): “where Kierkegaard writes that the book seeks ‘that single individual *who willingly reads slowly, reads repeatedly, and who reads aloud – for his own sake*’”, cf. CAPPELØRN, 2013, nota 03; ênfases nossas).

“A minha vida expressa ou não aquilo que estou *ouvindo* de *minha* leitura?”. Essa indagação exprime uma preocupação/inquietação existencial que, contudo, deve ser notada a partir de *determinada qualidade textual*, i.e., uma forma de escritura que possamos designar, figurativamente, como portadora de um *sopro*,¹⁸⁹ cuja *voz* nutra a alma [psique, mente] e assista o espírito [*selv*]. Semiólogo e teólogo dominicano, o português José Augusto Mourão define a experiência da transmissão oral no âmbito da tradição religiosa como uma voz que é “som e significação”.

¹⁸⁹ O tradutor português Frederico Lourenço comenta os desafios da tradução para o termo “sopro” no contexto do Evangelho de João 3,8, “O sopro, onde quer, sopra” [do gr., *pneuma*]: “(...) outro jogo de palavras a pôr em relevo o (bom) gosto do evangelista no manejo da língua grega. A palavra para ‘sopro’ (também ‘brisa’, ‘vento’) é *pneuma*, que é também a palavra para ‘espírito’ (o espírito santo é, em grego, o *pneuma*). A dificuldade na tradução está em manter o jogo etimológico entre sujeito e verbo que vemos em grego: *tò pneuma* [...] *pnei*. Para mantermos a presença, na tradução, da palavra ‘espírito’, teríamos de optar por algo como ‘o espírito, onde quer, espirita’ (cf. BÍBLIA, 2017, p. 333). A noção de *pneuma* no Antigo Testamento corresponde ao termo *rûah*. Vale desde já apontar que o “processo de produção” [*making of*] do Retiro de Cultivo, o qual foi designado, no âmbito de nossa pesquisa, como uma “recordação fílmica”, contou com nossa leitura do seguinte verbete com o fito de situar a noção de “espírito” no contexto da passagem abraâmica: “A ideia veterotestamentária que serve de base ao conceito ‘espírito’ é *rûah*, mas esses dois conceitos possuem raízes extremamente diferentes. *rûah* é muito provavelmente aparentado com o conceito de ‘amplidão’, ela cria espaço, movimenta, tira da estreiteza para a amplidão e desta maneira traz vida. Assim *rûah* é quase sempre encontrada em verbos de movimento, podendo, então, designar vento/tempestade, hálito, espírito, força de vida, força criadora, força divina profética e coisas semelhantes. Tem importância o fato de quase sempre o conceito de *rûah* ser feminino, já que nas línguas semíticas o gênero de uma palavra possui muito mais peso que nas línguas modernas. (...) Possuem importância teológica sobretudo aquelas passagens em que *rûah* expressa a força criadora ou a força de vida de Deus, sempre ficando preservada a conexão com o hálito, pois ambos provêm da boca de Deus. Partindo da experiência de que a pessoa que já não respira está morta, conclui-se que é a *rûah* que a torna viva; sem a *rûah* de Deus todo ser vivo morre. (...) Contra um princípio de inércia conatural ao homem e às coisas, *rûah* é o que supera tudo quanto é inerte, preguiçoso, frouxo, é o que supera o que é morto. Em tudo isto a própria *rûah* não se deixa definir, o que é descrito é apenas o seu *agir*. Desta forma ninguém sabe donde ela vem nem para onde vai; *rûah* não é apreensível. Neste sentido Jo 3,8 ainda é concebido plenamente no sentido veterotestamentário, quando o evangelista faz Jesus dizer: ‘Ο πνεῦμα sopra onde quer; ouves a sua voz mas não sabes de onde vem nem para onde vai’. João escreve a partir da tradição bíblica em que a *rûah* é sempre transformadora, sempre vivifica e renova, infunde nova coragem e novas possibilidades de vida. É certo que o evangelista escreve em grego, onde o conceito de πνεῦμα [*pneuma*] já não é feminino mas sim neutro. Mas o fundo semítico é claramente apreensível (...). O fato de muita coisa haver mudado quando se traduziu *rûah* por πνεῦμα, e principalmente mais tarde, quando foi traduzida para o latim pela palavra masculina *spiritus*, em prejuízo sobretudo do acervo das experiências femininas, mas em prejuízo também das mulheres concretas, pode ser visto como um tema que está a exigir ainda ulteriores estudos (cf. SCHÜNGEL-STRAUMANN, 1996, p. 154-156, itálicos e inscrição original das línguas citadas da autora). Na obra de Kierkegaard, notamos alusões frequentes a essa passagem joanina. Veja-se, por exemplo, em *In Vino Veritas*: “(...) ninguém passa pelos Oito Caminhos, a não ser o vento, do qual não sabemos de onde vem nem para onde vai” (SKS 6, 24/IVV, p. 41). Também a belíssima passagem em *A Repetição*: “Quando, numa região de montanhas, se escuta dia e noite o vento que imperturbavelmente toca o mesmo invariável tema, talvez se seja tentado a abstrair a imperfeição por um instante e a deliciarmo-nos nesta imagem da consequência e da certeza da liberdade humana. Talvez não se pense que houve um instante em que o vento, que agora tem sua morada há muitos anos nestas montanhas, chegou como um estranho a essas paragens, precipitou-se braviamente, sem sentido, por entre os abismos, para dentro das cavernas, produziu ora um uivo perante o qual ele próprio quase pasmava, ora um rugido cavo do qual ele mesmo fugia, ora um lamento que ele próprio não sabia de onde vinha, ora um suspiro provindo do abismo da angústia, tão fundo que o próprio vento se atemorizava e por um momento duvidava de ousar viver nestas paragens (...). De igual modo, a possibilidade do indivíduo vagueia sem rumo na sua própria possibilidade, descobrindo ora uma, ora outra” (SKS 4, 31/AR, p. 59).

O som da voz é humano, logo temporal e efêmero. É anunciador, mediador. O som não é a voz. *A voz é essa mistura de som e significação*: desaparece quando o som se apaga, *mas permanece com a significação* (MOURÃO, 2011, p. 14; ênfases minhas).

Em nosso percurso pela obra de Kierkegaard, observamos que esse tipo particular de escritura, cuja voz parece *interrogar-nos insistentemente sobre sua significação*, associa-se fundamentalmente a duas modalidades poéticas: escritos bíblicos e obras de tradição clássica. A peculiaridade de tal associação, entretanto, implica que a interlocução de nosso autor com esses escritos se dará pelo modo como elabora sua própria obra a partir de *posições existenciais variadas do testemunho*, nos textos assinados por autores pseudônimos e também naqueles em que está pressuposta uma “autoria direta”. De todo modo, em ambos os casos, trata-se de produção poética, *lato sensu*, ou seja, daquilo que o autor estabeleceu como *sua obra*, a partir do diálogo com a tradição religiosa, filosófica e literária que o nutriu ao longo de sua existência.

Assim, podemos dizer que Kierkegaard escreve *para ser ouvido*, escreve como se estivesse a falar com a leitora ou o leitor.¹⁹⁰ E, ainda, *mede-se como leitor-ouvinte*, aquele que escreve como se apenas estivesse a ouvir. Com efeito, essa visão de autor-leitor *como ouvinte* é possível porque decorre do obscurecer da autoria, de uma escritura dialógica, que aceita *virar escuta* (quicá, palavras ouvidas pela existência, cuidadosamente repetidas em sopro!). Sopro de *um mensageiro*,¹⁹¹ não do portador da palavra; de um “assistente de ensino”,¹⁹² não do portador do saber. A

¹⁹⁰ O tradutor brasileiro Álvaro Valls faz a seguinte menção a esse respeito: “Outra característica singular desse idioma [dinamarquês] são os seus dois gêneros: o neutro e o comum (unisex). Sempre que se lê que ‘o amante ama a amada’, poderia significar também que ‘a amante ama o amado’. E se o autor utiliza a abreviação ‘m. T.’ (*min Tilhører*) para dizer ‘meu ouvinte’ – enfatizando assim que tais discursos deveriam ser lidos em voz alta –, convém lembrar que a expressão ali abreviada vale igualmente para a ‘minha ouvinte’” (cf. AO, Apresentação do tradutor, p. 13).

¹⁹¹ A figura do “mensageiro” está profundamente ligada à do “poeta religioso” e será aludida em nossa descrição da experiência com o Livro de Cultivo no Ato II, bem como nas “respostas estéticas” geradas pelos participantes de nossa prática estética, no Ato III.

¹⁹² Álvaro Valls também enfatiza a posição de S. Kierkegaard de abrir mão da autoridade sobre grande parte de sua obra: “Para alguns leitores ou críticos, admiradores de Kierkegaard, parecerá uma atividade iconoclasta querer vislumbrar o autor piscando um olho, em tom de brincadeira, ao redigir textos tão sublimes. Mas a ironia kierkegaardiana, ou seu humor, serve de antídoto contra uma atividade passiva que recebe um texto grande com um excessivo peso de autoridade. Este dinamarquês se recusa à comunicação magistral, e se compreende sempre como o ‘auxiliar de ensino’, como o ‘ponto’ do teatro, o *souffleur*. *Só deste modo é possível enfatizar a subjetividade, a interioridade do leitor*. Há sempre algum proveito, diz ele, quando o mestre não é de inteira confiança: *o aprendiz precisa convencer-se a si mesmo sobre as verdades*” (Ibid., p. 12; ênfases minhas).

particularidade dessa assistência é bem representada pela figura do antigo “ponto” do teatro, aquele que, literalmente, *soprava o texto* aos atores. É precisamente com a imagem do *souffleur* que S. Kierkegaard sugere que deve ser ouvido, como o “autor dos autores” (SKS 7, 571/PE2, p. 343) de sua obra pseudonímica, quando, em 1846, em um adendo à obra *Pós-Escrito Conclusivo Não-Científico às “Migalhas Filosóficas”*, intitulado “Uma primeira e última explicação”, de forma *sui generis*, assume-se autor das obras assinadas por seus múltiplos pseudônimos.

O que está escrito, então, é meu, mas apenas na medida em que eu coloquei na boca da individualidade poeticamente real *que* produz, sua visão de vida, tal como se dá a perceber nas réplicas. Pois minha relação é ainda mais remota do que aquela de um poeta, que *cria poeticamente* personagens, porém é *ele próprio o autor* no prefácio. Eu sou, com efeito, impessoalmente ou pessoalmente na terceira pessoa, um *souffleur* [fr.: assoprador, ponto de teatro] que produziu poeticamente *autores*, cujos prefácios, por sua vez, são produções deles, sim, como o são até seus *nomes*. Não há, portanto, nos livros pseudonímicos uma única palavra que seja minha; não tenho nenhuma opinião sobre eles a não ser como um terceiro, nenhum saber sobre o seu significado a não ser como leitor (...) (SKS 7, 569-570/PE2, p. 341; ênfases do original).

Um dos traços mais intrigantes da autoria em Kierkegaard é, por isso, sua relação dialética com a noção de autoridade. O “ponto”¹⁹³ do teatro sopra para os atores e atrizes as palavras de um autor, que não é ele próprio. Kierkegaard renuncia à autoridade sobre as palavras ditas pelos autores que cria.¹⁹⁴ Antes, ele se apresenta

¹⁹³ Patrice Pavis nos informa do seguinte no seu verbete “Ponto”: “(Fr.: *souffleur*; Ingl.: *prompter*; Al.: *Souffleur*; Esp.: *apuntador*). A função do ponto, criada no século XVIII, está hoje em vias de desaparecimento: ela só existe, de maneira institucional, na Comédie-Française, talvez por causa do abandono do sistema de alternância e dos palcos italianos. O ponto ajuda os atores em dificuldade, falando em voz baixa, soprando, articulando bem, mas sem gritar, a partir dos bastidores ou do buraco, mascarado por um nicho (o ‘capô’) no meio e na frente do palco. Sopra-se a palavra ou, se o ator se embaralha na frase, a frase seguinte, tomando cuidado com os tempos de extensão variável para não confundi-los com lapsos de memória. O bom ponto deve saber, ao observar os atores, antecipar o erro ou a dificuldade e interferir no momento exato” (PAVIS, 1999, p. 297).

¹⁹⁴ Ou como ele disse de uma forma mais precisa, em “Uma primeira e última explicação”, assume-se tão somente como *civilmente* responsável por sua obra pseudonímica: “No aspecto jurídico e literário, a responsabilidade é minha, mas, entendido de modo simples e dialético, eu sou aquele que *ocasionou* a audibilidade [*hørlighed*] da produção no mundo da realidade efetiva, o qual, naturalmente, não pode envolver-se com autores reais na poesia e, por isso, de modo totalmente consequente, com absoluta razão no aspecto jurídico e literário, atém-se a mim. Jurídica e literariamente, pois toda a produção poética seria *eo ipso* impossibilitada ou ficaria sem sentido ou insuportável caso as réplicas devessem ser as próprias palavras do produtor (entendido diretamente). Meu desejo, minha súplica é, portanto, de que, caso ocorra a alguém citar alguma passagem particular dos livros, que me preste o favor de citar o nome do respectivo autor pseudônimo, não o meu, isto é, de repartir as coisas entre nós de tal modo que a expressão pertença femininamente ao pseudônimo, e a responsabilidade civilmente a mim. Entendi muito bem, desde o início, e entendo que minha realidade pessoal é algo constrangedor,

como um leitor de seus autores, e será tão somente na condição de leitor que poderá emitir suas impressões.

Ouvir o que se lê exige, portanto, que se silencie. Nesse caso, o silêncio se assemelha a uma pausa, uma *paragem naquilo que se deseja afirmar*. É como se tudo o quanto fora enunciado fosse deixado no ar, a pairar... A voz que sopra o texto... “O sopro, onde quer, sopra. E ouves a sua voz” (JO, 3,8). Essa é a *via* da escuta religiosa: a *interioridade*, a seriedade da existência. Esse é o silêncio exigido do poeta orientado ao religioso, mas ao qual ele, existencialmente, não cede, pois ama ambigualmente seu tormento. Perante uma *outra* grandeza, uma nova qualificação de si, i.e., a medida absolutamente infinita de Deus, o poeta manter-se-á fiel àquilo que é apenas a premissa da fé: desesperar.¹⁹⁵ Essa é *sua* via. É o acesso que o mantém dançando no limite precário do ideal de representação de si. Essa é a escrita religiosa do poeta em seu luto por Deus, em sua ânsia e saudades de Deus;¹⁹⁶ é a escritura de *quem ouve como se olhasse para dentro*, e ali ficasse a pairar...

Silenciar diante da leitura para ouvir-lhe a voz. Silenciar para que possamos receber-lhe *o sopro*; aquilo que nos inspira. Ao longo dos anos, uma mesma leitura pode tornar-se tão diversa de modo a assistir a uma escuta jamais suposta, converter-se em alimento e remédio para a alma (SKS 4, 72/AR, p. 113). Contudo, há que se interrogar acerca do âmbito existencial que tal leitura compromete: qual sua especificidade se tomarmos *o desespero como via*?

que os pseudônimos, preocupados pateticamente consigo mesmos, poderiam desejar afastar, quanto antes melhor, ou tornar tão insignificante quanto possível, e, contudo, por outro lado, ironicamente atenciosos, poderiam desejar ter consigo como uma resistência repulsiva. Pois minha relação [com eles] é a unidade de ser secretário e, bem ironicamente, o autor dialeticamente reduplicado do autor ou dos autores. Embora, portanto, decerto qualquer um que esteja em geral preocupado com tais coisas tenha me encarado até hoje *sem mais* como o autor dos livros pseudônimos, antes de chegar esta explicação, assim talvez num primeiro momento esta explicação provoque o estranho efeito de que eu, que contudo deveria sabê-lo melhor do que ninguém, sou o único que apenas com muita dúvida e ambiguidade me vejo como o autor, porque sou o autor em sentido impróprio, (enquanto que,) pelo contrário, sou, de modo bem próprio e literal, o autor, por exemplo, dos Discursos edificantes e de todas as palavras que há neles” (SKS 7, 570-571/PE2, p. 342-343; ênfases do original).

¹⁹⁵ Cf. p. 54-57.

¹⁹⁶ O teólogo Niels Jørgen Cappelørn, ao remeter-se a um comentário de juventude de Kierkegaard (de 10/02/1839, cf. *Pap.* IIA360; EE:16; SKS 18,11), destaca que um dos aspectos principais da antropologia teológica de Kierkegaard diz respeito à compreensão de que o cristianismo principia autenticamente em um indivíduo pelo sentimento do pesar por Deus, i.e., saudades de Deus (cf. CAPPELØRN, 2010, p. 145-146).

Na obra *A Repetição* [Gjentagelsen/1843],¹⁹⁷ publicada juntamente com *Temor e Tremor*,¹⁹⁸ em 16 de outubro de 1843, seu autor pseudônimo Constantin Constantius¹⁹⁹ nos apresenta a figura de um personagem anônimo – de quem se torna o único confidente – identificado como o Jovem Rapaz, cuja disposição religiosa, ainda que, eminentemente poética,²⁰⁰ leva-o a encontrar na narrativa bíblica veterotestamentária do Livro de Jó o ancoradouro para seu desespero. Tendo se apaixonado e estando comprometido com a moça pretendida, sente-se consumido, todavia, pelo sofrimento da culpa e do arrependimento, uma vez que estando, na paixão, a perder-se a si, ou mais precisamente, a *perder sua representação de si como idealidade*, surpreende-se sendo outro, i.e., um impostor, incapaz, por isso, de levar a cabo o compromisso assumido. Põe-se, então, a viver a provação de perder tudo o que possuía, tudo aquilo que mantinha *idealmente* coeso o conteúdo de sua

¹⁹⁷ O título completo da obra é *A Repetição. Um Ensaio em Psicologia Experimental* [Gjentagelsen. Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi], assinada pelo autor pseudônimo Constantin Constantius.

¹⁹⁸ Na data também foi lançada uma terceira obra, *Três Discursos Edificantes*, assinada por Kierkegaard em seu próprio nome. O tradutor português José Miranda Justo nota que com a publicação concomitante, em outubro de 1843, de *Temor e Tremor* (assinada por Johannes de silentio), *A Repetição* (assinada por Constantin Constantius) e *Três Discursos Edificantes* (assinada por S. Kierkegaard), a obra de Kierkegaard abre-se a conexões hermenêuticas – que, como tudo relativo ao nosso autor, tornam-se acessíveis apenas pelo vagar e repetição da leitura – que associam dados específicos que podem ser identificados a uma expressão que ganhou estatuto filosófico na pós-modernidade: “diferença e repetição” (cf. JUSTO, 2009, p.09). Segundo Justo, um desses dados específicos refere-se à estrutura diferencial do tempo (“ao tempo rápido e breve da mera inteligência” que subjaz ao imediato, contrapõe-se o tempo longo e lento da inteligência “amorosa” que se atrela à “repetição”, cf. Ibid., p. 11); outro dado refere-se à estrutura diferencial do movimento (“a analogia funciona num plano que, sendo a do tempo longo, é também dos pequenos movimentos”; “a analogia da repetição acontece num plano de diferenças mínimas: repetir o pormenor para assim nos aproximarmos de esgotar a sua significação”, cf. Ibid., p. 20); ambos estão subordinados à categoria kierkegaardiana da repetição, cuja condição radical de produtividade encontra-se na *liberdade*, cf. Ibid., p. 18. Na obra *A Repetição*, assim Constantin Constantius define o conceito de *repetição*: “Repetição e recordação são o mesmo movimento, apenas em direcção oposta; pois aquilo que se recorda, foi, repete-se para trás; enquanto a recordação propriamente dita é recordada para diante” (cf. SKS 4, 9/AR, p. 32).

¹⁹⁹ Esse autor pseudônimo irá reaparecer na obra *Estádios no Caminho da Vida* [Stadier paa livets vej/1845], como um dos personagens participantes no capítulo de abertura, intitulado *In Vino Veritas*, juntamente com o ressurgimento do personagem do Jovem Rapaz, também figura protagonista de *A Repetição*. Segundo nota do tradutor, José Miranda Justo: “O pseudônimo escolhido por Kierkegaard sugere a possibilidade de uma alusão aos estóicos, mas talvez sobretudo uma ‘constância’ na experimentalidade vivencial e dialógica de que fala o subtítulo do texto” (cf. AR, nota do tradutor n. 02, p. 28).

²⁰⁰ Veja-se, por exemplo, como Constantin Constantius refere-se à figura do Jovem Rapaz em sua carta de encerramento, cujo destinatário é “seu leitor”, na derradeira parte da obra *A Repetição*: “O jovem que criei é poeta. (...) Ora o meu poeta encontra uma justificação precisamente pelo facto de a existência o absorver no instante em que ele, por assim dizer, quer aniquilar-se a si mesmo. A alma dele ganha então uma ressonância religiosa. É isso o que propriamente o sustenta, embora tal coisa nunca chegue a irromper. A sua alegria ditirâmbica na última carta é um exemplo disso; pois que essa alegria se funda indubitavelmente numa disposição religiosa que contudo permanece uma interioridade. Ele conserva uma disposição religiosa com se fosse um segredo que não consegue explicar, enquanto este segredo o ajuda a explicar poeticamente a realidade” (cf. SKS 4, 93-94/AR, p.138-139).

vida. A escuta de sua leitura da obra de Jó tornar-se-á, por conseguinte, uma experiência existencial de lastro fundamentalmente estético, que o assistirá a transpor essa prova, manifestada, por fim, em uma viragem, uma “graça”: a moça desistirá dele, casará com outro, ele novamente ganhará a si mesmo.²⁰¹ Mas, note-se bem, ganhará a si mesmo *de novo* como poeta; um novo poeta,²⁰² *um poeta orientado ao religioso*.

Se eu não tivesse Job! É impossível descrever e caracterizar em todos os seus cambiantes o significado que ele tem para mim e a diversidade desse significado. Não o leio como se lê outro livro, ou seja, com os olhos, *antes ponho por assim dizer o seu livro no meu coração e leio-o com os olhos do coração*, numa *clairvoyance* [do francês no original: “clarividência”; “vidência”], entendendo cada passagem das mais variadas maneiras. Tal como uma criança que põe o livro escolar debaixo do travesseiro para ter a certeza de que ao acordar de manhã não esqueceu a lição, também eu à noite levo meu livro para a cama. Cada palavra dele é *alimento e remédio* para minha miserável alma. Ora uma palavra dele vem acordar-me da minha letargia, *despertando-me para uma nova inquietação, ora vem apaziguar a infrutífera fúria de meu interior*, pondo fim ao que há de atroz na muda náusea da paixão. (...)

Apesar de ter lido o livro uma e outra vez, cada palavra continua a ser nova para mim. De cada vez que volto a ele, *nasce de novo como algo de original* ou torna-se original na minha alma. (...) Mas, por outro lado, avanço na leitura com indescritível impaciência. Meia palavra, e a minha alma apressa-se a entrar pelo respectivo pensamento, pela respectiva efusão; mais rapidamente do que a sonda procura o fundo do mar, mais rapidamente do que a descarga eléctrica procura um bom condutor, *a minha alma mergulha nesse pensamento e aí permanece* (SKS 4, 72-73/AR, p. 113-115; ênfase minha).

O Jovem lê com os olhos do coração, entrega-se à nutrição e ao tratamento que as palavras lhe administram; sua alma sonda e descarrega-se na escritura, permanecendo no ducto do *pensamento* aberto por suas variações na leitura do texto

²⁰¹ Não podemos deixar de apreciar o caráter irônico dessa perspectiva.

²⁰² O pressuposto kierkegaardiano em questão aqui diz respeito à tentativa de encontrar uma posição autêntica para a existência poética, forjar um “novo poeta”. Por isso, é compreensível que a obra de Kierkegaard seja lida como produção de um “poeta religioso” (cf. nota 32). Sylvia Walsh descreve a questão: “By its ideal character, however, poetry creates another gap between itself and actuality. This leads Kierkegaard to pose the following question: ‘To what extent are poetry and art reconcilable with life – something is true in esthetics – something else in ethics?’ (JP, 1:808). Philosophically he is posing here the question of a double truth, one of the level of ideality (poetic ideality), another in actuality, and asking whether these can be brought to agree with one another in life. Is there a form of poetry that can give a true representation of actuality? Or to put in another way, is there a form of life that can give actual expression to the poetic ideal?” (WALSH, 1994, p. 48). A nosso ver, dentro da trajetória que pudemos percorrer pela obra de Kierkegaard até aqui, a questão se mantém sem uma resposta, ou dito de outra forma, a questão é formulada e reformulada de muitas maneiras, mais para insuflar a pergunta na vida do leitor, do que propriamente para instigá-lo a encontrar uma resposta conclusiva.

bíblico, ali, onde paira o sopro, cuja voz, não obstante, parece interpelar-se incessantemente acerca de sua significação. Para ele, não há no Antigo Testamento nenhuma outra figura que desperte tanta *confiança humana* como Jó: “apenas porque tudo nele é humano, porque ele se encontra num *confinium*²⁰³ com a poesia. Em parte alguma do mundo a paixão da dor encontrou tal expressão” (SKS 4, 72/ AR, p. 114). O Jovem, em meio a sua natureza melancólica, logo, “em constante contradição consigo mesmo” (SKS 4, 51/ AR, p. 84), também apresenta, pois, *sua existência sofredora* em uma *fronteira com a poesia*; é, precisamente, nesse *limiar* que compreendemos vicejar a *via* da *leitura-escuta* como pertencente ao âmbito de uma *estética existencial*, por constituir-se, notoriamente, como *via negativa*: o que ela afirmará será o *limite ambíguo* entre idealidade e existência concreta, as *bordas incertas* entre o ideal e o real.

Noutros momentos sou mais calmo. *Nessa altura não leio, permaneço sentado, absorto como uma antiga ruína, e observo tudo.* Fico então como se fosse uma criança pequena que anda pela sala ocupando-se com coisas insignificantes ou que fica sentada num canto com o seu brinquedo. Fico tão estupefacto. Não consigo entender o que faz com que os adultos sejam tão apaixonados, não consigo compreender sobre o que discutem, e contudo não consigo deixar de me pôr à escuta. Nessa altura acredito que foi gente má que fez cair sobre Job toda aquela desgraça, que são os seus amigos que agora ali estão agachados e ladram contra ele. Nessa altura choro muito alto; esmaga-me a alma uma inominável angústia face ao mundo e à vida e aos homens e a tudo. Então acordo e *recomeço a lê-lo em voz alta*, com toda a minha energia e com todo o meu coração. Depois, subitamente, *calo-me; já nada ouço, nada vejo*; somente em obscura silhueta apercebo-me de Job, que está sentado junto à lareira, e dos seus amigos; mas ninguém diz palavra; porém esse silêncio esconde em si todos os horrores, como um segredo que ninguém ousa nomear (SKS 4, 73/AR, p. 115; ênfases minhas).

Essa fronteira borrada, ambígua, inexata e obscura entre idealidade e realidade como *via negativa* da *leitura-escuta* também se manifesta na forma do vínculo que se estabelece entre o Jovem e seu confidente, o autor pseudônimo da obra, Constantin Constantius. O Jovem quer a *escuta*, mas *não* uma *réplica*.

Deseja que eu seja o seu confidente, e contudo não o deseja, aliás, atormenta-o que eu o seja; sente-se seguro com minha suposta superioridade, e contudo ela-lhe é desconfortável; confia-se-me, e contudo não deseja resposta alguma, aliás, não quer ver-me; exige o

²⁰³ Em latim no original: “fronteira”, nota do tradutor n.161, Ibid., p. 114.

silêncio, silêncio inquebrantável “por tudo o que há de sagrado”, e contudo fica como furioso com a ideia de que eu tenha esse poder de permanecer silencioso. Que eu sou o seu confidente, ninguém pode saber, nem uma única alma, consequentemente nem ele próprio o quer saber, nem eu posso sabê-lo (SKS 4, 51/AR, p. 84).

Posto que o Jovem não concebe sua vida senão *poeticamente*, ou seja, tão somente justificada por uma existência conduzida pelo plano da idealidade,²⁰⁴ é a ela que deseja receber *de novo*, é esse o seu desejo de repetição: alimentar-se unicamente do leite intangível de seu pensamento,²⁰⁵ do movimento infinito das vagas de sua imaginação.

Sou de novo eu mesmo. Este “eu mesmo”, que na estrada ninguém apanharia do chão, é outra vez meu. A cisão que havia no meu ser está anulada; eis-me novamente unificado. (...)

Pertenço à ideia. Se ela me acena, sigo-a, se me marca um encontro, espero pelo momento dia e noite, ninguém me chama para o almoço, ninguém espera por mim para o jantar. Se a ideia me chama, largo tudo, ou, mais rigorosamente, nada tenho a largar, ao ser leal para com a ideia não defraudo ninguém, não aflijo ninguém, o meu espírito não se aflige como se tivesse de afligir alguém. Quando regresso a casa, ninguém lê seja o que for na minha expressão, ninguém interroga o meu aspecto. Ninguém arranca ao meu ser uma explicação que, aliás, eu próprio não consigo dar a ninguém: se estou em estado de beatitude e de alegria ou afundado num estado de carência, se alcancei a vida ou se a perdi. (...)

Que viva o voo do pensamento, que viva o perigo de vida ao serviço da ideia, que viva a carência em pleno combate, que viva o júbilo festivo da vitória, que viva a dança no turbilhão do infinito, que viva o movimento das vagas que me esconde no abismo, que viva o movimento das vagas que me lança para lá das estrelas (SKS 4, 87-88/AR, p. 131-133; ênfases minhas).

²⁰⁴ Note-se aqui a correspondência com a forma de consciência irônica do autor A, de que tratamos anteriormente, por exemplo, em seu desabafo acerca do “cosmos” que a música de Mozart estabelece para o “caos” de sua existência, cf. p. 70.

²⁰⁵ É curioso observar como a figura do Jovem Rapaz parece retornar como personagem de *In Vino Veritas*, quando, na recordação contada por William Afham, um “Jovem Rapaz” [*unge Menneske*] será apresentado, mediante as seguintes palavras: “Um, a quem chamavam ‘o mancebo’ [*unge Menneske*], esbelto, elegante, assaz moreno, não devia ter mais de que vinte e poucos anos. Era de semblante aprazível, não tanto pela sua expressão pensativa como pelo aspecto de fraqueza amável em que se reflectia a pureza de uma alma que estava em completa harmonia com a doçura vegetativa, quase feminina, e com a transparência de todo o seu ser. Mas a beleza física logo ficava esquecida quando se prestava atenção à impressão seguinte; ou pelo menos ficava *in mente*, para deixar lugar a que se contemplasse um ente humano que, *formado apenas pelo pensamento, ou, para me servir de uma expressão ainda mais terna, nutrido apenas pelo leite do pensamento*, permanecia estranho e ignorante do mundo, sem inquietação e sem entusiasmo. Tal como um sonâmbulo, tinha dentro de si a lei que imprimia à sua conduta; a amável benevolência da sua fisionomia não procurava a réplica de outra pessoa; exprimia simplesmente o íntimo da sua alma” (SKS 6, 27/IVV, p. 47-48; ênfase minha). Na obra *A Repetição*, Constantin Constantius também define a idealidade do Jovem como um alimento poderoso e precioso para o reconforto do coração, uma ilusão poética (SKS 4, 52/AR, p. 86).

Por conseguinte, a recusa melancólica do Jovem em desenvolver um vínculo concreto com outras pessoas, seja com a moça pretendida, seja com o próprio confidente, em favor de seu ideal de existência poética, marca precisamente a distinção existencial entre as noções do “viver poeticamente” e do compromisso ético-religioso de um autor, que elabora sua obra poética para problematizar o trânsito ambíguo entre idealidade e realidade. É, portanto, nesse âmbito que situamos nosso entendimento de estética existencial como campo fértil para interpelarmos o percurso de nossa própria prática estética, motivada pela via negativa de nossa respectiva leitura-escuta, aquela que vem à luz ao perguntarmos: “A minha vida expressa ou não aquilo que estou *ouvindo* de *minha* leitura?”.

Desse modo, diríamos que a via negativa de nossa leitura-escuta perscruta as bordas ambíguas da *linguagem* que, entendida como “espaço de possibilidade”, poderá instaurar a autenticidade de um testemunho em inquietude/preocupação [*Bekymring*] e seriedade/sinceridade [*Alvor*] pelo gesto da “seriedade encantadora e que faz parte da brincadeira” (SKS 4, 209/ TT, 188).

Testemunho dessa espécie também recebe particular tratamento – haja vista o contraste entre a consciência poética tipicamente romântica e a diversidade do empenho poético-religioso em Kierkegaard – na obra *Os Lírios no Campo e as Aves no Céu. Três Discursos Piedosos* [*Lilien paa Marken og Fuglen under Himlen/ 1849*], em que a figura do poeta, orientado ao religioso, manifesta a divisão interna entre idealidade e realidade característica dessa existência poética. Seguindo a exposição de Niels Jørgen Cappelørn, no contexto da compreensão romântica da existência, os seres humanos perderam seu estado original e primevo, portanto, também perderam seu acesso *imediato* à realidade, o que gerou uma divisão interna que impede o indivíduo de conectar o ideal ao real, ou a “realidade ideal” e a “realidade efetiva”. Essa perda resulta em uma espécie de saudade da originalidade perdida, i.e., do “reino da imediaticidade”, pelo qual o indivíduo anseia desesperadamente. Mas, devido à divisão interna, esse desejo não poderá nunca ser satisfeito – porque *a vontade individual por si só* não poderá nunca superar a divisão – gerando um sofrimento íntimo. É essa dor que induz o poeta a invocar o desejo de refazer o mundo da finitude como um arremedo da realidade. Entretanto, a realidade efetiva resiste à reinterpretação, no sentido de que obsta incessantemente o esforço hercúleo de forjá-la tal qual fora idealizada. Em outras palavras, a realidade efetiva não pode ser criada

segundo o sonho de realidade do “poeta”. Com efeito, a tentativa do poeta de efetivar um salvamento de si e do mundo, pela *via poética*, torna-se aventura destinada ao fracasso, resultando em ainda mais desconsolo (CAPPELØRN, 2013, p. 63).

Essa forma de consciência poética é aquela que corresponde ora à noção de “desespero-fraqueza” (como quem desespera *de* sua fraqueza),²⁰⁶ ora de “desespero-desafio”, ou seja, à suprema potência do “desespero de si” *quanto* ao eterno, pelo retrato psicológico do limite mais dialético entre desespero e pecado (SKS 11, 191). Tal dialética *borderline*²⁰⁷ entre desespero e pecado é marcada pela assunção a uma consciência ambígua do revés e da precariedade de um ideal de representação de si frente ao reconhecimento daquela outra grandeza, i.e., Deus ou uma ideia de Deus. De acordo com Cappelørn, esse “poeta romântico” pode ser visto, portanto, como uma metáfora da própria condição humana, precisamente em virtude da dor causada pela divisão interna que expressa, em uma perspectiva antropológica, a perda inexorável de nossa imediaticidade prístina, daquele tempo pré-reflexivo, do erótico imediato, do “eterno folguedo”,²⁰⁸ em que vivíamos “fora” da linguagem. Nesse sentido, pode-se dizer que todo indivíduo, em alguma medida, experimenta essa dor, ou seja, sente o ímpeto do desejo de retornar a um estado de pura devoção, em que finitude e infinitude, temporal e eterno, convivam no *ideal* de uma perfeita harmonia (CAPPELØRN, 2013, p. 65-66).²⁰⁹

²⁰⁶ Importa retomar brevemente como Anti-Climacus formula a dialética entre o desespero do “desafio” [*Trodsen*] e da “fraqueza” [*Svaghedens*]: “Desespero quanto ao Eterno ou de Si Próprio: Desesperar do temporal ou duma coisa temporal, se é de fato desespero, vem a ser o mesmo, no fundo, que desesperar quanto ao eterno e de si próprio, fórmula de todo desespero. (...) o homem aqui *desespera da sua fraqueza*, mas o seu desespero ainda permanece sob a classificação do desespero-fraqueza, como diferente do desespero-desafio. Diferença que é portanto apenas relativa: a forma precedente não ultrapassava a consciência da fraqueza, ao passo que aqui a consciência vai mais longe e condensa-se em uma nova consciência, a da sua fraqueza. O desesperado vê por si só que fraqueza é dar tanto valor ao temporal, que fraqueza é desesperar. Mas em vez de obliquar declaradamente do desespero para a fé, humilhando-se perante Deus sob essa fraqueza, mergulha no desespero e desespera dela. Devido ao que o seu ponto de vista muda: cada vez mais consciente do seu desespero, já sabe agora que desespera quanto ao eterno, que desespera de si próprio, da sua fraqueza de dar tanta importância ao temporal, o que para o seu desespero equivale à perda da eternidade e de ‘si mesmo’” (SKS 11, 175-176/DH, p. 227-228/SUDP, p. 91-92/TD, p. 84-86; ênfases do original, tradução alterada).

²⁰⁷ O tradutor de língua inglesa, Alastair Hannay, opta por traduzir o termo latino *Confinium*, utilizado no texto original [*“det meest dialektiske Confinium mellem Fortviivlelse og Synd”*, i.e., “a dialética mais limítrofe entre desespero e pecado”, SKS 11, 191], pelo termo “*borderline*”: “*the most dialectical borderline case between despair and sin*” (SUDP, p. 109).

²⁰⁸ Cf. p. 89.

²⁰⁹ Veja-se como Niels Jørgen Cappelørn enuncia essa concepção: “In fact, the romantic poet makes manifest the universal human condition: we have lost our original immediacy and innocence because of guilt or – according to Christianity – because of the Fall into sin. And this fall is not something that has happen only once, when Adam and Eve committed an offense against God and were banished from

Assim, o desejo de retorno à imediaticidade “perdida” pode ser visto como um anseio por Deus, que é precisamente o que ocorre com a existência do poeta apresentado por Anti-Climacus no início da Parte 2 da obra *A Doença para a Morte*: neste nível do “desespero-desafio”, o “si mesmo” parece nutrir um intenso anseio pelo âmbito religioso (SKS 11, 191), ao qual, entretanto, não cede. Ademais, outro ponto chave indicado por Cappelørn, nesse caso, é que do ponto de vista cristão, não é a própria realidade que deve ser, primeiramente, transformada, mas é a realidade da pessoa que precisa sofrer uma metamorfose, uma *transfiguração*: ao invés de tentar transformar a “si mesma”, a pessoa deve se deixar transformar por uma nova imediaticidade. Em outras palavras, o indivíduo precisa aprender a receber a “si mesmo”, em toda a sua finitude e infinitude, para que renasça para uma nova imediaticidade: a fé crística (CAPPELØRN, 2013, p. 66). Contudo, a existência poética não se mostra capaz de se deixar receber pela fé; mantém-se ambigualmente fiel ao seu desespero que, sem embargo, é pressuposto para a fé (SKS 11, 192). Essa é, portanto, a *via negativa* da consciência poética orientada ao religioso: aquela que afirma o que *não* pode realizar, permanecendo, entretanto, fiel ao seu anseio.

É, conseqüentemente, por essa via que a leitura-escuta se estabelece. O testemunho de Niels Jørgen Cappelørn como *leitor-ouvinte* demonstra que a perspectiva da escuta exige um movimento de *aprendizado próprio*, de *apropriação existencial* [*Tilegnelse*] do lido; de *aquisição* da leitura que aproxima, i.e., torna o leitor contemporâneo de sua leitura, de tal modo a permitir-lhe a experiência de sentir-se, ele próprio, o poeta, em seu fiel anseio.

I have dwelt a long time on this short introduction with its intention of “the poet”,²¹⁰ and have done so because in my view these words are supposed to find resonance in me so that I am attentive to what follows; *they are supposed to create receptivity in me so that as a reader I can recognize myself*, so that *I can hear that I am the one of whom the poet is speaking* – indeed, that it is *I who speak through the poet* (Ibid., p. 65; ênfases minhas).

Paradise. This fall occurs in the life of every human being, also in my life when I choose myself and fail to choose God. Through this choice I separate myself from God, and sin comes into the world, into my actuality, as my sin and my guilt, and it is I, and I alone, who am guilty of my sin. The consequence is the loss of original immediacy, the loss of an immediate relation to my surroundings, to my fellow human beings, indeed, to myself – and to God. I have become divided” (Ibid., p. 65-66).

²¹⁰ Refere-se à figura do “poeta” na obra *Os Lírios no Campo e as Aves no Céu. Três Discursos Piedosos* (1849).

Esse testemunho ilustra perfeitamente o bordão latino atribuído ao poeta Horácio, “*de te fabula narratur*”,²¹¹ ou seja, “é de ti mesmo que a história fala”.²¹² A leitura-escuta revolve no interlocutor uma *identidade narrativa*²¹³ por uma *via que ousa confessar seu próprio limite*. A existência poética, que desespera em seu desejo de retornar à imediaticidade original, em seu anseio religioso, exprime a intensificação do “desespero de si” quanto ao eterno, que corresponde também à progressiva expansão da própria consciência de si: esse movimento pode ser traduzido, poeticamente, em uma toada que aproxima a existência sofredora e a produção poética. Trata-se de uma fronteira sinuosa, que assiste à leitura daqueles que querem ouvi-la, em meio à inquietude e à seriedade da brincadeira em curso.

²¹¹ Trata-se dos versos 69-70 do Livro I, da Sátira Primeira: “Sobre a inconstância e avareza dos homens”, do poeta romano Horácio (Quintus Horatius Flaccus, 65 a.C.- 8 a.C.): “Pois quê? Tu ris? – A fábula te quadra,/ Basta trocar-lhe o nome” (Sátiras, 1,1, 69, em latim: “... *Quid rides? Mutato nomine/De te fabula narratur*”), cf. HORÁCIO, tradução de Antônio Luís Seabra, s.d., p. 21; ênfase minha. Na obra de Kierkegaard, esse verso de Horácio é citado algumas vezes, como em *O Conceito de Angústia*, quando Vigilius Haufniensis adverte sobre o perigo de uma apropriação [*Tilegnelse*] inadequada da relação histórica com o indivíduo quando aquilo que lhe é singularmente próprio acaba por ser identificado à ideia de uma “história humana”, em sua “universalidade”: “(...) e isso acrescido de uma apropriação [*Tilegnelse*] histórica mal-entendida da historicidade do *de te fabula narratur*, em que se exclui a questão essencial, a originalidade do indivíduo, e o indivíduo, sem mais, confunde a si mesmo com o gênero humano e a história deste” (SKS 4, 377/CAP, p.79).

²¹² Tradução de Alvaro Valls, em CAP, nota 177, p. 79.

²¹³ Joakim Garff, em seu ensaio “A Matter of Mimesis: Kierkegaard and Ricoeur on Narrative Identity”, elucida a diferença entre as noções de *identidade narrativa* e *identificação narrativa* pensadas no contexto da obra de Kierkegaard: “Narrative identity denotes that a particular narrative forms the horizon within which the individual interprets his life and gives it direction. The distance to the identity-providing narrative can be longer or shorter, but the distance remains. In the narrative identification the distance is reduced or disappears entirely, whereby the possibility of an ethical discussion and a correction of this identification is abolished” (GARFF, 2015, p. 322, ênfase do original). Assim, tendo em vista a relação entre leitor e obra poética, na chamada *identidade narrativa* deve ocorrer um distanciamento suficiente de modo a prevenir que a pessoa seja absorvida a ponto de desaparecer em meio a uma identificação que se pretende absoluta, ou seja, por meio da *identidade narrativa prevalecerá certa resistência à assimilação*, o que levará o “leitor” a refletir *como se* diferencia em face da história contada ou lida. Na *identificação narrativa*, por seu turno, essa distância é reduzida ou inteiramente suprimida, impedindo que a discussão ética se instaure, justamente pela ausência daquilo é “diferenciação”. Em síntese, dentro do âmbito de nossa pesquisa, compreendemos, então, que uma narrativa nos assistirá à medida que, ao possibilitar identificação, também permita *diferenciação*. O assistir-se *como auto-observação* requer, portanto, a qualidade conferida pela identidade narrativa, que se constitui fundamentalmente por um *reconhecimento de si na diferença*. Em outras palavras, o que é propriamente reflexivo no assistir-se está fundado na alteridade, nesse caso, conferida pelo trabalho da *recepção poética*.

MEIO [vias]

Fonte: nosso registro fotográfico

Acima, na Praia da Jureia (Litoral norte/SP), durante o Retiro de Cultivo do *Stemning* da obra *Temor e Tremor* (março/2015).

“... é continuamente criado, mas nunca fica pronto, nada se capta de sua história além de escutar o barulho das ondas...” (SKS 2, 97/OU-OU, p. 129)

Autor A
Em “Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical”

1. Os passos da pesquisa: vias da problematização

O relato sobre a pesquisa exige, primeiramente, o reconhecimento de que sua gênese encontra-se fora do âmbito primordial de nossa abordagem. Essa fundação foi lançada em 2010, em Curitiba/PR, nossa cidade de origem, que, assim, configura-se como o solo de concepção desse projeto de vocação singular: experimentar, esteticamente, formas variadas de interlocução com a obra *Temor e Tremor*, junto a um grupo de seis mulheres,²¹⁴ cuja afinidade pessoal e admiração mútua geraram o interesse na realização de encontros espaçados, todavia regulares, com o único propósito de nutrir sensivelmente o âmbito intelectual de nossas vidas, de tal modo que nos favorecesse associá-lo, poeticamente, ao plano prosaico e pedestre da existência concreta.

No relato que se segue, expandiremos a apresentação da particularidade dos passos que constituíram nossa pesquisa de doutorado, optando pela comunicação como *participante em primeira pessoa*.

1.1. Leitores-testemunhas na qualidade de coautores

Em sua remota origem, encontra-se a singularidade da solicitação feita por uma das participantes do agrupamento de mulheres acima referido – posteriormente nomeado de Boca Bendita –, a advogada e psicóloga paranaense Edelise Scharam, que, flagrando-se em meio às desafiantes demandas relativas aos cuidados e amamentação de sua primeira filha, sugeriu-me que lhe propusesse um modo sensível, i.e., estético, de cultivo do plano intelectual de sua vida, expressando com esse pedido o receio de sentir-se demasiadamente apartada desse âmbito, por causa das exigência da maternidade. Seu desejo de nutrir o campo do pensamento pela via de uma prática estética encorajou-me a mover, com mais diligência, a curiosidade em

²¹⁴ Edelise Scharam, Fátima Ortiz, Lídia Hayashi, Thaís de Almeida Prado e Joanita Ramos. O grupo das seis mulheres, entre as quais se inclui a autora da pesquisa, recebeu o nome de Boca Bendita, tendo se reunido de forma diversa, entre 2010 e 2016. O nome Boca Bendita alude a uma tradição curitibana, um espaço informal chamado Boca Maldita, onde homens (*apenas eles*) reúnem-se para bater papos (a)fiados, discutir, fofocar etc.

torno da obra *Temor e Tremor* e, mais precisamente, de seu *Stemning*.²¹⁵ Inicialmente, pareceu-me instigante, sobretudo, a analogia temática entre o *Stemning* e a situação concreta da vida da proponente, ocasião geradora das condições que favoreceram sua disposição para interpelar-me em minha prática estética: o fato de a obra kierkegaardiana tratar da passagem bíblica de Gênesis 22 – o sacrifício de Abraão –, explorando em sua poética referências crípticas ao processo de *desmame* entre uma mãe e seu filho, parecia suscitar a ocorrência marginal de uma metáfora tão vibrante (e robusta) quanto obscura, acerca do *vínculo* entre produção poética e existência, i.e., entre idealidade e concretude da vida. *Mas qual desvelo tal vínculo guardaria?*

Recordo que, no Ato I, dentre os sinônimos encontrados para *encruzilhada* – metáfora escolhida para explicitar a condição existencial do ser humano em seu processo de devir – destacou-se o termo *vínculo*, além de entroncamento, cruzamento, nó, laço. Fiz, então, notar que a figura de linguagem da “encruzilhada” abarca as acepções de ambiguidade, indecisão, dilema, podendo ser compreendida como o lugar tanto da impermanência, da passagem, da imbricação, como da decisão, do comprometimento, da escolha. Em virtude desse embate semântico, pude explorar desdobramentos de sua dimensão existencial, cujo princípio funda-se na noção de *liberdade*. No pensamento de Kierkegaard, a *liberdade* é compreendida como a essência do ser humano enquanto espírito [*“Selvet er Frihed”*, cf. p.ex. SKS 11, 145/DH, p. 207].²¹⁶ Da perspectiva da existência concreta, “ser livre *para*”²¹⁷ é, portanto,

²¹⁵ *Stemning*, termo em dinamarquês, título do capítulo de abertura da obra *Temor e Tremor*, cf. nota 53, cujo modo de abordagem em nossa pesquisa será apresentado a seguir.

²¹⁶ Cf. nota 43. Tendo em vista a tradição filosófica em que Kierkegaard está inserido, vale observarmos que a noção de “liberdade” não é compreendida como um atributo da vontade humana, mas antes como seu *fundamento*, como ressalta a exposição de Anna Strelis Söderquist: “Kierkegaard was not the first to recognize human essence as freedom. F.W.J. Schelling (1775-1854) influenced Kierkegaard with his insight into freedom as the fundamental category. (...) Following Schelling, Kierkegaard takes freedom *not as an attribute of the human will* (such that one’s will could be free or unfree), but rather *as the ground for human being*, that is, as the individual’s share and participation in being. Heidegger [Martin Heidegger/1889-1996], who borrows this insight, states in his 1936 lectures on Schelling that freedom is ‘not the property of man, but the other way around: Man is at best the property of freedom’ [HEIDDEGER, *Schelling’s Treatise on the Essence of Human Freedom*. Athens: Ohio University Press, 1985, p. 9, ref. em nota da autora]. In this approach, instead of presupposing that we know what human being is, namely a rational will to which freedom may or may not be attributable, we inquire into freedom as a ground that may shed light on human being. As such, *we shift from a perspective where freedom is my power to do this or that, to one where becoming entails attuning myself to the freedom at the core of my being*” (cf. SÖDERQUIST, 2016, p. xx-xxi; ênfases minhas).

²¹⁷ Aqui estamos frente a duas perspectivas da liberdade, conforme enunciado por Anna Strelis Söderquist: “estar livre de” ou “livrar-se de” [*“be free from”*] e “ser livre para” ou “livrar-se para” [*“be free for”*] (cf. SÖDERQUIST, 2016, p. xx). Grosso modo, no primeiro caso, a dialética da liberdade (cf. p. ex. SKS 11, 145/DH, p. 207, tradução alterada: “O ‘si mesmo’ é liberdade. Mas a liberdade é a dialética das duas

especificidade do espírito humano e, conseqüentemente, engendra o rigor da *responsabilidade* e a exposição à *vulnerabilidade*²¹⁸ em meio à vida, uma vez que nos põe frente às possibilidades da existência, ao fato de potencialmente “sermos-capazes-de” [*at kunne*].²¹⁹ É precisamente por essa razão que a luta existencial, ou seja, o empenho orientado à assunção à liberdade “positiva”, i.e., “ser livre para”, perpassa a formação [*dannelse*] humana por via da *angústia*.²²⁰ Em outras palavras, no plano

categorias da possibilidade e da necessidade”) está posta elementarmente frente ao desejo de “livrar-se de” limitações e constrangimentos impostos pelo plano finito da existência, o que configura, do ponto de vista do existencial, uma personalidade excessivamente imaginativa, apenas capaz de exercer a liberdade *mentalmente, abstratamente*, expressando assim uma forma “negativa” da liberdade. No segundo caso, a liberdade envolve o “ser livre para”, o que indica uma forma de agir pela afirmação dos modos escolhidos para viver e realizar-se dentro da realidade histórica, ou seja, a partir de uma relação “positiva” com o plano finito da existência.

²¹⁸ O tema da “vulnerabilidade” associado fundamentalmente à categoria de liberdade no pensamento de Kierkegaard é amplamente desenvolvido por Anna Strelis Söderquist em sua tese, *Kierkegaard on Dialogical Education: Vulnerable Freedom* (SÖDERQUIST, 2016), que propõe uma abordagem dialógica do processo de formação humana [*Dannelse*, em dinamarquês; *Bildung*, em alemão], sob uma perspectiva kierkegaardiana, chegando, com isso, à formulação da noção de “liberdade vulnerável” [*vulnerable freedom*]. Resume a autora: “Furthermore, becoming, in the sense of real transformation, is, for us, always an act of freedom. Freedom, as it comes to concern Kierkegaard, is not merely a lack of restriction or the liberty to do as we wish; he rather comes to identify human essence itself with freedom, so that to become free means to align ourselves with our ground. Meanwhile, Kierkegaard noticed, a formation that does justice to the ambiguity of our nature will also guide us in becoming receptive, learning in *freedom* [ênfase do original] how to ask for and accept what can only be granted from beyond ourselves. *The secret of freedom is that a truly free human being cannot be otherwise than simultaneously dependent* [ênfase minha]. Acknowledging this means honoring both our deeply dialogical nature and the need for trust or faith in becoming who we are. Thus, the most brilliant position of freedom knows in joy how to be vulnerable and in gratitude how to be in need (...). *Freedom’s secret is that it is at the same time self-empowered and vulnerable, self-giving and receptive, independent and dependent* [ênfase minha]” (Ibid., p.xi-xii).

²¹⁹ Segundo Vigilius Haufniensis, autor da obra *O Conceito de Angústia*, o “ser-capaz-de” é a questão central da possibilidade da liberdade e, portanto, da angústia humana, correspondente assim a uma “liberdade enredada”: “Mas a possibilidade da liberdade *não consiste em poder escolher entre o bem e o mal*. Um tal disparate não prossegue nem das Escrituras nem do pensamento. A possibilidade consiste em *ser-capaz-de* [*at kunne*]. Em um sistema lógico é bem fácil dizer que a possibilidade passa para a realidade [*Virkelighed*]. Na realidade efetiva, a coisa não é tão fácil, e precisamos de uma determinação intermediária. Tal determinação intermediária é a angústia (...). Angústia não é uma determinação da necessidade, mas tampouco o é da liberdade; ela consiste em uma liberdade enredada [*hildet Frihed*], onde a liberdade não é livre em si mesma, mas tolhida, não pela necessidade, mas em si mesma” (SKS 4, 354/CAP, p. 53; ênfase minha).

²²⁰ Para Vigilius Haufniensis é preciso *aprender* a angustiar-se como processo formativo do devir existencial, porque “a angústia é a possibilidade da liberdade” (SKS 4, 454/CAP, 161): “Acha-se num dos contos de Grimm uma narrativa sobre um moço que saiu a aventurar-se pelo mundo para aprender a angustiar-se. Deixemos esse aventureiro seguir o seu caminho, sem nos preocuparmos (em saber) se encontrou ou não o terrível. Ao invés disso, quero afirmar que essa é uma aventura pela qual todos têm que passar: a de aprender a angustiar-se, para que não se venham a perder, nem por jamais terem estado angustiados nem por afundarem na angústia; por isso aquele que aprendeu a angustiar-se corretamente, aprendeu o que há de mais elevado. Se um ser humano fosse um animal ou um anjo, não poderia angustiar-se. Dado que ele é uma síntese, pode angustiar-se, e quanto mais profundamente se angustia, tanto maior é o ser humano, mas não, contudo, no sentido em que os homens em geral o consideram, referindo-se a angústia a algo externo, como algo que é exterior ao homem, e sim no sentido de que ele mesmo produz a angústia” (Ibid.). Ainda: “Aquele que é formado [*dannes*] pela angústia é formado pela possibilidade, e só quem é formado pela possibilidade está formado de acordo com sua infinitude. A possibilidade é, por conseguinte, a mais pesada de todas as categorias” (SKS 4, 455/CAP, 162).

concreto da existência humana, liberdade e angústia²²¹ mantêm uma íntima conexão. Nos termos kierkegaardianos, dir-se-á que “a angústia é a vertigem da liberdade” (SKS 4, 365/CAP, p. 66).²²² Ademais, já vimos que o princípio da individualidade, o espírito humano [*Selv*], segundo Anti-Climacus, não é estabelecido por si próprio, ou seja, não se constitui de forma autônoma. Ao contrário, o “si mesmo” é uma instância relacional *estabelecida por outra*. Nesse sentido, diz Louis Dupré acerca do “ser livre para” e sua implicação na constituição do “si mesmo” [*Selv*]: “the free choice which constitutes the self is ultimately an *acceptance* [ênfase do original] of the self’s ontological dependence *rather than a self-creation* [ênfase minha]”.²²³ Por conseguinte, o vínculo entre idealidade e realidade e, particularmente, entre produção poética/prática estética e existência concreta, exprimirá, notavelmente, o entroncamento ambíguo em que se bifurcam as *vias* distintas dessas trajetórias, em que será preciso sustentar os *limites* da criação humana, i.e., sua idealidade estética como autocriação, frente à dependência relacional que, originalmente, nos constitui.

O principal desvelo que esse vínculo guarda foi encontrado, por isso, na evidência, tão óbvia quanto fugidia, de que todo o “meu” projeto e suas resultantes, para além de serem um trabalho visceralmente individual, dizem respeito a um processo muito mais amplo, complexo e, em muitos aspectos, inapreensível, produto da imbricação entre vias que se interpenetram na própria torrente, exuberância e afluxo que a realidade, insistentemente, apresentou-me ao longo do caminho. Frente a essa percepção, coube-me o convencimento de que tudo, e qualquer coisa, que se afirme como produção estética, do ponto de vista existencial, guardará sempre a

²²¹ É especialmente instigante a forma como Anna S. Söderquist expõe o conceito de angústia associado à possibilidade da liberdade que, de acordo com Haufniensis, apresenta-se como um profundo anseio íntimo tendo por objeto “nada”, cuja qualidade fundamental, todavia, consiste em “tentar” a si mesmo, sugerindo certa analogia com o *eros* platônico: “Notably, time becomes strange as we examine freedom’s movements. It seems as though one’s future self knocked on the door of a mere dream of the self. (...) The ambiguity belonging to freedom rests first and foremost in this strange yearning that arises from nothing anxiously to tempt itself. Plato had identified this innermost force of the soul as *eros*. Kierkegaard discovered that inner yearning expresses itself as an anxiety” (cf. SÖDERQUIST, 2016, p. xxii).

²²² Vigilius Haufniensis afirma que a angústia está associada com a liberdade, é seu pressentimento. Desse modo, ele encontra na imagem da “vertigem frente ao abismo” uma metáfora – na esteira de Schelling (cf. *ibidem*, p. xx, e nota n. 23) – que oferece a corporeidade dessa experiência existencial: “Angústia pode-se comparar com vertigem. Aquele, cujos olhos se debruçam a mirar uma profundidade escancarada, sente tontura. Mas qual é a razão? Está tanto no olho quanto no abismo. Não tivesse ele encarado a fundura!... Deste modo, *a angústia é a vertigem da liberdade*, que surge quando o espírito quer estabelecer a síntese, e a liberdade olha para baixo, para a sua própria possibilidade, e então agarra a finitude para nela firmar-se. Nesta vertigem, a liberdade desfalece” (SKS 4, 365/CAP, p. 66, ênfase minha).

²²³ Louis Dupré, “The Constitution of the Self in Kierkegaard’s Philosophy”, in *International Philosophical Quarterly*, vol. 3, 1963, p. 506, apud SÖDERQUIST, 2007, p. 03.

distância estarrecedora daquilo que fora um dia seu referente, deixando como legado apenas quadros incompletos, pontilhados, das paisagens, atmosferas, sentimentos, mínimos traços: a realidade, em sua magnitude, revela-se, assim, como instância incessantemente inexprimível, porque rebelde e irredutível à *idealidade daquilo que se quer recordar*. Do ponto de vista de uma estética existencial, esse limite oferece-se a mim, portanto, como seriedade do *ato poético*. Assim, revisito aquilo que expressei logo no início, quando apresentei minha “meada como leitora”,²²⁴ ao aludir ao ato do poeta (como criador/produtor) de escolher evidenciar *o limite de sua própria criação*, i.e., o que na obra *não se fez*. A tal limite, o poeta, não obstante, não cede, ao invés disso, *elogia* aquilo que *sacrifica*, confiando que, quiçá, um dia se faça.

Com efeito, como em uma encruzilhada, onde se adensa a liberdade que a angústia prenuncia, o *limite da criação* torna-se a própria *via* de desvelo do vínculo entre produção poética e existência, i.e., entre idealidade e concretude da vida, cuja particularidade, todavia, exprime-se em virtude dessa espécie de constrição, i.e., singelo pesar, perante aquilo que, efetivamente, ganha forma e, insuficientemente, afirma-se.

Desse modo, meu *testemunho* é minha *recordação*, assistida pela *coautoria* de todas e todos aqueles que, constantemente, irrigaram esse cultivo. Com isso, a rigor, eu deveria me reportar às inúmeras pessoas, desde parceiros de trabalho, familiares, professores, pesquisadores, colegas, amigos e amores, autores vivos e mortos, e até mesmo ilustres desconhecidos, portadores de pródigas mensagens, nessa portentosa interlocução de vida, em curso desde 2009, e que me transportou a lugares previstos e imprevistos como Curitiba/PR, São Paulo/SP, Jureia/SP, Barão Geraldo/Campinas (SP), Copenhague/DK, Gilleleje/DK, Helsingør/DK, Austin/EUA, Hamburgo/GE, Frankfurt/GE... Não obstante, constritamente, tão somente recordarei, salvo os casos diversos explicitados em momento oportuno, a participação daqueles que estiveram envolvidos, diretamente, nas práticas específicas em torno da obra *Temor e Tremor*, particularmente, na experiência de convívio geradora da *recordação fílmica* intitulada *Sobre o Assistir, filme-testemunho em minisséries*, de 2015, a ser discutida em detalhes no Ato III. Portanto, passo agora a nomear os compartes nessa trajetória de *leitores-testemunhas*, a fim de enfatizar a coexistência de voz e pensamento que assinala a especificidade da atuação de cada um no projeto. A presença dos leitores-

²²⁴ Ato I, seção 1, p. 34.

testemunhas definiu, sobremaneira, a problematização do eixo estrutural da pesquisa, o que caracteriza uma *cooperação autoral*.

Entretanto, vale lembrar que a forma da problematização, ao longo da pesquisa, engendrou, primeiramente, minha própria interlocução com a obra de Kierkegaard, como *sua leitora*, obra que, ao lado de múltiplos aspectos da cultura dinamarquesa, desafiou-me como *propositora* de questões estético-filosóficas que serviriam, posteriormente, ao diálogo desenvolvido com os participantes, então chamados leitores-testemunhas.

Sendo assim, compreende-se que *toda* a pesquisa, dos estudos teóricos às experimentações práticas, foi orientada pelo envolvimento com os dois planos centrais de interlocução – a leitura e o *convívio* sobre o lido – em um amplo assistir que, ao ver-se confrontado com as proposições inicialmente endereçadas, acaba por expor o próprio limite (como possibilidade) do âmbito estético diante da imprevisibilidade, profusão e dissipação da realidade da existência. É por via desses planos de *interlocução* que a pesquisa identificou a valia desse mesmo limite, realizando seu propósito de evidenciar as questões desdobradas e recolocadas ao longo da jornada. Portanto, cabe dizer que a problematização foi compreendida, em sua extensão, como sendo, propriamente, *todo* esse processo.

Nessa ótica, a própria noção de *pesquisa* se estabelece ambigualmente, a partir de perspectivas extraídas do campo da Estética da Recepção²²⁵ – e particularmente, de minha área de atuação, a Pedagogia do Espectador²²⁶ – que, desde a modernidade, conforme articulado por Flávio Desgranges, em *A Inversão da Olhadela – alterações no ato do espectador teatral* (DESGRANGES, 2012 a), tem convocado a produção poética a reconhecer uma progressiva alteração histórico-formal da sensibilidade estética. Os modos de interlocução entre obra e leitura se modificam, de tal forma que possam abarcar a crescente supressão da relação “sujeito-objeto”, uma vez que a obra é concebida, antes de mais nada, como um conjunto de experiências, ou “experiência da arte”, em que a figura do leitor e/ou espectador tende a “deslizar entre a posição de sujeito e de objeto, ocasionando uma tensão entre as duas que torna difícil fixar a posição ocupada e mesmo distinguir uma da outra” (Ibid., p. 202).

²²⁵ Cf. nota 31, da Introdução.

²²⁶ Cf. nota 32, *ibid.*

A realização da pesquisa para o artista (a assim será para o espectador) é antes *colocar a si mesmo em investigação* [ênfase minha], visitar subjetividades estranhas, deixando-se atravessar pelo processo em curso. O que nos incita a recolocar, apenas de passagem, outra configuração da relação sujeito-objeto, da revisão operada na relação do artista (e do espectador) com a substância artística, em que o objeto investigado pode também agir sobre o sujeito investigador, provocando *subversões da olhadela* [ênfase do original]: tanto o artista observa e age sobre o objeto, quanto se deixa atingir por ele, *observando a si mesmo enquanto observa a matéria que investiga* [ênfase minha] (Ibid., p. 213).

Com isso, a pesquisa consistiu, propriamente, na problematização desse processo de *auto-observação*, procurando notar tanto suas vias como seus limites, como um exercício sinuosamente profícuo, que se desvela a cada instante em uma nova encruzilhada. A seguir, portanto, apresento os leitores-testemunhas convidados, que aceitaram perscrutar essa trilha, e, de modo esquemático, ofereço uma descrição do método-objeto concebido para o endereçamento das proposições de leitura, assim como do “recanto secreto” [*site-specific*]²²⁷ escolhido para que as propostas fossem deliberadas. Ambas as modalidades da pesquisa serão apresentadas em pormenor nas próximas seções do Ato II e no Ato III.

²²⁷ Segundo o *Léxico de Pedagogia do Teatro*, a noção de *site-specific* [“específico do lugar”] no âmbito teatral se relaciona à tendência contemporânea de envolvimento artístico com ambientes diversos daqueles tradicionalmente associados à produção teatral, i.e., teatros, auditórios etc.: “Os espetáculos têm normalmente temas relacionados com os lugares onde são criados e apresentados, e esses temas, por sua vez, normalmente têm a ver com a própria natureza da relação dos indivíduos com o espaço em causa, seja ela histórica, patrimonial, lúdica, festiva, comemorativa, etc”. Já ao relacionar *site-specific* ao campo da recepção, o verbete definirá: “Os espetáculos podem ser desde produções com dezenas de atores, em espaços públicos amplos, destinadas a milhares de espectadores, até lugares menores, com número mínimo de *performers*, e destinados a pequenos grupos”, cf. KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 159. No caso de nossa pesquisa, o *site-specific* “geral” da Praia da Jureia servirá como ambiente de cultivo da abordagem cênica realizada pelos leitores-testemunhas, que, por sua vez, encontrarão o *site-specific* “singular” para apresentarem seus “cultivos cênicos”. Sendo assim, em nossa exposição, encontraremos na noção de “recanto secreto” a analogia pertinente ao propósito dessa prática.

1.2. Dados dos participantes e das modalidades da pesquisa

a) Leitores-testemunhas

Caio Paduan: 31 anos, natural da cidade de São Paulo (SP), graduado em Artes Cênicas – bacharel em Interpretação Teatral, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP. É mestre em Artes Cênicas, pela mesma instituição. Atualmente, é aluno de Educação Física - Bacharelado, na Escola de Educação Física e Esporte, EEFE/USP, e orientador no curso de formação na Escola Livre de Dança (ELD), de Santo André, e no Centro Livre de Artes Cênicas (CLAC), de São Bernardo do Campo.

Eduardo Leite: 37 anos, natural de Piedade (SP), é bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL/PR). Atualmente, atua como instrutor de atividades infanto-juvenis (Artista Educador em Teatro) no SESC - SP.

Giulian André Batista: 29 anos, natural de Osasco (SP), é graduado em Licenciatura em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP. Atua como brinquedista na brinquedoteca da Hebraica de São Paulo e como *Madrinch* (monitor) na ONG Chaverim. Pesquisa “estilística da existência” (ética em Foucault) nos contextos da brincadeira, narrativas e outras artes do encontro.

Otacílio Alacran: 40 anos, natural de Fortaleza (CE), é ator e agente cultural no Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP, com formação como ator pelo Colégio de Direção Teatral do Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura (CE). Concebeu os trabalhos solo: *Por que os Teatros Estão Vazios*, de Karl Valentin (2011), *Os Males do Tabaco*, de Anton Tchêkhov (2014), e *Strindberg, voz e violão* (2015). Como integrante da Cia. Pau D’arco de teatro

atuou nas produções franco-brasileiras *Sonhos & Songes - Nous, comme des plumes au vent* (2016) e *Peça para quem não veio* (2017).

Artista visual/cineasta-testemunha:²²⁸

Thaís de Almeida Prado: 36 anos, natural de Belo Horizonte (MG), tem graduação em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP e Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais pela mesma instituição. É cineasta, atriz e artista transdisciplinar. Seu trabalho permeia a interdisciplinaridade e as fronteiras entre as artes visuais, o cinema, o teatro e a literatura.

O observador silencioso:

Vinícius de Castro Soares: 35 anos, é graduado e mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/FFLCH-USP). É doutorando em Filosofia com pesquisa sobre a obra de Søren Kierkegaard, pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). No contexto de sua pesquisa atual, participou da publicação *Os Paradoxos da Repetição* (ed. Annablume), com o artigo “O Problema da Repetição em Søren Kierkegaard” (SOARES, 2014, p. 215-239).

b) Livro de Cultivo

O Livro de Cultivo é um método-objeto²²⁹ que abriga proposições estéticas elaboradas para solicitar respostas de leitura de participantes convidados

²²⁸ A escolha de Thaís de Almeida Prado para participar como cineasta-testemunha está baseada numa experiência de pesquisa em comum. Além de sua formação em teatro e cinema, é também participante do grupo Boca Bendita, em Curitiba (cf. nota 214). Portanto, ocupou posição privilegiada no projeto, uma vez que se tornou a única testemunha comum aos dois “grupos” relacionados à pesquisa. Ainda que os encontros realizados com o Boca Bendita não sejam diretamente abordados em nosso texto, é certo que têm um importante papel dentro do contexto de nossa prática.

²²⁹ A ideia de conceber um *objeto* nos moldes de um “livro” que abrigasse proposições estéticas diversas, como *método* de intervenção artística, surgiu inicialmente de nossa participação no projeto “Peça aos Poucos, experiências de repouso sobre o texto *Timon de Atenas*, de William Shakespeare”, idealizado e coordenado por Juliana Jardim e contemplado com o Programa de Ação Cultural – ProAC, da Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo (em 2008/2009). Naquela ocasião, propusemos, pela primeira vez, um Livro de Cultivo à idealizadora do projeto, atitude que acabou por contribuir com a realização de uma série de ações artístico-pedagógicas, as quais nos dispusemos a também dirigir teatralmente. A segunda ocasião de elaboração do que, então, designamos Livro de Cultivo deu-se em 2010, como resposta ao pedido de Edeline Scharam, do grupo curitibano Boca Bendita, para que concebêssemos uma forma de atividade esteticamente estimulante,

(leitores-testemunhas). Foi recebido por quatro atores, com idades, formações e ênfases de atuação nas artes cênicas diferentes. Elaborado em seis partes/envelopes, contém propostas estéticas específicas, relacionadas ao *Stemning* da obra *Temor e Tremor*. Era idêntico para todos os leitores convidados, tendo sido entregue aos mesmos entre outubro e novembro de 2014.²³⁰

O Livro de Cultivo é apresentado ao participante por uma carta, assinada em meu nome, que explicita seu desígnio e regras de uso. A seguir, cito os principais pontos dessa carta propedêutica.

- O **Livro de Cultivo** deve ser “lido” aos poucos. Por princípio, sua leitura requer o envolvimento vagaroso e prazenteiro com os diminutos esconderijos narrativos das palavras, formas, sons, cores, texturas etc., possibilidades de assistirmos as mensagens de remetentes longínquos a encontrar seus esperados destinatários;
- O **Livro de Cultivo** foi composto em seis proposições apresentadas em pastas que contêm envelopes. Cada proposição dispõe, em seu envelope respectivo, do próprio encaminhamento para sua leitura.

Principais regras de uso:

- Deve ser lido na ordem das pastas e envelopes dispostos, portanto é necessário seguir a ordem apresentada pelos mesmos (1, 2, 3 e assim por diante);
- Os envelopes seguintes não devem ser abertos sem que se tenha finalizado o cultivo de cada um em seu tempo;
- O tempo de cultivo de cada envelope, idealmente, seria aquele necessário à leitura de cada participante. Entretanto, em razão de a experiência se realizar dentro de um plano de pesquisa, com prazos específicos, foram necessários alguns ajustes. Desse modo, propus que o tempo de cultivo de cada envelope tivesse a duração máxima de dez dias e noites.

c) Retiro de Cultivo

Ao final de 2014, elaborou-se a estrutura do que foi nomeado de Retiro de Cultivo, o *espaço e tempo* proposto para a realização da *partilha das resultantes estéticas* da leitura do Livro de Cultivo pelos artistas convidados. O Retiro de Cultivo foi realizado na Praia da Jureia/SP, entre 12 e 15 de março de 2015. Além dos quatro leitores/atores envolvidos, contou com a participação de Thaís de Almeida Prado, como *cinasta-testemunha*, e do filósofo Vinícius de Castro Soares, como *observador silencioso*.

que oferecesse desafios intelectuais e sensíveis com o fito de promover uma livre investigação sobre o campo existencial da vida. O terceiro momento de realização de um Livro de Cultivo se deu quando transformamos nossa pesquisa em tese de doutoramento e constituímos o método-objeto de que trataremos a seguir.

²³⁰ Apenas um dos atores participantes, Giulian Batista, recebeu o Livro de Cultivo no início de 2015, devido à desistência de uma convidada, que não pôde dar continuidade ao projeto. Tal substituição não trouxe prejuízos à dinâmica já em andamento.

A proposta de tornar essa etapa da experiência de cultivo um retiro, em que os participantes convidados se encontrariam e partilhariam suas experiências de forma concentrada, surgiu da necessidade de propor outra relação com o espaço e com o tempo, em que o cultivo do *Stemning* da obra *Temor e Tremor* poderia ser promovido a partir de um convívio diferenciado. A Praia da Jureia, litoral norte de São Paulo, foi escolhida por se tratar de ambiente natural preservado (é uma reserva) e, ao mesmo tempo, de fácil acesso, o que tornou viáveis as despesas.

d) Condições de Uso

Dentre as condições de uso acordadas para a participação no projeto, desde o momento da entrega do Livro de Cultivo, destacam-se: todo o processo de elaboração, anterior à participação no Retiro de Cultivo, deveria ser *estritamente individual*, cabendo ao convidado não comentá-lo com ninguém, nem mesmo comigo, exceto em caso de dúvida relacionada à formulação das questões; o processo de elaboração das respostas estéticas às questões propostas pelo Livro de Cultivo deveria começar, pelo menos, três meses antes do Retiro de Cultivo; *durante* a participação no Retiro, solicitei que os participantes não consumissem bebidas alcoólicas e/ou outras substâncias alteradoras de consciência, que não postassem, em redes sociais ou outras formas de difusão, nenhuma informação (texto ou imagem) referente às experiências no Retiro (em seu decorrer e posteriormente) e não comentassem com os demais participantes suas impressões após as experiências no Retiro, salvo durante as atividades propostas com esse fim.

e) Etapas

A propósito do modo de operação dos passos da pesquisa, gostaria também de indicar as etapas desenvolvidas junto à rede de participantes, nomeadas de “esferas do assistir e do ser assistido”, que exibem, estruturalmente, *a rota* de concretização do projeto. Nesse quesito, importa notar, como se verá, que a última etapa compreendeu a realização de modos de partilha diferenciados, tanto pelo formato proposto, como em relação ao perfil do público participante. Tal esfera, especificamente, não será abordada, no decorrer do texto, de forma descritiva, embora seja imprescindível ressaltar que tais experiências foram de grande importância para o desenvolvimento da problematização da pesquisa, tendo sido, desse modo, parte integrante do pensamento que engendrou sua escritura, assim como as demais etapas elencadas nessa rota. Por conseguinte, em função precisamente de sua relevância, optei por incluir parte substancial da documentação de suas resultantes nos ANEXOS de nosso texto.²³¹

²³¹ Cf. em ANEXOS, p. 262-269.

Esferas do Assistir e do Ser Assistida:

- Primeira etapa do assistir: a autora do projeto é a *primeira leitora-testemunha, a leitora inaugural*. Nesse contexto, seu *primeiro testemunho* como leitora é a realização de Livro de Cultivo para possibilitar que novos testemunhos de leitura sejam cultivados;
- Segunda etapa do assistir: os leitores-testemunhas, que se engajaram no desafio da travessia, recebem o Livro de Cultivo sobre o *Stemning* da obra *Temor e Tremor* e trabalham sobre suas proposições temático-formais;
- Terceira etapa do assistir: em espaço/tempo diferenciados (Retiro de Cultivo), os leitores-testemunhas dão seu testemunho de leitura do Livro de Cultivo, apresentando a resultante estética que elaboraram, sendo assistidos pelos demais leitores, pela autora do projeto, bem como pela cineasta-testemunha e pelo filósofo-testemunha;
- Quarta etapa do assistir: compreendeu a realização da decupagem de todo o material bruto da filmagem dos testemunhos do cultivo, a realização de roteiro, pré-edição e direção, bem como legendagem para o inglês do *making of* [processo de produção] do Retiro de Cultivo, intitulado *Sobre o assistir, filme-testemunho em minisséries*. A decupagem (com minutagem), o roteiro e a pré-edição do filme foram de responsabilidade da autora do projeto, ao passo que a edição e a finalização couberam à cineasta-testemunha. A direção foi de responsabilidade de ambas;
- Quinta etapa do assistir: compreende a partilha do percurso realizado e do filme-testemunho (que, juntamente com o Livro de Cultivo, designa o princípio *formal* da problematização da pesquisa, por meio de procedimento de montagem das “respostas” dadas pelos “leitores-testemunhas” participantes), com públicos específicos. A primeira experiência de partilha do filme foi em sala de projeção da Faculdade de Teologia da Universidade de Copenhague, para professores e pesquisadores do *Søren Kierkegaard Research Centre/SKC* [16/12/15]; a segunda experiência foi realizada junto a pesquisadores das Artes Cênicas em *workshop* no 6º Seminário de Pesquisas em Andamento/SPA da USP [28/07/16]; e a terceira experiência foi realizada em *workshop* junto a público misto no espaço do *Entretantas – Conexões em Dança*, em Curitiba/PR [23/10/16].

2. Stemning em *Temor e Tremor*: uma apresentação

O excerto transcrito do *Stemning*, ou “Estado de Espírito”,²³² eixo central das proposições estéticas incluídas no Livro de Cultivo, leva a assinatura de Johannes *de silentio*, autor pseudônimo de *Temor e Tremor*, *lírica dialética*, obra que marcou o princípio de nossa pesquisa, cuja vocação se funda no vínculo entre existência poética e fé ou, mais propriamente, em uma exposição sobre a experiência da *impossibilidade de representação da paixão da fé*, tal como narrada na passagem bíblica do Gênesis 22, 1-19 (Antigo Testamento), sobre o grande patriarca que, a pedido de Deus, deve sacrificar seu filho amado, Isaac.

²³² “Estado de espírito ou de ânimo” é uma das traduções possíveis para o termo dinamarquês “stemning”.

Stemning²³³

Era uma vez um homem que escutara em criança essa linda história acerca de como Deus tentou [*fristede*] Abraão, de como ele resistiu à tentação [*Fristelsen*],²³⁴ guardou a fé e pela segunda vez recebeu um filho contra a sua expectativa. Quando ficou mais velho, leu a mesma história com uma admiração ainda maior, pois que a vida separara o que estivera unido na simplicidade inocente da infância. Quanto mais velho ficava, tanto mais o pensamento regressava a essa história, tanto maior e mais forte era o seu entusiasmo e, contudo, era cada vez menos capaz de entender a história. Por fim, esqueceu tudo o resto por conta dela; a sua alma tinha um único e só desejo, o de ver Abraão, e um único anseio, ter sido testemunha daquele acontecimento. A sua ânsia não era a de ver as belas terras do Oriente, nem a de ver a opulência material da terra prometida, nem esse casal temente a Deus cuja velhice Ele abençoara, nem a figura veneranda do patriarca ancião, nem a juventude vigorosa que Deus concedera a Isaac – nada teria de opor, se isto mesmo houvesse ocorrido em uma charneca árida. Desejava ardentemente acompanhar os três dias de viagem quando Abraão, no jumento, tinha pela frente o seu penar e a seu lado Isaac. O seu desejo era ter estado presente na hora em que Abraão levantara os olhos e ao longe avistara o monte Moriá, a hora em que fez regressar os jumentos e se encaminhou sozinho para a montanha com Isaac; pois que não era da artificiosa tessitura da fantasia que se ocupava, mas do frémido do pensamento.

Esse homem não era pensador, nem ímpeto algum sentia para ir além da fé; parecia-lhe que ser lembrado como o pai da fé deveria ser a coisa mais magnífica e que possuir a fé deveria ser uma sorte invejável, mesmo se ninguém disso soubesse.

Esse homem não era um exegeta erudito e não sabia hebraico; soubesse ele hebraico; e talvez tivesse entendido facilmente a história e Abraão (SKS 4, 105-106/TT, p. 55-57).

²³³ Na tradução adotada (TT), Elisabete M. de Sousa traduz o termo *Stemning* por “Disposição” (cf. nota 53). Optamos por manter o termo em dinamarquês uma vez que, a seguir, tematizaremos o mesmo como conceito específico.

²³⁴ Segundo a tradutora: “Em *Temor e Tremor*, ‘*Fristelse*’ é habitualmente utilizado quando Abraão se debate com a incerteza do reconhecimento público do seu amor a Deus ou com a procura da justificação do seu acto através do cumprimento do seu dever como pai, e ‘*Anfægtelse*’, quando a dimensão do seu conflito interior é medida através do amor de Isaac. Sendo um dos conceitos-chave no pensamento ético-religioso de Kierkegaard, ‘*Anfægtelse*’ é todavia abordado em contextos diversos, ora focalizado em ligação com a angústia e o desespero, ora com o pecado (...)” (TT, nota da tradutora n. 73, p. 85).

2.1 Um mote: “Quanto mais penso, menos entendo!”

O chamado *Stemning*, capítulo de abertura de *Temor e Tremor*, principia com o trecho acima citado, designando, o momento da obra que mais influência exercerá sobre todos os desdobramentos de nossa pesquisa, ao lado dos fragmentos crípticos acerca do desmame, já mencionados, os quais, por sua vez, participam de quatro variações narrativas propostas por Johannes *de silentio*, respostas poético-existenciais possíveis ao desejo manifesto pelo homem referido no excerto.

Não obstante, antes que adentremos, propriamente, naquilo que intencionamos mais agudamente sondar acerca dessa seção do texto, e, conseqüentemente, da respectiva noção de *Stemning* como conceito estético-filosófico, gostaríamos de tecer alguns comentários acerca de nosso entendimento sobre *Temor e Tremor*, com particular ênfase em aspectos associados à recepção estética da obra, pensada, então, sob o crivo do vínculo entre autor e leitor. Cumpre, antes, observar que, em nossa trajetória de pesquisa, descobrimos que não nos caberia desenvolver uma abordagem pormenorizada da obra em questão,²³⁵ mas circunscrever a discussão ao plano de seu *Stemning*.²³⁶ Compreendemos que desse modo não enfocaremos consequências mais amplas do próprio *Stemning* dentro do desenvolvimento do pensamento do texto, em contrapartida, viabilizaremos um plano inédito de aproximação da obra de Kierkegaard, se tomarmos por quadro de referência os estudos específicos publicados sobre o assunto.²³⁷

²³⁵ Cf. nota 138. Em nossa pesquisa, detivemo-nos particularmente no *Stemning* da obra, não incluindo em nossa prática uma abordagem da *Problemata*.

²³⁶ Notamos, todavia, que no Ato I tecemos um comentário mais amplo sobre *Temor e Tremor*, dando a ver o caráter religioso da poética proposta por Johannes *de silentio*, e, marcadamente, a relação alegórica entre “cavaleiro da resignação infinita” e “cavaleiro da fé” dentro do plano de nossa leitura.

²³⁷ Não temos conhecimento de pesquisa acadêmica no âmbito das artes cênicas que desenvolva aproximação específica do *Stemning* de *Temor e Tremor*, na qual o autor da tese seja o próprio artista ou artista-educador proponente da prática estética. Contudo, gostaríamos de destacar duas artistas contemporâneas que vêm empreendendo experiências artísticas explicitamente associadas à obra de Kierkegaard e à rede temático-conceitual do autor: a dramaturga, encenadora e artista performativa Angélica Liddell (Espanha, 1966-), cuja ação cênica intitulada *Anfægtelse* (2008) evidencia a interpelação mais direta ao autor dinamarquês (o texto está publicado em LIDDELL, 2015, que também inclui um ensaio de Óscar Cornago, pesquisador titular do Conselho Superior de Investigações Científicas – CSIC (Madri), sobre a autora); e a artista visual Sandra Rengifo (Colômbia, 1979-), cujo trabalho fotográfico e em cinematografia experimental percorre algumas obras e assuntos específicos ao pensamento de Kierkegaard, a exemplo da recente exposição “Los Lirios del Campo y las Aves del Cielo (Lilien paa Marken or Fuglen under Himlen)”, realizada entre 20/10 e 10/12 de 2016, na Sala de Exposicione Cámara de Comercio de Bogotá. Em sua tese de doutorado sobre Liddell, a escritora Ana Vidal Egea observa que a performatividade da artista espanhola, que pode ser compreendida sob a categoria de “ficção autobiográfica” (EGEA, 2010, p. 499), permeia assuntos kierkegaardianos: “La acción *Anfægtelse* está influída por la filosofía de Søren Kierkegaard

Isto posto, podemos então comentar, ainda que panoramicamente, o vínculo autor-leitor, todavia, nesse momento, enfocando o plano temático do *Stemning*. Seguindo as pistas do assunto, o *Stemning* da obra toma por fundação de sua narrativa a passagem bíblica do “sacrifício de Abraão” (Gênesis, 22), apresentando-nos a experiência de alguém descrito por Johannes *de silentio* como um homem que, com o passar dos anos, perde a capacidade de compreender uma história que antes lhe parecia evidente. Em outras palavras, relata-nos a experiência de uma pessoa que, no percurso de seu envelhecimento, descobre que quanto mais se põe a refletir sobre a história do sacrifício de Abraão, menos a entende. Com isso, identificamos desde já o mote proverbial que permeia a interlocução texto-leitura ao longo de toda a obra e que poderia ser sintetizado pela sentença: “quanto mais penso, menos entendo”.²³⁸

Não obstante, é mister considerarmos que tal mote é apresentado ao leitor por meio de um expediente poético, i.e., narrativo, em que o protagonista em questão, ao sentir-se como que derrotado diante da urgência de compreender *de novo* algo que se perdeu em seu horizonte de entendimento, passa a desejar ardentemente tornar-se testemunha da história que um dia lhe pareceu compreensível. Assim, por via de sua imaginação, passa a criar suas *próprias narrativas* do fato bíblico, com o intuito de se ver imaginariamente projetado como testemunha ocular de todos os passos que *precedem* e se *sucedem* ao ato mesmo do sacrifício do filho por Abraão, que, de acordo com a passagem bíblica, não é consumado, graças à intervenção de um anjo enviado por Deus. No entanto, contrariando o desejo desse homem, também sua imaginação reiteradamente fracassa ao tentar *representar* a história que, *antigamente*, fora tanto admirada como bem compreendida.

(Copenhague, 1813-1855), filósofo precursor del existencialismo. Nos remite entre otras cosas al hecho de que trabajó directamente con el término danés, *Anfaegtelse*, que traducido al castellano viene a significar temor, angustia, inquietud. El traductor francés del filósofo, Tisseau, se refiere al término como *estado en que el hombre se encuentra en el umbral de lo divino; es una especie de horror religioso, de duda o inquietude religiosa, de ansiedad o de crisis espiritual ante el misterio de lo absurdo* (Alberto A. Carvajal Gutiérrez. ‘La invención de la Sandunga’ Revista *Digital universitaria*. Volumen 7. Número 4.10/04/2006)” (Ibid., p.501-502). Já sobre a artista colombiana Sandra Rengifo, escreve José Roca, curador e diretor artístico do “FLORA ars+natura”, espaço independente de arte contemporânea em Bogotá: “Rengifo’s work delves with a certain anxiety into the uncertainties of artistic creation and turns them into works of great visual conviction; as Kierkegaard says, ‘work in such a way that doubts serve as universal laws’” (disponível em: <https://www.behance.net/gallery/47985269/LILIEN-PAA-MARKEN-OG-FUGLEN-UNDER-HIMLEN>).

²³⁸ No Ato III, tornaremos explícito que a aplicação de uma metodologia sintética, ou seja, a ideia de sumarizar em uma única sentença o tema central de uma situação ou cena, foi-nos proposta por Vinícius de Castro Soares – a quem intitulamos “observador silencioso” – em sua recepção às respostas dos leitores-testemunhas durante o Retiro de Cultivo. Acabamos por adotar esse método em outras instâncias da pesquisa.

2.2 Um ato: o trabalho da leitura-escuta

“(...) a fé é um paradoxo monstruoso [*uhyre*],
um paradoxo capaz de transformar um assassinio
num acto santo e agradável a Deus,
um paradoxo que devolve Isaac a Abraão,
um paradoxo do qual nenhum pensamento pode apropriar-se,
porque a fé começa precisamente onde o pensamento acaba.”²³⁹

Johannes *de silentio*

Salienta-se, desse modo, o desafio lançado ao leitor, prefigurado pelo próprio pseudônimo do texto, que se tornará autor da obra pela razão entoada em seu *Stemning*: Johannes *de silentio* identifica-se com o homem, protagonista desse prelúdio, aquele que, dia a após dia, reconhece a perplexidade que o move a expor suas inquietações acerca de *sua leitura* dessa passagem bíblica.

Inúmeras gerações aprenderam de cor a história de Abraão, palavra por palavra; mas a quantas tirou ela o sono?
Ora a história de Abraão possui a notável qualidade de permanecer sempre magnífica, por pobre que seja o entendimento que dela se faça, *mas o que de facto aqui importa mais uma vez é estar disposto a trabalhar e a ficar esgotado e carregado*.²⁴⁰ Mas *não há quem trabalhe* e querem contudo entender a história (SKS 4, 124/TT, 81; ênfases minhas).

Por um lado, Johannes *de silentio* sustenta o pressuposto de que há um *trabalho a ser feito* pelo ouvinte e/ou leitor que, verdadeiramente, dispõe-se a ler e/ou ouvir essa narrativa bíblica: *o trabalho do comprometimento existencial*, i.e., da seriedade e da inquietude frente ao que foi lido. Contudo, um trabalho de tal monta tem seu preço: o esgotamento, a exaustão, que, na obra *Temor e Tremor*, se mostrará como o afã da própria faculdade do pensamento e, portanto, da imaginação, i.e., da reflexão, em ser conduzida ao seu limite pelo confronto com a paixão da fé, sob o augúrio de uma “nova” imediaticidade.

²³⁹ SKS 4, 147/TT, p. 110.

²⁴⁰ Aqui a alusão ao Evangelho de Mateus (11, 28) é explícita, cf. SKS K4 124, 9. Tradução alterada a partir da tradução do trecho bíblico por Frederico Lourenço: “*Vinde até mim, todos vós que estais esgotados e carregados*, e eu dar-vos-ei descanso” (BÍBLIA, 2017, p. 97). Sobre a completude da sentença dessa passagem, Lourenço comentará: “‘dar-vos-ei descanso’: em grego *anapausô* *humâs*, ou seja, dar-vos-ei uma pausa, um recobro, um descanso” (Ibid.).

Por outro prisma, *de silentio* sustenta a ideia de que a forma, o “como” respondemos a uma história ou situação, espelha perspectivas de nossa própria existência, expondo-nos a nós mesmos e a nossa realidade concreta. Pode-se reagir a uma mesma história com indiferença, fanatismo, incompreensão, admiração, inquietude, e assim por diante.²⁴¹ Ou seja, através da *tonalidade afetiva* da recepção, do modo como cada uma e cada um de nós *afina-se*²⁴² a uma narrativa, pode-se *assistir* ao deslindar de um testemunho. Esse é precisamente o caso demonstrado pelo pseudônimo *Johannes de silentio*, ao longo da obra *Temor e Tremor*.

(...) O que se retira da história de Abraão é a *angústia* [Angest] (...) (SKS 4, 124/TT, p.81).

A expressão ética para o que Abraão fez é: ele quis assassinar Isaac, a expressão religiosa é: ele quis sacrificar Isaac; mas é nesta contradição que reside precisamente a angústia, muito bem capaz de deixar um homem insone, e todavia Abraão deixa de ser quem é sem essa angústia. Ou porventura Abraão nem sequer terá feito o que está narrado, terá talvez feito outra coisa completamente diferente tendo em conta os condicionalismos do seu tempo – esqueçamo-lo então; *pois que pena merece recordar o passado que não possa tornar-se presente?* (SKS 4, 126/TT, 83; ênfases minhas).

Angústia de quem, afinal? Em nosso entendimento, em *Temor e Tremor*, a luta para lidar com a paixão da fé como “paradoxo da fé” *não é*, no limite, um problema de Abraão,²⁴³ figura central do Antigo Testamento bíblico e considerado o “pai da fé” pelas três maiores tradições monoteístas em nosso planeta: judaísmo, cristianismo e islamismo.²⁴⁴ O problema se mostra, em toda sua extensão, uma *dificuldade colocada para a recepção*, como recontamos e ouvimos novamente essa narrativa, e *o que fazemos* com o que ouvimos. Em outras palavras, o caso refere-se a um movimento de aprendizado próprio [*tilegnelse*], uma *conversa consigo mesmo* sobre o lido,²⁴⁵ um “processo de apropriação” (TAYLOR, 1981, p. 374),²⁴⁶ a aquisição da

²⁴¹ Devo a Raymond Williams, em um contexto teórico diverso, essa formulação expressa em sua obra *Tragédia Moderna* (WILLIAMS, 2002, p. 71).

²⁴² Lembramos que “tonalidade afetiva” e “afinação” são traduções possíveis para o termo “*Stemning*”.

²⁴³ Sobre o assunto cf. nota 144.

²⁴⁴ Cf. notas 146 e 148.

²⁴⁵ Na Introdução de *O Conceito de Angústia*, o autor pseudônimo Vigilius Haufniensis define “*tilegnelse*” como “o segredo do diálogo”: “O que Sócrates a rigor criticava nos sofistas, segundo sua famosa distinção de que estes decerto sabiam falar, mas não dialogar, era que podiam dizer muitas coisas sobre qualquer assunto e, não obstante, careciam do momento da apropriação [*Tilegnelsens Moment*]. A apropriação é justamente o segredo do diálogo” (SKS 4, 323/CAP, p. 18; ênfase minha).

²⁴⁶ A noção de “*tilegnelse*” associada ao devir existencial e à “verdade subjetiva” evidencia-se, sobremaneira, quando o autor pseudônimo Johannes Climacus discerne “reflexão objetiva” de

leitura que torna contemporâneos autor e leitor, de modo a permitir ao leitor a experiência de sentir-se, em certa medida, o próprio autor, em inquietude e anseio. É o que podemos designar como *leitura existencial*: aquela que nos projeta para a *responsabilidade* da coautoria sobre o lido.²⁴⁷

O caso é introduzido por Johannes *de silentio* já no Prefácio da obra, no qual, ironicamente, critica o modo como os hegelianos dinamarqueses²⁴⁸ recepcionam o assunto em seu próprio tempo: supondo que apenas se trataria de ir para além da fé: “No nosso tempo ninguém fica parado na fé, antes avança” (SKS 4, 102/ TT 51).²⁴⁹ A perplexidade de Johannes *de silentio* é afirmada, por conseguinte, no âmbito da *recepção*: ele se recusa a aceitar que a paixão da fé, conforme sustentada pela realização singular de Abraão, não seja retomada por seus contemporâneos e,

“reflexão subjetiva”: “Para a reflexão objetiva, a verdade se torna algo objetivo [*et Objektiv*], um objeto [*en Gjenstand*], e aí se trata de abstrair do sujeito; para a reflexão subjetiva, a verdade se torna apropriação [*Tilegnelse*], a interioridade, a subjetividade, e aí se trata justamente de, existindo, aprofundar-se na subjetividade” (SKS 7, 176/PE1, p.202). Dentro desse contexto, Mark C. Taylor, que compreende a noção de “*tilegnelse*” como um “processo de apropriação”, observará: “The important phrase in this definition for our purpose is ‘an appropriate process’ (*Tilegnelse*). Because the existing individual is in a state of becoming, his life is a constant approximation of the ideals he conceives. ‘Subjectivity’ indicates the process by which an individual appropriates what he thinks, or constitutes his actuality by realizing his possibilities” (TAYLOR, 1981, p. 374).

²⁴⁷ Se tomarmos perspectivas desenvolvidas no âmbito da Estética da Recepção, interessante ter em vista que Wolfgang Iser, na década de 1970, propõe a noção de obra constituída pelo “efeito estético” do ato de leitura, pelo trabalho do leitor sobre o lido: “O efeito estético deve ser analisado, portanto, na relação dialética entre texto, leitor e sua interação. Ele é chamado de efeito estético porque – apesar de ser motivado pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes” (ISER, 1996, p. 16).

²⁴⁸ Os “hegelianos dinamarqueses” referem-se sobretudo ao dramaturgo, crítico e teólogo Johann Ludvig Heiberg (1791-1860) e ao teólogo Hans Lassen Martensen (1808-1884). Em *Temor e Tremor*, assim como em grande parte da obra de Kierkegaard, encontram-se divergências e polêmicas acerca da recepção de Hegel na Dinamarca, mas cumpre observarmos que: “Não deverá todavia pensar-se que Kierkegaard é um anti-hegeliano consequentemente intransigente; muitos dos seus comentários dirigem-se a artigos, obras ou outras formas de intervenção dos hegelianos dinamarqueses que surgiram na esteira de Heiberg, ou naturalmente às do próprio Heiberg, e não de Hegel. Segundo Jon Stewart, as divergências de fundo incidem sobre a natureza da reflexão objectiva e da reflexão subjetiva, a verdade objetiva e a verdade subjetiva e a redução e a mediação dos conceitos. Stewart distingue ainda três fases na relação entre Hegel e Kierkegaard: a primeira, até a conclusão de *Ou – Ou* em que a recepção da filosofia de Hegel é globalmente positiva e pacífica; a segunda, entre *Temor e Tremor* e *Postscriptum Conclusivo Não-Científico*, às Migalhas Filosóficas, mais agônica e crítica, tendo os hegelianos dinamarqueses como alvo preferencial; e a terceira, a partir de 1846, em que não só a polémica desce o tom, como Kierkegaard faz também uso corrente dos conceitos e métodos de Hegel para expor o seu próprio pensamento (cf. Jon Stewart, *Kierkegaard’s Relations to Hegel Reconsidered*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 32-43, 50-69)”, (cf. TT, nota da tradutora n. 76, P. 87).

²⁴⁹ A tradutora observa que: “A expressão ‘gaa videre’, ‘ir mais longe’, ‘avancar’ ou ‘seguir em frente’, foi inicialmente introduzida por Hans Lassen Martensen para sublinhar quer a necessidade de ultrapassar a dúvida metódica cartesiana, quer o modo como os filósofos dinamarqueses de matriz hegeliana ultrapassaram várias propostas da filosofia hegeliana” (cf. TT, nota da tradutora n.06, p. 49).

portanto, pela modernidade, como *paradoxo da fé*,²⁵⁰ indicando a narrativa mais surpreendente e assustadora da história da humanidade, tão invejável quanto inaudita e indômita à repetição; Abraão teve fé, e teve fé para *esta* vida (SKS 4, 116/TT, P. 71), isto é, Abraão desfrutou plenamente da incomensurabilidade de sua fé na “vida real”, em sua realidade concreta. Portanto, o assombro de Johannes *de silentio* contrapõe-se, por um lado, à atitude daqueles que recebem a história de Abraão de forma habitual, automatizada, insensível, *surda*, em suma, como um bem cultural, i.e., algo a ser apreendido por uma via eminentemente intelectualista, da pura especulação filosófica e teológica, por outro, à atitude daqueles ditos “fiéis cegos”, que a apreendem de maneira temerariamente literal, ou seja, que aderem ao fanatismo da identificação,²⁵¹ presumindo que deva ser repetida em sua exterioridade. Para o

²⁵⁰ Em *Temor e Tremor*, o “paradoxo da fé” é apresentado pela ideia de que “o singular” torna-se superior ao “universal” (SKS 4, 149/ TT, p. 113). Situa-se no movimento (do Cavaleiro da Fé) que se dá *posteriormente* à infinita resignação (do Cavaleiro da Resignação) e se realiza “por força do absurdo”, noção evangélica de que para Deus “tudo é possível” (Mateus, 19:26: “Ao ser humano, isso é impossível; mas a Deus, tudo é possível”, cf. BÍBLIA, 2017, p. 123/ cf. SKS K4, 141,6): “(...) mas acontece então o prodígio – faz ainda um movimento, o mais espantoso de tudo, pois afirma: creio todavia que fico com ela [aqui o exemplo era o do rapaz que perde a amada] propriamente por força do absurdo, por força de a Deus tudo ser possível. *O absurdo não pertence às diferenças que se encontram dentro do próprio domínio do entendimento. Não é idêntico ao inverossímil, ao inesperado, ao imprevisto.* (...) Reconhece portanto a impossibilidade e nesse mesmo instante acredita no absurdo; pois se imaginar que tem fé, sem reconhecer a impossibilidade com toda a paixão da sua alma e de todo o coração, enganar-se-á a si próprio (...)” (SKS 4, 141/ TT, p. 103; ênfase minha). Ainda: “Ao olhar para o assunto mais atentamente, tenho sérias dúvidas de que alguma vez no mundo venha a encontrar-se uma única analogia que seja, excepto uma ulterior*, a qual nada prova, quando já é dado como adquirido que Abraão representa a fé, a qual por norma está nele expressa, e que sua vida não é apenas o maior paradoxo apreensível, mas um paradoxo tão grande que nem sequer pode ser pensado. Abraão age por força do absurdo, pois o absurdo reside exactamente no facto de ser superior ao universal na sua qualidade singular” (SKS 4, 150/TT, p. 115/ * Sobre a analogia “ulterior” refere-se, provavelmente, a Jesus Cristo, cf. SKS K4 150, 23). E também: “É meu intento agora, a partir da história de Abraão e sob a forma de *Problemata*, extrair o que nela há de dialético, para verificar como *a fé é um paradoxo monstruoso*, um paradoxo capaz de transformar um assassinio num acto santo e agradável a Deus, um paradoxo que devolve Isaac a Abraão, um paradoxo do qual nenhum pensamento pode apropriar-se, porque a fé começa precisamente onde o pensamento acaba” (SKS 4, 147/ TT, p. 110; ênfase minha). Em relação à noção de “universal”, trata-se da formulação hegeliana que define o ético como o universal. J. de silentio “tentará provar como a ética e o direito estabelecidos pelos costumes e instituições (*Sittlichkeit*), prevalecendo igualmente na consciência moral do indivíduo (*Moralität*), não podem explicar nem fundamentar a categoria que atribui a Abraão, a de singular superior ao universal” (cf. TT, nota da tradutora n. 122, p. 111). Nesse sentido, muito esclarecedor o comentário de C. Stephen Evans, tendo-se em vista a crítica de Kierkegaard à relação entre a filosofia especulativa e a institucionalização do cristianismo como “cristandade” [*Christened*] no protestantismo liberal: “The general thrust of Protestant liberal thought from Kant to Hegel had been to understand genuine religious faith in ethical terms. (...). When Kantian ethics is converted by Hegel to *Sittlichkeit* then the equation of faith with the ethical sets the stage for the triumph of Christendom and the identification of religious faith with social conformism” (cf. EVANS, Introduction, in: KIERKEGAARD, 2006, p.xxix).

²⁵¹ Em relação à seríssima questão do fanatismo religioso, encontramos uma ótima perspectiva também em C. Stephen Evans: “*Fear and Trembling* shows a clear awareness that the story of Abraham’s willingness to sacrifice Isaac is in many ways a dangerous narrative. We live in a world where religious fundamentalists try to justify violence against innocent people by appealing to what they perceive as God’s commands. Deranged parents sometimes kill their children in the belief that

autor, portanto, o que é fundamentalmente subtraído na experiência de recepção dessa narrativa, quando neutralizada pela indiferença que acaba por se fazer presente na formação da cultura,²⁵² é, rigorosamente, sua *angústia*, que é, efetivamente, a expressão da angústia de quem se dispuser a prestar atenção, ouvi-la de novo e tentar recontá-la, do ponto de vista da existência concreta, ou seja, instaurada pelo compromisso existencial em seriedade e inquietude como leitor-ouvinte.

they have been commanded by God to do so. *Fear and Trembling* rightly worries about people who may respond to the story in these kinds of ways (...). Religious faith seems to some people to be too dangerous to tolerate, something that leads to war, terrorism, and fanaticism. We can see this in John Lennon's famous line in his song "Imagine", where he dreams of a world where 'there's no heaven, and no religion too'. Though *Fear and Trembling* shows a deep understand of this kind of worry about religious faith, it also tries to show that to lose the possibility of genuine faith is to lose something of incalculable value. To eliminate faith in order to eliminate fanaticism is to deify 'the established social order'. Such a secularized society might eliminate fanatics, but it would also eliminate such figures as a Martin Luther King Jr., who mounted a religious critique of the established order. Most importantly, from Kierkegaard's perspective, such a secularized society would remove any transcendent meaning that gives the lives of individual humans depth and value" (Ibid., p. vii-viii).

²⁵² Joakim Garff posiciona essa questão em *Temor e Tremor* observando a ambivalência da noção de educação/formação [*Dannelse*] que exige recuo crítico frente à ideia de formação cultural para que se aceda a uma autêntica *formação existencial*. Assim, toma por referência o momento em que Johannes *de silentio* se pergunta: "O que é então formação [*Dannelse*]? Pensei que fosse o curso que um indivíduo singular tirava para se actualizar; e que de pouco serviria a quem não tirasse um curso ter nascido na mais iluminada das épocas" (SKS 4, 140/ TT, p. 102-103). Na perspectiva de Garff, essa "atualização" aludida por *de silentio* associa-se fundamentalmente ao "ganhar-se" a "si mesmo" [*Self*], "tornando-se contemporâneo" a "si mesmo", isto é, recuando àquilo que está formado e encontrando o que há de vitalmente "anterior" a essa formação como se "começasse tudo de novo": "Thus, existential formation is to be contemporary with one's self and in order to attain such a state I have to seek back within myself and get clear about who I was before I felt the requirement of formation getting a deep and broad hold on me. The peculiar formation 'to gathering one's self up' implies that existential formation does *not* consist in assuming the values and norms made available by the surrounding culture but in repeating or receiving one's self as who is *prior* to these values and norms. To have to obtain oneself is therefore, in a certain sense, to start over with one's self, which is also to say that I am to open myself up to what is elementary and truly meaningful in myself and push forwards to the presuppositions that are given to me prior my enculturation. Kierkegaard also refers to these presuppositions by the term 'primitivity'" (GARFF, 2013 a, p. 265, ênfases do original).

3. *Stimmung/Stemning*: linguagem de atmosferas

“O sentido não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito *a ser experimentado*.”²⁵³

Wolfgang Iser

No Ato I, dissemos que a perspectiva teórica central que interessa à abordagem do que vimos chamando de estética existencial firmar-se-ia pelo reconhecimento de que a figura lendária de Dom Juan, como representação da ideia estética de genialidade sensual, encontrará na música o meio mais apropriado de expressão artística, visto que a música é mais abstrata que a linguagem verbal, enunciando não o singular, mas “o universal em toda a sua universalidade” (SKS 2, 99/OU-OU, p. 132), de tal modo que esta universalidade ganha expressão não “dentro da abstração da reflexão, mas antes na concretude da imediaticidade” (Ibid.). Por conseguinte, Dom Juan é compreendido pelo ensaísta, o autor pseudônimo A, como um “comum universal” (SKS 2, 100/ OU-OU, p. 133), dado que não é ninguém em particular, “paira entre ser indivíduo e ser força da natureza” (Ibid.), e sendo assim,

Don Juan está no contínuo pairar entre ser ideia, ou seja, força, vida – e indivíduo. Mas esse pairar é *vibração musical*. Quando o mar se move agitado, nesse desassossego, as ondas espumosas formam então imagens semelhantes a seres; é como se fossem estes seres a pô-las em movimento e, contudo, passa-se o inverso, *é a ondulação que cria as imagens*. É assim que Don Juan é uma imagem que se torna continuamente visível, mas sem adquirir figura ou consistência, *é continuamente criado, mas nunca fica pronto, nada se capta de sua história além de escutar o barulho das ondas*. Quando Don Juan é apreendido desta maneira, *tudo se reveste então de sentido e de profunda significação* (SKS 2, 97/ OU-OU, p. 129; ênfases minhas).²⁵⁴

Com essa citação do ensaio “Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical”, retomamos novamente a trilha percorrida em meio à rota estética do autor A. Ali descobrimos Dom Juan como o primogênito do “reino desconhecido” (SKS 2,

²⁵³ ISER, 1996, p. 34.

²⁵⁴ Presume-se que a inspiração dessa imagem seja a gravura CXV, nomeada *Wellenmädchen* [Ondinas], de Wilhelm Vollmer, presente na obra *Vollständiges Wörterbuch der Mythologie aller Nationen*, [Dicionário Completo da Mitologia de Todas as Nações], Estugarda, 1836, (cf. SKS K2-97, 5, ilustração 18; cf. OU-OU, nota da tradutora n. 96).

72/OU-OU, p. 101-102) do erótico-musical – lugar “proibido” ao pensamento – onde “não habita a linguagem”, nem “os afadigados afazeres da reflexão”, lugar ideal em que “desfruta-se simplesmente com eterno folguedo” (SKS 2, 94/OU-OU, p. 126). É o reino em que a vida fulgura como a perpétua plenitude de uma brincadeira deleitosa, é o desejo ardente absolutamente determinado, triunfante como as ondas do mar, bravio como a força do vento e tenaz como uma rocha; é a força sedutora e exuberante da imediaticidade sensual que reivindica uma forma de expressão cujo meio também sustente o caráter imediato de seu movimento: a música. Don Juan é, então, o “comum universal”, cujo pairar sensual é vibração musical, pleno em imagens, ainda que estas sejam inapreensíveis, porque no mesmo instante em que tentamos apreendê-las, as perdemos, são impalpáveis como a aparição e desaparecimento incessante de cada nota de uma melodia, ou das imagens de um sonho, do qual apenas restam impressões fugidias, mesmo que arrebatadoras... Sendo assim, do ponto de vista estético, o primogênito do reino da pura imediaticidade *resiste à representação poética* (HARRIS, 2010, p. 47), aquela que é constituída tão somente em virtude da linguagem verbal, do mesmo modo como, sob o prisma existencial, *escapa a toda e qualquer intenção consciente*. Ninguém poderá tornar-se voluntariamente Dom Juan, assim como ninguém poderá reter a imediaticidade sensual que se escoia diante da consciência individual, a qual se processa reflexivamente. O acordar da consciência individual é precisamente a cesura com o reino do eterno deleite, em que, *idealmente*, vivíamos de “ajuntar palavras por amor e não por sintaxe”, como refletia o poeta de nossa remota epígrafe.

Com efeito, como sugerido por Karsten Harris,²⁵⁵ a noção estético-existencial do erótico-musical, conforme elaborada pelo autor A, descobre na música uma “linguagem” de atmosferas [*stemning*], como desvelo de metamorfoses do desejo que a música suscita naquele que se dispõe a ouvi-la de novo e mais uma vez, e, assim,

²⁵⁵ Devemos a Karsten Harries a abordagem específica dos estádios do desejo (estádios eróticos imediatos) em associação a uma “linguagem” de atmosferas [*language of moods*]. É particularmente relevante o modo como o autor comenta essa noção, fazendo-se valer do conceito alemão de *Stimmung*. Desenvolveremos, com maior detalhe, nossa própria compreensão dessa noção, levando em consideração a trajetória de nossa pesquisa. De qualquer forma, gostaríamos de fazer constar o comentário de Harries que nos interessou particularmente: “What matters to me here is A’s understanding of music as the ‘language’ of moods. It is a view that has antecedents that go back at least to Plato and looks forward to Heidegger (see the discussion of mood in *Being and Time*). More immediately A’s understanding of music invites comparison with that of Schopenhauer, who understands it as the artistic expression of the will, which invites comparison with Plato’s eros and finds its most striking expression in desire. The different stages of the erotic are associated with moods. More specifically they are associated with metamorphoses of the mood of desire” (HARRIES, 2010, p. 42).

novamente (SKS 2, 81/OU-OU, p. 111), provocando no ouvinte um *efeito* que, se não pode ser compreendido, pode ser *descrito*, mas, note-se bem, descrito a partir da posição de quem contorna suas fronteiras, *tateia por seus limites*, e, no anseio de perfazer o *sentido* desse reconhecimento, dispõe de uma experiência que é passível de ser descrita, embora *nunca efetivamente conhecida em si mesma*. Em outras palavras, a *forma singularizada de descrição do efeito experimentado* caracteriza-se como elaboração de uma linguagem que, *metaforicamente*, admita que tais atmosferas e disposições possam ser partilhadas com outros interlocutores por via de uma *prática estética*, cuja produção, entretanto, jamais resultará na afirmação inequívoca de uma verdade, mas rigorosamente em formas de enunciação do vislumbre de sua falta.

3.1. Sobre a ocorrência da noção de *Stemning* na obra de Kierkegaard

A noção de *Stemning*, na qualidade de título ou exercício explicitamente conceitual, faz-se presente na obra do pensador Kierkegaard como capítulo de abertura em *Temor e Tremor* [*Frygt og bæven*/1843], em que o complexo narrativo é apresentado por Johannes *de silentio*. Posteriormente, aparece na obra *O Conceito de Angústia* [*Begrebet Angest*/1844], em que a expressão recebe tratamento conceitual por Vigilius Haufniensis, seu autor pseudônimo; dá título à abertura da segunda parte da obra *Prática no Cristianismo* [*Indøvelse i Christendom*/1850], assinada pelo mesmo autor pseudônimo de *A Doença para a Morte*, Anti-Climacus; e, no último ano de vida de Kierkegaard, reaparece como título da abertura do primeiro número da revista *O Instante* [*Øieblikket* /1855], da qual o autor era editor e único colaborador.²⁵⁶

Contudo, enfocaremos a noção tomando por solo investigativo fundamentalmente o *Stemning* da obra *Temor e Tremor*, em analogia com o que vimos perscrutando acerca da prática estética, na qualidade de uma “linguagem” de atmosferas, conforme abordada a partir de nossa leitura do ensaio “Os Estádios

²⁵⁶ Como bibliografia específica sobre a incidência dessa noção em Kierkegaard, destaco os artigos dos pesquisadores argentinos Héctor Fenoglio, (2004); Ana M. Fioravanti (2004); Pedro Nicolás Gorsd (2004); e Pablo Uriel Rodriguez (2004). Para uma abordagem alargada da noção, ver ROSFORT; STANGHELLINI, 2009, pp. 251-266. Para uma tomada específica à noção kierkegaardiana dentro da obra *O Conceito de Angústia*, ainda que não como aspecto central do estudo, ver GONZÁLEZ, 2001, p. 35-36.

Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical”, da obra *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*, detalhadamente apresentada no Ato I. Aqui cabe, outrossim, apontar que ambas as obras participam da mesma fase da vida do pensador Kierkegaard, tendo sido lançadas no mesmo ano, juntamente com *A Repetição. Um Ensaio em Psicologia Experimental* (publicada no mesmo dia de *Temor e Tremor*). São essas as três obras assinadas unicamente por autores pseudônimos, publicadas ao longo do ano de 1843,²⁵⁷ que são matéria de tratamento nesta tese.

Não obstante, importa observar que, do ponto de vista conceitual, conforme explicitado pelo autor pseudônimo Vigilius Haufniensis na obra *O Conceito de Angústia*, a noção de *Stemning* está intrinsecamente associada ao desafio que se impõe a uma filosofia da existência – que anseia por não falsear conceitos, isto é, por equacionar a dissociação entre conhecimento e existência, pensamento e ser – no reconhecimento da devida modulação, “afinação”, entre aquilo que é pensado (conceituação) e o modo como é expresso (forma de comunicação). Haufnienis, em uma nota, afirma que a ciência, assim como a poesia e a arte, pressupõe uma “afinação” [*stemning*] tanto naquele que a produz como naquele que a recebe, do contrário, desdobra-se uma alteração perturbadora, porque errônea, no desenvolvimento da própria noção de conhecimento, de sua pertinência, exposição e efeito (cf. SKS 4, 322/CAP, p. 17, nota n. 28). Nesse sentido, pode-se dizer que a noção de *Stemning* evoca um nexos intrínseco entre os âmbitos intelectual e emocional²⁵⁸ de tal sorte que “o que” se comunica e “como” se comunica mantenham um elo apropriado, pressupondo, sobretudo, que, ao comunicarmos algo, devemos ter em vista, principalmente, a dimensão da *interlocução* como horizonte de *presença* de outra pessoa em alguma posição potencial, seja como leitor, ouvinte, espectador, aluno, confidente, confessor etc.²⁵⁹ Nessa perspectiva, a noção de *Stemning* associa-

²⁵⁷ No ano de 1843, foram publicadas, em 16 de fevereiro, *Dois Discursos Edificantes*, de S. Kierkegaard; em 20 de fevereiro, *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*, editada por Victor Eremita; em 16 de outubro, *Três Discursos Edificantes*, de S. Kierkegaard, *Temor e Tremor. Lírica Dialética*, de Johannes de silentio, e *A Repetição. Um Ensaio em Psicologia Experimental*, de Constantin Constantius; em 06 de dezembro, *Quatro Discursos Edificantes*, de S. Kierkegaard, além de três artigos no jornal dinamarquês *Fædrelandet*, assinados por pseudônimos e S. Kierkegaard.

²⁵⁸ Sobre a peculiaridade do elo entre razão e emoção no pensamento de Kierkegaard, tendo em vista o devir existencial, recomendamos a leitura do artigo “The Intimacy Between Reason and Emotion: Kierkegaard’s ‘Simultaneity of Factors’”, de Anna Strelis Söderquist, cf. STRELIS, 2013, p. 461-480.

²⁵⁹ Cf. nota 245.

se, radicalmente, à abordagem de um novo paradigma ético-científico,²⁶⁰ cujo fundamento *não* se constituirá a partir de uma linguagem conceitual, mas antes por uma linguagem *conversacional*.²⁶¹ Uma “linguagem conversacional” significa, literalmente, uma forma de comunicação fundada na interação, na mútua participação. Em termos kierkegaardianos, poderíamos dizer que se refere à prática de uma linguagem orientada, rigorosamente, pela comunicação entre um indivíduo singular [*den Enkelte*]²⁶² e outro indivíduo singular, ou seja, efetivamente uma conversa de um para um. Sendo assim, de uma perspectiva existencial, a linguagem conversacional e, por conseguinte, a ciência existencial deverão ser firmadas, primordialmente, no âmbito da seriedade [*Alvor*].²⁶³

²⁶⁰ Na Introdução de Vigilius Haufeniensis ao seu *O Conceito de Angústia*, a questão é anunciada pela instância intitulada pelo autor de “segunda ética” ou “ética segunda” como uma “nova ciência”. A “segunda ética” não estará fundada sobre o paradigma (aristotélico) da “primeira filosofia” como uma “ciência imanente”: “A nova ciência inicia, pois, com a Dogmática, no mesmo sentido em que a ciência imanente inicia com a Metafísica. Aqui a Ética torna a encontrar o seu lugar como aquela ciência que tem a consciência que a Dogmática possui *sobre a realidade como tarefa para a realidade*. Esta ética não ignora o pecado, e a idealidade dela não consiste no exigir idealmente, *mas sua idealidade consiste na consciência penetrante da realidade*, da realidade do pecado, porém, bem entendido, não como leviandade metafísica ou concupiscência psicológica. (...) A nova Ética pressupõe a Dogmática, e com essa o pecado hereditário, de que serve em seguida para explicar o pecado do indivíduo, enquanto ao mesmo tempo institui como *tarefa a idealidade, porém não no movimento de cima para baixo, mas de baixo para cima*. (...) Aristóteles, como se sabe, empregou a denominação *πρωτη φιλοσοφια* [filosofia primeira] e com isso designou primeiramente o metafísico, embora incluísse aí ao mesmo tempo uma parte daquilo que segundo nossos conceitos pertencia à Teologia. É perfeitamente natural que no paganismo a Teologia tivesse de ser estudada aí; trata-se da mesma carência de reflexão profunda sobre o infinito que fazia com que o Teatro, no paganismo, fosse na realidade uma espécie de culto divino. Se se quiser agora subtrair daquela ambiguidade, poder-se-á então conservar a denominação, e compreender por *πρωτη φιλοσοφια* [filosofia primeira] a totalidade científica que se poderia chamar de pagã, *cujá essência é a imanência ou, dito em grego, a reminiscência*, e por *secunda philosophia* compreender aquela cuja essência é a transcendência ou a repetição” (SKS4, 328-329/CAP, p. 22-23; ênfases minhas). Darío González, em seu artigo “The Triptych of Sciences in the Introduction to *The Concept of Anxiety*”, elucida essa distinção: “The fundamental difference between second and first ethics is that the latter, as soon as it was metaphysically grounded ‘was based on the presupposition that virtue can be realized’ (SKS 4, 325-326). Since the realization of the ethical task, according to the first ethics, *consists in the actualization of a potentiality which is naturally present in the human soul, the ethical task itself cannot be conceived of as essentially individual*. By proposing the realization of a ‘virtue’ which is, in fact, *a quality or a perfection of the soul considered as a substance, the first ethics does not need to speak to the individual as an individual*” (GONZÁLEZ, 2001, p.37; ênfases minhas).

²⁶¹ A inspiração para essa noção veio de Darío González, que, em nota, alude à radicalidade da formulação de Peter Fenves, para quem essa “nova ciência” não é nem “ciência” nem “filosofia”: “no longer a science, no longer even a philosophy; its language is in turn no longer conceptual but *conversational*” (P. Fenves Chatter. *Language and History in Kierkegaard*, Stanford University Press 1993, p. 72, apud GONZÁLEZ, 2001, p.37, ênfases do original).

²⁶² “*Den Enkelte*”, do dinamarquês, costuma ser traduzido por “indivíduo singular” para enfatizar o sentido de “único” presente na língua de partida. O tradutor brasileiro Álvaro Valls explicita sua compreensão no glossário introdutório à obra *Sobre o Conceito de Ironia*: “*den Enkelte* = o indivíduo (no sentido mais pleno; mais tarde K. dirá ser esta a sua categoria)”, cf. CIP, GLOSSÁRIO, p.13.

²⁶³ Segundo o tradutor Alastair Hannay, no contexto de *O Conceito de Angústia*, a concepção de *Stemming* [*Mood*, no inglês], conforme mencionada por Haufniensis na Introdução da obra, tem seu lastro no pensamento do autor alemão Karl Rosenkranz (1805-1879): “‘Mood’ is one of many notions that Kierkegaard will have found in his reading of the German Hegelian Karl Rosenkranz, *Psychologie*

3.2. Sobre a noção de *Stimmung/Stemning* no âmbito de uma estética existencial

Para tratar da *nossa experiência* de leitura do *Stemning* em *Temor e Tremor*, é decisivo aproximarmo-nos do vocábulo dinamarquês “*stemning*” e da diversidade de traduções possíveis do termo para a língua portuguesa, procurando, com isso, interpelar algumas das implicações possivelmente férteis para nosso entendimento acerca do que vimos chamando de estética existencial.

A multiplicidade de traduções para *stemning* já foi explicitada, insistentemente, ao longo deste trabalho: “atmosfera”, “afinação”, “disposição”, “estado de espírito” ou “de ânimo”, “tonalidade afetiva” e “ambiência” são as alternativas mais difundidas. A palavra dinamarquesa encontra também correspondência no vocábulo alemão *Stimmung*, cuja tradução para nossa língua é equivalente. Compreendemos que a associação do termo nas línguas alemã e dinamarquesa é proveitosa, dentro do contexto de nossos estudos, tendo em vista que a expressão alemã vincula-se a uma extensa tradição nos campos da filosofia, da literatura e da teoria estética.²⁶⁴ Sendo assim, citamos abaixo a tradução, bem como sua remissão a outras línguas europeias, além da referida, segundo o verbete de autoria de David Wellbery, em “*Ästhetische Grundbegriffe*”.

oder die Wissenschaft vom subjektiven Geist [Psychology or the science of subjective spirit] (Königsberg, 1837)”, cf. CA, nota n. 15, p. 201. Para uma abordagem mais ampla dessa recepção, recomendamos a leitura do ensaio de Heiko Schulz, “Traces of Hegelian Psychology and Theology: Søren Kierkegaard and Karl Rosenkranz” (SCHULZ, 2014, p. 349-384), que expõe como Kierkegaard/Vigilius Haufniensis, particularmente em *O Conceito de Angústia*, associa a noção alemã de *Gemüt** (“*Gemyt*”, em dinamarquês) à interioridade da “seriedade” (“*Alvor*”), na qualidade daquilo que se constitui como *o eterno* no ser humano, diferenciando, com isso, as noções de “hábito” e de “repetição” (cf. Ibid., p. 368-369). *Conforme indicado pelo tradutor brasileiro Álvaro Valls, o termo “*Gemüt*”, do alemão, pode ser traduzido como: “alma, gênio ou caráter” (cf. CAP, nota n. 289, p. 153). Também, como se verá adiante, interessa destacar que David Wellbery encontra uma relevante conexão etimológica entre o termo alemão *Stimmung* (correlato de *Stemning*, em dinamarquês) e os termos *Gemüt*, no alemão, e *Mood*, no inglês: “Etimologicamente, a palavra [*mood*] está relacionada com a alemã ‘*Mut*’, que também pode indicar *Stimmungen* (conforme *Schwermut* [depressão], *Wehmut* [tristeza]); mas mais forte em sua interioridade subjetiva (em *Gemüt* [ânimo]) se baseia em ‘*Stimmung*’” (WELLBERY, 2003, p. 704, tradução de Samir Signeu Porto Oliveira).

²⁶⁴ Recomendamos a consulta ao verbete “*Stimmung*”, de autoria de David Wellbery (cf. WELLBERY, 2003, p. 703-733), do dicionário *Ästhetische Grundbegriffe*, que reconstrói o itinerário histórico e semântico dessa noção no campo da filosofia e do pensamento estético. O verbete é discutido por Hans Ulrich Gumbrecht em seu livro *Atmosfera, Ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura* (GUMBRECHT, 2014). Devido à relevância do verbete para o tema pesquisado, obtivemos acesso ao texto original por intermédio dos serviços da Biblioteca do Instituto Goethe de São Paulo. Contudo, foi-nos necessário solicitar sua tradução para o português para uso exclusivo de nossa pesquisa, já que a referência não pode ser publicada separadamente. Portanto, esclarecemos que os excertos que serão citados em nosso texto foram traduzidos por Samir Signeu Porto Oliveira tão somente para esse fim.

STIMMUNG [do alemão] – estado de espírito, estado de ânimo, disposição, humor, clima, atmosfera, sintonia, afinação, animar, alegrar, estímulo.

(inglês: *mood, attunement, atmosphere*; francês: *humeur, accord, atmosphère*; italiano: *umore, intonazione, atmosfera*; espanhol: *humor, afinación, atmosfera*) (WELLBERY, 2003, p. 703).

Por conseguinte, o primeiro aspecto que gostaríamos de acentuar ao propormos a aproximação entre os termos em alemão e dinamarquês diz respeito à evidência de que os correlatos *Stemning* e *Stimmung* são expressões de difícil tradução para nosso idioma. A principal razão dessa *quase* intraduzibilidade é que nossa língua, assim como as demais línguas europeias supracitadas, não admite que um mesmo termo expresse uma relação que seja, *simultaneamente*, interior e exterior, subjetiva e objetiva, e, além disso, agregue ao seu sentido *dimensões musicais*. Como já vimos, ambos os termos remetem tradicionalmente tanto à *voz (e suas tonalidades)*²⁶⁵ e à prática efetiva de *afinar um instrumento musical*, como ao resultado desse processo, ou seja, a própria *afinação* (WELLBERY, 2003, p.703-712).

Em razão desse enfoque, Hans Ulrich Gumbrecht, em seu *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*,²⁶⁶ tornou-se referência importante no nosso pensamento, ao preconizar a noção de *Stimmung*, dentro do contexto da recepção literária, como paradigma alternativo àqueles cuja perspectiva assenta-se sobre a noção de representação, i.e., paradigmas interpretativos, como instância de atribuição de sentido (GUMBRECHT, 2014, p. 16).

Tal abordagem, porém, tende mais ao comentário textual do que à interpretação, pois se trata mais de *liberar o potencial que a narrativa contém* do que revelar o sentido que subjaz a ela; esse *potencial permite que o leitor habite mundos de sensações – mundos que parecem entornos físicos* (Ibid., p. 99; ênfases minhas).

Desse modo, o autor defende a ideia de que o texto literário, em sua própria materialidade textual, *pode* ter um “efeito de presença” sobre o leitor, tocando-o *sensorial e afetivamente*, de forma semelhante ao efeito da experiência ocasionada pelas peculiaridades do clima atmosférico ou de uma música.

²⁶⁵ “Voz”: no alemão, “*Stimme*”; no dinamarquês, “*Stemme*”.

²⁶⁶ Título original: *Stimmungen Lesen: über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur* (München: Carl Hanser Verlag, 2011). No Brasil, a obra foi lançada em 2014.

A concepção de que formas heterogêneas de “comentário textual” associam-se à liberação do potencial narrativo, que, por sua vez, cria condições para que o leitor habite o campo sensível – “mundos de sensações” – no âmbito da leitura, remete-nos, por um lado, ao histórico de nossa própria interlocução com o *Stemning* da obra *Temor e Tremor*, como prática estética cultivada por via de uma linguagem de atmosferas, e, por outro, à compreensão de que essa mesma prática pressupõe a *experiência estética* como pertencente à esfera *pré-reflexiva*. Tal pressuposto é sugerido, a partir da abordagem do verbete de autoria de David Wellbery, adotando-se a noção de *Stimmung* na qualidade de um “como” que exprime um conjunto difuso – indeterminado acerca da relação sujeito-objeto – de sensações e afetos que, ao promover “a integração” de elementos do “dentro e fora”, do “mental e físico”, do “emocional e meteorológico” etc., destila uma “dimensão comunicativa”, muito embora não se deixe apreender em suas “regras” de funcionamento, não se prestando, portanto, ao entendimento.

Para identificar os *Stimmungen* Lotze²⁶⁷ usou a metáfora “Tonalidades do estado de espírito”, que enfatizava a saturação de todo o campo de experiência pelo respectivo tom do *Stimmung* (podemos pensar na cor sépia das antigas fotografias). Um *Stimmung* é uma qualidade total, um “como”, cuja luz pálida, delicada, alegre ou forte, é “o que” foi experimentado num encontro singular. Em última análise, no entanto, refere-se a este “como” o sujeito se sente (...). Conforme já mostrado, a discussão da problemática da tradução não se refere exclusivamente ao lado subjetivo da experiência no conceito de *Stimmung*. *Stimmungen* não são apenas modos psíquicos da vida emocional, mas também a atmosfera que nos cerca. Pode-se falar de uma “atmosfera de outono” [*herbststimmung*] e, portanto, referir-se ao “ar tépido”, ao “brilho pálido”, aos “telhados molhados”, ao “estertor da água de chuva nas calhas”, “o terrível puxador da pequena nuvem através do cinza”.²⁶⁸ Melhor: se pensa em toda a interação desses elementos, que são sentidos como pertencentes a toda a compleição do *Stimmung*.²⁶⁹ Assim, *Stimmung* tem em relação aos objetos e suas características uma função integrativa, concentra-os num todo coeso, sem que possa especificar quaisquer regras para essa fusão. *Stimmungen* têm, além disso, uma dimensão comunicativa. Isto pode ser visto especialmente nos usos coletivos relacionados ao conceito, que surgiu no século XIX e hoje são

²⁶⁷ Trata-se da referência a Rudolph Hermann Lotze, em *Medizinische Psychologie oder Physiologie der Seele* (Leipzig 1852), p. 514, cf. WELLBERY, 2003, p. 704.

²⁶⁸ Citação de versos do poema “*Herbststimmung*” (1895), de Rainer Maria Rilke, conforme referência do autor, cf. *Ibid.*, p. 705 e nota 57.

²⁶⁹ Segundo referência fornecida pelo autor do verbete: Vgl. Rainer Maria Rilke, *Herbststimmung* (1895), in: Rilke, *Sämtl. Werke*, hg. V. Rilke-Archiv, Bd. I (Frankfurt a. M. 1956), 35. *Ibid.*, nota n. 06, p. 705.

onipresentes: o “clima” na bolsa de valores, o “clima” político num país, também para o *Stimmung* de uma festividade (geralmente é atribuído: o “bom” *Stimmung*). (...).

Em resumo, deve-se notar que os aspectos discutidos – referência ao eu, potencial de integração, eficácia comunicativa – nesse ponto concordam, indicando que têm *um caráter pré-reflexivo*. A potência corrente do *Stimmung* se consoma de forma temática. Esta é, provavelmente, ao lado do cruzamento entre subjetivo e objetivo, uma segunda fonte importante de fascínio que o conceito de *Stimmung* exerceu desde o século XVIII no contexto da teoria estética (WELLBERY, 2003, p. 705, tradução de Samir Signeu Porto Oliveira; ênfases minhas).

Em vista disso, percebemos que a ênfase na *perspectiva pré-reflexiva da experiência estética* por via da noção de *Stimmung/Stemning*, como uma “qualidade total”, um “como” que equivale, precisamente, a “o que” o indivíduo “experimenta num encontro singular”, sob a ótica da estética existencial que estamos a perscrutar, corresponderia à esfera da imediaticidade sensual, aquele “reino desconhecido” do erótico-musical, onde “não habita a linguagem”, nem “os afadigados afazeres da reflexão”, lugar *ideal* em que “desfruta-se simplesmente com eterno folguedo”... (SKS 2, 94/OU-OU, p. 126). Ademais, compreendemos que a analogia torna-se ainda mais claramente demonstrável pela inequívoca conotação musical presente no termo *Stimmung*, evidenciada pela trajetória do vocábulo, desde o século XVIII, dentro das teorias estéticas no contexto filosófico europeu, como historia Wellbery.

É, portanto, em virtude desse enfoque que compreendemos a noção de *Stimmung/Stemning* como um modo de interpelação estética de âmbito existencial, uma vez que, ao remeter-se ao plano da imediaticidade, também alude a uma “ideia estética”, cuja peculiaridade consiste em produzir efeitos que, desafiando o plano conceitual, deflagram uma fecunda resistência às tentativas de representação poética (HARRIES, 2010, p. 47). Com isso, a noção de *Stemning*, dentro do escopo de nossa pesquisa, poderia ser sintetizada pela metáfora concebida pelo autor pseudônimo A, ao vislumbrar a figura de Dom Juan, na qualidade de ideia estética, como “um pairar entre ser força da natureza e indivíduo”, um *pairar* que pode ser descrito como *vibração musical*, imagem acústica, que o autor associa ao “desassossego do mar”, cujas “ondas espumosas formam imagens semelhantes a seres” que são, ao fim e ao cabo, tão somente espectros produzidos pela agitação natural do mar.

É assim que Don Juan é uma imagem que se torna continuamente visível, mas sem adquirir figura ou consistência, é continuamente criado, mas nunca fica pronto, nada se capta de sua história além de escutar o barulho das ondas. Quando Don Juan é apreendido desta maneira, tudo se reveste então de sentido e de profunda significação (SKS 2, 97/ OU-OU, p. 129).

Por essa perspectiva, na “linguagem” do *Stemning*, ou seja, em sua “dimensão comunicativa”, tudo se tornará tão intensamente visível quanto inapreensível, permanentemente criado, mas jamais consumado, nada poderá ser compreendido de sua história, além do “barulho das ondas”.

4. “Eu”, amante da estética: tateando os limites da linguagem

No Ato I, ponderamos que a noção identificada por estética existencial seria interrogada, segundo o pressuposto de que o “saber primordial”, plano pré-reflexivo da existência, compreendido como imediaticidade sensual, ao qual nos referimos inicialmente por via do trecho citado da poesia de Manoel de Barros, consiste, em nossa leitura, em um princípio orientado segundo a formulação poética do “ajuntar palavras/coisas por amor, não por sintaxe”. Essa formulação nos devolve à experiência da encruzilhada, que nomeamos de matriz, visto que nos projeta em meio a um “saber juntar” seminal, que exige a compreensão de um *limite*: tudo que *não* é sintaxe, i.e., linguagem verbal,²⁷⁰ pertence ao “reino” da imediaticidade.

Em nossa trilha, seguimos as pegadas do autor A, um *amante da estética*, um filósofo da arte [*Æsthetiker*]²⁷¹ que, em suas “observações estéticas” [*æsthetisk betragtning*] no ensaio “Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical” (SKS 2, 53-136/OU-OU, p. 81-171), explicita que mesmo sendo impossível para ele entrar no “reino desconhecido” do imediato, expresso artisticamente pela música de Mozart, é-lhe possível encontrar uma *linguagem* que *descreva sua própria experiência de ouvir*. Nessa concepção, o máximo que uma prática estética conseguirá fazer será

detectar o musical a partir da ideia, da situação, etc., *a escutá-lo*, e quando tiver então levado *o leitor a ficar musicalmente receptivo* a um grau tal que lhe parece estar a ouvir a música, então, terei cumprido a minha tarefa e, então, calar-me-ei, dizendo ao leitor tal como a mim mesmo eu digo: <ouve> (SKS 2, 92/OU-OU, p. 123; ênfases minhas).

Com efeito, *aquilo que pertence à prática estética se realiza em virtude da linguagem*, compreendida como *espaço de possibilidade*, e, por conseguinte, estabelecida de forma reflexiva, embora atue sobre uma esfera inabarcável pela reflexão, que é precisamente o plano da imediaticidade sensual.

Não obstante, no caso do autor A, como também já indicamos, o “espaço de possibilidade” para tal incursão corresponde a sua própria identidade: um “amante da estética”. Assim, em chave irônica, sua linguagem confrontará o *desejo ardente de*

²⁷⁰ Linguagem assim compreendida como capacidade cognitiva de conceituação.

²⁷¹ Cf. nota 76.

contemplação do erótico imediato; aquele que nele ressoa pela obra que ama e pelo que dela desvela-se enquanto nela afirma aquilo que *concebe* por “sua identidade”,²⁷² movimento acrescido do anseio de partilhá-la com seus pares, ou seja, outros “amantes da estética”. Todavia, a gana por essa comunidade de ouvintes-leitores evoca uma aliança perene com a obra que se ouve, implica não apenas desejá-la em um dado momento, mas desejá-la *cada vez mais*. Em outras palavras, anseia-se que o ouvinte-leitor nunca mais se afaste dela, nunca mais deixe de desejá-la, uma vez que para o autor A, a condição *ideal* de partilha exige que tanto ele como seu leitor estejam ambos, desde o princípio, comprometidos com a arte de ouvir e com o desejo de permanecer *reiteradamente* ouvindo a obra amada.²⁷³

Mas como uma obra poderá jamais esgotar-se? Essa é precisamente a questão tematizada no *Stemning* de *Temor e Tremor*.

Portanto, a seguir, apresentaremos a forma como vemos convergir o que pode ser compreendido como o “método” do autor A, aquele que descobre nos limiares da linguagem um modo de circunscrever as fronteiras do “reino desconhecido” da imediatez sensual, com a nossa própria prática estética como ato de “cultivo de si”, i.e., cultivo existencial,²⁷⁴ que, tateando os limites da linguagem, elabora procedimentos estéticos para instaurar um processo peculiar de interlocução com o *Stemning* da obra *Temor e Tremor*.

4.1. Era uma vez uma história que deixou de ser simples...

Conforme já comentado, é por via do *Stemning* que seu autor, Johannes *de silentio*, nos conta a história de um homem que, *em sua infância*, havia escutado a passagem bíblica do Gênesis, 22 – em que Abraão aceita a provação divina de sacrificar seu filho Isaac – apreendendo-lhe um sentido que, entretanto, fora se perdendo, na medida em que envelhecia. Não obstante, é exatamente o

²⁷² Cf. Ato I sobre a noção do “desespero de querer desesperadamente ser si mesmo”.

²⁷³ Cumpre, todavia, notarmos que essa afirmação sobre o autor A se refere *unicamente* a “*Os estádios eróticos imediatos ou o erótico-musical*”, não havendo qualquer intenção de nossa parte de definir ou defender um caráter específico ao autor A. A fortuna crítica de *Ou-Ou* é extensíssima, recomendamos, contudo, a ampla abordagem de Karsten Harries (2010), bem como o ensaio de Ryan Kemp sobre a figura do autor pseudônimo A (Kemp, 2015 a, pp. 1-25).

²⁷⁴ Importante lembrar que essa ideia está fundamentalmente conectada com a noção de “desespero-desafio”, aquele que se formula como: “o desespero de querer desesperadamente ser si mesmo”, cf. Ato I.

reconhecimento dessa perda que produz um crescente arrebatamento por essa narrativa do Antigo Testamento.

Era uma vez um homem que escutara em criança essa linda história acerca de como Deus tentou Abraão, de como ele resistiu à tentação, guardou a fé e pela segunda vez recebeu um filho contra a sua expectativa. Quando ficou mais velho, leu a mesma história com uma admiração ainda maior, *pois que a vida separara o que estivera unido na simplicidade inocente da infância*. Quanto mais velho ficava, tanto mais o pensamento regressava a essa história, tanto maior e mais forte era o seu entusiasmo e, contudo, *era cada vez menos capaz de entender a história* (SKS 4, 105/TT, p. 55-56; ênfases minhas).

Logo, é nesse trecho introdutório que, a rigor, vemos deflagrada toda a problemática perscrutada ao longo de nossa pesquisa. O excerto nos transporta àquele “saber juntar” seminal pertencente ao “reino” da imediaticidade, em que a vida ainda *não* “separara o que estivera unido na simplicidade inocente da infância”. Pela abordagem da *noção* de *Stimmung/Stemning* como experiência estética, tal reino projeta-nos à esfera pré-reflexiva da existência, cuja “dimensão comunicativa” se desvela por meio de atmosferas e estados de espírito, como o processo de afinação de um instrumento musical, fazendo irromper “mundos de sensações” (GUMBRECHT, 2014, p. 99) que não se deixam captar de forma conceitual, i.e., *escapam* à linguagem.

Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum*, como escalas de música. Apresentam-se a nós *como nuances que desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar* (GUMBRECHT, 2014, p. 12; ênfases minhas).

Foi primordialmente nessa perspectiva que o *Stemning* da obra *Temor e Tremor* nos atingiu como leitora desde nosso primeiro contato em 2009. Soou-nos estranho e familiar, atraente e repulsivo, tênue e violento, concreto e abstrato. Remeteu-nos ao tempo da infância, às aulas de catecismo, à primeira comunhão, às longas tardes à espera de Deus, em uma igreja vazia de nossa cidade natal. Remeteu-nos à contemplação de uma barraquinha iluminada com uma lanterna, montada em nosso quarto de menina. Aos fantoches de papel machê confeccionados com a ajuda da mãe. Remeteu-nos ao pai e à mãe. Remeteu-nos ao que finda e ao que permanece.

Remeteu-nos, antes de tudo, ao desejo de *simplicidade*. Sendo assim, nossa recepção do *Stemning* da obra nos colocou frente a frente com nossa vontade de investir em uma prática estética cuja linguagem pudesse nos aproximar da perplexidade comunicada por esse narrador *acerca de si mesmo*, porque “a vida separara o que estivera unido na simplicidade da infância”. Essa separação acarreta a perda da compreensão infantil sobre a narrativa do sacrifício de Abraão, do mesmo modo como acarreta a perda da vida imersa em “mundos de sensações”. Em outras palavras, acarreta o sentimento da perda de naturalmente “sermos”, assim como uma flor é, um animal é, ou como são as ondas do mar.

É precisamente nessa perspectiva que percebemos que o *Stemning*, enquanto prelúdio da obra *Temor e Tremor*, perfaz a noção de *Stimmung/Stemning* como esfera associada à imediaticidade sensual, exatamente, por “desafiar nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar [captá-la]”.

Nossa ânsia por fundamentar uma prática estética de lastro existencial assentou-se, portanto, no reconhecimento do desejo primordial de voltar a habitar a *idealidade* dessa instância, i.e., a naturalidade de apenas “ser”, como principal via de cultivo para que uma obra jamais se esgote: do ponto de vista da existência concreta, nunca mais seremos crianças, assim como jamais fomos ou seremos uma flor, um animal ou as ondas do mar. Desse modo, o que nos interessará nesse enfoque será, justamente, encontrar uma linguagem para a prática estética que *revigore essa distância*, essa separação, essa “perda”, intencionando ver como a própria linguagem responderá: com que “estado de espírito”, “tonalidade afetiva”, “afinação”, ou seja, com que *Stimmung/Stemning* poderemos responder, poeticamente, a essa impossibilidade?

Com isso, podemos reassumir o que anunciamos no Ato I acerca de nossa pesquisa, dizendo agora que o *Stemning* de *Temor e Tremor* evidencia algo que nos escapa, ou mais precisamente, *uma verdade que nos escapa*. É a simplicidade dessa verdade, *que desejamos idealmente retomar*, que se revolve ao nos propormos esse encaminhamento em nossa prática estética.

O desejo por essa simplicidade inventou, por isso, um método-objeto para acercar o *Stemning*, circunscrever suas bordas, fazer-lhe fronteira, tocar-lhe a superfície opaca (SCHREIBER, 2013, p. 29),²⁷⁵ tateá-lo. A esse método-objeto nomeamos Livro de Cultivo. A simplicidade, todavia, só é completa quando podemos brincar juntos. O desejo precisava então de outros com quem brincar. A essa brincadeira nomeamos Retiro de Cultivo. Assim, Livro de Cultivo e Retiro de Cultivo referem-se, respectivamente, ao nosso modo de produzir “observações” por via de proposições estéticas e de constituir uma “comunidade” de leitores que possam assistir e ser assistidos por essas proposições. Ao realizarmos esses dois movimentos, dispusemo-nos a percorrer as fronteiras do “reino desconhecido” para a linguagem para ver o que a linguagem haveria de dizer. Assim fizemos.

4.2 Sobre nossa abordagem do Livro de Cultivo

Apresentaremos a constituição do Livro de Cultivo confeccionado para a interlocução com os leitores-testemunhas identificados na primeira seção deste Ato II, expondo-o, todavia, não pela ordem de suas proposições, tais quais deliberadas para a leitura dos participantes, mas antes por seu eixo temático-formal. Desse modo, na seção a seguir, destacaremos quatro proposições (nº 5, nº 2, nº 6 e nº 1, nessa ordem) que consideramos estruturais para a sustentação de nosso encaminhamento. Vale esclarecer que não seguiremos a ordenação original do material porque, sendo a proposição nº 5 o centro temático, pareceu-nos mais cabível iniciar aí nossa exposição, evidenciando, na sequência, as três outras proposições que, em conjunto, constituem o eixo temático-formal do Livro de Cultivo. Sendo assim, a título de elucidação, gostaríamos de destacar, de forma sucinta, que as proposições nº 03 e nº 04 dedicam-se exclusivamente a apresentar o *Stemning* completo da obra *Temor e Tremor*, fazendo-o reincidir em associação à passagem bíblica em Gênesis 22, com o intuito de aproximar o leitor do texto integral e de seu referente, sem formular uma questão estética específica. Não obstante, reiteramos que todas as proposições, conforme endereçadas aos leitores-testemunhas, estão devidamente documentadas

²⁷⁵ Cf. Ato I, p. 95.

nos ANEXOS, inclusive a carta de apresentação do Livro de Cultivo, seguindo a formatação que fora entregue aos leitores convidados.²⁷⁶

Gostaríamos ainda de esclarecer três aspectos de ordem prática a respeito das proposições do Livro de Cultivo:

a) ressaltamos que, em princípio, todos os materiais presentes em cada proposição têm importância equivalente, sejam eles imagem, música ou texto;

b) nesse sentido, o modo de articulá-los foi de responsabilidade exclusiva dos artistas convidados, não nos cabendo, portanto, impor qualquer tipo de hierarquia prévia acerca dos mesmos;

c) notar-se-á que o enunciado das questões de cada proposição insistirá em uma formulação, a qual solicita a elaboração formal a partir da noção de “menor grandeza”/ “menor dimensão”. Essa escolha diz respeito ao nosso interesse em equacionar, sob o ângulo da investigação formal, uma abordagem para a ideia da *redução à menor grandeza* (ou menor dimensão),²⁷⁷ exprimindo o desejo de ver circunscritas, esteticamente, as possibilidades do minúsculo e do maiúsculo – no corpo e na voz, nos lugares humanos, nos lugares naturais, nos objetos, na luz, nos sons, como grandes, mínimos, gigantes, conformes ou disformes, reconhecíveis ou impalpáveis etc. – trazendo à “cena” o envolvimento com desdobramentos possíveis daquilo que, então, nomeamos como “dimensão” e “grandeza”. Nesse sentido, evidenciou-se o interesse da pesquisa em dialogar com perspectivas contemporâneas de intervenções com objetos, miniaturas e formas animadas, de modo a ampliar os recursos estético-formais para os experimentos cênicos previstos.

Por fim, vale lembrar que abordaremos as “resultantes” estéticas de nossa prática no Ato III, por meio da exposição acerca do *making of* [processo de produção]

²⁷⁶ Cf. ANEXOS, p. 270-271.

²⁷⁷ Observamos que uma investigação da ideia da “redução à menor grandeza” fora desenvolvida anteriormente, em contexto teórico e poético muito diverso, em nossa dissertação de mestrado, intitulada *Experimento do Acordo: escritura sobre o aprendizado na tempestade*. A pesquisa, defendida em 2008, sob orientação da professora Ingrid Dormien Koudela, no Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA / USP), consiste na abordagem teórica da tipologia dramatúrgica da peça didática [*Lehrstück*] de Bertolt Brecht, bem como na descrição de experimentos cênicos, produzidos entre 2006 e 2007, com *A peça didática de Baden-Baden sobre o Acordo* [*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* /1929], do autor alemão. A pesquisa foi realizada por meio da experimentação de procedimentos estéticos e pedagógicos, tornados possíveis em virtude da aprendizagem estética com a peça didática em questão, em parceria com oito artistas que se envolveram no processo de criação. Teoricamente, a escritura gerada foi resultado da articulação intertextual entre a obra referida de Bertolt Brecht e aspectos fundamentais do pensamento de Walter Benjamin, sobretudo, em suas *Teses sobre o Conceito de História* (1940). Os resultados filmados dessa pesquisa podem ser mais amplamente acessados pelos canais do *youtube*: versão curta do “Experimento ‘desencenado’”: <https://www.youtube.com/watch?v=ei8o-VZJu3k>; e do “Experimento encenado”: <https://www.youtube.com/watch?v=wpP6qllD5dI>; e versão longa do “Experimento ‘desencenado’” <https://www.youtube.com/watch?v=SQu1bCvLfkl>

do Retiro do Cultivo, gerador da recordação filmica intitulada *Sobre o Assistir, filme-testemunho em minisséries*. Neste momento, cabe, por conseguinte, tão somente explicitar a configuração e os pressupostos que guiaram nossa interpelação.

4.3 Eixo temático-formal do Livro de Cultivo

Fotografias e fonte: esculturas intervencionais de Isaac Cordal (CORDAL, 2011), acrescidas da série *blackout* proposta.

Na **proposição nº 5**, que consideramos o centro nevralgico do Livro de Cultivo,²⁷⁸ incluímos uma sequência de materiais que, conforme apresentado acima, envolve fotografias das miniesculturais do artista Isaac Cordal,²⁷⁹ evidenciando um homem só, em três perspectivas de olhar e se relacionar com o mar, que foram isoladas pela interposição de uma série *blackout* materializada por papel cartão preto, onde afixamos bandeirinhas da Dinamarca.

²⁷⁸ As proposições estéticas contidas no Livro de Cultivo serão apresentadas paulatinamente ao longo do texto. Para uma noção completa da ordem e estrutura do Livro de Cultivo, cf. material escaneado nos ANEXOS, p. 270-279.

²⁷⁹ Isaac Cordal (1974) é artista visual da Galícia (Espanha), escultor e fotógrafo com ação artística voltada para a intervenção urbana e em *site specific*. Acesso a suas obras, propostas e portfólio online pelo website oficial: <http://cementeclipses.com/>

Em meio a essa série *blackout*, o leitor-testemunha encontraria também o trecho de introdução da narrativa do *Stemning* (sobre o homem que entende cada dia menos a passagem bíblica) escrito à mão, em envelope lacrado, assinado por Johannes *de silentio*.

Imagens do material: à esquerda, apresentamos a forma como o trecho do texto²⁸⁰ era encoberto pelo papel cartão em forma retangular; à direita, o texto revelado do trecho escolhido do *Stemning de Temor Tremor* (SKS 4, 105/TT, p. 55-56).

Contudo, antes que o participante pudesse ganhar um novo acesso à narrativa, precisaria observar as fotografias das miniesculturais do homem só diante do mar. Esse limite é explicitado por meio de outra interposição *blackout*.

Imagem do material: interposição *blackout* proposta com a recomendação: “Só abra após assistir às imagens”

²⁸⁰ Caso a visualização seja difícil, o trecho utilizado está citado na p. 150, em destaque trecho na p. 170.

Por fim, essa proposição também incluía o enunciado de uma questão para que o convidado trabalhasse, em diálogo com a dinâmica das imagens propostas, sua “resposta” estética para esse conjunto propositivo que lhe fora endereçado.

Componha *com a menor grandeza da forma* (visual, corporal, musical ou mista etc.) a narrativa, tal qual assinada por Johannes *de silentio*, como se você fosse muito velho e *não* se lembrasse mais de como sua mãe fez para desmamá-lo.

O enunciado da proposição ancora-se em uma proposta lúdica, evidenciada pelo “como se”,²⁸¹ convidando o participante a brincar a partir de uma sugestão imaginária, cujo pressuposto, todavia, investe em uma ideia insólita se tomada ao pé da letra: afinal, quem se lembraria da forma como foi desmamado?

O tema do desmame é apresentado por Johannes *de silentio* em textos-fragmentos que aparecem ao final das quatro histórias que o homem da narrativa cria, ao longo do *Stemning* da obra, com o intuito de imaginar-se testemunha do episódio bíblico, tal qual o recordava de sua compreensão na infância.²⁸² Entretanto, não encontrará sucesso nesse intento: sua imaginação não alcançará a representação da história original. Com efeito, a frustração do homem parece irreversível: não consegue testemunhar, imaginativamente, a narrativa que um dia lhe pareceu crível. Por conseguinte, a falência na representação da história está consumada. Esse malogro assinala que a recepção dessa passagem bíblica tornara-se inconcebível, i.e., escapara à linguagem. Portanto, do ponto de vista estético, apenas uma linguagem de atmosferas poderá tateá-la, uma vez que estamos a lidar com matéria de âmbito pré-reflexivo.

²⁸¹ Cf. nota 152.

²⁸² Cumpre lembrar que todos os leitores-testemunhas tiveram acesso ao *Stemning* completo da obra, incluído no Livro de Cultivo nas **proposições n. 3 e n. 04**. Cf. SKS 4, 105-111/ TT, p. 54-64.

Na **proposição nº2**, desejamos sondar, particularmente, o *Stimmung/Stemning* que se projeta, então, do sentimento de frustração associado à experiência que resiste à representação, em relação ao sentimento de separação, de cisão, de “perda” da imediaticidade sensual, por assim dizer, a partir de uma abordagem dos fragmentos crípticos associados ao desmame.

Imagem do material: os quatro textos breves que aparecem, respectivamente, ao final de cada uma das narrativas propostas pelo homem narrador presente no *Stemning* da obra *Temor e Tremor* (SKS 4, 108; 109; 110; 111/TT, p. 59; 60; 62; 63)²⁸³

Imagem do material: à esquerda, apresentamos a forma como o fragmento do texto era encoberto pelo papel cartão amarelo em forma retangular; à direita, o fragmento revelado: no caso, trata-se do último texto breve sobre o desmame apresentado na ordem original das narrativas do *Stemning* (SKS 4, 111/TT, p. 63).

Assim, nessa proposição, incluímos um dos fragmentos – de modo que distribuíssemos as quatro diferentes versões entre os leitores-testemunhas –

²⁸³ Notamos que no último fragmento se lê: “Quando o filho deve ser desmamado, a mãe tem à mão *alimento* mais forte para que o filho não morra. Feliz é aquela que tem à mão *alimento* mais forte!” (SKS 4, 111/TT, p. 63, tradução alterada, com a substituição da palavra “comida” [Føde] por “alimento”, em função do efeito sonoro e assimilação da ideia dentro de nosso encaminhamento).

vinculando-o à escuta de uma cantiga de ninar²⁸⁴ segundo indicação gestual e espaço-temporal específica: a música devia ser ouvida de olhos fechados, em um lugar que remetesse ao acolhimento da infância, três vezes ao dia, em três dias diferentes. Só então, o participante deveria ler o fragmento sobre o desmame, bem como o enunciado da questão vinculada a essa proposição.

Componha com a *mínima dimensão da forma* (visual, corporal, musical, ou mista etc.) o que você percebe nessa proposição *como se* você fosse muito velho e se lembrasse como sua mãe fez para desmamá-lo. É necessário que o trecho do texto proposto seja enunciado tal qual apresentado.

Como é evidente, o enunciado da questão apresentada na **proposição nº 2** prenuncia o que será vinculado como eixo temático na **proposição nº 5**, conforme já expusemos, sugerindo ao participante um jogo imaginário, cujo pressuposto assenta-se ludicamente na estranha ideia de que seria possível, do ponto de vista existencial, a recordação do próprio desmame. Em ambos os casos, sob a ótica de nossa prática estética, por via da linguagem, estamos a acercar o “reino desconhecido” do erótico imediato na experiência de desmame, forçando um elo verossímil com os excertos textuais, todavia, como *Stimmung/Stemning* que desvela o inconcebível, i.e., o irrepresentável.

Nessa proposição, também constituída pela “posologia” sugerida para a audição da canção de ninar, estamos, pois, a mirar tais fragmentos sob o ângulo do filho, bem como pela perspectiva da mãe que, conforme expresso pelas frases de encerramento das quatro versões dos excertos, é apresentada, ambigualmente, sob a linguagem de escalas, nuances, poderíamos dizer, tonalidades da “perda”: “Feliz é aquela que não recorreu a meios mais terríveis para desmamar o seu filho!” (SKS 4, 108/TT, p. 59); “Feliz é o filho que não perde a mãe de outro modo!” (SKS 4, 109, TT, p. 60); “Feliz é a mãe que conserva o filho assim tão perto e mais não necessitou de sentir mágoa!” (SKS 4, 110, TT, p. 62); “Feliz é aquela que tem à mão alimento mais forte!” (SKS 4, 111, TT, p. 62, tradução alterada, cf. nota 283).

²⁸⁴ Nessa proposição do Livro de Cultivo, incluímos também um CD com a canção “Cantiga de Ninar” (recolhida e cantada por Sebastiana Aparecida Otaviano, com arranjos e piano de Gabriel Levy), do CD *Interior* (Paulus, 2008), do grupo vocal feminino “A 4Vozes”, formado por Doralice Otaviano, Jussara Otaviano, Jurema Otaviano e Thatiana Otaviano.

A ambiguidade tateada por entre essas tonalidades parece reverberar um *Stimmung/Stemning* que ressoa uma “linguagem” de provações ao interlocutor, como uma paisagem sem figura, uma aproximação que é afastamento, um saber inarticulado, um delicado balançar atroz etc., nuances afetivas perceptíveis em todos os quatro fragmentos, os quais, em sua aparente semelhança, desafiam a previsibilidade e o discernimento, como acordes dissonantes. Dentre os tons dessa imprevisibilidade, capturou-nos, especialmente, aquele que alia a felicidade da mãe e do filho ao acesso a um “alimento mais forte” do que o próprio leite materno. Qual potencial de linguagem libera-se por via da imagem do “alimento mais forte”, se tomamos as tonalidades da “perda” como “perda” da imediaticidade sensual?

Na **proposição nº 6**, a última na sequência original do Livro de Cultivo, oferecemos ao participante a gravura abaixo, acrescida do seguinte enunciado:

A partir dessa imagem, componha *com a mínima dimensão e a menor grandeza da forma* (visual, corporal, musical ou mista etc.) a impossibilidade de testemunharmos a passagem bíblica do Gênesis 22 *como se você fosse o velho homem*²⁸⁵ descrito por Johannes *de silentio* no *Stemning*.

²⁸⁵ No *Stemning* de *Temor e Tremor* fica expresso que o homem em questão está envelhecendo, mas não é afirmado que se trata de um “homem velho”. Contudo, inferimos essa condição, uma vez que, do ponto de vista das práticas estéticas propostas, ganharíamos pela intensificação da distância em relação ao “tempo da infância”.

Sobre imagem e fonte: “colagem” de autor anônimo adquirida em sebo estadunidense²⁸⁶

Aqui, na qualidade de primeira leitora-testemunha dentro do percurso proposto e autora do Livro de Cultivo, nosso pressuposto de leitura do *Stemning* da obra é explicitamente afirmado: a passagem bíblica tal qual narrada no livro do Gênesis 22 é irrepresentável, i.e., escapa à linguagem.

Assim, seguindo o “método” do autor A, detectamos o irrepresentável a partir da ideia, da situação, acercando a abstração de suas fronteiras por meio dessa “gravura”, cuja *atmosfera* nos remete à perplexidade do narrador acerca de si mesmo, porque “a vida separara o que estivera unido na simplicidade inocente da infância” (SKS 4, 105/TT, p. 55-56).

A sombra da perda que paira nessa atmosfera é a da separação daquela esfera que vibra o não saber, o indeterminado, em que estamos a “juntar palavras por amor, não por sintaxe”, justaposta àquela que é exaustão do saber, porque ousa pensar sobre o que o pensamento não pode conceber. Trata-se da reflexão levada ao seu limite. É em meio à tensão deste *estado de espírito* que a representação da história parecerá tão irrecuperável quanto a própria infância.

²⁸⁶ Foi-nos enviada, em junho de 2014, pela teóloga texana Jennifer E. Veninga, a quem agradecemos pelo inspirador presente postal.

Por fim, a **proposição nº 1**, a primeira na ordenação do Livro de Cultivo, apresenta a epígrafe da obra *Temor e Tremor*, impressa em um papel branco, exibindo letras também muito claras, quase em apagamento, sobreposta a uma página de papel cartão preto, no qual o participante encontraria afixado o enunciado da questão proposta.

Componha uma forma de mínima dimensão (visual, corporal, musical ou mista etc.) de enunciar essa epígrafe como se você fosse o mensageiro. É necessário que o trecho do texto proposto seja enunciado tal qual apresentado.

No texto original da obra *Temor e Tremor*, a epígrafe é citada em alemão, língua de seu autor, Johann Georg Hamann:²⁸⁷ “*Was Tarquinius Superbus in seinem Garten mit den Mohnköpfen sprach, verstand der Sohn, aber nicht der Bote*” (SKS 4, 100/TT, p. 47), i.e., “O que Tarquínio, o *Soberbo*, disse no jardim por via das cabeças das papoilas foi entendido pelo filho, mas não pelo mensageiro” (TT, p. 48, nota n. 02).

O fato de a epígrafe de abertura da obra ser um convite evidente à participação em um aparente enigma acerca do problema da transmissão de uma mensagem

²⁸⁷ Johann Georg Hamann (1730-1788), filósofo e autor alemão, um dos inspiradores do movimento literário “Tempestade e Ímpeto” [*Sturm und Drang*], cuja obra tem grande impacto sobre o pensamento de Kierkegaard, particularmente sobre noções associadas aos modos de comunicação, a relação entre fé e razão e a “ignorância socrática” (HAY, 2008, p. 105). Outro aspecto decisivo dessa influência diz respeito ao humorismo que Kierkegaard identifica na obra de Hamann, o “maior dos humoristas”, segundo o autor: “Kierkegaard describes Socrates and Hamann as ‘the greatest master of irony and the greatest humorist, separated by 2,000 years’. It appears that Kierkegaard understood Hamann’s life as being joyful, full, consistent, and perhaps more importantly, reconciled with the world” (Ibid., p. 107).

interessou-nos, em particular, devido à sugestão de que o êxito nessa interlocução desvela-se fundamentalmente por uma comunicação *gestual* – logo, não ancorada na linguagem (verbal) – firmada na *intimidade de um vínculo*, no caso, de pai e filho. Não obstante, tal mensagem é transmitida por um terceiro, o *mensageiro* que, paradoxalmente, ao transmiti-la torna-se portador de um gesto que descreve, sem compreender. A incompreensão da mensagem gestual que se está a descrever tornou-se, pois, o pressuposto de nossa primeira proposição.

A formulação desse pressuposto explica, portanto, a razão de não termos optado por incluir, nessa proposição, o contexto textual e histórico ao qual a epígrafe remete, deixando em aberto ao participante a alternativa de pesquisar ou não acerca de seu referente. Nesse sentido, quisemos acompanhar o modo como o próprio autor pseudônimo Johannes *de silentio* escolheu endereçar a epígrafe no texto original da obra, ou seja, sem nenhuma menção a fontes. Cabe, entretanto, neste momento, reportarmo-nos a esse contexto, com o intento de introduzir, desde já, alguns aspectos que serão retomados no Ato III, quando tratarmos do assunto em meio às “resultantes” estéticas do trabalho dos leitores-testemunhas.

A epígrafe, retirada por Kierkegaard de uma correspondência de Johann G. Hamann,²⁸⁸ refere-se a uma citação feita pelo filósofo alemão a um episódio narrado pelo autor romano Valerius Maximus,²⁸⁹ em que Tarquínio, o *Soberbo*, último rei de

²⁸⁸ Trata-se de uma carta de Johann G. Hamann a Johannes Gotthelf Lindner (1729-1776); edição consultada por Kierkegaard: *Hamann's Schriften* [Escritos de Hamann], ed. Friedrich Roth, Berlim, 1821-43, vols. 1-8; vol. 3, 1822, p. 190 (cf. TT, nota da tradutora n. 2, p. 48).

²⁸⁹ Na obra *Factorum et Dictorum Memorabilium, Libri Novem* [“Nove Livros de Dizeres e Feitos Memoráveis”], VII, 4, 2, cuja tradução de serviço nos foi gentilmente cedida para proveito de nossa pesquisa pela tradutora Ana Cláudia Romano Ribeiro: “Continuando, voltarei aos nossos reis. Sexto Tarquínio, filho de Tarquínio, suportando mal que os gábios não tenham podido ser conquistados pelas tropas/forças do pai, arquitetou um plano mais eficaz do que as armas, com o qual, tomada aquela cidade, ele a anexaria ao império romano: rapidamente dirigiu-se aos gábios como se fugindo da crueldade e das agressões do pai, às quais se resignara por vontade própria, e, pouco a pouco, por meio de agrados fingidos e estudados para atrair a benevolência de cada um deles para que pudesse ganhar a maior parte dentre todos, enviou um criado seu ao pai para lhe indicar que tinha tudo em suas mãos e lhe perguntar o que queria que fizesse. A astúcia senil corresponde à esperteza juvenil, visto que Tarquínio se deleita singularmente com a coisa, mas, pouco confiando na lealdade do mensageiro, nada responde, [no entanto], chamando-o de parte no jardim deitou abaixo com um pau as maiores e mais altas cabeças de papoulas. O jovem, informado sobre o silêncio do pai e ao mesmo tempo sobre seu gesto, compreendeu o motivo de um e a razão do outro e não ignorou ter sido instruído para que todos os mais distintos dos gábios ou fossem enviados ao exílio, ou condenados à morte. Assim entregou-lhe a cidade, privada de seus bravos defensores, não apenas de mãos atadas” (do latim: “*Et ne continuo a nostris regibus recedam, Sextus Tarquinius Tarquini filius indigne ferens, quod patris viribus expugnari Gabii nequirent, valentior armis excogitavit rationem, qua interceptum illud oppidum Romano imperio adiceret: subito namque se ad Gabinos contulit tamquam parentis saevitiam et verbera, quae voluntate sua perpessus erat, fugiens, ac paulatim unius cuiusque fictis et compositis blanditiis adliciendo benivolentiam, ut apud omnes plurimum*”).

Roma, responde a uma dúvida endereçada por seu filho, Sexto Tarquínio, quando da tomada da cidade de Gábia. Segundo consta, o filho envia um mensageiro a Roma para saber qual seria a recomendação paterna sobre o que deveria ser feito em seguida. O pai, por sua vez, sem confiar no mensageiro, mantém-se em silêncio, e caminhando pelo jardim, gesticula com seu báculo, cortando a cabeça de todas as flores das papoulas mais altas. O mensageiro, sem saber o que reportar a Sexto Tarquínio, descreve-lhe apenas o gesto do rei romano. O filho, todavia, compreende que a mensagem de seu pai é uma ordem para que mate os homens mais poderosos da cidade.

Nosso interesse recai, precisamente, sobre a figura do *mensageiro*²⁹⁰ que, confrontado com uma “linguagem” que não compreende, ainda assim, *arriscará* descrevê-la. Em nossa ótica, essa *linguagem gestual* não expressa, propriamente, o silêncio, mas algo que deve ser silenciado, ou seja, mantido como *segredo*.²⁹¹

Logo, tratar-se-á de uma “linguagem” do *segredo*,²⁹² uma “linguagem” do recuo, i.e., uma “linguagem” que aponta para algo além de si mesma, algo que, no limite, não sabemos o que é, mas que mesmo assim, como o mensageiro confuso, em temor e tremor, arriscaremos comunicar.

posset consecutus, familiarem suum ad patrem misit indicaturum quemadmodum cuncta in sua manu haberet et quaesitum quidnam fieri vellet. iuvenili calliditati senilis astutia respondit, si quidem re eximie delectatus Tarquinius, fidei autem nuntii parum credens nihil respondit, sed seducto eo in hortum maxima et altissima papaverum capita baculo decussit. cognito adulescens silentio simul ac patris facto causam alterius, alterius argumentum peruidit nec ignoravit praecipi sibi ut excellentissimum quemque Gabinorum aut exilio summoeretur aut morte consumeret. ergo spoliata bonis propugnatoribus civitatem tantum non vinctis manibus ei tradidit (KEMPF (Ed.), *Perseus Digital Library Project*, acesso disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0675%3Abook%3D7%3Achapter%3D4%3Asection%3D2>; ênfase minha)

²⁹⁰ Joakim Garff associa o próprio nome do autor pseudônimo Johannes *de silentio* a essa perspectiva de “mensageiro”, cuja perplexidade comunicativa surge do efeito de incompreensão frente a um gesto, a incomunicabilidade do ato de fé abraâmico: “The pseudonymous author has silence – the Latin *silentium* – inscribed into his very name. But his name is not so much the result of his rather coy awareness of the fate that awaits his work in an age that has ‘crossed out passion’ [Danish: *Lidenskaben*] in order to serve scholarship [Danish: *Videnskaben*]; rather, the pseudonymous author’s name is to be explained by the fact that *the work itself* [ênfase do original] is obsessed *with the impotence of language, with nonverbal communication, with signals, and with the far-reaching significance of the silence gesture* [ênfase minha]. Thus, on entering the work one encounters a motto by the German Johann Georg Hamann that concerns itself precisely with the communicative capacity of wordless signs. (...) The father and the son had thus communicated via a third party who had merely stood there gaping, understanding nothing himself” (GARFF, 2005, p. 252-253).

²⁹¹ Sobre a relação entre “comunicação” e “segredo” no contexto da obra de Kierkegaard, Ettore Rocca dirá que *segredo é comunicação negada* (ROCCA, 2003, p. 116).

²⁹² Para uma abordagem aprofundada da noção do “segredo” na produção de Kierkegaard, cf. ROCCA, 2013, p.116-126, e, particularmente, o ensaio “Il Silenzio” em ROCCA, 2004, p. 21-32.

FIM [juntar coisas]

Acima, na Praia da Jureia (Litoral norte, SP, Brasil/ mar., 2015, foto: nosso registro);
Abaixo, em *Stevns Klint*, na Dinamarca (nov., 2015, foto: Silvia Vignati).

“Recordar-se não é o mesmo que lembrar-se;
não são de maneira alguma idênticos.
A gente pode muito bem lembrar-se de um evento,
rememorar-lo com todos os pormenores, sem por isso dele ter a recordação.
A memória não é mais do que a condição transitória da recordação:
ela permite ao vivido que se apresente para consagrar a recordação.

O velho perde a memória,
que geralmente é de todas as faculdades
a primeira a desaparecer.
No entanto, o velho tem algo de poeta;
a imaginação popular vê no velho um profeta,
animado pelo espírito divino.
Mas a recordação é sua maior força,
a consolação que o sustenta,
porque lhe dá a visão distante,
a visão de poeta” (SKS 6, 17-18/IVV, p. 32).

William Afham

1. Recordar a obra é assisti-la: por uma poética do “juntar coisas”

Nossa posição para a realização da travessia por essa pesquisa foi a de leitora que, passo a passo, flagrou-se sendo assistida pela obra que lia. Assistir é ver e prestar assistência, ser vista e auxiliada. Ser assistida é receber sobre si outro olhar. Ser assistida é receber auxílio de fora. “Assistir e ser assistida” exige que estejamos diante de algo ou de alguém. “Assistir e ser assistida” solicita nossa presença perante outra presença. “Assistir e ser assistida” requer presença. É preciso crer nessa presença. A obra poética é essa presença. Recordá-la é assisti-la.

Mas o que implica o *recordar*? A recordação revolve, sobretudo, um poder: o *poder poético* (MACKEY, 1971, p. 18). Essa é a perspectiva apresentada no primeiro capítulo da obra *Estádios no Caminho da Vida* [*Stadier paa livets vej*, 1845], intitulado *In Vino Veritas*,²⁹³ pelo autor pseudônimo William Afham, que *relata* sua recordação [*Erindring*] de um banquete, no qual cinco homens²⁹⁴ debatem suas concepções acerca das mulheres. Assim, William Afham situa-se, primeiramente, pela *transitoriedade* de alguém que relata,²⁹⁵ i.e., um contador de histórias [*en fortæller*], e, *In Vino Veritas*,

²⁹³ Do latim: “Na verdade do vinho”; “No vinho encontra-se a verdade” (cf. SKS K6, 15,1, nossa tradução). A tradução portuguesa de *In Vino Veritas* por Álvaro Ribeiro, publicada com o título *O Banquete* (Guimarães Editores, 1953), foi usada como referência, uma vez que apenas tomamos conhecimento da tradução do professor e tradutor José Miranda Justo (Ed. Antígona) na fase final de nossa escrita, fato que certamente lamentamos, uma vez que teríamos nos beneficiado muito de sua tradução, notas e posfácio. Contudo, esperamos futuramente retomar nosso texto incluindo-a em nossa bibliografia, já que a tradução de Álvaro Ribeiro foi realizada a partir de traduções francesas (SOUSA, 2010, p. 12), requisitando que operássemos uma série de cotejos entre a tradução para a língua inglesa de Edna e Howard Hong (SLW, p. 05-86) e o texto original em dinamarquês (SKS 6, 15-84). Em relação ao título do capítulo, o mesmo é apresentado no início do relato do banquete recordado por William Afham: “[Constantin Constantius] Escolhera para lema da reunião esta frase latina: *In vino veritas*, indicando assim que não bastava conversar porque era preciso também dizer a verdade. Haveria que falar, mas somente *in vino*; nenhuma verdade seria proferida senão tal como fosse inspirada pelo vinho; porque o vinho é uma garantia da verdade, e a verdade é um elogio ao vinho” (SKS 6, 31/IVV, p.54). O provérbio também aparece no diálogo *O Banquete*, de Platão, 217e: “(...) ‘há verdade no vinho quando pequenos escravos se ausentaram’ (...)”. Sobre o trecho, o tradutor Edson Bini comenta: “Platão parece alterar e ‘enriquecer’ este provérbio que associava *vinho* e *verdade* [(em grego): *oinos kai aletheia*], que provavelmente, já na sua forma extensiva, era: ‘verdadeiros [são o] vinho e [as] crianças [escravas]’ [*oinos kai paides aletheis*]” (PLATÃO, 2010, p. 99, nota do tradutor n. 190, ênfase do original).

²⁹⁴ Referência aos personagens participantes no banquete recordado, que coincidem com alguns dos autores pseudônimos ou figuras centrais de obras de Kierkegaard, então, já publicadas: Constantin Constantius e o Jovem Rapaz, da obra *A Repetição*; Johannes e Victor Eremita, respectivamente “o sedutor” e o editor da obra *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*; e um personagem novo intitulado de Alfiate (cf. SKS 6, 27/IVV, p. 47-8).

²⁹⁵ Mariana Alessandri propõe que *In Vino Veritas* deve ser compreendida antes como resultado do que é contado, do que como consequência do que é escrito. No subtítulo da obra, “*En Erindring*,

quer antes transmitir uma narrativa cujo tema é a relevância da idealidade daquilo que é recordado, que escrutinar a importância da exatidão pretensamente factual na descrição do passado. Desse modo, presume-se a memória da experiência como esteio da narrativa, mas à *distância*, apenas como “condição transitória” da produtividade da recordação.²⁹⁶ Com isso, a atividade de recordar é concebida como aquilo que pode ser imortalizado, i.e., sob a determinação de obra, pois resulta da apropriação da idealidade²⁹⁷ do que *se quer* recordar. Em face disso, a obra recordada se reveste de um *poder estético* que supera a existência empírica daquele que a recordou, uma vez que não pretende ser a representação da exterioridade dos fatos memoriais, mas o ideal de sua interioridade. Com isso, William Afham, “por ele mesmo”, literalmente *af-ham*, apresenta-se como sendo, propriamente, essa “condição transitória”, i.e., uma alegoria da própria imediaticidade.

Eu sou a pura existência, um pouco menos que nada. Eu sou a pura existência que passa despercebida no meio de qualquer companhia, porque da mesma maneira que o puro devir em cada instante vou ser e deixo de ser.²⁹⁸ Sou como o traço que na adição separa as parcelas da soma; quem há que se preocupar com um traço? (SKS 6, 84/IVV, p. 138-9).²⁹⁹

efterfortalt af William Afham, *efterfortalt af* significa literalmente “contado depois”, podendo ser traduzido por “relatado”, o que sugere a noção de “contado”, implicando assim outra relação com o interlocutor, que, ao invés de leitor, será então *ouvinte* (ALESSANDRI, 2015, p. 288).

²⁹⁶ Mariana Alessandri reitera essa perspectiva a partir da seguinte formulação: “Afham claims to have participated in the banquet without being a participant. Not only he did not give a speech (or at least he does not recollect any such speech), but also doubts that the banquet was ever held, which goes to show that for Afham, *a recollection is a poetic recreation and not a report of historical events*” (Ibid., p. 282, ênfase minha). Com essa vocação, *In Vino Veritas* é uma recordação de William Afham que tanto evocará o diálogo *O Banquete*, de Platão, como apresentar-se-á como elogio do próprio tema da recordação, ou reminiscência [*anamnesis*], presente no pensamento grego clássico. Segundo o professor e tradutor português José Miranda Justo: “A anamnese grega, como se sabe, é um mecanismo que envolve um duplo efeito: por um lado, permite antecipar a unidade face à experiência da multiplicidade – a unidade do mundo das ideias é colocada em antecipação reguladora face à respectiva realização da multiplicidade do viver humano; mas, por outro lado, indica a possibilidade da investigação da unidade das ideias a partir da multiplicidade da experiência – recordar, nomeadamente no pensamento platónico, é progredir no lento caminho de conferir ‘realidade’ ideal à irrealidade por assim dizer onírica da experiência humana imediata. Nesta segunda acepção, a anamnese tem um papel redutor da multiplicidade e, obviamente, também um papel hermenêutico já que exerce a função de interpretar os dados imediatos da consciência pela construção de um horizonte – digamos, retrospectivo – de sentido” (JUSTO, 2009, p. 18; ênfase minha).

²⁹⁷ Em um esboço, Kierkegaard observará: “To recollect is not identical with to remember. To recollect is the appropriation of ideality. – *Pap. V B159 n.d., 1844*” (cf. , SLW, *Supplement*, p. 522).

²⁹⁸ No comentário à edição da obra de Kierkegaard, é evidenciada a alusão às duas categorias básicas da filosofia hegeliana, “Ser” e “Nada”, em que o “Ser” como abstração pura é o absolutamente negativo, o que sob o aspecto do imediato é “Nada”, de *A Ciência da Lógica* [*Wissenschaft der Logik*] (SKS K6, 84,7). Na edição dos Hong, a referência é também indicada com a bibliografia consultada por Kierkegaard, cf. SLW, nota 232, p. 693.

²⁹⁹ Em relação a esse caráter de Afham, Louis Machey dirá que, como sua ficção literária, Afham dissolve-se em fantasia assim que o leitor tenta agarrá-lo (MACKEY, 1971, p. 35). Nessa perspectiva, a obra prevalecerá sobre o autor. Alessandrini enfatizará que a *criação* sobrepuja o *criador*: “Any

Em vista dessa “condição”, o “traço” de William que ficará é seu relato da obra recordada e, particularmente, no que nos diz respeito, a recordação de sua teoria,³⁰⁰ que na abertura de *In Vino Veritas* é intitulada de *Forerindring*, uma prefiguração do recordar, um prefácio; literalmente, uma pré-recordação (cf. SLW, nota 13, p. 676). Assim, em nossa abordagem, não nos dedicaremos a sua recordação do banquete propriamente, mas à teorização da atividade da recordação,³⁰¹ que, peculiarmente, resultará em sua prática poética, ou seja, em *outra recordação*.

1.1 Visão poética como efeito da recordação

Segundo William Afham, recordar [*erindre*] não é o mesmo que lembrar [*huske*].³⁰² Nessa perspectiva, lembrar todos os detalhes de uma situação não significa recordá-la. Desse modo, a faculdade da memória é compreendida como uma condição transitória, por meio da qual a recordação poderá ser constituída. É através da memória que a experiência se presentifica para que, então, possa ser consagrada pela recordação (SKS 6, 17/IVV, p. 32). Essa diferença é ilustrada, por Afham, pelo contraste geracional entre a criança e o velho, e pode ser apreciada, textualmente, na epígrafe que abre nosso último Ato,³⁰³ a qual nos conta que, para a pessoa idosa, a recordação é seu poder, “porque lhe dá *a visão distante, a visão de poeta*” (SKS 6, 18/IVV, p. 32; ênfase minha). Assim, enquanto a criança dispõe de uma memória vigorosa, o velho já não a retém, contudo na infância não dispomos de uma experiência da travessia no tempo, ou seja, não possuímos uma vivência da temporalidade pela qual possamos *distanciar-nos de nossa própria imedaticidade*,

reader who sticks around attentively for all of *In Vino Veritas* will learn that, for Afham, *the creation is more important than the creator*. Recollections can be more fictive than factual and are certainly more valuable (he might even say more real) than their storytellers. As the vehicle, Afham is right to say that he is ‘almost less than nothing’. *Recollections endure, even as their authors are ‘continually being annulled’*. Indeed, on this reading Afham is ‘not worth asking about’” (Ibid., p. 283; ênfases minhas).

³⁰⁰ Louis Mackey indica William Afham como o autor pseudônimo “teórico da recordação” na obra de Kierkegaard (Ibid., p.16).

³⁰¹ Que como sugere Alessandri nos conta mais sobre a consciência poética de William Afham do que a própria recordação do banquete (Ibid, p. 289).

³⁰² Nos comentários da edição da obra de Kierkegaard, como ocorrência do assunto em *In Vino Veritas* (SKS K6, 17, 21), encontramos a distinção entre memória e recordação/reminiscência [*anamnesis*], na perspectiva platônica, referida ao diálogo *Filebo* (*Ou Do Prazer*), 34 a-b, no diálogo entre Sócrates e Protarco, em que Sócrates alega que enquanto a *memória* [*mnemes*] diz respeito a uma preservação da percepção [*aisthesin*], compreendendo-se percepção como “a conexão da alma e do corpo num único estado emocional comum e num único movimento” (34 a), a *recordação* [*anamnesin*, reminiscência] é uma “memória” da alma, que não se dá, contudo, por meio da percepção (PLATÃO, 2010, p. 217).

³⁰³ Cf. p. 186.

a fim de produzir uma “visão distante”, pois a criança vive fundamentalmente do agora, do *instante*, portanto a memória não serve à recordação.³⁰⁴ Do ponto de vista da teorização de Afham, a consequência fundamental dessa asserção será, então, que a relação de *distância* deve prevalecer sobre a imediaticidade erótica da memória para que dela se extraia uma recordação.

Os óculos dos velhos são graduados para ver ao perto; mas o moço que tem de usar óculos, usa-os para ver ao longe, porque lhe falta o *poder da recordação* [*Erindringens Kraft*], que tem por efeito *afastar, distanciar* (SKS 6, 18/ IVV, p. 32; ênfases minhas).

Logo, o efeito da recordação é propriamente a assunção a uma visão poética. Dito em outros termos, o poder poético, revolvido pela recordação, demandará distanciamento, afastamento, recuo frente ao vivido. Então, se a memória consiste em trazer de volta o passado, a recordação consistirá em deslocá-lo, removê-lo [*at fjerne*], lançando-o de novo à distância. Uma vez que a memória é nutrida pelo imediato, a recordação será, por seu turno, a reinvenção reflexiva da imediaticidade, assim a distância da recordação será a *distância da idealidade* (MACKEY, 1971, p. 17).

A memória pertence ao imediato e é socorrida pelo imediato, enquanto a recordação só o é pela reflexão. Por isso que *recordar é também uma arte* [*Derfor er det en Kunst at erindre*] (SKS 6, 20/ IVV, p. 36).

(...)

Apesar de se distinguirem por grande diferença, a recordação e a memória são por vezes tomadas uma pela outra. Na vida humana, esta confusão nos assiste a estudarmos a profundidade do indivíduo. *A recordação é idealidade* e, como tal, é extenuante [*anstrængende*] e exige uma responsabilidade muito maior do que a memória, que é indiferente ao ideal. A recordação tem por fim manter a eterna continuidade da vida humana e garantir-lhe a certeza de que sua existência terrena efetuou-se *uno tenore* (ininterruptamente),³⁰⁵ num só traço, num sopro, e pode exprimir-se pela unidade. Assim se liberta ela da necessidade em que a língua se encontra de repassar incessantemente pelas mesmas tagarelices, reproduzindo o caráter tagarela de que a vida está repleta. A condição de imortalidade do homem é que sua vida decorra *uno tenore* (SKS 6, 18/IVV, p.32-3/ SLW, p. 10, tradução alterada; ênfases minhas).

³⁰⁴Em um esboço anexo à escrita de *In Vino Veritas*, Kierkegaard escreverá: “The child’s imperfection is that it cannot recollect at all; like its eyes, its soul is very nearsighted, very much in the moment, fixed in the moment, but it is unable to place anything at a distance – *Pap. V B155 n.d., 1844*” (cf. SLW, *Supplement*, p. 519).

³⁰⁵ Reproduzimos o parêntese explicativo segundo a tradução de Edna e Howard Hong (SLW, p. 10).

Por conseguinte, a recordação é um poder, cujo trabalho é extenuante: o comprometimento existencial com o ideal estético da imortalidade, o qual deseja *compor e reinventar* sua própria existência *uno tenore*, como expressão de uma *ideia pela qual se possa viver e morrer*. Assim, “recordar é uma arte”, pois exige “o virtuosismo da ilusão”.

O que é, por exemplo, a nostalgia, a saudade de casa [*Hjemvee*]? Uma lembrança recordada. A saudade simplesmente resulta do fato de estarmos longe de casa. A arte consistiria em sentir a mesma saudade estando, todavia, em casa. Isso exigiria o virtuosismo da ilusão. (...) Não é tão difícil evocar aos nossos olhos o passado como deslocar da nossa frente o imediato para dar lugar à recordação. É nisso que residem, propriamente, a arte da recordação e a reflexão à segunda potência (SKS 6, 20-1/IVV, p. 36-7/SLW, p.13, tradução alterada).

Desse modo, a arte da recordação será compreendida como reflexão à segunda potência, ou seja, reinvenção reflexiva da imediaticidade, cuja visão poética dependerá, portanto, do afastamento da “tagarelice” da vida, i.e., do recuo em relação às restrições, dispersões e aborrecimentos da finitude, para compor a existência segundo a distância exigida pelo ideal. Se tomarmos essa noção em termos elementares à pedagogia do teatro, ou seja, a partir do pressuposto dramático de colocar-se, imaginativamente, em uma situação, poderíamos recorrer ao uso do “como se”,³⁰⁶ e dizermos então, a partir do exemplo lançado por Afham, que a arte da recordação é um poder que, recrutando a distância exigida pelo jogo imaginativo, assemelha-se ao princípio dramático, ao possibilitar, qual um “virtuosismo da ilusão”, a habilidade de recordar “a saudade de casa” *como se* ali não estivéssemos. Com essa medida, as noções de “saudade” e de “casa” são deslocadas, removidas [*at fjerne*] de sua imediaticidade, e assim passamos a nos perguntar: Essa saudade de casa é uma saudade de que casa? Dessa casa em que estou agora? Ou de uma casa que nunca descobri? Diz respeito a um sentimento de casa que persigo, mas nunca experimentei, ou de um sentimento de uma casa outrora conhecida, da qual, entretanto, não consigo mais lembrar? É nesse sentido, portanto, que entenderemos a arte da recordação como poder poético, porque nela exprimir-se-á a condição de toda produtividade, que está ancorada na distância implicada pela idealidade, ou

³⁰⁶ Cf. nota 151.

seja, no poder de transpormos o imediato em uma perspectiva que o transcenda, conferindo assim um novo *efeito* de sentido a nossa existência.

A faculdade de se recordar é também a condição de toda a atividade criadora [*Productivitet*]. Quando quiser deixar de produzir, bastará que a pessoa se lembre perfeitamente da coisa que queria dar à luz sob a influência da recordação; a atividade criadora será então impossível, ou causará tanto sofrimento e tanto desgosto que mais valerá a pena renunciar sem demora a qualquer veleidade de criação (SKS 6, 21-2/IVV, p. 38/SLW, p. 14, tradução alterada).

1.2 O cultivo da recordação: *stemning*, oposições e contrastes

“Deliciosa ocupação é deixar amadurecer um segredo, prazer inebriante é saboreá-lo a sós...” (SKS 6, 17/IVV, p.31). É com essas palavras que William Afham inicia *In Vino Veritas*, com sua pré-recordação [*Forerindring*], uma propedêutica da recordação, por assim dizer. Essa introdução evidenciará que cada recordação tem o valor de um *segredo*, uma vez que a consciência que se tem dela é intransmissível (SKS 6, 22/IVV, P. 39).

Segundo o autor, a arte da recordação exigirá também o mesmo rigor que a elaboração de um bom vinho, dependendo, portanto, de circunstâncias adequadas a sua maturação. Assim, a exemplo da produção do vinho, em que a fermentação das uvas necessita de um tempo certo, a recordação demandará o cultivo zeloso dos aromas da experiência antes que possa ser, finalmente, selada (SKS 6, 17/31-2). Com isso, a recordação poderá ser provocada mediante um método de cultivo, que envolverá, fundamentalmente, a habilidade de contrapor atmosferas [*stemning*] (SKS 6, 21/IVV, p. 37). Ademais, para Afham, a recordação terá por objeto unicamente a noção de *stemning* e tudo o que possa ser classificado sob essa perspectiva (SKS 6, 27/IVV, p. 47/SLW, p. 21).

Para ilustrar essa noção, Afham observará que, em se tratando de uma situação bucólica, imersa na quietude rural, o teatro seria, por exemplo, um lugar vantajoso a sua recordação, pela contrastante intensidade promovida por seu ambiente e arredores. Em outra perspectiva, elucidará que se não fosse reprovável tomar uma pessoa como meio e não como fim, seria talvez produtivo buscar uma

oposição favorável à recordação, envolvendo-se em uma história de amor com o único fim de recordá-la (SKS 6, 21/IVV, p.37). Será, pois, a busca pelo *stemning* adequado, a fim de cultivar sua recordação do banquete, assunto que se segue à pré-recordação, que levará Afham a relatar-nos o reencontro com o lugar que proporcionou-lhe o contraste desejado, cuja experiência da memória provocará, por sua vez, motivo para outra recordação.

A situação da recordação é formada por contraste, e, há já algum tempo, me esforcei por tecer minha recordação dessa experiência pelo contraste do ambiente. A iluminação esplêndida da sala em que se realizou o banquete, os jorros de luz com seus jogos inebriantes, tudo isso produzia um efeito fantástico; ora, a recordação requer uma oposição liberta desta influência. A exaltação do estado de espírito [*stemning*] dos participantes, os rumores da festa, o jovial estalido do vaporoso champanhe prestam-se muito mais à recordação no silêncio de um retiro escondido, tal como a intensidade do ânimo [*stemning*] dos convidados favorece a recordação quando se está em um abrigo plácido. Qualquer tentativa de assistir a recordação com o imediato haveria necessariamente de abortar e, portanto, de me infringir o desgosto que todo mundo sente quando reconhece uma macaqueação. Escolhi portanto o ambiente, tendo em conta o contraste (SKS 6, 23/IVV, p. 40/SLW, p. 15-6, tradução alterada).

Em vista dessa concepção, Afham encontrará na “Floresta de *Grib*” [*Grib Skov*],³⁰⁷ mais precisamente no “Canto dos Oito Caminhos” [*Ottevejskrogen*], o ambiente perfeito para o cultivo de sua recordação. Além disso, o nome do local por si só já evoca, de forma eloquente, o contraste, dado que, como observa o autor, assemelha-se a uma contradição: “pois como é que do encontro de oito caminhos pode resultar um canto; como é que a estrada real se pode conciliar com o retiro, e a senda espezinhada com o esconderijo?” (SKS 6, 23/IVV, p.41). Assim, a contradição desse recanto não apenas ensinará a Afham o *stemning* favorável para o cultivo da recordação do banquete, como também oferecerá as condições necessárias à produção de uma nova recordação (SKS 6, 26/IVV, p. 45); nela, descobriremos que, existencialmente, “a contradição tem sempre como consequência a solidão” (SKS 6, 23/IVV, p. 41), porque em meio à realidade de seus oito caminhos, o recanto é, não obstante, pura possibilidade [*Mulighed*] para o pensamento (SKS 6, 23/IVV, p.41).

Ninguém passa por lá, a não ser aquele viajante fugitivo, que está constantemente olhando ao redor, não porque deseje encontrar alguém, mas tão somente porque quer evitar a todos; aquele fugitivo

³⁰⁷ Cf. p. 39, Ato I.

que, em seu refúgio, não sente o anseio comum ao viajante por alguma mensagem; aquele fugitivo que apenas a bala fatal poderá deter, o que de fato explica por que *o cervo, então, silenciara-se [blev stille], embora não explique a razão de sua inquietude*. Ninguém passa por lá, a não ser o vento, que não se sabe de onde vem nem para onde vai.³⁰⁸ (...) O mundo parece extinto, e o sobrevivente afoga-se na perplexidade quando pensa que *já não há ninguém para o enterrar*; dir-se-á que toda a humanidade se escoou por estes oito caminhos, deixando por esquecimento um homem para trás! Se é verdade a frase do poeta: *bene vixit qui bene latuit*,³⁰⁹ então, *eu vivi bem, porque meu esconderijo foi bem escolhido*. Mas também é certo o seguinte: que o mundo, e tudo quanto ele encerra, *nunca nos parece tão belo como quando avistado de um mirante que propositadamente escolhemos para a observação*. Certo é ainda também que tudo quanto o mundo diz, e tudo quanto *nos convém ouvir*, ganha a melodia dos sons mais belos e mais encantadores quando é por nós escutado dentro de um *recanto secreto*.³¹⁰ Tais os motivos que frequentemente me levaram a procurar aquele retiro (SKS 6, 23-4/IVV, 42-3/SLW, p. 16-7, tradução alterada; ênfases minhas).

Portanto, a recordação de Afham sobre o *stemning* de seu recanto secreto contém alguns aspectos que gostaríamos de destacar. Se a experiência da solidão é fundamental para o cultivo da recordação, pois que designa a forma de afastamento por excelência, também equivale ao ingresso em uma autocontradição, visto que segregar-se em seu próprio refúgio é, ao mesmo tempo, condição de proteção e de ameaça, de deleite e de enfado, de inventividade e de apagamento, já que latente no silente repouso dormita a inquietação, como a metáfora ambígua do cervo nos faz entrever: no contraditório resguardo da quietude, a angústia da liberdade se adensa como vislumbre da pura possibilidade. Não obstante, é exatamente aí que habita o ideal de belo, o reino da idealidade estética, na pura possibilidade do pensamento [*Mulighed for Tanken*]. E o “Canto dos Oito Caminhos” é o recanto secreto da pura possibilidade do pensamento para William Afham, é o lugar que ele, propositadamente, escolhera para observar o mundo, e o que do mundo *lhe convém*

³⁰⁸ Referência ao Evangelho de João, 3,8: “O sopro, onde quer, sopra. E ouves a sua voz. Mas não sabes de onde vem nem para onde vai. Assim é todo aquele que nasceu do espírito”, cf. nota 185.

³⁰⁹ Citação de Ovídio, da obra *Tristia*, Livro III, iv, 25-26: “*bene qui latuit bene vixit*”. Kierkegaard possuía obras do poeta romano, e nesse caso a citação foi extraída de: *P. Ovidii Nasonis opera quae exstant*, I-III, Ed. Antonius Richter (Leipzig: 1828; ASKB 1265), cf. SKS K6, 24, 15. Em nota da edição de Edna e Howard Hong, encontra-se tradução para o inglês do trecho completo em iv, 25-26: “Let me tell thee, he who hides well his life, lives well; each man ought to remain within his proper position” (*Ovid Tristia Ex Ponto*, tr. Arthur Leslie Wheeler (Loeb, New York: Putnam, 1924), p. 117, apud *ibid.* nota n. 42, p. 678).

³¹⁰ Os tradutores Edna e Howard Hong traduzem *Afkrog* (SKS 6, 24) por “sequestered nook” (SLW, p. 17) e Álvaro Ribeiro por “recanto secreto” (IVV, p. 42). Mantivemos a solução proposta pela tradução portuguesa.

ouvir. Assim, inscreve-se a contradição que integra, em um só movimento, *uno tenore*, a segregação do afastamento e a abençoada riqueza da arte da recordar, i.e., seu poder poético.

O trabalho da recordação traz sempre consigo a sua bênção, e ainda a possibilidade de vir *a renascer em nova recordação*, que, por sua vez, cativará ainda mais. Quem alguma vez compreendeu o que é a recordação, nunca mais deixará de ser cativo cativado; a posse de uma recordação enriquece muito mais do que a posse do mundo inteiro; e tal como a mulher que está em seu estado interessante, aquele que se recorda encontra-se também em circunstâncias merecedoras de bênção (SKS 6, 26/IVV, p.45; ênfase minha).

Por conseguinte, a arte da recordação assentar-se-á no *contraste* do *stemning* de cada situação, compreendido como altamente reflexivo (SKS 6, 21/IVV, 37), pois que é o campo fértil da pura possibilidade, o potencial de infinitude da reflexão, i.e., uma recordação gera uma nova recordação e assim por diante, como se, no âmbito da imaginação e do pensamento, a recordação portasse a bênção de uma gravidez perene, a possibilidade de um eterno dar à luz.

1.3 Dramaturgismo da recordação: juntar coisas por amor

Ao longo da escritura da pesquisa, fizemos menção a nossa prática como leitora-testemunha, adotando o princípio de que assistir à (a) obra é recordá-la. Na seção inicial deste último ato, mostramos como o efeito da recordação será, por excelência, a assunção a um poder poético. Sendo assim, a arte da recordação presumirá um afastamento em relação ao vivido, resultando na noção de que se a faculdade da memória pertence ao imediato, a recordação será, por sua vez, a reinvenção reflexiva da imediaticidade, i.e., a distância da recordação será a distância da idealidade (MACKEY, 1971, p. 17).

I. Perante uma nova idealidade

Cumpramos ainda considerarmos que, na perspectiva de William Afham, a recordação concebida enquanto idealidade implicará o entendimento de que apenas recordamos aquilo que é *essencial* (SKS 6, 19-20/IVV, p.35).

O essencial não é somente condicionado por ele próprio, mas também por sua relação com a pessoa em questão. Depois de se ter rompido com uma ideia, não se pode mais agir essencialmente, e nada se pode empreender de essencial; neste caso o *arrependimento é a única forma nova de idealidade possível*. Aliás, não haverá mais nada de essencial no que faz, apesar de todas as aparências (SKS 6, 19-20/IVV, p.35/SLW, 12, tradução alterada; ênfases minhas).

Essa perspectiva de tratamento da idealidade é, portanto, fundamental para nossa abordagem, porque compreenderá o arrependimento como *a recordação de uma culpa* (SKS 6, 21/IVV, 38), e, desse modo, o único caminho possível para uma *nova idealidade*.

(...) ora, para se arrepender realmente, e, especialmente, arrepender-se de uma vez por todas, *é indispensável uma grande idealidade*; assim, a natureza também pode vir auxiliar uma pessoa, e o *arrependimento tardio*, de tão pouca importância para a memória, *é muitas vezes o mais opressivo e o mais profundo* (SKS 6, 21-2/IVV, 38/SLW, 14, tradução alterada; ênfases minhas).

Essa asserção de Afham nos remete a Johannes *de silentio* e ao *Stemning* de *Temor e Tremor*, particularmente ao principal motivo de nosso arrebatamento por essa obra: o efeito da narrativa que debruça-se sobre *a síntese da questão existencial de um homem* que, na infância, havia escutado a passagem bíblica em que Abraão aceita a provação divina de sacrificar seu filho Isaac, tendo, então, *simplesmente* a compreendido, para então perder essa compreensão à medida que envelhece. Contudo, será precisamente o reconhecimento da *perda da simplicidade de seu entendimento* que produzirá o roubo de recordá-la, tornando *a obra que se recorda inesgotável*. Ou ainda, nos termos de Afham, a premência de comprometer-se com o trabalho da idealidade é tal que a arte da recordação se caracterizará como uma atividade extenuante [*anstrængende*], por requisitar uma “responsabilidade muito maior do que a memória, que é indiferente ao ideal”, visto que a recordação tem por fim garantir *um efeito de sentido sobre a existência*, cuja coesão reflexiva expresse-se “*uno tenore*, num só traço, num sopro, e possa exprimir-se pela unidade”. Contudo, esse efeito de sentido torna-se intangível, uma vez que a coesão da idealidade

perscrutada não é encontrada, pois que ela não cabe no pensamento, i.e., escapa à linguagem. Portanto, nesse caso, não é possível recordar *aquilo que nos convém ouvir e ver*, como quando nos colocamos *a salvo em um recanto secreto*, a exemplo de Afham, porque aquilo que mais desejaremos recordar não se aplica ao âmbito da *possibilidade do pensamento*, ou seja, *fugirá* ao eterno dar à luz da reflexão, que é, propriamente, a recordação. Por conseguinte, aqui a arte da recordação será confrontada com seu limite que, *paradoxalmente*, é seu próprio potencial de infinitude. Assim, a essencialidade do ideal será rompida, ou seja, perder-se-á a essência da “primeira idealidade”, por assim dizer, porque não é possível recordar a simplicidade do entendimento vivido na infância: todas as tentativas de retomada da narrativa bíblica serão fracassadas, a idealidade dessa recordação resistirá à representação poética, i.e., escapará à linguagem.

Em face dessa concepção, será necessária uma *nova idealidade*, ancorada na recordação de uma culpa, i.e., um arrependimento, que é o reconhecimento de uma falta, cujo esteio é “mais opressivo e profundo”. Essa é a questão existencial do poeta orientado ao religioso, para quem a ambiguidade da consciência poética, posicionada no âmbito do desespero-desafio, irá deparar-se com um limite: a fé.

Conforme apresentado no Ato I, no pensamento de Kierkegaard, o conceito de fé cristã está associado à noção de uma “nova” imediaticidade ou “segunda” imediaticidade, concebida como uma *imediaticidade* ganha *após a reflexão*, ou seja, *uma imediaticidade que pressupõe a reflexão*. Portanto, tratar-se-á de uma imediaticidade que só poderá se manifestar após toda a reflexão ter sido, de algum modo, esgotada. Contudo, conforme já comentado, há nessa concepção uma inflexão decisiva: a fé como “nova” imediaticidade *não* emerge *da* reflexão, isto é, não é estritamente *mediada* pela reflexão, mas resulta de sua *interrupção ou suspensão*, marcada por uma *transformação radical de perspectiva*, ou seja, por uma *alteração qualitativa* que se exprime através de um *ato*, metaforicamente chamado de *salto*, conforme explicitado por Gerhard Schreiber: “Epistemologically considered, reflection precedes faith, but faith does not emerge from reflection – not through mediation, at least, and not without a leap” (SCHREIBER, 2013, p.31).

Em virtude dessa aproximação, dir-se-á que a perda da simplicidade da infância associa-se à “perda” da imediatricidade sensual, cujo correspondente, ainda que qualitativamente diverso, só poderá ser encontrado por via de uma “nova” imediatricidade, i.e., a fé. Assim, o arrependimento *qua* recordação de uma culpa ensinará o desejo pela experiência *na* fé, ou seja, pela experiência que “salta”³¹¹ “da idealidade para a realidade” (SKS 4, 136/TT, p.97), tornando possível o que parece impossível: *simplesmente* tornar-se “si mesmo” [*Selv*]. O arrependimento é, nessa acepção, a consciência da *distância entre si e a realidade*, sendo assim, pode ser interpelado como uma nova idealidade, i.e., uma idealidade ético-religiosa. Por essa razão, o teólogo Niels Jørgen Cappelørn dirá que a culpa é como um vidro impenetrável entre si e a realidade efetiva, através do qual podemos vislumbrar a realidade, mas não senti-la, existir *nela*. E, portanto, a existência poética se manifestará como a saudade de uma imediatricidade “perdida”, pela expressão do desejo por uma outra vida e pela tentativa de transformar a realidade.

The guilt is like *an impenetrable glass wall between me and actuality*. I can see actuality, but I cannot touch it, cannot exist in it – it has become unreal to me. (...) It is of course true that not everyone is conscious of this sorrow and certainly not of its source, but it is there. And, as in the poet, it manifests itself in the *longing for lost immediacy*, in the wish for another life, and in the attempt to transform actuality (CAPPELØRN, 2013, p. 66; ênfases minhas).

Com isso, voltamos à *encruzilhada* como imagem do devir existencial, que foi como definimos o “Canto dos Oito Caminhos” [*Ottevejskrogen*], a partir de nossa própria visita à “Floresta de *Grib*” [*Gribskov*], na Dinamarca. O “Canto dos Oito Caminhos” é, conforme exposto, antes de tudo, uma contradição, um paradoxo: vereda e abrigo, aventura e resguardo, via e limite. Além disso, possui a peculiaridade de ser um “recanto secreto”, pois também alude àquilo que está oculto, segredo, escondido, “que não figura em nenhum dos mapas conhecidos”, e que exige, por isso, uma busca apropriada. Sob a perspectiva de uma noção de estética existencial, conforme nossa prática nos conduziu a desenvolver ao longo da pesquisa, diríamos, então, que uma forma viável para essa busca será aquela que compreenderá *o limite* da experiência estética como projeto poético frente ao anseio existencial. Isso equivale a dizer que entendemos que a potência poética será existencialmente transformadora, i.e., participará do plano de uma nova idealidade, na medida em que

³¹¹ Importante notar que se trata então de um “salto *para* a fé”, e não de um “salto *da* fé”.

se mantiver em seu próprio domínio, ou seja, permanecer no “reino” da linguagem, i.e., da reflexão. Com uma condição: a consciência de que a realidade efetiva é irreduzível à idealidade daquilo que *se quer* recordar. Portanto, ao projeto poético caberá a humildade do reconhecimento dessa fronteira. Em outras palavras, é preciso reconhecer que não é consequente, do ponto de vista existencial, aderirmos à noção de que é possível abarcar efetivamente a realidade a partir, estritamente, de um poder poético, i.e., do uso do pensamento e da imaginação como campo da possibilidade, mas é viável orientarmo-nos na realidade tendo por horizonte *a consciência* desse poder.

II. O dramaturgismo e a atividade do dramaturgo: assistir a vulnerabilidade... ³¹²

“Não sou, pois, obrigado a resolver as dificuldades que levanto.
Os meus pensamentos podem parecer estar sempre pouco associados,
ou até mesmo contradizer-se,
desde que sejam pensamentos que lhes deem matéria
para pensarem por si.
Aqui, quero apenas espalhar *fermenta cognitionis*,
o fermento da cognição” (LESSING, 2005, p.165).

G. E. Lessing
Dramaturgia de Hamburgo
95º fascículo (29/03/1768)

Dentro da tradição teatral europeia, o termo “*Dramaturg*” encontra sua expressão original com o pensador alemão Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), na obra *Dramaturgia de Hamburgo* [*Hamburgische Dramaturgie*, 1767-1769], uma coletânea de cento e quatro ensaios críticos, distribuídos em fascículos, acerca da produção artística do recém-criado Teatro Nacional de Hamburgo, onde Lessing assumiu a função de “crítico oficial”, estabelecendo, por meio desses escritos não sistemáticos, sua concepção de estética dramática, sendo a tarefa crítica parte indissociável de sua posição como “*Dramaturg*”. Manuela Nunes, tradutora de *Dramaturgia de*

³¹² Sobre a concepção de uma “liberdade vulnerável” no campo da formação humana (SÖDERQUIST, 2016), cf. nota 200.

Hamburgo para a língua portuguesa³¹³ em uma antologia publicada em Portugal, elucida que Lessing, como “*Dramaturg*”, deveria

coordenar a escolha de peças, a prática das encenações e as relações públicas. (...) Este [Lessing] dedicou-se mais à actividade crítica do que à actividade de consultor, e mostrou muito pouco entusiasmo em escrever peças para o teatro nacional (NUNES, 2005, p. 09).

G. E. Lessing era prestigiado por sua erudição como filósofo, tradutor, crítico de arte e autor dramático. Portanto, sua atuação como “*Dramaturg*” foi uma das vertentes de suas várias qualificações como pensador de seu tempo. ³¹⁴

O termo “*Dramaturg*” tem, em alemão, dois sentidos. O primeiro define a função de *Theaterdichter* (poeta teatral) ou *Stückeschreiber* (escritor de peças, como Brecht gostava de se autodenominar). O segundo sentido, às vezes traduzido como *dramaturgue*,³¹⁵ para o português, é uma função crítica, de acompanhamento teórico da encenação, exercida junto às companhias de teatro. Lessing foi o primeiro *Dramaturg* (...) (GUINSBURG ; KOUDELA, 2016, nota n. 01, p. 27).

³¹³ No Brasil, também temos a recém-lançada e excelente antologia *Lessing: Obras – Crítica e Criação*, organizada por Jacó Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela (Ed. Perspectiva, 2016).

³¹⁴ A originalidade do pensamento de Lessing no campo da verdade subjetiva é investigada por Kierkegaard, particularmente, no *Pós-Escrito Conclusivo Não Científico às “Migalhas Filosóficas”* (1846), assinado por seu pseudônimo Johannes Climacus, cf. SKS 7, 65-106/PE1, p. 65-113. Veja-se, por exemplo, o modo como o autor pseudônimo localiza o assunto, em um capítulo intitulado “Expressão de gratidão a Lessing”: “Quanto mais objetivo se torna o mundo e as subjetividades, mais difícil se torna lidar com as categorias religiosas, que residem, exatamente, na esfera da subjetividade, razão porque é quase um exagero irreligioso querer ser histórico-universal, científico e objetivo em relação ao religioso. Contudo, não foi para ter alguém em que me apoiar que eu trouxe à baila Lessing, pois desejar ser subjetivo o bastante para apelar a uma outra subjetividade já é uma tentativa de ser objetivo, é o primeiro passo na busca da votação majoritária a seu favor e para transformar sua relação com Deus num empreendimento especulativo por força das probabilidades, parcerias e sociedades anônimas” (SKS 7, 67-8/ PE1, p. 68); “Esta expressão de gratidão não tem a ver com o que é geralmente e, eu o admito, com justiça admirado em Lessing. (...). Minha expressão de gratidão não se dirige a Lessing em sua qualidade de erudito (...). Não se refere a Lessing como poeta, nem tampouco à sua maestria em construir o verso dramático; nem à sua autoridade psicológica para, poeticamente, trazer algo à luz; nem as suas até hoje insuperadas réplicas (...). Não se refere a Lessing como um esteta, nem àquela demarcação – que por mandamento seu, decisivo, de modo distinto dos de um papa, traçou entre a poesia e as artes visuais, nem àquela riqueza de observações estéticas que continuam bastando ainda em nossa época. Não se refere a Lessing como um sábio, nem àquela sua sabedoria espirituosa que modestamente se ocultava no humilde traje da fábula. Não, ela se refere a algo cujo nó consiste precisamente em que não se pode vir a admirar nele diretamente, ou que pela admiração de alguém se entre numa relação imediata para com ele, pois seu mérito consiste exatamente em ter impedido isso: que ele – em termos de religião – se encerrou no isolamento da subjetividade, não se deixou trapacear em se tornando um histórico-universal ou sistemático em relação ao religioso, mas entendeu, e soube como sustentar, que o religioso se refere a Lessing e tão somente a Lessing, exatamente como se refere a cada ser humano do mesmo modo (...)” (SKS 7, 66-8/PE1, p. 66-7). Também na obra *Temor e Tremor*, o autor alemão é referido, cf. SKS 4, 159/ TT, p. 125-6.

³¹⁵ Como tradução, prefiro assumir o termo “*dramaturgue*” ao invés de “*dramaturgista*”.

Desse modo, a função de “*Dramaturg*” encontrou sua primeira expressão em Lessing e deu origem à tradição alemã de contar, nos teatros, com um profissional que agregue à função crítica as atividades de pesquisa, seleção de repertório, adaptação, tradução, assistência teórica, provocação poética, dentre outras variantes, no contexto da criação e produção teatral. Assim, *Stückeschreiber* ou *Dramatiker* corresponde à noção de dramaturgo (PAVIS, 1999, p. 117), e *Dramaturg* foi também traduzido, no contexto do teatro brasileiro contemporâneo, pelo neologismo *dramaturgista* (GUINSBURG; FARIA; LIMA (Orgs.), 2006, p. 120).

Estes esclarecimentos têm por finalidade situar a noção decorrente de dramaturgismo, concebido como a *atividade* do dramaturgista ou dramaturgue. Pois, no contexto de nossa investigação, o dramaturgismo pode ser compreendido como a *ação, propriamente artística*,³¹⁶ deflagrada pelo modo como a pesquisa foi desenvolvida.

Desde o princípio de nosso texto, insistimos que sua problematização irrompeu de nossa prática estética, compreendida como ato de cultivo de si que, situado no âmbito do desespero-desafio e da existência poética orientada ao religioso, incumbira-se de tatear os limites da linguagem, a fim de facultar uma interlocução *sui generis* entre a obra e a sua recepção. Ora, conforme já detalhado no Ato II, o plano extensivo dessa prática estética não foi trabalho solo, ao contrário, constituiu-se pelo diálogo com os participantes envolvidos, nomeados de leitores-testemunhas, cuja atuação definiu, sobremaneira, a problematização do eixo estrutural da pesquisa, o que caracterizou uma cooperação autoral. Portanto, daqui em diante, explicitaremos, pouco a pouco, os tópicos por meio dos quais os leitores-testemunhas participaram da definição da problematização, no contexto das experiências com o Livro de Cultivo e o Retiro de Cultivo, que, por sua vez, geraram o que venho chamando de *recordação fílmica*, i.e., o “processo de produção” [*making of*] intitulado *Sobre o assistir, filme-testemunho em minisséries*.

A remissão inicial à noção de dramaturgismo foi feita pelo leitor-testemunha Caio Paduan, que, em um de seus comentários durante o Retiro de Cultivo,³¹⁷ definiu

³¹⁶ Cf. nota 20, da Introdução.

³¹⁷ As atividades diretamente associadas à reflexão sobre as respostas cênicas dos participantes, ao longo do Retiro de Cultivo, foram gravadas em áudio por Thaís de Almeida Prado e, posteriormente,

o Livro de Cultivo como dramaturgismo, no sentido de que formula um modo *sui generis* de aproximação entre os artistas convidados e a obra a ser trabalhada, *intervindo em sua recepção*. A observação de Caio repercutiu fortemente em nossa compreensão da função do Livro de Cultivo e, conseqüentemente, de nossa própria atuação, que pareceu-nos, então, associar-se à ideia de dramaturgue. Contudo, ainda que tenha nos remetido às origens históricas da função fundada por Lessing, nossa atuação tem finalidade muito distinta. Enquanto o dramaturgue desempenha, tradicionalmente, função crítica, compreendemos que nossa atuação tem cunho artístico, sendo *designadamente sensível e imaginativa*, ou seja, guiada pela *arte de tatear a linguagem*, como “campo de possibilidade”, tendo em vista o desafio de encontrar formas de mapeamento das fronteiras do “reino” da imediatez sensual, i.e., do erótico imediato, e de investir na distância reflexiva da idealidade estética da recordação como poder poético.

Ampliando-se, todavia, essa perspectiva ao que tangencia a noção de “assistir”, outra importante consequência é observável a partir do comentário de Caio e ganha outros múltiplos enfoques nas vozes dos demais participantes, no modo como nossa própria *condição de leitora-inaugural*, i.e., autora da pesquisa, será *assistida pelos participantes convidados*. Nessa instância, para além da noção já apontada de que “recordar a obra é assisti-la”, dispostos também de uma nova dimensão do “assistir”, em que o verbo “assistir”, entre ver e prestar assistência, terá como corolário, precisamente, *a atitude de problematizar*. A produtividade que, então, pode ser reconhecida a partir dessa posição do assistir, todavia, retoma a vocação original do dramaturgismo e da figura do dramaturgue, como uma função propriamente crítica.

Portanto, no caso de nossa pesquisa, consideramos que *a atividade* de dramaturgismo, no sentido clássico, *não* se identifica estritamente com a figura *da pessoa que elabora a prática estética*, mas com *a comunidade ou grupo de participantes envolvidos na ação* como um todo. Em outras palavras, consideramos que o dramaturgismo da pesquisa é resultado do conjunto dos *atos flagrados, em virtude do campo sensível e imaginativo, e que foram tornados passíveis de*

problematização, tão somente pelo vigor, surpresa e decisiva *vulnerabilidade* a que estamos expostos pela experiência do “assistir e do sermos assistidos”.

III. “Qual é a prática cuja ansiedade e zelo chamamos de amor?”³¹⁸

Incluimos na abertura de nosso último Ato, ao lado da concepção de que “recordar a obra é assisti-la”, o subtítulo: “por uma poética do ‘juntar coisas’”. Acreditamos que a noção do “juntar coisas” não parecerá estranha ao leitor de nosso texto, uma vez que viemos insistindo nela desde o início do Ato I, por meio da analogia com o trecho citado da poesia de Manoel de Barros,³¹⁹ que, em nossa leitura, orienta-nos segundo a formulação poética do “juntar palavras/coisas por amor, não por sintaxe”. Todavia, carece que, brevemente, partilhemos um testemunho “extra-ordinário”, que muito nos beneficiou, acrescentando ainda mais entusiasmo ao impulso gerado pelo poema em questão, por meio do qual encontramos os passos para interpelarmos a noção identificada por estética existencial no contexto de nossa pesquisa. Assim, a seguir, faremos um pequeno relato optando, novamente, pela comunicação como participante em primeira pessoa.

No primeiro semestre de 2016, fui convidada pela querida amiga Maria Isabel Setti, atriz e professora da Escola de Arte Dramática-EAD/ECA/USP, a assistir a sua criação sobre o livro de poemas de Hilda Hilst intitulado *Sobre a tua Grande Face*.³²⁰ A experiência como espectadora da peça moveu-me muitíssimo, o trabalho realizava-se ao ar livre, em um entardecer de outono, e os espectadores, inicialmente posicionados à distância, foram, depois, convidados a se sentar em uma grande mesa junto com a atriz, onde podíamos apreciar o raro presente de receber poemas ditos como poucas vezes podemos ouvir as palavras. A noite caía, havia uma linda lua cheia, uma vela à mesa, e após o término da peça (para mim infinda), ficamos todos ali em uma conversa que mais parecia silêncio. Bel me pediu para escrever sobre minha experiência com sua peça. Eu também queria escrever, o que só fiz algum tempo depois. Apenas pedi para que ela me passasse seu endereço postal: aquilo que viesse a fazer precisaria enviar-lhe pelo correio, à moda antiga. Passaram-se muitos

³¹⁸ *O Banquete*, 206 b, cf. PLATÃO, 2010, p. 83.

³¹⁹ Cf. Ato I, p. 34.

³²⁰ A experiência cênica, realizada em 2016, com criação e atuação de Isabel Setti e colaboração de André César Mendes, apresentou os dez poemas de Hilda Hilst que compõem *Sobre a tua grande face* (São Paulo: Massao Ohno, 1986), com figurinos assinados por Cláudia Schapira (EAD/ECA/USP).

meses, e apenas ao final do ano de 2016 percebi o impulso para responder-lhe. Esse sentimento não foi nada solene, de modo algum, surgiu como uma espécie de vontade súbita de brincar. Minha resposta, então, foi uma colagem, na qual incluía um CD com uma música. Essa foi a minha recordação, o meu modo de assisti-la. Passados alguns dias, em 05 de novembro de 2016, recebi uma mensagem de agradecimento de Bel:

“Ontem, percebi que para abrir teu presente eu precisava de uma mesa, tranquilidade no interior, dedos delicados e silêncio no entorno. Só agora foi possível ler, ouvir, contemplar e brincar tua carta. Ainda não posso dizer. Tudo o que tenho é contar que eu o abri e estive nele. Como me alegra ter te encontrado *neste viver desconjuntado. Você junta coisas*” (Mensagem de Isabel Setti por e-mail, 05/11/2016).

No exato momento em que li essas palavras, fui tomada por uma animação muito grande, porque a ideia do “juntar coisas” já havia se apresentado como abertura de minha escrita pelo poema de Manoel de Barros. Naquele momento, tive a convicção de que minha pesquisa deveria ser sustentada por essa formulação: uma prática estética que “junta coisas por amor, não por sintaxe”. E então pensei: e agora?

Assim, a concepção de amor que nos pareceu coerente *apontar*, tomando por referência as vias e limites do que vimos nomeando estética existencial, encontra-se em *O Banquete*, de Platão. Não se trata de abordarmos, todavia, a noção de amor (*eros*) e seus estádios, em todas as perspectivas expressas nesse diálogo, mas antes de evidenciarmos o ponto de vista mítico exposto pela personagem de Sócrates. Também não nos proporemos a traçar uma aproximação deste trecho de *O Banquete*, tomando por referência a análise realizada por Kierkegaard³²¹ em sua tese defendida na Faculdade de Filosofia da Universidade de Copenhague, em 1841, intitulada *Sobre o Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates*.³²² Nossa intenção, ao apresentar, em linhas gerais, a perspectiva mítica do amor, conforme *recordada* pela narrativa de Sócrates, é tão somente *indicar* um campo pertinente à interpelação

³²¹ Kierkegaard analisa *O Banquete* [*Symposion*] à luz da sua concepção de ironia socrática, dentro de uma seção de sua dissertação que leva o título: “O Abstrato nos primeiros diálogos de Platão se arredonda na ironia”, cf. SKS 1, 102-113/CIP, p. 54-66.

³²² Dentre as quinze teses, descritas originalmente em latim e defendidas em sua dissertação (cf. SKS 1, 65/ CIP, p. 21), destacamos as teses: VIII: “A ironia, enquanto infinita e absoluta negatividade, é a indicação mais leve e exígua da subjetividade”; X: “Sócrates foi o primeiro a introduzir a ironia”; e XV: “Como a filosofia inicia pela dúvida, assim também inicia pela ironia toda a vida que se chamará digna do homem”. Para um desenvolvimento extensivo sobre o conceito de ironia no âmbito dessa obra de Kierkegaard, recomendamos a abordagem de K. Brian Söderquist (2007).

dessa noção no plano estético, pela compreensão de que, no cerne mítico da *arte erótica* socrática, a idealidade estética *assiste* a liberação do *poder de criar*, pois amor corresponde à prática de gerar e dar à luz *no belo* (cf. PLATÃO, 2010, 206b; 206e).³²³

Em *O Banquete*, por meio da *recordação relatada* por Sócrates sobre a arte erótica na qual foi instruído pela sábia estrangeira Diotima,³²⁴ Platão nos apresenta o deus Eros como um “grande *dáimon*” [*Daimon megas*],³²⁵ que não sendo nem belo nem bom, nem feio nem mal, nem pobre nem rico, habita o meio da trilha entre divindade e humanidade, imortalidade e mortalidade, em uma esfera intermediária, caracterizada tanto pela plenitude de recursos como por sua mais completa escassez.³²⁶ Sua principal característica é desejar aquilo que *não* possui: o belo e o bom.³²⁷ Em vista disso, Eros é o amor orientado para o saber da beleza e da virtude,

³²³ Sylvia Walsh salienta a origem da noção de “estética” nos diálogos platônicos, enquanto teoria ou ciência do belo, particularizando a arte erótica apresentada em *O Banquete* frente à idealidade do Belo superior enquanto bem supremo: “In the *Symposium*, for example, the priestess Diotima reveals to Socrates that the object of love (*eros*) as well as artistic creativity (*poiesis*) is ‘reproduction and birth in beauty’, which is the source and goal of wisdom and virtue (205c, 206e). Gazing upon the ‘great sea of beauty’, the lover of wisdom catches sight of the highest goal in the vision and knowledge of absolute beauty and thereby gives birth to true virtue, not merely the semblance of virtue, in the presence of and unity with this divine Form (210d, 210e, 211e, 212a)” (WALSH, 1994, p. 05, nota. 05). Veja-se a narrativa de Diotima conforme recordada por Sócrates: “‘Nessa vida, acima de quaisquer outras, meu caro Sócrates’, disse a estrangeira de Mantinea, ‘um ser humano julga realmente a vida digna de ser vivida ao contemplar o belo em si’. (...) ‘Qual o efeito se pudesse contemplar a própria beleza divina, sob sua forma única?’ (...) ‘Apenas considera’, ela disse, ‘que tão-só nessa vida, quando ele olhar o belo do único modo que o belo pode ser visto, somente então lhe será possibilitado gerar não imagens de virtude, mas a verdadeira virtude, uma vez que seu contato não é com a imagem, mas com a verdade’” (PLATÃO, 2010, 211d-212a).

³²⁴ Não há registro histórico da existência de Diotima, considerada uma invenção de Platão (cf. PLATÃO, 2010, nota do tradutor n. 137, p. 75).

³²⁵ Conforme observa o tradutor Edson Bini: “Platão utiliza o termo *δαίμων* (*daimon*) no sentido restrito e específico de uma divindade inferior pertencente a uma raça de seres intermediária entre deuses (pré-olímpicos ou olímpicos) e os mortais. Sua natureza e sua posição são *intermediárias*, bem como sua ação é a de *intermediários*” (ibid., nota do tradutor n. 142, p. 78, ênfases do original). A questão da *intermediariedade* e *incompletude* presentes na versão de Eros apresentada por Sócrates na obra *O Banquete* é citada na tese *Em busca de uma “Existential- Vindenskab”*: Kierkegaard e a Ontologia do “Inter-Esse”, de Gabriel Ferreira da Silva, como aspectos decisivos no campo da realidade da Existência (cf. SILVA, 2015, p. 96-7).

³²⁶ Na narrativa de Diotima, recordada por Sócrates, Eros é filho de Poros, personificação divina do recurso, e de Penia, personificação divina da penúria, da pobreza (cf. PLATÃO, 2010, 203b-203c, notas do tradutor n. 146 e 148, p. 78-9).

³²⁷ No diálogo recordado, perguntará Diotima a Sócrates: “‘E o que terá aquele que obtém boas coisas?’; ‘Agora é mais fácil fornecer uma resposta’, eu disse, ‘terá a felicidade’” (Ibid., 204e); assim, o bem supremo será a felicidade. Contudo, vale notar que estamos a tratar aqui do sentido antigo de “felicidade” (*eudaimonía*), em que “feliz”, conforme exposto por Maurício Pagotto Marsola, “não possui o sentido comum que lhe é atribuído, vinculado à alegria subjetiva e ao sucesso. ‘Feliz’ (em grego: *eudáimon*; em latim: *beatus*) refere-se antes àquele que realizou algo bem, que agiu de modo excelente ou melhor possível em cada circunstância (...)” (MARSOLA, 2015, p. 19). Com isso, compreende-se que virtude (do grego: *aretê*; em latim: *virtus*) corresponderá propriamente à

sendo assim, é o perene “amante da sabedoria”: o filósofo.³²⁸ Eros ama a sabedoria porque também dela carece; nem sábio nem ignorante, o *filósofo erótico* é aquele capaz de proferir a opinião correta [*orthē doxa*] (ibid., nota do tradutor n. 140, p. 76), pois, comprometido com o amor pelo conhecimento [*epistēmē*] (ibid., nota do tradutor n. 138, p. 76), encontra-se na justa posição entre entendimento [*frōneseos*] (ibid., nota do tradutor n. 141, p. 76) e ignorância (ibid.).

Contudo, segundo a mestra de Sócrates, o amor do filósofo é tão somente uma das formas pela qual Eros se expressa. Isso porque pela *via do amor*, cuja suprema finalidade é o bem, isto é, “todo aquele desejo de coisas boas e de ser feliz” (ibid., 205d), Eros se apresenta sob a roupagem de uma variedade de atividades e seus nomes correspondentes.³²⁹ Diotima exemplifica a abrangência de Eros associando-a à noção de *poiesis*, que em seu sentido lato significa *criação*,³³⁰ tornando todas as artes “formas de *poiesis*, e os artistas e artesãos que as produzem todos *poietai*” (ibid., 205c). Ora, cabendo a Eros formas particularizadas de expressão que, todavia, exprimem-se pela universalidade do desejo fundamental do amor, que é o de possuir o bem para sempre (ibid., 206a), a sábia de Manteneia interroga seu discípulo: afinal, “qual é a *prática* cuja ansiedade e zelo chamamos de amor? O que é efetivamente esse empenho?” (ibid., 206b, ênfase minha). Uma vez que Sócrates não se mostra capaz de responder à questão, Diotima acaba por revelar-lhe que a *prática* em questão resume-se, substancialmente, em “dar à luz *no belo* recorrendo para isso tanto ao corpo quanto à alma” (ibid., ênfase do original).³³¹

Logo, o amor é uma *prática* que consiste em dar à luz *no belo*, quer dizer, *em presença* do belo. Diotima chama a atenção de Sócrates para a distinção fundamental

excelência com que empreendemos nossas ações, “permitindo a realização do bem para nossa vida” (ibid.), ou seja, a felicidade.

³²⁸ Segundo indicação de Edson Bini: “... φιλόσοφον [*filosofon*], ou seja, amante da sabedoria” (cf. ibid., nota do tradutor n. 150, p. 80).

³²⁹ Conforme declara Diotima: “(...) ‘é porque isolamos uma certa forma de amor e a ela nos referimos mediante o nome que denota todo o amor. E no que diz respeito a outras formas de amor, recorremos a outros nomes” (cf. ibid., 205 b, p. 81).

³³⁰ Segundo Bini: “... ποιησις... (*poiesis*), poesia, palavra geralmente empregada no seu sentido restrito e específico de *criação literária sob a forma de versos métricos* (poesia trágica, épica, idílica, lírica, etc., isto é, muitas das artes das musas), enquanto no seu sentido original, lato e genérico, essa palavra significa simplesmente criação, produção” (cf. ibid., nota do tradutor n. 151, p. 81, ênfase do original). Do discurso de Diotima relatado por Sócrates: “(...) De fato, tudo o que passa *do não-ser para o ser tem como causa a poiesis*...” (cf. ibid., 205c, ênfase minha).

³³¹ Quanto à expressão “*no belo*”, Bini observa: “...εν καλῷ ... (*en kalo*), embora se instaure aqui uma ambiguidade em função de εν, pois se poderia também traduzir essa expressão por *ante o belo*, *na presença do belo*, em lugar de *no belo*, *dentro do belo*. Mesmo as traduções *junto ao belo* ou *na esfera do belo* seriam cogitáveis (...)” (cf. ibid., nota do tradutor n. 156, p. 83, ênfases do original).

entre o amor ser *do* belo (ibid., 206e), que é uma suposição *incorreta*, e o amor ser “do gerar e dar à luz *no* belo”, que expõe a perfeita e justa formulação. Conforme a preleção da sábia, o amor é “do gerar e dar à luz *no* belo” porque a gravidez, tanto do corpo como da alma, é um fenômeno natural que afeta igualmente mulheres e homens, e, em certo momento da vida, “a natureza anseia por dar à luz” (ibid., 206c). Não obstante, a geração, seja do corpo, por meio dos filhos humanos, seja da alma, por meio dos “filhos” da *poiesis*,³³² é resultado de uma ação divina, que confere uma dimensão de imortalidade ao plano da mortalidade:

(...) pois há os que são ainda mais férteis em suas almas do que em seus corpos, e essa gravidez é com o que cabe a uma alma gerar e dar à luz. E o que lhe cabe gerar e dar à luz? Sabedoria e virtude em geral, *do que são geradores todos os poetas e aqueles artífices classificados como inventivos*. (...) Todos prefeririam gerar filhos como esses aos humanos, bastando para isso um olhar de relance em Homero e Hesíodo, bem como a todos os demais bons poetas e se deixar tomar de inveja e admiração pela excelente progênie por eles frutificada para proporcionar-lhes glória imortal na memória [dos seres humanos]” (ibid., 209a; 209c-d, ênfase minha)

Desse modo, o gerar exige que seu fruto venha à luz *na* harmonia, *naquilo que se harmoniza com o divino*, isto é, a Beleza,³³³ que, como Moira, preside ao nascimento (ibid. 206d-e). A Beleza é, portanto, responsável por *assistir* ao nascimento do que Eros vem a gerar, pois é *no* belo, em sua presença, que a prática de dar à luz *ao que precisa nascer* se exprime como amor:

o resultado é que quando aqueles que experimentam a gravidez se aproximam do belo se tornam não só gentis como também predispostos ao júbilo que dão à luz e reproduzem; (...). Assim, quando uma pessoa está grávida e fervilhante de vida, sente-se grandemente excitada com *o belo*, pois *o portador deste* está capacitado a aliviá-la de suas dores agudas (ibid., 206d-e, ênfase minha).

Daí depreende-se que as obras do filósofo e do poeta são, por excelência, portadoras do belo. *Em presença* dessas obras, a pessoa “grávida” é *assistida* a suavizar suas dores a fim de que partuje, *em júbilo*, ao que nela precisa vir à luz.

³³² Trata-se aqui das obras humanas da criação e da inventividade.

³³³ Conforme notação do tradutor: “... καλλονη ... (*Kallone*): Platão confere dignidade divina à beleza” (cf. ibid., nota do tradutor n. 157, p. 83).

Assim, compreendemos que a arte erótica socrática, conforme apresentada em *O Banquete*,³³⁴ ao conceber um vínculo original entre as noções de amor erótico e de belo, constitui-se como uma das matrizes do pensamento estético e de sua idealidade, cuja exigência *sui generis* exprime-se pelo anseio (gravidez) da pessoa em *ser assistida*, por meio do deleite (contemplação jubilosa), numa espécie muito peculiar de aprendizado: o conhecimento de que o belo *assiste* a liberação do *poder de criar*.³³⁵

Em vista dessa aproximação, compreendemos que a formulação do “juntar coisas/palavras por amor, não por sintaxe” encontra seu fim e princípio na própria idealidade estética, pela elaboração de um *dramaturgismo da recordação*, em que o belo, na obra, assistirá nosso poder de criar. Ao belo concerne a possibilidade.

³³⁴ Cumpre também notar que o próprio banquete recordado, supostamente ocorrido em 416 a.C., é um evento comemorativo pela premiação do poeta trágico Agaton de Atenas (circa 448-401 a.C.) (cf. *ibid.* nota do tradutor n. 4) por sua vitória no festival ateniense de dramaturgia com a primeira tragédia de sua autoria (*Ibid.*, 173a).

³³⁵ Não deixa de ser produtivo destacar o que Christine Downing, professora de estudos da religião estadunidense, observa a respeito da narrativa de Diotima, tomando-a como uma propedêutica dos estádios do desejo, em que a sensibilidade estética do erótico será compreendida como a grande via a *não* se perder de vista: “In Diotima’s teaching, beauty and love (not truth and dialectic) are proposed as *the way*: our esthetic sensibility to physical beauty, our emotional responsivity, lead us on”; (...) “She [Diotima] even moves beyond Aristophanes’ recognition that the same love may move both partners, in seeing that what they love is not each other but something that lies outside either, that which they have together brought to birth. The apprehension of beauty releases the power to create” (DOWNING, 1990, p. 251-2; 250).

2. Sobre o recordar: um filme-testemunho em minisséries

Por fim, chegamos ao princípio da problematização formal desta pesquisa, constituída em virtude do que chamamos de uma *recordação fílmica*. Em nossa abordagem, ao tatearmos por obras de Kierkegaard, postulamos uma prática estética que, atrelada à noção de idealidade, constituiu-se a partir de três instâncias de ação e formalização estética:

- a) A produção e o encaminhamento do Livro de Cultivo, o qual abrigou seis proposições estéticas elaboradas para solicitar respostas cênicas acerca do *Stemning* – capítulo de abertura da obra *Temor e Tremor*;
- b) A realização do Retiro de Cultivo, na Praia da Jureia/SP, entre 12 e 15 de março de 2015, ocasião de convívio entre os participantes, quando assistimos uns aos outros na colheita de respostas cênicas referentes às questões propostas pelo Livro de Cultivo;
- c) A edição da filmagem das respostas cênicas e outras problematizações surgidas durante o Retiro, em filme [*making of*] intitulado *Sobre o assistir, filme-testemunho em minisséries* (DVD, 70 min), finalizado entre maio e julho de 2015.

Nossa exposição das resultantes da prática estética percorrida terá como norte as particularidades do filme realizado, como “processo de produção” [*making of*] do Retiro de Cultivo,³³⁶ que nos levaram a conceituá-lo como *recordação fílmica*.

Esclarecemos, pois, que a apresentação a seguir intenciona evidenciar a idealidade da recordação, como poder poético, frente a *atos flagrantes*, fonte central da problematização, que nos possibilitaram assistir e ser assistidos pela exuberância da *realidade*, compreendida como instância incessantemente inexprimível, porque rebelde e irredutível à idealidade daquilo que *se quer* recordar. A irredutibilidade do real ao ideal configurou, assim, um *limite estético* que pôde, não obstante, tornar-se *via* de acesso à singularização de uma linguagem no campo da recepção artística.

³³⁶ Agradecimento especial a Juliana Jardim pela ideia de um trabalho “em retiro”.

Atribuímos às diversas perspectivas do assistir, portanto, o cerne dessa via de acesso, que nos conduziu à compreensão de que a idealidade, associada ao “campo da possibilidade”, na arte e na produção estética, persiste na infinitude do potencial reflexivo, devolvendo-nos, paradoxalmente, àquilo que mais nos falta, ou seja, o que escapa à linguagem. Com efeito, reconhecemos que é justamente por via do trabalho amoroso (e exaustivo) sobre o vislumbre dessa falta que se agita o anseio existencial por excelência: a vontade desesperada de ser simplesmente si mesmo.

Com essa atitude, pretendemos apresentar o conjunto dessa atividade, compreendendo-a, todavia, como uma recordação ela mesma, ou seja, *nossa própria escrita exprime uma nova camada de reflexão sobre aquilo que já foi recordado*, propondo mais um grau de afastamento. A partir de todo o conteúdo apreendido ao longo de nossa trajetória, recordaremos, então, aquilo que fora expresso também como recordação: um filme testemunho em minisséries.

Por essa razão, não intencionaremos esgotar as perspectivas presentes no filme realizado, tampouco contemplar todos os aspectos referentes às proposições lançadas pelo Livro de Cultivo e às respostas oferecidas pelos leitores-testemunhas. Dessa maneira, acreditamos que o filme produzido é, a rigor, uma *dimensão singular* da pesquisa, logo, intransponível ao discurso alheio ao seu próprio suporte. Cabe ressaltar que sua realização nunca foi pensada segundo um critério de produção artística, tendo em vista a difusão descolada da enunciação da pesquisa como um todo. Em outras palavras, compreendemos que o filme é parte intrínseca da pesquisa, mas *não deve ser entendido como seu resultado*, mas antes como seu *princípio*.

Convidamos, pois, o leitor a assistir à recordação fílmica, cujo DVD aqui se encontra acoplado, uma vez que toda a construção do texto, de agora em diante, será realizada em diálogo com esse “processo de produção” [*making of*] intitulado *Sobre o assistir: filme-testemunho em minisséries*. Por fim, observamos que, mais uma vez, optaremos pela comunicação como participante em primeira pessoa.

DVD do filme

Fonte: nosso registro fotográfico

Escultura miniatura sobre o *Stemning* de *Temor e Tremor*,
criada pela autora do projeto em 2013³³⁷

***LINK* para o filme**

https://www.youtube.com/watch?time_continue=14&v=sxuMkc5blaE

³³⁷ A miniescultura foi criada como resposta à proposição realizada junto ao grupo Boca Bendita, em Curitiba, no curso das experiências de leitura da obra *Temor e Tremor*. Fotografias da miniescultura serviram como fundo ilustrativo do DVD e do menu do filme. O trabalho de autoria do DVD foi de responsabilidade de Thaís de Almeida Prado.

2.1 A árvore, a chuva, o vento e a falta: considerações preliminares

Minha recordação do filme tomará como marco inicial a chegada à Praia da Jureia/SP, no dia 09 de março de 2015, quando eu e Thaís de Almeida Prado ingressamos no ambiente no qual realizaríamos o projeto. Eu já havia estado lá, sozinha, ao final de 2014, ocasião em que pude encontrar a inspiração e a estrutura para efetivar essa dimensão da pesquisa.

Era segunda-feira, a praia estava desabitada, caminhávamos animadamente. Thaís recolhia imagens do mar, do rio, do sol, da areia, das pedras, dos pássaros. Com seu recém-adquirido e ultrarrequisito aparelho alemão para captação sonora, parecia exultante também em coletar sons, dos mais evidentes aos mais remotos, como um coaxar de sapo, por exemplo. Thaís coletava os sons tal e qual uma colecionadora que, de repente, depara-se com a fonte inesgotável de sua coleção. Apenas poucas horas após nossa chegada, eu estava impressionada com a qualidade e diversidade daquilo que parecia ser um rico acervo.

Também havia lhe endereçado proposições específicas de cultivo, nomeadas “Assistir (a)os que assistem: tonalidades”.³³⁸ As particularidades a serem destacadas nessa proposta de cultivo referem-se, todavia, a dois tópicos principais: a ênfase sobre a *imediatividade do assistir ao ambiente* e aos *leitores-testemunhas nesse ambiente*. Portanto, essa foi a orientação fundamental proposta a Thaís para que estabelecêssemos seu campo de atuação como cineasta-testemunha ao longo do Retiro de Cultivo. Dentro desse escopo, coube também estipular que o âmbito da imediatividade do assistir seguiria uma regra de conduta: aquilo que se referia exclusivamente ao ambiente poderia ser registrado segundo o próprio impulso e vontade de Thaís, mas aquilo que implicasse a filmagem e/ou captação de voz dos demais participantes seguiria estritamente o percurso adotado por mim, isto é, seriam filmadas apenas as experiências cênicas produzidas como resposta ao Livro de Cultivo, bem como as atividades de reflexão em torno das mesmas, com exceção do almoço, momento em que tínhamos como propósito lidar com a noção de nutrição e

³³⁸ Em nota endereçada a Thaís, elucidado a razão do título do cultivo que lhe propunha: “Eu optei aqui pela tradução de *Stemning* por ‘tonalidades’ porque sugere em português, *ao mesmo tempo, som e cor, áudio e imagem*. Dentro do Livro de Cultivo, eu optei pela tradução do termo por ‘Estado de Espírito’, mas isso você poderá verificar apenas quando assistir aos testemunhos. Essa questão da tradução sempre será flutuante (...). Assumi no próprio título do projeto de doutorado esse jogo com a palavra ‘assistir’, que tanto significa ver, comparecer a, como ajudar, auxiliar etc.” (Trecho do texto de cultivo do trabalho proposto a Thaís de Almeida Prado, enviado em fevereiro de 2015).

alimento forte, e que, por isso, também foi registrado. Portanto, salvo essas situações, não haveria qualquer captação ou filmagem. Desse modo, determinou-se que *ninguém seria filmado sem que antecipadamente tivesse sido consultado*. Assim, ficou estabelecido o critério, seguido com máximo rigor, segundo o qual, como participantes, estávamos todos cientes e de acordo com o registro em imagem e áudio a ser realizado sobre nós mesmos.³³⁹

O quesito do vínculo com o ambiente, dentro do contexto do Retiro de Cultivo, já tinha em vista uma noção específica e relevante: a ideia de *recanto secreto*. Em meu planejamento, durante o Retiro de Cultivo,³⁴⁰ elaborei uma dinâmica de trabalho que investia nessa ideia, mobilizada por minha leitura de *In Vino Veritas*, na recordação relatada pelo autor pseudônimo William Afham, como também pela visita à “Floresta de *Grib*” [*GribSkov*]³⁴¹ e ao “Canto dos Oito Caminhos” [*Ottevejskrogen*], na sugestiva jornada pelos passos de Kierkegaard, guiada por K. Brian Söderquist e Anna Strelis Söderquist, em julho de 2014.³⁴² Com efeito, o filme recordará o recanto secreto escolhido por cada um dos quatro atores participantes, situando suas respostas cênicas dentro do respectivo refúgio adotado.

Ainda no que concerne às experiências que cercaram a realização do projeto, circunscritas aos três dias que antecedem a chegada de todos os participantes, contando, portanto, apenas comigo e com Thaís no ambiente da Jureia, gostaria de destacar um evento que marcou o “processo de produção” [*making of*] dessa recordação fílmica, uma vez que envolveu a mim e a Thaís em um inesperado testemunho comum. Segundo as anotações em meu caderno de trabalho sobre o Retiro, o fato ocorreu no dia 10 de março, ou seja, no dia seguinte a nossa chegada.

Ontem eu e Thaís chegamos aqui na Jureia. Hoje três homens cortaram duas árvores de dezoito anos cada, que foram plantadas pelo casal Éder e Elizabethe Ståbile, donos da casa. O corte, o

³³⁹ Todos os participantes da experiência também assistiram a uma exibição integral do filme no dia 27 de julho de 2015, antes que o mesmo tivesse sido exibido publicamente nas atividades associadas à pesquisa, conforme descrito na p. 148, do Ato II.

³⁴⁰ O cronograma das atividades durante o Retiro de Cultivo consta nos ANEXOS, p. 280.

³⁴¹ Cf. nota 39, do Ato I, p. 39.

³⁴² A visita guiada integrou a programação do curso “Kierkegaard – The Individual in Global Society”, realizado na Faculdade de Teologia da Universidade de Copenhague/Dinamarca, sob responsabilidade de K. Brian Söderquist, professor associado ao Søren Kierkegaard Research Centre – SKC. A atividade também contou com a participação de Anna Strelis Söderquist, pesquisadora associada ao Søren Kierkegaard Research Centre – SKC e Diretora Assistente do Programa de Humanidades do *DIS – Danish Institute for Study Abroad*, na Universidade de Copenhague.

sacrifício. Thaís estava fora e eu assisti ao corte e queda da primeira árvore. Logo que ela voltou, correu para tentar captar o corte e a queda da segunda árvore, mas acabou por filmar apenas o momento posterior. O momento da queda, propriamente, só foi assistido por mim (e pelos três homens que a cortaram). Não pôde ser filmado e não poderemos mais testemunhar a sua queda. Recolhemos alguns pedaços dos troncos da segunda árvore. Um dos pedaços espero usar/lidar durante o trabalho com o grupo em “Sobre o assistir”. Choveu forte. (Relato meu, em diário de trabalho, durante o Retiro de Cultivo, dia 10/03/15).

O evento do corte e da queda das duas árvores de dezoito anos causou-nos uma forte impressão. Ficamos muito tempo conversando sobre o caso que, independentemente das razões alegadas para o corte – as árvores estavam comprometendo a fiação da rua etc. –, não deixava de ser uma experiência relevante, em face do que vínhamos perscrutando com a narrativa do *Stemning* de *Temor e Tremor*, como também pela própria noção de *Stimmung/Stemning*, que, conforme apresentado no Ato II, remete-nos ao âmbito pré-reflexivo da prática estética que, na qualidade de um “como”, exprime “o que” é experimentado como conjunto difuso de sensações e afetos, pela integração perceptiva do “dentro e fora”, do “mental e físico”, do “emocional e meteorológico” etc., repercutindo uma “dimensão comunicativa” que sem deixar-se apreender em seu funcionamento, não se presta ao entendimento (WELLBERY, 2003, p. 705).

Nessa perspectiva, a experiência nos causou um efeito de *Stimmung/Stemning* que considero fundamental para todo o andamento do trabalho durante o Retiro de Cultivo, tendo nos colocado, literalmente, perante aquilo que nos escapava. O caso do corte e da queda das duas árvores de dezoito anos que ficavam diante da casa onde todos os participantes do projeto seriam recebidos marcou assim o princípio de uma série de eventos de caráter semelhante que, prosaicamente, em sua menor grandeza, foram nossos aliados para que pudéssemos nos assistir nos atos flagrantes que consolidaram a problematização interpelada ao longo da pesquisa. Por essa razão, ao longo do filme, assiste-se a tomadas dessas árvores abatidas,³⁴³ associadas a aspectos tratados pela prática em curso.

³⁴³ Impossível não pensar no romance *Holzfällen. Eine Erregung* (1984), de Thomas Bernhard, publicado no Brasil com o título *Árvores Abatidas. Uma provocação* (RJ: Ed. Rocco, 1991, com tradução de Lya Luft), cuja encenação, assinada pelo diretor polonês Krystian Lupa, foi apresentada na última edição da *Mostra Internacional de Teatro de São Paulo – MIT SP* (mar., 2018), idealizada por Antônio Araújo. *Mutatis mutandis*, a questão de fundo vibra em analogia com nossa pesquisa: a ambiguidade da consciência poética e a vontade desesperada de ser si mesmo.

Enfim, gostaria de observar que a filmagem da programação nunca foi pensada como objeto de nosso encontro, e sim, como uma forma de testemunho sobre o trabalho desenvolvido no Retiro de Cultivo, cujo assistir resultaria em um registro fílmico da pesquisa. Nesse sentido, conforme descrito por Thaís, a filmagem situou-se em face da efemeridade de cada momento, exigindo, por isso, estratégias de captação que dialogassem com esse desafio. Em depoimento realizado após sua participação na exibição pública do filme na Faculdade de Teologia da Universidade de Copenhague, podemos notar essa ênfase.

Sobre o Assistir – um filme-testemunho em minisséries vive nas margens entre realidade e ficção, mas tem em sua natureza maior a questão do testemunho, ele é um *making of* do Retiro de Cultivo, um registro que deixa transparecer o terreno escorregadio da criação artística. No trabalho, temos como testemunha o olhar da câmera, olhar este que só é possível por entre frestas. Esta câmera filma apenas pelas bordas, os atores não performavam em prol de um filme e sim em prol de um público que os assistia. Não era possível repetir uma cena para um melhor ângulo da câmera e nem para um melhor registro de som, o que acontecia era efêmero e cabia a esta testemunha-câmera, sem interferir diretamente no que estava acontecendo, escolher de onde e como se olhar (Trecho de depoimento de Thaís de Almeida Prado, Berlim, 05/02/2016).³⁴⁴

Assim, a captação marginal perscrutada por Thaís, com sensibilidade e comprometimento, viabilizou a realização da recordação fílmica, produzida, então, em parceria: com decupagem (minutagem de todo o material filmado), roteiro e pré-edição de minha responsabilidade; edição, fotografia e desenho sonoro da cineasta-testemunha. Nessa configuração, a direção foi compreendida como resultado do trabalho de ambas.

2.2 O escoar da estrutura: o que estamos fazendo aqui?

Estruturalmente, *Sobre o assistir: filme-testemunho em minisséries* conta com sete “capítulos” de abordagem do Retiro de Cultivo, cujo desenvolvimento foi previamente orientado pelas proposições lançadas pelo Livro de Cultivo, submetidas à experiência junto aos leitores-testemunhas, entre os quais, além dos quatro atores

³⁴⁴ O depoimento completo consta nos ANEXOS, p. 281-282.

convidados e da cineasta participante, estava um professor de filosofia, doutorando com projeto sobre a obra de Kierkegaard, que, dentro do contexto do Retiro, assumiu a posição de *observador silencioso*.

As sete minisséries que compõem o filme são identificadas pelos subtítulos:

“Prólogo: O caminho de Abraão” (inclui a “Epígrafe”)

“A história do homem possuído pela história”

“Quando o filho deve ser desmamado”

“... um *intermezzo*”

“O observador silencioso”

“Um epílogo”

“Trecho final”

No pequeno trecho final, *sem título*, ofereço um *testemunho derradeiro*, de minha autoria, que transcorre por escrito, junto ao rio, às pedras, ao vento e à areia. Nele, na qualidade de leitora-testemunha, faço menção a uma pedra grande que precisei ver dissolvida para que um sentimento de leitura pudesse ser existencialmente apropriado, em um movimento de aprendizado próprio, conduzindo-me à experiência de sentir-me, eu mesma, a poeta, em sua dúbia fidelidade: duvidar e crer.

Essa ambivalência é a situação limite da consciência poética orientada ao religioso. É a consciência poética que deseja desesperadamente tornar-se simplesmente “si mesma” como as pedras, o mar, o vento e a chuva. É essa consciência poética que percorre a trilha acidentada da primeira longa sequência do filme, que faz-nos olhar para uma flor lilás que fica para trás, no curso da senda sinuosa, pois que o caminho segue e, nele, a consciência poética persiste, indagando-nos, quem sabe, aonde essa trilha irá nos conduzir. É essa consciência poética que não consegue apreender a história do sacrifício de Abraão como nos tempos de criança; assim, dia após dia, percorrerá novamente o caminho para recordá-la. É essa

consciência poética que cria o Livro de Cultivo, propõe o Retiro de Cultivo e, diante daqueles que a assistem, será indagada:

– “O que estamos fazendo aqui afinal?”

– “Estamos respondendo ao Livro de Cultivo, assistindo às respostas dos demais, comparando as perspectivas, mas, em meio a tudo isso, aquilo que mais desejaríamos partilhar nos escapa; aquilo que mais queríamos captar nos escapa. Sentimo-nos frustrados, cansados, porque chove, porque não conseguiremos fazer o que planejamos. Talvez também tenhamos medo de perder o valioso temor e o tremor de quando apresentamos nosso cultivo pela primeira vez; temos medo de repetir nosso cultivo e não sentir mais o mesmo temor. Temos medo de perder aquele tempo de não saber. Aí nos damos conta de que não fomos suficientemente fundo; ficamos apenas assistindo. Então, preferiríamos que todos estivessem no mar, para que pudéssemos ficar a sós em nosso recanto secreto. Depois, comemos bolo e achamos o observador silencioso bonito, ficamos a observá-lo para então ver “o que” e “como” nos observava. Passamos a observar o observador. Ficamos perdidos com tantas anotações, pensamos que não suportaremos mais manter o silêncio combinado. Perdemos o silêncio, mas estamos seguros que fora um descuido pressentido. Desejaríamos que o silêncio não tivesse sido quebrado pelo arrebatamento da cena teatral, mas também achamos muito engraçado que assim tenha sido. Então rimos de nós mesmos. Perdemos o silêncio combinado e somos flagrados, perdidos em nossa precisa organização. Estamos com fome e ainda temos que preparar o alimento forte, mas, em meio à chuva, ao desconforto, aos mosquitos, eis que surge o impensável: o insólito na aparição de uma pirâmide mítica em meio a um acesso à praia, um grupo de banhistas que dizem acreditar na pirâmide. Além de nós, há outros que nos assistem e então, perguntamo-nos: o que estamos fazendo? E então, perguntamo-nos: o que estamos fazendo aqui afinal?”

2.3 Um percurso flagrante: algo entre o concreto e o abstrato

Na seção anterior, procurei tatear o *Stemning/Stimmung* da experiência do Retiro de Cultivo na forma recordada pelo filme. Nesse diálogo, fica explícito, então, que todas as considerações sugeridas são manifestações concretas do testemunho de cada um dos participantes, entre os quais me incluo, evidentemente. Comentei

previamente que, por via dessa outra escalada de recordação, intenciono evidenciar seu poder poético frente a *atos flagrantes*, fonte da problematização, que nos possibilitaram assistir e ser assistidos pela realidade. Assim, o pequeno diálogo apresentado na seção anterior deseja instilar o *Stimmung/Stemning* das tonalidades desse percurso flagrante, cuja síntese, todavia, espero dar a ver a seguir, a partir de dois relatos que condensam o princípio da problematização da pesquisa.

Antes, porém, gostaria de explicitar, sumariamente, o modo de operação das dinâmicas propostas para que os participantes partilhassem *seus cultivos*, i.e., suas respostas cênicas às proposições estéticas lançadas pelo Livro de Cultivo. Conforme o cronograma do Retiro de Cultivo, o programa se estruturou em três atividades centrais:

- 1- a busca individual dos participantes por seus “recantos secretos”;
- 2- a primeira apresentação de seus cultivos para os demais participantes em seus respectivos “recantos”;
- 3- a segunda apresentação, ou seja, a retomada dos cultivos, com a presença do observador silencioso.

Em meio a essas três atividades centrais, realizamos uma atividade nomeada “Recordando coletivamente”, cujo objetivo era rememorar, em máximo pormenor, aquilo que havia sido apresentado no dia anterior. O responsável pela apresentação a ser rememorada não deveria se manifestar, o que exigia dos que assistiram o empenho no trabalho da rememoração.³⁴⁵ Por fim, na tarde do último dia, foi realizada uma atividade de discussão nomeada “Sobre o assistir”, em que, guiados por um roteiro de questões, os participantes apresentaram suas impressões sobre o trabalho.

³⁴⁵ Essas narrativas de rememoração, bem como os comentários realizados na roda de conversa final, nomeada “Sobre o Assistir”, foram também captadas em áudio, de modo que puderam ser integralmente transcritas por Gabriela Itokazo. Esse material foi fundamental para a edição do filme, que utilizou partes apenas gravadas em áudio, como o comentário de Caio Paduan ao final do filme.

I. Assistindo ao escapar: da árvore, da chuva, do vento, da falta

Comentei sobre o evento do corte e da queda das duas árvores poucos dias antes da chegada de todos os participantes, fazendo notar que esse acontecimento ofereceu um tom de fundação à pesquisa, marcando o princípio de uma série de situações de feitio semelhante, cujo papel, a meu ver, foi essencialmente de nos sensibilizar acerca da relação ambígua entre experiência e testemunho, um dos temas comentados pelo observador silencioso, como se verá adiante.

Assistir às respostas cênicas de cada ator convidado às proposições lançadas pelo Livro de Cultivo, considerando o longo percurso de preparação para que isso se efetivasse, foi uma experiência realmente inenarrável. E essa porção de cesura na partilha não se atém apenas à compreensão de que a “reflexão mata o imediato” (SKS 2, 76, OU-OU, p. 105), mas também à noção de testemunho, cujo âmbito implica uma atitude de seriedade e inquietude, conforme já explicitado em minha posição enquanto leitora-testemunha. Há um comprometimento pessoal com aquilo que espero comunicar por via de meu testemunho que põe em questão a própria autenticidade da transmissão da experiência: “o que estou a comunicar por meio de meu texto, ou do filme, expressa o vivido?”. A resposta é afirmativa, mas tão somente porque *fiel a sua falta*. Do ponto de vista *existencial* acredito que, talvez, seja esse o aceno de que a interioridade ético-religiosa – sob o aspecto de uma nova idealidade – não insistirá nessa falta, pois a verdade de seu saber regala-se da realidade efetiva do próprio instante.³⁴⁶ Do ponto de vista *estético*, no plano da produção e recepção artística, a autenticidade do testemunho, todavia, dependerá justamente da persistência no “campo de possibilidade” dessa falta ou, nos termos pelos quais principiei o texto da pesquisa, do reconhecimento de que há uma verdade que nos escapa, e de que nossa tarefa consiste em buscar incessantemente formas autênticas de comunicá-la.

Nessa perspectiva, ao longo do Retiro de Cultivo, a atenção sensível dos participantes a contingências como, além do corte das duas árvores, a ameaça à câmera e ao equipamento de captação de som de Thaís representada pela chuva, dentre tantos outros percalços e desfrutes, explicita que a *prática do assistir*

³⁴⁶ Essa discussão aparecerá intensamente na obra *Os Lírios no Campo e as Aves no Céu. Três Discursos Piedosos* [*Lilien paa Marken og Fuglen under Himlen*, 1849], na forma propedêutica como S. Kierkegaard mostra que o silêncio e o desfrute podem ser apreendidos apenas com o que É simplesmente silêncio e É simplesmente desfrute: os lírios e os pássaros.

ampliou-se a uma paisagem muito maior do que aquela estritamente ligada ao “o que” e ao “como” previsto pelo programa.³⁴⁷ É nesse sentido então que *eu assimilo* o depoimento de Thaís na abertura da minissérie intitulada “Um Epílogo”, em que afirma que “a vontade é de não deixar escapar, mas sempre escapa, e aí é preciso lidar com esse escapar”.

II. A insuficiência da descrição e a seriedade da brincadeira

Se minha atenção a “aquilo que *me/nos* escapa” fora instigada explicitamente pelo depoimento de Thaís de Almeida Prado, outra camada do mesmo tópico aflorara, fundamentalmente, em razão de duas questões que me foram endereçadas no contexto da resposta cênica proposta pelo ator Eduardo Leite. A situação específica ocorrida durante o cultivo de Edu, apresentada ao longo da minissérie intitulada “Um Epílogo”, diz respeito à grande surpresa da descoberta de uma placa³⁴⁸ cujos dizeres nos pareceram tão insólitos quanto as próprias proposições incluídas no Livro de Cultivo.

Diz uma antiga lenda que, na criação do mundo, uma pirâmide seria o resultado da luta entre a harmonia e a discórdia. A pirâmide de tempos em tempos apareceria para que lembrássemos que é preciso um grande esforço para manter a harmonia. Muitos acreditam que a pirâmide está aqui. Localize-a. (Texto integral inscrito em placa encontrada em senda da Praia da Jureia/SP, incluída no filme, minutagem: 01:09:33)³⁴⁹

³⁴⁷ Certamente tal “paisagem expandida” poderia ser pensada em relação – pelas semelhanças e dessemelhanças – com a ideia de “cena expandida”, na perspectiva de atividades estéticas híbridas que convocam outros paradigmas conceituais para elaborar a associação entre gêneros artísticos (teatro, literatura, música, artes visuais etc.), por um lado, e por outro, pela compreensão da própria noção de arte como “ato filosófico”, conforme formulado por Cassiano Quilici: “(...), trata-se de fazer transbordar as práticas artísticas para fora dos circuitos e dos sentidos que lhe são habitualmente atribuídos, inserindo-as em lugares insuspeitos, articulando-as com outras formas de saber e fazer, colocando em xeque categorias que se encarregavam de situar a arte em um campo cultural nitidamente definido” (QUILICI, 2014, p. 12).

³⁴⁸ A placa foi afixada pela Associação dos Amigos da Jureia, acesso disponível em: <http://www.samoju.com.br>

³⁴⁹ A placa se refere a uma lenda tupi, sobre a qual encontramos a seguinte descrição: “Jaci, divindade mitológica Tupi (era a Deusa da Harmonia e das Águas) estava observando o universo quando Tupã (Deus Tupi do Trovão, do Fogo, da Criação), entediado, sugeriu criar a discórdia, pois só assim haveria movimento. Jaci argumentou que a harmonia estava presente em todo o universo e ele estava perfeito. Tupã irritado alvejou, com um raio, uma gigantesca pedra que estava imóvel no universo. Imediatamente a pedra partiu-se e dela saiu um pedaço enorme incandescente que Jaci, admirada, chamou de Sol. Jaci achou linda aquela rocha enorme emitindo uma luz muito brilhante, iluminando o Universo. Tupã ficou ainda mais irritado descarregando toda sua raiva contra a pedra fundamental, partindo-a novamente, agora em milhares de pequenos pedaços. Jaci, mais admirada ainda, achou maravilhoso todos aqueles milhares de pontos brilhantes aos quais chamou de estrelas, cintilando no céu infinito. Mais uma vez Tupã ficou contrariado. Mais um raio e os planetas se formaram,

A descoberta da placa afixada em uma senda da Praia da Jureia insuflou um repentino encantamento à trajetória proposta por Edu, em um momento em que a chuva tornava-se ainda mais intensa, constituindo-se, por um lado, uma real ameaça aos equipamentos de Thaís, e, por outro, um desafio “extra-ordinário” que iluminava outras dimensões da experiência, levando o ator a abordar um grupo de banhistas, que desfrutavam tranquilamente da tarde chuvosa na praia e acabaram por se mostrar abertos ao diálogo acerca da pirâmide mencionada na placa. A situação foi documentada pelo filme,³⁵⁰ mas minha intenção ao retomá-la é destacar o que ocorreu logo a seguir, e não foi filmado, apenas captado em áudio. Após a conversa com os banhistas, Edu seguiu sua trajetória, que culminava com a cena da entrada no mar com o guarda-chuva aberto, sua resposta às duas últimas proposições (nº 05 e nº 06) do Livro de Cultivo. Thaís seguia filmando-o, sendo acompanhada pelos demais participantes, com exceção de Caio Paduan, que ficara comigo próximo aos banhistas para proteger o equipamento de áudio da intensificação da chuva. Entretanto, mantivemos o equipamento acionado, com a vaga esperança de que captasse algo da cena. E foi exatamente esse contratempo que nos brindou com um dos momentos mais preciosos de todo o Retiro de Cultivo. Trata-se da situação, registrada apenas em áudio, na qual uma das banhistas aproxima-se de mim e, então, assistindo à cena de Edu, indaga-me acerca de nossa prática. Eu, hesitante, seguindo a rota proposta pelo projeto de pesquisa, respondi-lhe que consistia em respostas de atores a proposições elaboradas com base na obra de um autor dinamarquês chamado Kierkegaard. A essa interpelação se seguiu outra pergunta decisiva, formulada, precisamente, por Caio, que, no dia seguinte ao encontro com a banhista curiosa, em uma das rodas da atividade “Recordando coletivamente”, pôs em questão minha resposta, provocando em mim um misto de desconforto e enlevo. Caio, o único participante que testemunhara a conversa com aquela senhora na praia, notou que minha resposta parecia não abarcar a pergunta que me havia sido endereçada, isto é, “o que estaríamos fazendo ali?”. Em sua perspectiva, minha resposta contemplava apenas uma camada da questão, aquela que dizia respeito a um plano prévio,

juntamente com a lua. Jaci em tudo via beleza, o que deixava Tupã ainda mais contrariado. A cada novo relâmpago a pedra fundamental era lapidada, despedaçada, mas ainda não havia movimento. Foi só quando Tupã criou o Trovão que houve alguma agitação no universo. Tupã de início gostou, depois achou pouco e com novos raios e trovões fez tudo girar. Jaci admirava aquela beleza o que deixa Tupã mais irritado. Tupã, então, concentrou-se na pedra fundamental e com novos raios foi quebrando-a, criando assim vales e montanhas, reduzindo a pedra fundamental a uma pequena pirâmide”. A lenda pode ser lida em sua versão integral em <http://www.samoju.com.br/WJLenda1.htm>

³⁵⁰ A partir da minutagem: 01:10:05.

pensado, articulado, organizado e, de certa forma, controlado da experiência, e, por isso, exprimiria, quem sabe, apenas *a superfície de alguma coisa*. Compreendi *a importância da função crítica de seu comentário*. Assim, para além de uma preocupação estritamente sensível e intelectual, Caio fez irromper uma espécie de *intimação existencial* acerca da natureza de nosso propósito: *na verdade, o que estávamos a fazer ali?*

Com isso, propus à pré-edição do filme a superposição do áudio da fala da banhista, seguido do áudio do comentário de Caio. Contudo, Thaís também ofereceu a essa montagem uma proposição ainda mais significativa, ao contrapor a cena de Edu a caminho do mar a outra, em que vou em direção ao rio. Eu mesma havia proposto essa sequência, contudo fiquei bastante surpresa ao ver que Thaís encontrara uma forma de justaposição que tornava ainda mais vigorosa a problemática levantada pelo Livro de Cultivo. Nessa solução, a pergunta fora *explicitamente devolvida a mim*, acrescida do comentário de Caio, conforme eu havia sugerido na pré-edição. Portanto, é precisamente essa sequência (na minutagem: 01:10:30 e 01:14:06) da minissérie “Um Epílogo”³⁵¹ que formaliza o princípio da problematização da pesquisa.

Caio – Eu tive uma sensação muita engraçada... A pirâmide para mim, a ideia da pirâmide era quase... Sabe quase como um desafio que aquela placa estava propondo? Do tipo assim, você consegue enxergar a pirâmide aqui, agora, com a chuva, com todas as concretudes que a gente tinha em volta, e ela estava perguntando por uma coisa que estava tão além, parece, e que para mim reverberou muito no momento... É que vocês não viram isso, né? Quando a gente estava lá, assistindo aquilo [refere-se à cena de Edu] e de repente chega uma senhora com quem você [refere-se a mim] conversou e pergunta “mas o que vocês estão fazendo?” e a Dedé [refere-se a mim] respondeu assim na concretude, “é um trabalho, ‘tananam’”... Mas, e a pirâmide??? Sabe assim? *Porque tem um jogo aí, né? Entre o que é possível ser dito e o que não é possível. Sim, o que vocês estão fazendo? Sim, a gente está respondendo a proposta. Mas o que a gente está fazendo não é exatamente só isso, é a pirâmide.* Para mim, assim... *Eu fiquei com essa ideia, algo entre o concreto e o abstrato. Mas não é o abstrato, no sentido do que existe e o que não existe.* Fiquei me perguntando... Acho que era mais isso. A recordação para mim fica sobre: *A justeza da resposta da Dedé para a pergunta que foi feita: “o que vocês estão fazendo?”*.³⁵²

³⁵¹ Nessa sequência, inclui-se também outra resposta de Caio, realizada em meu apartamento em São Paulo, cerca de um mês após a realização do Retiro de Cultivo.

³⁵² Transcrição da fala de Caio Paduan por Gabriela Itokazo. Áudio gravado no dia 14/03/2015, durante a atividade “Recordando coletivamente”, e incluído como parte da cena mencionada no corpo

O comentário de Caio repercutiu profundamente em todo o percurso da pesquisa daí em diante, mantendo-se como proposição *para mim*: “o que estamos fazendo?” – uma demanda entre o concreto e o abstrato.

2.4 Associações temático-formais nas respostas cênicas enfocadas

No Ato II, explicitarei a configuração e os pressupostos que guiaram a elaboração do Livro de Cultivo, expostos, todavia, não pela ordem de suas proposições, tais quais deliberadas para a leitura dos participantes, mas antes tomados por seu eixo temático-formal. Assim, destaquei quatro proposições (nº 5, nº 2, nº 6 e nº 1, nessa ordem), que considereei estruturais para a sustentação do encaminhamento.³⁵³ Portanto, adotando o mesmo critério, abordarei, a seguir – com exceção da proposição nº 6, que será referida apenas no Epílogo Prístino –, *algumas perspectivas* das respostas cênicas dos leitores-testemunhas, tomando como referência as proposições lançadas pelo Livro de Cultivo, a partir de seu eixo temático-formal, associando-as a três minisséries do filme-testemunha, segundo o quadro abaixo.

PROPOSIÇÃO	MINISSÉRIE ASSOCIADA
nº 5	“A história do homem possuído pela história”
nº 2	“Quando o filho deve ser desmamado”
nº 1	“Epígrafe” (incluída no “Prólogo: O caminho de Abraão”)

Contudo, tomando-se a organização enunciada, gostaria de ressaltar que, conforme observável no filme, as minisséries também agregam conteúdos além daqueles rigorosamente relacionados às respostas cênicas ao Livro de Cultivo, uma

do texto. Embora as três últimas frases não tenham sido incluídas na edição, acho fundamental que estejam presentes nesta outra escalada da recordação.

³⁵³ Essa abordagem consta das p. 174-183, do Ato II.

vez que, em alguns casos, outras imagens foram incorporadas à montagem. Tal opção é verificável pela inclusão de planos-sequência envolvendo o ambiente natural da Praia da Jureia e a reflexão realizada em São Paulo, posterior ao Retiro de Cultivo. Desse modo, nos comentários sobre as respostas cênicas enfocadas, irei destacar *apenas* o que se associa *diretamente* ao eixo temático-formal das proposições do Livro de Cultivo apresentadas no Ato II.

Por fim, é importante enfatizar as seguintes especificidades dos comentários:

- a) Foram redigidos *em diálogo* com a recordação fílmica *Sobre o assistir: filme-testemunho em minisséries*, compreendendo o leitor como parceiro nesse percurso, ou seja, a leitura dos comentários pressupõe o leitor como espectador das minisséries;
- b) Possuem o caráter breve e inconcluso de *apontamentos, observações estéticas*, que percorrem o “processo de produção” [*making of*] do Retiro de Cultivo, incorporando à recordação das respostas cênicas reflexões apresentadas pelos demais participantes, registradas durante a atividade “Recordando coletivamente”;
- c) Têm por finalidade partilhar *uma* perspectiva de comentário temático-formal dentro do contexto da prática estética desenvolvida;
- d) Tomam por fundamento *os planos sensível e imaginativo do campo estético*, apostando no potencial de continuidade reflexiva de sua poética.

I. Sobre a proposição nº 5: “a história do homem possuído pela história”

Na minissérie intitulada “a história do homem possuído pela história”,³⁵⁴ a sequência inicia com a resposta cênica de Eduardo Leite, que propõe um lento caminhar em direção ao mar. Nesse caso, fica patente o diálogo do ator com as fotografias das miniesculturadas do artista Isaac Cordal, incluídas na proposição, em que vemos um homem só, curvado, olhando o mar. A cena alude às imagens propostas por Cordal: em duas, o homem olha o mar; numa terceira imagem, ele está semimergulhado na água. No filme, buscamos ressaltar esse parentesco entre a escultura e a leitura do ator, literalmente congelando a imagem.

Na resposta cênica proposta por Caio Paduan, assistimos, inicialmente, a uma relação entre encher compulsivamente bexigas pretas e ouvir incessantemente sua própria voz gravada em um notebook, lendo o trecho do *Stemning* que foi oferecido junto à proposição. A cor preta das bexigas evoca a interposição da série *blackout* materializada pelo papel cartão preto incluída na proposição. Se o automatismo da narração institui um padrão de esvaziamento da história, a organicidade do sopro das bexigas, vivida em tempo presente, parece associar-se ao enunciado da questão sugerida nessa proposição, enfatizando a menor grandeza da forma da figura de um velho: o som peculiar da respiração.

Ao longo das rodas da atividade “Recordando coletivamente”, o *Stimmung/Stemning* desse soprar bexigas pretas, concomitante à escuta automática da história que se quer recordar, foi assistido a partir de comentários que enfatizaram as seguintes perspectivas: remissão a uma UTI hospitalar, respiração artificial, o tempo distendido da paciência da velhice, a provocação da impaciência e do tédio, a angústia como indeterminação.

Assim, na abertura dessa minissérie, trabalhamos com um jogo associativo entre as respostas cênicas de Caio e Edu, fazendo-as dialogar pela semelhança entre a

³⁵⁴ Título da segunda minissérie do filme-testemunho, a concepção de um “homem possuído pela história ou narrativa” associada à recepção da obra *Temor e Tremor* foi encontrada na abordagem de Joakim Garff (cf. GARFF, 2005, p. 263-4).

rigidez do automatismo da narrativa e a do corpo que, paralisado, *assiste ao mar*; a organicidade asfixiante do assoprar as bexigas e o movimento inapreensível do mar, como uma história que estamos *quase a recordar, mas nos escapa*.

Outro efeito destacado pelos que assistiram à resposta de Edu diz respeito ao aspecto da menor grandeza/dimensão sugerido pela proposição. Nesse caso, a pequenez da figura humana que segura o guarda-chuva é consagrada no contraste com a imensidão do mar. Como a cena foi assistida de longe, i.e., o ator foi se afastando progressivamente dos que o assistiam, a experiência de menor grandeza se intensificou à medida que ele se aproximava do mar e afastava-se de nós. Dentre os comentários, foi sugerido que ele fora, pouco a pouco, transformando-se em um ponto: a mínima dimensão do homem engolida por aquilo que não pôde apreender: a história e o mar.

A sequência seguinte apresenta a resposta cênica do ator Giulian Batista, que segundo as observações dos que assistiram aponta para uma contradição: ele está enterrado, mas o efeito de sua narração não é de peso, mas de estranha leveza: “enterrado sem peso”; “estar enterrado em outra dimensão”. A conexão entre a resposta e a questão enunciada pela proposição foi assimilada, então, pela ideia de que a menor grandeza da memória é como estar semienterrado: há partes para fora que ficam reveladas, mas o tronco (o essencial) não pode ser recordado, permanece soterrado em outra dimensão. A própria enunciação da história pelo ator evoca o desvio do esquecimento. Alterando o ponto central da narrativa, ele primeiro dirá: “porque a vida juntou, uniu, unificou, aquilo que tinha sido separado”, para, em seguida, corrigir e enfatizar: “Não... Não... A vida *separou* o que tinha sido unido na inocência da infância...”. Não deixa de ser também curioso que a sonoridade da cena tenha em seu fundo vozes de crianças, que brincavam próximas ao local que Giulian escolhera para ser seu “recanto secreto”.³⁵⁵

Em seguida, assistimos à resposta cênica proposta por Otacílio Alacran, que parece-me aquela que enfrentou de forma mais evidente o aspecto insólito da

³⁵⁵ É importante ressaltar que não foi incluída nenhuma trilha sonora ou sonorização nas *cenas exclusivamente propostas pelos atores*. Todo som, música ou ruído presente nas respostas cênicas foi trazido pelos leitores-testemunhas, fazia parte do ambiente no momento da filmagem e/ou foi editado com base no que já propunham.

proposição enunciada no que se refere à questão do desmame: “Componha com a menor grandeza da forma (visual, corporal, musical ou mista etc.) a narrativa, tal qual assinada por *Johannes de silentio*, como se você fosse muito velho e não se lembrasse mais de como sua mãe fez para desmamá-lo”. O enfrentamento da estranheza da proposição é, primeiramente, indicado pelo gesto que o ator toma emprestado de uma obra do artista russo Kazimir Malevich (1878-1935),³⁵⁶ na qual vemos representada uma figura humana, cujos braços e mãos *estão a sustentar algo não manifesto*, algo que nos escapa.

Fonte: GRANT, 2014, p. 108

Título: *Trabalhadora* (1933)
Óleo sobre tela, 71,2 x 59,8 cm
Museu Estatal da Rússia, São Petersburgo

³⁵⁶ Seguimos a grafia para o nome do artista apresentada em HARRISON; FRASCINA; PERRY, 1998.

A representação do “não manifesto” na tela de Malevich ganha, na abordagem de Otacílio, aporte conceitual, que o ator foi buscar³⁵⁷ nos comentários do artista russo Ilya Kabakov (1933).

Gostaria de compartilhar uma observação que me ocorreu enquanto olhava para a pintura *Trabalhadora*, datada de 1933. Fiquei com a impressão de que toda pessoa que contemplasse a pintura consideraria *o gesto da personagem obscuro e misterioso. Com o que está conectado?* De acordo com o título da obra, e com base no rosto da mulher, *o gesto deve ter algo a ver com a produção*. Entretanto, não se pode associar esse gesto de duas mãos com uma tecelã, construtora ou reparadora. Contudo, o gesto é claramente demonstrativo – e esse não é um simples retrato de uma mulher com mãos de trabalhadora. *Mas há uma hipótese, uma conjectura que explica o gesto: que a posição das mãos é uma ilustração muito natural de uma mãe, que deveria estar segurando um bebê*. É válido utilizar a imaginação para sobrepor a imagem tradicional da Madona e seu filho à pintura de Malevich e, então, minha suposição é evidente. Dessa maneira, se eu estiver certo, *o retrato de Malevich adquire caráter profundamente trágico – a imagem de uma mãe cujo filho lhe foi tirado* (GRANT, 2014, p. 109, ênfases minhas).

Em seguida, inspirado pela concepção estética da abstração suprematista de Malevich, Otacílio propõe uma *revelação*: a foto de uma mãe que segura seu filho no colo – o próprio Otacílio bebê no colo de sua mãe biológica – surge por detrás da reprodução de uma nova obra: *Quadrado Preto*.³⁵⁸ Ambas as imagens, sustentadas lado a lado, são, então, acompanhadas da frase pronunciada pelo ator: “O quadrado é um formato que não existe na natureza”.³⁵⁹

³⁵⁷ No próprio contexto das respostas cênicas, Otacílio partilhou suas referências bibliográficas como ato teatral. Na recordação filmica, entretanto, as mesmas foram preservadas, na edição, por via da exposição das próprias obras e os gestos nelas inspirados.

³⁵⁸ Seguindo as referências bibliográficas trazidas por Otacílio Alacran: “O *Quadrado Negro* foi apresentado ao público na ópera *A Vitória sobre o Sol* e utilizado como um dos cenários. Sua primeira versão e pintura foi realizada sobre uma tela já utilizada pelo artista. Maliévitch aplicou sobre ela uma camada de tinta preta que por ser incompatível com a camada anterior acabou por craquelar (trincar). Mais tarde Maliévitch tornou a reproduzir a imagem do quadrado negro sobre o fundo branco (...)” (trecho do texto de Daniela Chindler para o “Caderno de Mediação” para a exposição “Virada Russa”, realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB/SP, de set. a nov. de 2009).

³⁵⁹ Na resposta cênica do ator, a frase foi citada a partir do texto de Daniela Chindler: “*Paixão, solidão, raiva*, não possuem uma forma definida, diferentemente de uma árvore ou de uma nuvem. Mas como representar sentimentos e inquietações? O *quadrado* é um formato que *não existe na natureza*. Foi criado pelo homem. Então, por que não usá-lo para expressar o que se lê, pensa e sente?” (Ibid.; ênfases do original). Embora a referência ao suprematismo de Malevich proposta por Otacílio convide a uma investigação mais ampla, de qualquer forma, pareceu-me interessante partilhar, desde já, algumas considerações acerca da obra *Quadrado Preto* e da proposta suprematista, extraídas de texto de autoria do próprio artista russo: “Os suprematistas entendem que os fenômenos visuais do mundo

Fonte: Sociedade para a Cooperação
de Estudos Russos e Soviéticos
(cf. HARRISON; FRASCINA; PERRY, 1998, p. 184)

Título: *Quadrado Preto* (1914-15)
óleo sobre tela, 80 x 80 cm.
Galeria Tretyakov, Moscou

objetivo não têm, em si, qualquer significado; essencial é o sentimento como tal, completamente independente do meio que foi evocado. (...) Quando no ano de 1913, tentando desesperadamente libertar a arte do peso morto da objetividade, eu me refugiei na forma do quadrado, e criei um quadro que nada mais era senão um quadrado preto sobre um fundo branco, a crítica, e com ela toda a sociedade, assim se lamentou: ‘Tudo o que amávamos desapareceu. Estamos em um deserto... temos diante de nós um quadrado sobre um fundo branco!’ (...) O quadrado parecia incompreensível e perigoso à crítica e à sociedade... e naturalmente isto era de esperar. (...) Esta vida não era o ‘quadrado vazio’ que eu havia exposto, mas o sentimento da não objetividade. Reconheci que a ‘coisa’ e o ‘conceito’ eram considerados o retrato do sentimento e entendi a falsidade do mundo da vontade e dos conceitos. Seria a garrafa do leite o símbolo do leite? (...) O quadrado preto sobre o fundo branco foi a primeira forma de expressão do sentimento não objetivo: o quadrado sendo o sentimento e o fundo branco o ‘Nada’ exterior desse sentimento. Mas a maioria das pessoas (a sociedade) via na não objetividade da representação o fim da arte, e não reconhecia o fato evidente de que o sentimento ganhava forma exterior. (...) O quadrado do Suprematista e as formas que dele se originam devem ser equiparados aos primeiros traços (sinais) do homem primitivo que, em suas combinações, *representavam não ornamentos, mas a sensação de ritmo*” (CHIPP, 1988, p.345-51, ênfases do original). Particularmente, a última frase de Malevich instiga a futuro aprofundamento, pensado no contexto da noção de *Stemning/Stimmung* e da estética existencial.

Daí o que se segue na minissérie, como resultado de minha proposta de edição, são três repetições interpostas por apagamentos da imagem, i.e., três séries *blackout*, em que procuramos *reter o momento* em que a fragilidade da figura composta pelo ator torna-se também motivo de inaudita revelação: como se outra grandeza da experiência tivesse sido extraída, agora por detrás da recordação da foto da mãe com seu filho. Permanece a dúvida sobre o sentimento em relação à figura da mãe: o “velho” não lembra como teria sido desmamado porque *recorda* que, de fato, nunca foi amamentado?

A resposta cênica de Otacílio elucida uma sofisticada perseverança em estabelecer um jogo com a própria materialidade da proposição nº 5. A série *blackout*, endereçada em papel cartão preto – onde foram afixadas bandeirinhas da Dinamarca –, é retomada, por um lado, pelo diálogo com o *Quadrado Preto*, de Malevich, e por outro, pela intervenção exibida no próprio papel cartão, quando vemos na “parede” à direita do espaço que Otacílio tomou por seu “recanto secreto” a foto de um bebê – sua foto quando bebê – colada sobre o papel cartão que servira de *blackout* na proposição: *a criança está literalmente colada ao plano do apagamento*.

A abordagem de Otacílio é, em seguida, confrontada com um retorno à resposta cênica de Caio. Um imenso saco plástico preto engole sua cabeça, toda a respiração insuflada nas bexigas pretas, pouco a pouco, extingue-se. A impossibilidade de recordar ora se dá pela *repetição automatizada* da história, ora pelo próprio apagamento da existência que tenta rememorar-la. Nesse ponto, propus uma interferência na edição: o silenciamento da narrativa. Tornamos a cena apenas visual, a história cessa, enquanto o ar do saco preto, que recobre a cabeça, é consumido. Malgrado todo o esforço, não é possível lembrar o que *se quer* recordar. Contudo, há algo que permanece atrás da asfixiante cabeça de plástico preto deformada: a cor verde da paisagem que, silenciosamente, assiste-nos.

II. Sobre a proposição nº 2: “quando o filho deve ser desmamado”

No Livro de Cultivo, a proposição nº 2 convidou o leitor-testemunha a ouvir a canção de ninar incluída no material de trabalho³⁶⁰ e, posteriormente, interagir com um dos fragmentos sobre o desmame de uma criança, presente nas quatro narrativas originalmente apresentadas no *Stemning* da obra *Temor e Tremor*. Também foi sugerida uma “posologia” para a escuta da canção de ninar, que solicitava ao participante ouvir a música de olhos fechados, *em um lugar que remetesse ao acolhimento da infância*, três vezes ao dia, em três dias diferentes. Só então, deveria ler o fragmento sobre o desmame, bem como o enunciado da questão vinculada a essa proposição. Os textos sobre o desmame, por sua vez, como indiquei, evocam tonalidades da “perda”: “Feliz é aquela que não recorreu a meios mais terríveis para desmamar o seu filho!” (SKS 4, 108/TT, p. 59); “Feliz é o filho que não perde a mãe de outro modo!” (SKS 4, 109, TT, p. 60); “Feliz é a mãe que conserva o filho assim tão perto e mais não necessitou de sentir mágoa!” (SKS 4, 110, TT, p. 62); “Feliz é aquela que tem à mão alimento mais forte!” (SKS 4, 111, TT, p. 62, tradução alterada, cf. nota 283).

Nas sequências apresentadas nessa minissérie, nota-se a ênfase em dois fragmentos: “Quando o filho deve ser desmamado, a mãe tem à mão alimento mais forte para que o filho não morra. *Feliz é aquela que tem à mão alimento mais forte!*”; “Quando o filho cresceu e deve ser desmamado, a mãe esconde o seio como uma virgem e assim o filho já não tem mãe. *Feliz é o filho que não perde a mãe de outro modo!*”. As frases-síntese enfatizadas expõem gradações da “perda”, em que os pontos de vista da mãe e do filho são sugeridos por meio de uma união *pela falta*.

No Ato II, também observei que as tonalidades da “perda” instilam uma “linguagem” de provações ao interlocutor, pois o convocam à experiência de um *efeito indeterminado*. Os tons da imprevisibilidade aliam a felicidade da mãe e do filho ao acesso a um “alimento mais forte” do que o próprio leite materno. Uma questão foi então lançada: qual potencial de “linguagem” libera-se por via da imagem de

³⁶⁰ “Cantiga de Ninar” (recolhida e cantada por Sebastiana Aparecida Otaviano, com arranjos e piano de Gabriel Levy), do CD *Interior* (Paulus, 2008), do grupo vocal feminino A 4Vozes, formado por Doralice Otaviano, Jussara Otaviano, Jurema Otaviano e Thatiana Otaviano.

“alimento mais forte”, se tomamos as tonalidades da “perda” como “perda” da imediatividade sensual?³⁶¹

No contexto da prática estética desenvolvida, o “alimento mais forte” que o “leite do imediato” compreende a linguagem como “campo de possibilidade”, cujo potencial reflexivo é de unir *pela falta* aquilo que outrora fora separado.

Assim, *unidas pela falta* estão as cenas dessa minissérie, que começa, precisamente, com a canção de ninar sugerida na proposição, e que fora deliberadamente incluída por Otacílio em sua resposta. Não por acaso, a narrativa da música, por Sebastiana Aparecida Otaviano, é um testemunho de uma mãe, uma mulher trabalhadora, cujo *Stimmung/Stemning* exprimirá tanto o pressentimento quanto a recordação dessa falta.

Será igualmente pela falta daquilo que outrora fora separado que assistiremos à imprevisibilidade da “resposta cênica” de Giulian, cujas nuances vão do mítico ao prosaico. Ao som da canção escolhida pelo ator, “Non, Je ne regrette rien”,³⁶² na voz de Édith Piaf, Giulian transfigura-se em um “ser-pássaro”, alimentando o filhote. A canção é um presságio de que algo drasticamente solene está prestes a acontecer, porque ele, o homem-pássaro, não tem nada mais do que se arrepender, nem do mal nem do bem, é livre, está pronto. Ele pegará o filho-pássaro, sua faca e seguirá rumo a algum lugar que não alcançamos.

A ideia da união pela falta também aparecerá no abraço de Edu a uma pedra grande – sugestiva lápide – antes de pegar seu guarda-chuva e partir para o mar. Assim como surgirá na imprevisibilidade da ação de Caio, que rasga e enterra a história, e depois nos conta sobre o prazer juvenil de traduzir músicas que seu pai lhe apresentava, porque lhe comunicavam algo que o encantava, mas não compreendia. E será apontada, igualmente, no despertar de Otacílio, que após tomar um litro de leite pasteurizado de uma só vez e dormir toda uma noite, acordará, sendo assistido pelo grupo,³⁶³ que também lhe ouvira contar a história da orfandade do *Patinho Feio*,

³⁶¹ Cf. Ato II, p. 179.

³⁶² Canção francesa composta por Michel Vaucaire (letra) e Charles Dumont (música), consagrada pela interpretação de Édith Piaf, em 1960.

³⁶³ Trata-se aqui de uma licença poética da edição. Conforme já indicado no corpo do texto, durante o Retiro de Cultivo, houve duas sessões de apresentação das respostas cênicas propostas pelos atores participantes. Portanto, nesse caso, a montagem integrou os dois momentos da cena de Otacílio, que foi apresentada, pela primeira vez, na sexta-feira à noite, dia 13/03/15, e reapresentada na manhã do domingo, dia 15/03/15.

do autor dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875),³⁶⁴ em seu “recanto secreto”: no acolhimento de um canto da casa.

O sentimento de orfandade gerado pela “perda” do “leite do imediato” é uma história que nos remete a um *ideal* de acolhimento da infância. O “recanto secreto” de Otacílio me fez recordar esse lugar: a singeleza primitiva do teatro que a gente inventa em um cantinho escuro da sala.

III. Sobre a proposição nº 1: “epígrafe”

No Ato II, mencionei que a proposição nº 1 situa-se em relação à epígrafe da obra *Temor e Tremor*, uma citação que Johannes *de silentio* empresta do autor alemão Johann Georg Hamann, tão admirado por S. Kierkegaard: “O que Tarquínio, o *Soberbo*, disse no jardim, por via das cabeças das papoilas foi entendido pelo filho, mas não pelo mensageiro” (SKS 4, 100/TT, nota n. 02).

A configuração que elaborei para seu cultivo, por sua vez, apresenta a epígrafe da obra, impressa em um papel branco, exibindo letras também muito claras, quase em apagamento, sobreposta a um papel cartão preto. A epígrafe sinaliza algo de enigmático acerca da interlocução entre o leitor e a obra: insinua que seu desafio atrela-se a uma comunicação *gestual*, firmada na intimidade de um vínculo, no caso, de pai e filho. Não obstante, a mensagem é transmitida por um terceiro, o *mensageiro* que se torna *portador de um gesto que descreve, mas não compreende*. A incompreensão da mensagem descrita foi apresentada, assim, como o pressuposto da primeira proposição.

As respostas cênicas a essa proposição constam da primeira minissérie do filme entre os tempos 11:18 e 19:28 da minutagem. O ingresso a esse enigma é inicialmente instigado por Otacílio, que nos convida a fechar os olhos. É preciso *assistir com outros sentidos*.

Em seguida, Caio nos apresenta à peculiaridade de sua disposição como mensageiro, dizendo: “*Chacun a le droit de s’asseoir à sa guise*”,³⁶⁵ para depois

³⁶⁴ A edição não incluiu a cena completa, que propunha uma forma de leitura do conto de Andersen, deixando apenas indicada a referência.

observar: “Todo mundo pode se sentar onde quiser, e todo mundo pode ir embora a hora que quiser. Ninguém aqui me deve nada e se vocês quiserem ir embora para mim está tudo bem, eu preferia que vocês estivessem no mar”. Talvez assisti-lo implicaria estar ciente de que aquilo que irá comunicar permanecerá incógnito. Ou ainda, quem sabe, a eloquência de sua comunicação dependa do reconhecimento de que preferia ser assistido pelos que se ausentam. Mas ele precisa deliberar a mensagem, conforme lhe fora solicitado pela questão enunciada nessa proposição: “Componha uma forma de mínima dimensão (visual, corporal, musical ou mista etc.) de enunciar essa epígrafe *como se* você fosse o mensageiro. É necessário que o trecho do texto proposto seja enunciado tal qual apresentado”. Assim, desenrola uma mensagem em cartaz preto, em que a epígrafe de Hamann se inscreve *por sua ausência*: o texto está escrito em letras vazadas. Sua falta será preenchida com a areia do mar. Envelopes pretos receberão o rastro de areia das palavras e, assim, nos serão entregues. Ficaremos com essa mensagem, a mensagem de Caio: não um texto inscrito em areia, mas *a própria areia*. Ganhamos o conteúdo que, outrora puro significado, agora se desvela matéria-prima (para quem assiste).

Na perspectiva da resposta cênica de Edu, a menor dimensão evocada pela proposição fora equacionada pela gradação crescente na emissão do texto da epígrafe, que, partindo do murmurar e do sussurrar, transforma-se, pouco a pouco, no gesto de segredar a mensagem a alguém, seguido por uma sinistra revelação: “o mensageiro aqui jaz”. Se o mensageiro está morto, então quem nos fala? A gargalhada que irrompe a seguir tem por efeito, então, imprimir à incompreensibilidade da mensagem a própria violência implícita à mensagem incompreendida, que não é silêncio, mas silenciamento: uma linguagem do segredo.

A densidade da gargalhada do “mensageiro morto” proposto por Edu é contraposta pela graça da resposta cênica de Giulian: a leveza de seu humor prístino. Se a linguagem do segredo do “mensageiro morto” repercute a ideia de silenciamento, ou seja, comunicação negada,³⁶⁶ a abordagem de Giulian lança o problema da

³⁶⁵ Em português: “Todos têm o direito de se sentar como quiserem”. Citação do conto “O elefante-marinho”, de Jacques Prévert, feita por Caio Paduan, a partir do livro *Contos para crianças impossíveis*.

³⁶⁶ Cf. Notas 290;291;292.

incompreensibilidade da mensagem no limiar de um silêncio mítico ou religioso:³⁶⁷ sua disposição é de humildade em face do indecifrável. Para esse mensageiro, não saber do que trata a mensagem não é castigo, mas dadivosa tarefa,³⁶⁸ tão tortuosa quanto divertida. O mensageiro de Giulian nos leva a imaginar que atravessara o oceano Atlântico a nado, portando uma mensagem que não compreende, mas que nos transmite mesmo assim. Dentre os comentários dos que lhe assistiam, permaneceu a ideia de que seu mensageiro nos conduzia a uma *nova dimensão* (a menor dimensão): uma *fenda*; fresta por onde éramos lançados à outra perspectiva, algo *além de si*: um ato, um salto.

Assim, finalizo esta seção partilhando o testemunho de Edu ao assistir ao mensageiro proposto por Giulian. Suas palavras mostram, com justeza, a animação que prevaleceu entre os comentários a esse cultivo.

Edu - E eu tive a impressão, depois que ele [Giulian] disse “é aqui”, *que a gente tinha entrado numa fenda*. Sério! Vou descrever como eu vi aquilo: *tudo clareou, a atmosfera ficou mais clara*, e aquele lugar lindo... Aquela parte da praia é para mim a mais bonita de todas... Aquela rio vermelho, aquela coisa... Parecia que eu estava num filme de Obelix, Asterix, sabe?! *Era uma outra dimensão a passagem por essa fenda. Era como se estivesse numa outra dimensão, sabe quando você passa para outro lugar?* (Depoimento de Eduardo Leite na atividade “Recordando Coletivamente”, realizada no dia 14/03/2015, ênfase minha).

³⁶⁷ Os desenlaces da resposta cênica de Giulian, ao provocar o efeito do humor, por um lado, convidam ao aprofundamento da relação da obra de Kierkegaard com o pensamento do autor alemão Johann Georg Hamann (cf. nota n. 287), por outro, instigam futura aproximação com a produção do autor pseudônimo Johannes Climacus, para quem o humor, como categoria da existência, situa-se na fronteira entre os estádios ético e religioso: “Há três esferas existenciais: a estética, a ética, a religiosa. A essas correspondem duas zonas-limite: a ironia é o *confinium* entre o estético e o ético; o humor é o *confinium* entre o ético e o religioso” (SKS 7, 455, PE2, p. 217).

³⁶⁸ Vale notar que, na obra de Kierkegaard, as noções de “tarefa” [*opgave*] e “dádiva/dom” [*gave*] aparecem muitas vezes associadas em forma de trocadilho, sugerindo a ideia de que há um dom implicado em cada tarefa convocada pela realidade histórica. Na língua dinamarquesa ocorre uma semelhança entre ambos os termos, gerando um jogo sonoro e semântico sem correspondência em nosso idioma. Em dinamarquês, “*gave*” significa “presente”, algo que se oferece a alguém, e também pode significar “dom”, “dádiva”; “*opgave*” significa tarefa, um problema a ser resolvido no plano concreto da vida (cf. CIP, glossário do tradutor, p.13 -14; ocorrências associando os termos na mesma obra cf. SKS 1, 256/CIP, 204-5; SKS 1, 312/CIP, p.259).

2.5 O Observador Silencioso

Envelope de carta enviada pelo artista dinamarquês Freddy Kring (1939), após ter assistido à exibição da recordação fílmica em Copenhague (16/10/15).

I. Introito

“... porque a arte do observador é expor o que está escondido”³⁶⁹

Constantin Constantius³⁷⁰

Nesta seção abordarei, no âmbito do Retiro de Cultivo e de sua recordação fílmica, as questões mais relevantes associadas à participação do professor de filosofia Vinícius de Castro Soares, que prontamente disponibilizou-se a experimentar a posição intitulada de “observador silencioso”, conforme lhe foi proposto no início de 2015.

Antes, porém, gostaria de identificar brevemente perspectivas da noção de “observador” [*en Iagttager*]³⁷¹ no contexto das obras pesquisadas, cujas características desvelaram-se *concretamente* ao longo da prática estética desenvolvida.

O primeiro aspecto a destacar é a situação de instabilidade e vulnerabilidade do observador em relação ao que observa. Assim, o ato de observar insere-se no campo movediço e escorregadio da experiência, redundando sempre em *atividade arriscada*. Desse modo, a permeabilidade das divisas tenderá a *comprometer* o observador com aquilo que observa, colocando em questão a própria concepção de observar, se concebida a partir da ideia de recuo e neutralidade frente ao observado.

Na língua dinamarquesa, o termo “*iagttager*” está associado tanto à noção de “observar”, “olhar atentamente”, “prestar atenção”, “manter-se vigilante” como à ideia de “levar em consideração”, “levar em conta” [= *tage i agt*].³⁷² Nesse sentido, a noção de “observar” pode ser sinônimo de “produzir observações” [*betragtning*],³⁷³ sendo pertinente, por isso, situá-la também como atividade dedicada à produção de “observações estéticas” [*æsthetisk betragtning*].

³⁶⁹ SKS 4, 12/AR, p.35

³⁷⁰ Autor pseudônimo da obra *A Repetição. Um ensaio em psicologia experimental* (1843).

³⁷¹ Do dinamarquês, “*en Iagttager*”, “um observador”; “*at iagttager*”, “observar”, cf. <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=iagttager> ; <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=iagttager>

³⁷² Agradeço particularmente ao professor Arne Grøn, do SKC - Universidade de Copenhague, por ter me orientado quanto a essa associação no período de meu Estágio BEPE/FAPESP, em 2015.

³⁷³ O professor José Miranda Justo, na introdução a sua tradução da obra *A Repetição*, nota: “Kierkegaard é explícito quanto ao complexo que reúne passividade e actividade no processo de acumulação a que chama ‘observação’ (no sentido de ‘produzir observações’: ‘*Betragtning*’)", cf. JUSTO, 2009, p. 17.

II. Dramaturgismo da recordação

“Você não teme perder o entendimento?”³⁷⁴

Pergunta do *Jovem Rapaz*

“Só tudo ganha quem tudo perde.”

Resposta do *Observador Silencioso*³⁷⁵

A posição de “observador silencioso”, proposta a Vinícius durante o Retiro de Cultivo, pressupunha que o filósofo-testemunha chegaria dois dias após o início do trabalho com todos os participantes, quando os atores já teriam conhecido o ambiente, escolhido seus recantos secretos e assistido às respostas cênicas uns dos outros pela primeira vez. O plano era que Vinícius permanecesse em silêncio, ou seja, sem se comunicar por meio da linguagem verbal, o maior tempo possível. Ele também havia sido devidamente informado a respeito dos pormenores do projeto, estando, por isso, ciente da condução das dinâmicas de trabalho. Contudo, assim como Thaís não tivera acesso prévio às proposições estéticas lançadas aos atores, Vinícius não conhecia o conteúdo detalhado do Livro de Cultivo. Mas, também como Thaís, recebeu um material-guia a que chamei de Caderno de Cultivo.

É importante elucidar ainda que todos os participantes estavam plenamente cientes do planejado, e que nenhum deles conhecia Vinícius antes da chegada deste à Jureia. Aliás, é oportuno notar que os participantes não mantinham qualquer vínculo entre si antes da realização da pesquisa. Os únicos convidados que se conheciam previamente eram Thaís, Otacílio e Caio, mas não tinham uma relação de convivência.

O fato de não haver laços afetivos muito estreitos entre os participantes favoreceu um *Stimmung/Stemning* de campo desconhecido, de aventura, de maior exposição e risco. Certamente, esse aspecto foi muito diverso para mim, que estava vinculada de antemão, ainda que em diferentes graus, aos convidados. Entretanto, o campo desconhecido, a aventura, a exposição e o risco mostraram-se também a mim,

³⁷⁴ SKS 4, 61/AR, p.. 97, pergunta do Jovem Rapaz na primeira carta a Constantin Constantius, seu confidente, na obra *A Repetição*. A mesma pergunta foi endereçada a Vinícius de Castro Soares, dentro do Caderno de Cultivo.

³⁷⁵ Resposta oferecida por Vinícius ao longo das reflexões sobre as repostas cênicas dos participantes, registrada pela recordação filmica.

com outras facetas, as quais pude expor, em seus traços fundamentais, nas seções anteriores. É importante reconhecer, porém, que, se a ausência de vínculos prévios entre a maioria dos participantes foi proveitosa, ela não foi encarada como fator essencial. Contudo, no caso específico da posição do “observador silencioso”, a ausência de laços prévios com os demais participantes – inclusive comigo mesma, que apenas conheci Vinícius em virtude da pesquisa³⁷⁶ – era imprescindível, dada a especificidade da interlocução, próxima daquela que usualmente prevalece entre o fenômeno cênico e o espectador comum. Enfim, fica manifesto que a pesquisa beneficiou-se largamente dessa escolha.

Vinícius chegou à Jureia no sábado, dia 14 de março de 2015. Conforme mostrado no filme entre os tempos 45:59 e 47:15 da minutagem, com o subtítulo: “primeiro almoço com o observador silencioso”, foi recepcionado com uma refeição preparada por Otacílio.³⁷⁷ Após o almoço, Vinícius acompanhou a atividade “Recordando coletivamente”, em que rememoramos, em máximo pormenor, a primeira apresentação das respostas cênicas de todos os atores, feita no dia anterior. É relevante evidenciar essa orientação do percurso porque, como relatado em seus depoimentos no filme, Vinícius tomou contato com as respostas cênicas, primeiramente, *ouvindo-as* a partir do testemunho dos participantes que as assistiram. Apenas no dia seguinte, pela manhã, o “observador” iria *assistir diretamente às cenas dos participantes*, que então foram retomadas pela segunda e última vez. Portanto, frente ao que resultou do que fora experimentado, o vetor da assistência de Vinícius pode ser indicado pelo seguinte esquema:

- a) O assistir mediado pelo recordar: Vinícius assiste *pela escuta* aos testemunhos descritos/narrados sobre cada resposta cênica, o que implica afastamento da experiência imediata;
- b) O assistir imediato após o assistir mediado: Vinícius assiste diretamente a reapresentação das respostas cênicas de cada participante, o que implica imersão na experiência imediata.

³⁷⁶ Agradeço a Bruna Martins Coelho pela indicação de Vinícius de Castro Soares.

³⁷⁷ A cada dia, um dos participantes era responsável por preparar a refeição principal, comum ao convívio de todos: o almoço. Essa divisão de tarefas pode ser acompanhada pelo cronograma do Retiro de Cultivo, nos ANEXOS, p. 280.

Tomando-se esse esquema como referência, na modalidade “a”, por meio do “assistir mediado pelo recordar”, o observador tomará contato com as cenas, segundo *lhe são contadas*; na modalidade “b”, do “assistir imediato”, o observador entrará em contato com as cenas por si mesmo, contudo, *após* ter uma imagem prévia de seu “assistir mediado pela recordação”. Em outras palavras, aquilo a que assistiu foi *inicialmente* construído imaginariamente pelo que *ele ouviu*, e, *posteriormente*, a partir daquilo que *ele viu*.

Essa dinâmica, conforme enunciada por Vinícius em seus depoimentos presentes no filme, teve uma importante consequência para a pesquisa, primeiramente, porque suas observações evidenciaram *a ambivalência da relação entre experiência e testemunho*, uma vez que sua escuta dos testemunhos *lhe* proporcionou um efeito de verdade, a ponto de saber certas cenas “de cabeça”, conforme literalmente destacou, mesmo antes de tê-las assistido diretamente.³⁷⁸

Essas constatações aparecem no contexto em que Vinícius elabora a diferença entre o que indiquei como modalidades “a” e “b”, tomando como exemplo as respostas cênicas de Edu, Caio e Giulian, as quais, em seu “assistir mediado pela recordação” em confronto com seu “assistir imediato”, mostraram-se fortemente correspondentes, ou seja, aquilo que havia apenas escutado, sem ter nenhuma experiência prévia do que fora apresentado, constituiu-se como uma imagem tão verdadeira que, posteriormente, foi apenas confirmada pelo “assistir imediato”. Contudo, algo diferente aconteceu no caso da resposta cênica de Otacílio, que, para Vinícius, revelou-se verdadeira só na própria experiência do “assistir imediato”.

Em relação às respostas cênicas propriamente ditas, as observações de Vinícius seguiram uma condução metodológica que, situada frente às duas modalidades citadas, constituiu-se tomando por fundamento a noção de *redução* a uma *síntese máxima*. Assim, o observador confrontou seu próprio assistir com a ideia da *redução a uma síntese máxima* daquilo que poderia expressar a filosofia de Kierkegaard. Tal síntese, em sua perspectiva, seria: “Só tudo ganha quem tudo perde”.

Dando sequência, pois, a essa ideia, propôs o mesmo exercício sobre as respostas cênicas dos quatro atores participantes, sustentando que a redução à síntese máxima do conjunto da resposta cênica de cada leitor-testemunha

³⁷⁸ Esse depoimento encontra-se entre os tempos 57:23 e 1:02:57 da minutagem.

estabeleceria uma correspondência tal, que ele poderia vir a fazer um testemunho a um terceiro, afirmando que o conjunto do trabalho cênico de cada um poderia se exprimir a partir da redução a uma cena que o sintetiza, e que, em sua visão, ecoaria, igualmente, a sua hipótese da frase-síntese sobre a filosofia de Kierkegaard: “Só tudo ganha quem tudo perde”.

Desse modo, obteríamos a seguinte resultante poético-filosófica, tomando-se por base as respostas cênicas propostas:

- i. A imagem da cena-síntese de Eduardo Leite: “o homem segurando o guarda-chuva e caminhando para o mar” [=“Só tudo ganha quem tudo perde”];
- ii. A imagem da cena-síntese de Caio Paduan: “o homem que resgata o ar com o saco preto e o coloca na cabeça” [=“Só tudo ganha quem tudo perde”];
- iii. A imagem da cena-síntese de Giulian Batista: “o homem quase todo coberto de areia” [=“Só tudo ganha quem tudo perde”];
- iv. A imagem da cena-síntese de Otacílio Alacran: “o homem em seu ritmo na repetição das preces”³⁷⁹ [=“Só tudo ganha quem tudo perde”].

A proposta de tratamento das respostas cênicas por via de enunciados sintéticos não apenas descobre um método poético-filosófico de operacionalizar formalmente o campo do assistir, ligando a produção cênica àquilo que a fundamenta conceitualmente, no caso, perspectivas da obra de Kierkegaard, como também investe no próprio *poder poético do ato de observar*.

O conjunto das frases sintéticas elencadas acima poderia perfeitamente sugerir, enquanto prática teatral, *a retomada de todas as respostas cênicas* a partir de uma *nova configuração*, entre “cena particular” e “cena coral”, em que a primeira corresponderia à síntese colhida da *particularidade do trabalho do testemunho* e a segunda, a um *plano conceitual comum*, o qual integra aquilo que, hipoteticamente, as estabelece. Nesse sentido, a abordagem proposta por Vinícius ofereceu uma fértil alternativa para a interpelação temático-formal no campo da produção artística para

³⁷⁹ A cena está associada à resposta do ator à proposição nº 06 do Livro de Cultivo e pode ser vista entre os tempos 01:02:09 e 01:02:57 da minutagem.

aquela instância da estética existencial referida como *Stimmung/Stemning* da falta, ou tonalidades da “perda”, em que os pontos de vista unem-se pela falta, como no caso dos enunciados sintéticos sobre o desmame. Não obstante, nesse caso, os pontos de vista, antes unidos pela falta, ganham uma nova interface, cujo princípio exprime-se como máxima, com a evidente *positividade* do axioma: “Só tudo ganha quem tudo perde”. Assim, a via negativa da união pela falta é *posta ao lado* da contundência de um *modo do assistir* cuja presença *afirma-se*, de novo, por aquilo que, mais uma vez, nos exige *crer*.

Assim, tendo em vista as proposições de Vinícius, “observar” torna-se efetivamente “produzir observações” [*betragtning*]³⁸⁰, enfoque que aponta para uma *modalidade de dramaturgismo* a ser estabelecido *após* o “assistir imediato”. Nessa modalidade, espectadores poderão dar voz ao ato poético de observar, mediante encaminhamentos estético-pedagógicos que constituam percursos de recepção da cena teatral que transitem do “assistir mediado”, pela *escuta* do testemunho, em direção ao “assistir imediato”, da experiência direta com o campo cênico. Por conseguinte, essa modalidade de dramaturgismo configura-se como prática estética fundada no poder poético da recordação, cuja realização será *ulterior* à imediatividade da recepção da produção cênica.

III. Do observador ao confidente: “Um observador silencioso que fala!”

Outra tomada, reveladora, da participação de Vinícius refere-se à associação da figura do *observador* àquela do *confidente*.

Esse aspecto fica, de fato, muito bem exemplificado, se lembrarmos da obra *A Repetição*, comentada no Ato I, em especial da figura do Jovem Rapaz, que via no autor pseudônimo Constantin Constantius um confidente. Todavia, o Jovem Rapaz ansiava pela escuta de seu confidente, mas não por sua réplica. Na observação de Constantin Constantius, notamos com clareza a ambiguidade entre a posição do observador e a do confidente, do ponto de vista do *desejo daquele que é observado*:

³⁸⁰ “(...) toda a observação não é meramente um receber, um constatar, antes é ao mesmo tempo produzir” (Apud JUSTO, 2009, p. 17).

Deseja que eu seja o seu confidente, e contudo não o deseja, aliás, atormenta-o que eu o seja; sente-se seguro com minha suposta superioridade, e contudo ela lhe é desconfortável; confia-se-me, e contudo não deseja resposta alguma, aliás, não quer ver-me; exige o silêncio, silêncio inquebrantável “por tudo o que há de sagrado”, e *contudo fica como furioso com a ideia de que eu tenha esse poder de permanecer silencioso*. Que eu sou o seu confidente, ninguém pode saber, nem uma única alma, conseqüentemente nem ele próprio o quer saber, nem eu posso sabê-lo (SKS 4, 51/AR, p. 84, ênfase minha).

Assim, se, para o Jovem Rapaz, a idealidade de sua consciência poética exige o silenciamento de seu confidente, em nossa experiência com Vinícius, o silêncio do observador foi posto à prova pela própria poética da cena teatral, que, como bem expressou o depoimento de Giulian: “na medida em que a gente puxa [aquele que assiste] para dentro [da cena], ele acaba se tornando em um observador silencioso que fala!”.³⁸¹

O episódio do “descuido pressentido”,³⁸² em que nosso Observador Silencioso tornou-se um “observador silencioso que fala”, ofereceu-nos a oportunidade de assisti-lo no âmbito da relação ambígua “observador-confidente”, quando Vinícius reconhece que a forma de proposição das cenas de Edu e Caio, sobretudo, possibilitou a *passagem formal* da posição de observador para a de confidente. Sem que ele se desse conta, o arrebatamento da experiência teatral transformou seu silêncio em palavra.³⁸³ Uma vez *diante da cena*, corre-se sempre o risco de, a qualquer momento, passar a *fazer parte* dela, percebendo-se também como *observador observado*, confidente.

Porque o observador silencioso, o que ele faz? *Apenas torna o que está fora dele um objeto, e é silencioso diante daquilo*, mas [no pensamento] de Kierkegaard, acho que não é isso (...), acontece um tipo de confissão, aquele que fala, confessa, e, a partir dali, entra-se, vamos dizer, assim, em uma máquina de imagens (Depoimento de Vinícius de Castro Soares, entre os tempos 54:10 e 54:30 da minutagem).

Nesse sentido, o comentário de Vinícius elucida que a correspondência escorregadia “observador-confidente” tratará de problematizar o modo *como* nos posicionamos *diante daquilo que escolhemos observar*.

³⁸¹ Depoimento de Giulian Batista entre os tempos 49:31 e 50:16 da minutagem.

³⁸² Do comentário de Vinícius de Castro Soares no tempo 55:30 da minutagem.

³⁸³ Conforme depoimento de Vinícius de Castro Soares entre os tempos 53:41 e 56: 53 da minutagem.

Tendo em vista um plano mais amplo da pesquisa, a constatação de Vinícius foi fundamental, pois enfatizou, sob outra ótica, um problema-chave, referido no Ato I, em que busquei apresentar minha posição enquanto leitora-testemunha, fazendo notar que a melhor analogia para identificar o impulso que subjaz à prática estética desenvolvida encontra-se na ideia da brincadeira, não a “brincadeira da abstração” do “jogo conceitual”, mas a “brincadeira de criança”, o impulso lúdico. Observei, então, que o traço da seriedade da existência que participa dessa modalidade lúdica é evidenciado de forma comparativa no Epílogo da obra *Temor e Tremor*, quando seu autor pseudônimo Johannes *de silentio* comenta que o propósito intransmissível de cada geração é, por excelência, “preocupar-se tão somente com sua própria tarefa [opgave]” (SKS 4, 209/ TT, 188), que consiste em um aprendizado daquilo que é genuinamente humano, ou seja, aquilo que se aprende apenas por si mesmo: “cada geração começa de forma primitiva” (SKS 4, 208/TT, 187). Johannes *de silentio* propõe, com isso, que se cada geração for capaz de preocupar-se/inquietar-se [bekymre] com aquilo que lhe cabe, nunca se cansará de si mesma, como crianças que são capazes de se entreter com as mesmas brincadeiras durante um dia inteiro. Assim, sugeri que a qualificação ética genuína que anima minha prática exige uma perpétua retomada, uma atitude de *decisão* no empenho diário de manter acesa a chama que constantemente se pergunta: “A minha vida expressa ou não aquilo que estou comunicando por meio de meu texto?”. O desafio é de sustentar o compromisso com o “como” as coisas são feitas, o trabalho de interioridade que repercute o próprio fazer. A cena e o texto são, por isso, tão movediços quanto a observação e a confissão.

Com essa orientação, eu diria que a possibilidade de passar *a fazer parte da cena* escorregando da posição de observador para a de confidente, no caso específico desta pesquisa, deu-se fundamentalmente em face da seriedade da brincadeira que tanto eu, quanto todos os demais participantes tomaram para si. E, é claro, isso inclui Vinícius, que se deixou brincar em nossa presença, descontraindo-se ao ponto de flagrar a si mesmo em seu “descuido pressentido”, quando então pudemos, sem esforço, e com graça, ouvir a simplicidade de sua voz, quando seu silêncio foi rompido pela cena teatral: “Eu pensei em Guimarães Rosa quando diz: ‘Ficar quieto é estar, permanecer...’. Não... ‘Ser forte é permanecer quieto, permanecer...’ (*Risos*)”.³⁸⁴

³⁸⁴ Do depoimento de Vinícius entre os tempos 56:56 e 57:16 da minutagem.

ASSISTINDO AO PRESENTE, UM EPÍLOGO PRÍSTINO

FONTE: cf. Ato II, p. 180

“... e todo efeito assenta na disposição do observador [*Betragerens Stemning*]”³⁸⁵

Constantin Constantius

³⁸⁵ SKS 4, 33/AR, p. 62

Produção artística de recepção de *Sobre o Assistir: filme-testemunho em minisséries*, criada pelo artista dinamarquês Freddy Kring (1939) e enviada após a exibição do filme em Copenhague (2015).

A beleza da existência, que assiste ao poder poético, acompanha meus cultivos desde a infância, quando desconhecia a multiplicidade de seus nomes.

O fim deseja seu princípio.

O inesperado trouxe à plateia da sala de exibição de nossa recordação fílmica em Copenhague o artista dinamarquês Freddy Kring,³⁸⁶ que, de forma surpreendente e voluntária, acabou por envolver-se indiretamente com o projeto, elaborando seu modo próprio de assistir-nos: por via de suas “cartas-imagem musicais” [*Musikalske billedbreve*].³⁸⁷ Descobri, então, que grande parte do trabalho do artista é uma peculiar produção gráfico-epistolar cujo destinatário é sua própria *infância*.³⁸⁸ Seu recordar poético deseja ser assistido pela beleza da experiência recordada: ideal prístino.

³⁸⁶ Durante minha estadia em Copenhague, em 2015, tive a grande alegria de ser apresentada ao artista dinamarquês Freddy Kring (1939, Odense) pela doutoranda italiana e cara amiga Silvia Vignati. Pude conhecer seu atelier – *Studio Claudia* (studioclaudia@freddykring.dk) – no centro histórico da cidade, na Nørre Farimagsgade 39, em frente ao belíssimo parque Ørstedsparken.

³⁸⁷ Freddy é artista gráfico e sua produção está intimamente conectada com sua paixão pela música, sobretudo, com o jazz de Louis Armstrong, mas também com peças eruditas de compositores como o finlandês Jean Sibelius e os franceses Erik Satie e Maurice Ravel.

³⁸⁸ Cf. Texto de apresentação da exposição “Moments to Remember”, assinado pelo jornalista dinamarquês Karsten Pharao. Acesso disponível em http://www.freddykring.dk/cgi_bin/cv.pl

Foto: Silvia Vignati
 Freddy Kring, no centro, mostra-me parte de sua produção.
 Ao fundo, seu caro amigo, Tibeso Dimma Poulsen.
 (Copenhague, 2015).

Observações estéticas em “carta-imagem” produzida por Freddy Kring sobre nossa recordação fílmica.
 (Copenhague, dezembro, 2015).

Nas observações presentes na “carta-imagem” que Freddy nos enviou após ter assistido ao filme-testemunho, desvelei aspectos de seu recordar: o homem com o guarda-chuva diante do mar, a ilha diante dele, a referência a uma tradicional canção de ninar dinamarquesa chamada “Den lille Ole med Paraplyen”, que literalmente significa “O pequeno Ole com o guarda-chuva”.³⁸⁹ A canção conta a história de um *pequeno menino velho*³⁹⁰ chamado Ole, que, com seu guarda-chuva, protege o sono e os sonhos das crianças da cidade, assistindo-as a dormir e a despertar.

Ouvimos o canto murmurado³⁹¹ dessa música logo na primeira sequência do filme, na minissérie “O Caminho de Abraão”, quando somos lançados em um percurso acidentado e laborioso, que nos atualiza sobre o temor e tremor de seguir na singular liberdade do caminho. A encruzilhada em seu desejo primevo: tornar-se simplesmente si mesmo.

Oxalá o pequeno Ole continue guardando nosso sono e assistindo (a) nossos sonhos.

Ilustração de Vilhelm Pedersen
na edição original do conto de H. C. Andersen³⁹²

³⁸⁹ Canção dinamarquesa composta em 1872, por Peter Lemche (letra) e Ole Jacobsen (melodia), baseada no personagem lendário Ole Lukøje (literalmente, Ole Fecha-Olho*), cuja história é narrada em um conto de Hans-Christian Andersen (1805-1875) de mesmo nome. É particularmente interessante notar que, no conto de Andersen, Ole é apresentado como um *pequeno menino velho*, um deus pagão: “Sou um velho pagão. Os romanos e gregos chamavam-me o deus dos sonhos. Tenho entrado e continuo a entrar nas casas mais nobres. Sei lidar tanto com os grandes quanto com os pequenos” (ANDERSEN, s.d., p. 211; nessa edição da Paz e Terra, o tradutor Guttorm Hanssen manteve o título do conto como *Ole Lukeoeje*, acrescentando a seguinte nota: “o nome deste pequeno deus do sono significa, literalmente traduzido: ‘Olavo Fecha-Olho’; não se encontrando um equivalente em português para o personagem ou seu nome, achamos preferível manter o original em dinamarquês”, Ibid., p. 199).

³⁹⁰ Ver nota acima.

³⁹¹ Agradeço especialmente a Eva Eiler Nielsen por ter me apresentado a essa canção e ter me permitido gravá-la, cantando a capela para suas netas (São Paulo, janeiro, 2015).

³⁹² ANDERSEN, op. cit., p. 210.

Referências Bibliográficas

Outras traduções de *Temor e Tremor* consultadas:

- KIERKEGAARD, Søren. *Temor e Tremor*. Tradução de Maria José Marinho. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 104-185. (Coleção Os Pensadores)
- _____. *Fear and Trembling*. Tradução, Introdução e Notas de Alastair Hannay. London: Penguin Books, 2003.
- _____. *Fear and Trembling*. Tradução de Sylvia Walsh; Introdução de C. Stephen Evans; EVANS, C. S.; WALSH, S. (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- _____. *Temor y Temblor*. Tradução de Pablo E. Chacón. Buenos Aires: Agebe, 2006.
- _____. *Temor y Temblor*. Tradução, Introdução e Notas de Vicente Simón Merchán. Madrid: Editorial Tecnos, 2007.
- _____. *Temor e Tremor*. Tradução de Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira [Saraiva Bolso], 2012.
- _____. *Fear and Trembling/Repetition – Kierkegaard's Writings Vol.6*. Tradução, Introdução e Notas de Howard V. Hong e Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press, 1983.

Gerais:

- ADORNO, Theodor W. *Kierkegaard: Construção do Estético*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- ALESSANDRI, Mariana. "The Line by Which an Ape May Become an Apostle". In: NUN, Katalin; STEWART, Jon (Orgs.). *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources – Kierkegaard's Pseudonyms* – Vol. 17. Surrey: Ashgate, 2015, p. 281-301.
- ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Andersen (com ilustrações originais)*. Tradução de Guttorm Hanssen. São Paulo: Paz e Terra, s.d.
- ARENDT, Hannah. *A Dignidade da Política*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- BARRET, William. *Irrational Man, a study in existential philosophy*. New York: Achour Books, 1962.
- BARROS, Manoel de. *Menino do Mato*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.
- Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2013.

Bíblia, volume I: Novo Testamento: Os Quatro Evangelhos. Tradução do grego, apresentação e notas de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Bíblia, O Novo Testamento e Salmos. Tradução de João Ferreira de Almeida. Campinas: Os Gideões Internacionais, 1995.

BONDER, Nilton. *Tirando os Sapatos – O caminho de Abraão, um caminho para o outro.* Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro, Estudo teórico-crítico dos gregos à atualidade.* São Paulo: Editora UNESP, 1995.

CAPPELØRN, Niels Jørgen. “Postscript” In: Kierkegaard, Søren. *The Lily of the Field and The Bird of the Air – Three Godly Discourses.* New York: Elizabeth Harris Gallery, 2013, p.61-107.

_____. “The Interpretation of Hereditary Sin in *The Concept of Anxiety* by Kierkegaard’s Pseudonym Vigilius Haufniensis”. In: *Tijdschrift voor Filosofie*, 2010; Vol. 72/2010, p. 131-146.

_____. “Longing for Reconciliation with God: A Fundamental Theme in ‘Friday Communion Discourses,’ Fourth Part of *Christian Discourses*” In: CAPPELØRN, N. J.; DEUSER, H.; SÖDERQUIST, K.B. (Eds.). *Kierkegaard Studies Yearbook 2007.* Berlin e New York: Walter de Gruyter, 2007, p. 318-336.

CHIPP, H. B.. *Teorias da Arte Moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1988.

COELHO, José Teixeira. *O que é Ação Cultural?* São Paulo: Brasiliense, 1988.

CONWAY, Daniel (Ed.). *Kierkegaard’s Fear and Trembling – A Critical Guide.* Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

_____. “Going Further? The Confessional Drama of *Fear and Trembling*”. In: HOUE, P.; and MARINO, G. D. (Eds.). *Søren Kierkegaard and The Word(S) – Essays on Hermeneutics and Communication.* Copenhagen: C.A. Reitzel, 2003, p.248-258.

CORDAL, Isaac. *Cement Eclipses, Small Interventions in the Big City.* Darlington, Duham: Carpet Bombing Culture, 2011.

CRUYSBERGHS, Paul; TAEELS, Johan; VERSTRYNGE, Karl (Eds.). *Immediacy and Reflection in Kierkegaard’s Thought.* Leuven (Belgium): Leuven University Press, 2003.

CUERVO, Oscar. *Kierkegaard – Una Introducción.* Buenos Aires: Ed. Quadrata, 2010.

DAVENPORT, John. "Selfhood and 'Spirit'". In: LIPPITT, John; PATTISON, George (Eds.). *The Oxford Handbook of Kierkegaard*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 230-251.

_____. "Earnestness". In: EMMANUEL, S. M.; MACDONALD, W.; STEWART, J. (Eds.). *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources – Kierkegaard's Concepts* – Vol. 15 – Tome II: *Classicism to Enthusiasm*. Farnham: Ashgate, 2004, p. 219-227.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do Espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. *A Inversão da Olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec, 2012.

_____; LEPIQUE, Maysa (Orgs.). *Teatro e Vida Pública. O Fomento e os Coletivos Teatrais em São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 2012.

_____; SIMÕES, Giuliana (Orgs.). *O Ato do Espectador – Perspectivas Artísticas e Pedagógicas*. São Paulo: Hucitec; Florianópolis: iNerTE, 2017.

DOWNING, Christine. *Myths and Mysteries of Same-Sex Love*. New York: The Continuum Publishing Company, 1990.

FENOGLIO, Héctor. "Talante verdadero e talantes falsos". In: JORNADAS KIERKEGAARD/ BIBLIOTECA KIERKEGAARD – PRIMER ENCUESTRO ABIERTO, IGLESIA DINAMARQUESA DE BUENOS AIRES, 20, nov. 2004.

Disponível em:

<http://www.sorenkierkegaard.com.ar/index2.php?clave=trabajo&idtrabajo=7&clavebot=jornadask>

FIGURELLI, Roberto. "Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção". *Revista Letras*, [S.l.], v. 37, dez. 1988. ISSN 2236-0999.

Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19243/12535>>. Acesso em: 20 dez. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/rel.v37i0.19243>.

FIORAVANTI, Ana M.. "El concepto de Stemning 'com constante referencia a Kierkegaard'". In: JORNADAS KIERKEGAARD/BIBLIOTECA KIERKEGAARD – PRIMER ENCUESTRO ABIERTO, IGLESIA DINAMARQUESA DE BUENOS AIRES, 20, nov., 2004.

Disponível em:

<http://www.sorenkierkegaard.com.ar/index2.php?clave=trabajo&idtrabajo=1&clavebot=jornadask>

GARFF, Joakim. *Søren Kierkegaard: A Biography*. Tradução de Bruce H. Kirmmse. Princeton: Princeton University Press, 2005.

_____. "A Matter of Mimesis: Kierkegaard and Ricoeur on Narrative Identity". In: *Kierkegaard Studies Yearbook 2015*. SCHULZ, H., STEWART, J.,

VESTRYNGE, K., em parceria com SAJDA, P. (Eds.). Berlin e New York: Walter De Gruyter, 2015, p. 311-324.

_____. "Formation and the Critique of Culture". In: LIPPITT, J.; PATTISON, G. (Eds.). *The Oxford Handbook of Kierkegaard*. Oxford: Oxford University Press, 2013 a, p. 252-72.

_____. "Human Formation and Christian Narration". In: RECONSIDERING KIERKEGAARD IN A GLOBAL WORLD: JUBILEE CONGRESS, *Søren Kierkegaard Research Centre – SKC* (Universidade de Copenhagen), Copenhagen, 06-08 de Maio, 2013 b.

Disponível em: <http://video.ku.dk/keynote-session-associate-professor>

GONZÁLEZ, Darío. "The Triptych of Sciences in the Introduction to *The Concept of Anxiety*". In: *Kierkegaard Studies Yearbook 2001*. CAPPELØRN, N. J.; DEUSER, H.; STEWART, J. (Eds.). Berlin e New York: Walter de Gruyter, 2001, p. 15-42.

GORSO, Pedro Nicolás. "El Stemning". In: JORNADAS KIERKEGAARD/BIBLIOTECA KIERKEGAARD – PRIMER ENCUENTRO ABIERTO, IGLESIA DINAMARQUESA DE BUENOS AIRES, 20 nov. 2004.

Disponível em:

<http://www.sorenkierkegaard.com.ar/index2.php%3Fclave%3Dtrabajo%26idtrabajo%3D8%26clavebot%3Djornadask>

GRANT, Simon (Org.). *Pontos de vista: artistas e seus referenciais*. Tradução de Thaís Rocha. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2014.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves (Orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro – Temas, Formas, Conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____; KOUDELA, Ingrid. "Lessing: crítica e criação". In: GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid Dormien (Orgs.). *Lessing: Obras – Crítica e Criação*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

GERHARDT, Tatiane Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Orgs.). *Métodos de Pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GONÇALVES JUNIOR, Antonio Luiz. "Dramaturgismo: movimentos do olhar – pensamento crítico em processo de criação artística". *Sala Preta*, Brasil, v. 17, n. 1, p. 123-139, July 2017. ISSN 2238-3867.

Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/129285/130293>>.

Acesso em: 09 mar. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i1p114-130>.

GRØN, Arne. *The Concept of Anxiety in Søren Kierkegaard*. 1. ed. Macon, Georgia: Mercer University Press, 2008.

_____. “The relation between Part One and Part Two of *The Sickness unto Death*”. In: *Kierkegaard Studies Yearbook 1997*. CAPPELØRN, N. J.; DEUSER, H. (EDS.). Berlim: Walter de Gruyter Press, 1997, p. 35-50.

_____. “Time and History”. In: Lippitt J.; Pattison G. (Eds.). *The Oxford Handbook of Kierkegaard*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 273-291.

GROTTANNELLI, Cristiano. *O Sacrifício*. São Paulo: Paulus, 2008.

Gyldendals Røde Ordbøger (Dansk – Engelsk)
Disponível em: <https://legacy-ordbog.gyldendal.dk/>

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2010.

_____. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto na literatura*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

HAY, Sergia Karen. “Hamann: Sharing Style and Thesis”. In: STEWART, Jon (Ed.). *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources - Kierkegaard and his German Contemporaries – Vol. 6 – Tome 3: Literature and Aesthetics*. Surrey: Ashgate, 2008, p. 97-113.

HARRIES, Karsten. *Between Nihilism and Faith – a Commentary on Either/Or. Kierkegaard Studies. Monograph Series (Volume 21)*. Berlim, Nova York: Walter de Gruyter, 2010.

HANNAY, Alastair. *Kierkegaard and Philosophy, selected essays*. Londres, Nova York: Routledge, 2003.

HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo, Abstração – Começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

HONG, Howard V; HONG, Edna H. (Eds.). *The Essential Kierkegaard*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

HORÁCIO. *Sátiras*. Tradução e notas de Antônio Luís Seabra; Prefácio de Geir Campos. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

HUBERT, Marie-Claude. *As Grandes Teorias do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HUGHES, Carl S.. *Kierkegaard and the Staging of Desire – Rhetoric and Performance in a Theology of Eros*. New York: Fordham University Press, 2014.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura – Uma Teoria do Efeito Estético* (Vol. 1). Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed.34, 1996.

HÜHN, Lore; SCHWAB, Philipp. “Kierkegaard and German Idealism”. In: Lippitt J.; Pattison G. (Eds.), *The Oxford Handbook of Kierkegaard*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 62-93.

JASPERS, Karl. “Kierkegaard Hoy”. In: *Kierkegaard vivo – Una Reconsideración*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2005.

JUSTO, José Miranda. “Da diferenciação dos tempos à ‘seriedade da existência’. Sobre alguns vectores da ideia kierkegaardiana de repetição”. In: “Introdução”, KIERKEGAARD, Søren. *A Repetição*. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 2009, p. 09-25.

KEMPF, Karl Friedrich (Ed.). *Perseus Digital Library Project*, acesso disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0675%3Abook%3D7%3Achapter%3D4%3Asection%3D2>. Acessado em 10/02/18.

KEMP, Ryan. “ ‘A’ the Aesthete: Aestheticism and the Limits of Philosophy”. In: NUN, Katalin; STEWART, Jon (Orgs.). *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources – Kierkegaard’s Pseudonyms* – Vol. 17. Surrey: Ashgate, 2015a, p. 01-25.
_____. “Johannes de silentio: Religious Poet or Faithless Aesthete?”. In: NUN, Katalin; STEWART, Jon (Orgs.). *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources – Kierkegaard’s Pseudonyms* – Vol. 17. Surrey: Ashgate, 2015b, pp. 143-156.

KOUDELA, Ingrid. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

LEÃO, Jacqueline Oliveira. “A pseudonímia como artifício irônico em Kierkegaard”. In: *Revista Pandora*, Brasil, n. 23, p. 58-68, out. 2010 – ISSN 2175-3318.

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

LESSING, G. E.. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
_____. *Dramaturgia de Hamburgo – Selecção antológica*. Tradução, introdução e notas de Manuela Nunes. Lisboa: Edições da Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

_____. *Lessing: Obras – Crítica e Criação*. GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid Dormien (Orgs.), São Paulo: Perspectiva, 2016.

LIDDELL, Angélica. *La Casa de la Fureza. Te haré Invencible com mi Derrota. Anfægtelse*. Segovia: La uña Rota, 2015.

MACDONALD, William. “Kierkegaard and Romanticism”. In: LIPPITT, J.; PATTISON, G. (Eds.). *The Oxford Handbook of Kierkegaard*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 94-111.

MACKEY, Louis. *Kierkegaard, a Kind of Poet*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1971.

MARSOLA, Maurício Pagotto. *A Felicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o Sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MIEDEMA, John. *Slow Reading: Os benefícios e o prazer da leitura sem pressa*. São Paulo: Octavo, 2011.

MOONEY, Edward F.. “Pseudonyms and ‘Style’”. In: LIPPITT, John; PATTISON, George (Eds.). *The Oxford Handbook of Kierkegaard*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p.191-210.

MORAES, Marcos. “Residência Artística: especificidades da pesquisa/produção”. In: VASCONCELOS, Ana; BEZERRA, André (Orgs.). *Mapeamento de Residências Artísticas no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014, p. 41-51.

Disponível em: https://sistemas.mre.gov.br/kitweb/datafiles/Varsovia/pt-br/file/miolo+capa-livro-res-artisticas-FINAL_baixa-res.pdf

MOURÃO, José Augusto. *Quem Vigia o Tempo não Semeia*. Lisboa: Pedra Angular, 2011.

NUN, Katalin; STEWART, Jon (Org.). *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources – Kierkegaard’s Pseudonyms – Vol. 17*. Surrey: Ashgate, 2015.

NUNES, Manuela. “Introdução”. In: LESSING, G. E.. *Dramaturgia de Hamburgo – Selecção antológica*. Tradução, introdução e notas de Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

NOUWEN, Henri J. M.. *El Regresso del Hijo Pródigo – Meditaciones ante um Cuadro de Rembrandt*. Madrid: PPC, 1996.

Ordbog over det Dansk Sprog – Historisk Ordbog – 1700-1950, 2017. 28 Vols.

Disponível em: http://ordnet.dk/ddo_en

PACHECO, Deise Abreu. *Experimento do Acordo: escritura sobre o aprendizado na tempestade*. 2008. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PATTISON, George. "Art in an age of reflection". In: HANNAY, Alastair; MARINO, Gordon D. (Ed.). *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p.76-100.

_____. *The Aesthetic and The Religious – From the Magic Theatre to the Crucifixion of the Image*. London: SCM Press, 1999.

_____. "If Kierkegaard is Right about Reading Why Read Kierkegaard?" In: *Kierkegaard Revisited* (Proceedings from the Conference "Kierkegaard and the Meaning of Meaning it", Copenhagen, May 5-9, 1996). *Kierkegaard Studies*, Monograph Series 1. Berlin e New York: Walter de Gruyter, 1997, p. 291-309.

PLATÃO. *Diálogos V: O Banquete; Mênon (ou da virtude); Timeu; Crítias*. Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. Bauru, SP: EDIPRO, 2010.

_____. *Diálogos IV: Parmênides (Ou das formas); Político (Ou da realeza); Filebo (Ou do prazer); Lísias (ou da amizade)*. Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. Bauru, SP: EDIPRO, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PELLEGRIN, Pierre. *Vocabulário de Aristóteles*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico – Uma Aventura Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. "Alteridade em cena". **Sala Preta**, Brasil, v. 12, n. 1, p. 46-57, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57546/60585>>. Acesso em: 18 dec. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i1p46-57>.

QUILICI, Cassiano. "O campo expandido: arte como ato filosófico". **Sala Preta**, Brasil, v. 14, n. 2, p. 12-21, dez. 2014. ISSN 2238-3867.

Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84758/91860>>. Acesso em: 26 feb. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i2p12-21>.

ROCCA, Ettore. *Tra estetica e teologia. Studi kierkegaardiani – (philosophica 12)*. Pisa: EDIZIONI ETS, 2004.

_____. "The Secret: Communication Denied, Communication of Domination". In: HOUE, P.; MARINO, G. D. (Eds.). *Søren Kierkegaard and The Word(S) – Essays on Hermeneutics and Communication*. Copenhagen: C.A. Reitzel, 2003, p.116-126.

_____. "Kierkegaard's Second Aesthetics". In: CAPPELØRN, N. J.; DEUSER, H. (Eds.). *Kierkegaard Studies Yearbook 1999*. Schulz, Heiko; Stewart, Jon; Verstrynge, Karl (Eds.). Berlin and Nova York: Walter de Gruyter Press, 1999, p. 278-292.

_____. “If Abraham is not a Human Being”. In: CAPPELØRN, N. J.; DEUSER, H.; STEWART, J. (EDS.) *Kierkegaard Studies Yearbook 2002*. Berlin e Nova York: Walter de Gruyter Press, 2002, p. 247-258.

RODRIGUEZ, Pablo Uriel. “*El Stemning como médio de la verdad expresada*”. In: JORNADAS KIERKEGAARD/BIBLIOTECA KIERKEGAARD – PRIMER ENCUENTRO ABIERTO, IGLESIA DINAMARQUESA DE BUENOS AIRES, 20, nov., 2004.

Disponível em:

<http://www.sorenkierkegaard.com.ar/index2.php?clave=trabajo&idtrabajo=4&clavebot=jornadask>

ROSFORT, R.; STANGHELLINI, G.. “Feeling a Person”. *Philosophy, Psychiatry & Psychology*, Vol. 13 -3, p. 283-288, 2009.

_____; STANGHELLINI, G.. “The Person in between Moods and Affects”. *Philosophy, Psychiatry & Psychology*, Vol. 13 -3, p. 251-266, 2009.

SAMPAIO, Silvia. “S. Kierkegaard: the ambiguity of imagination”. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 26, p.87-96, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a subjetividade?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SCHEIBER, Gehard. “Kierkegaard’s Account of Faith as ‘The New Immediacy’”. *Filozofia* 68, 01, Institute of Philosophy, Slovak Academy of Sciences, p. 27-37, 2013.

SCHILLER, F.. *A Educação Estética do Homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki; Introdução e Notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCHULZ, Heiko. *Aneignung und Reflexion: Studien zur Philosophie und Theologie Søren Kierkegaards*. Berlin: Walter de Gruyter, 2014. (Kierkegaard Studies. Monograph Series 28)

SILVA, Gabriel Ferreira da. *Em busca de uma Existential- Vindenskab: Kierkegaard e a Ontologia do Inter-Esse*. 2015. 242 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, UNISINOS, São Leopoldo/Rio Grande do Sul, 2015.

SLADE, Peter. *O Jogo Dramático Infantil*. São Paulo: Summus, 1978.

SCHÜNGEL-STRAUMANN, Helen. Verbete: “Espírito”. In: *Dicionário de Teologia Feminista*. Tradução de Carlos Almeida Pereira. Petrópolis: Vozes, 1996.

SOARES, Vinícius de Castro. “O Problema da Repetição em Søren Kierkegaard”. In: Fingermann, Dominique (Org.). *Os Paradoxos da Repetição*. São Paulo: Annablume, 2014, p. 215-239.

SÖDERQUIST, Anna Strelis. *Kierkegaard on Dialogical Education: Vulnerable Freedom*. Lanham: Lexington Books, 2016.

SÖDERQUIST, K. Brian. *The Isolated Self – Irony as Truth and Untruth in Søren Kierkegaard’s “On Concept of Irony”*. Copenhagen: Søren Kierkegaard Research Centre and C.A. Reitzel, 2007.

_____. “Authoring a Self”. In: CAPPELØRN, N. J.; DEUSER, H.; SÖDERQUIST, K. B. (Ed.). *Kierkegaard Studies Yearbook 2009*. Berlin e New York: Walter de Gruyter, 2009, p. 153-166.

_____. “If The Human Self Were Self- Established”. In: 23RD WORLD CONGRESS OF PHILOSOPHY, Atenas, Grécia, Ag. 2013.

STRELIS, Anna. “The Intimacy between Reason and Emotion: Kierkegaard’s Simultaneity of Factors”. *Res Philosophica*, Vol. 90, pp. 461-480, October 2013.

SOUSA, Elisabete M. J.. “Imediaticidade da linguagem musical: Kierkegaard, Schopenhauer e Wagner”. In: CORREIA, Carlos João; JUSTO, José Miranda; SOUSA, Elisabete M. de. (Eds.). *Wagner: Música e Pensamento*, Lisboa: CFUL (Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa), 2014, p. 49- 60.

_____. “Sobre o Estético em Kierkegaard”. *Philosophica*, Lisboa: CFUL (Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa), 45, p. 107-124, 2015.

_____. “Aspectos Fundamentais da Recepção de Kierkegaard em Portugal”. *Philosophica*. Lisboa: CFUL (Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa), 35, p. 9-31, 2010.

_____. *Formas de Arte: A Prática Crítica de Berlioz, Kierkegaard, Liszt e Schumann*. Lisboa: CFUL (Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa), 2008.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TUDVAD, Peter. *Kierkegaards København*. Dinamarca: Politikens Forlag, 2005.

VELARDI, Marília. “Pensando sobre Pesquisa em Artes da Cena”. *Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: PPGAC/USP, p. 97-102, 2015.

VOMERO, Maria Fernanda Ceccon. *Teatro e Direitos Humanos: Ética e Estética como Forma de Resistência*. 2017. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

WALSH, Sylvia. *Living Poetically – Kierkegaard’s Existential Aesthetics*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1994.

WELLBERY, David. “*Stimmung*”. In: BARCK, Karlheinz et al. (Eds.). *Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*, Vol. 05: *Postmoderne – Synästhesie*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2003, p. 703-733.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ANEXOS

ANEXO 1: Compreende a partilha do percurso realizado na chamada “quinta etapa do assistir” com públicos específicos.

A- Exibição de *Sobre o Assistir, filme-testemunho em minisséries*, na Faculdade de Teologia da Universidade de Copenhague (16/12/15), seguida de debate com professores, estudantes e pesquisadores do SKC e outros convidados:

A exibição, em Copenhague, contou com a participação de Thaís Almeida Prado. O público fez vários comentários relevantes após a sessão e alguns dos presentes também partilharam valiosas reflexões em outras oportunidades.

Lista de participantes presentes na exibição pública do filme:

Professores associados à Universidade de Copenhague: Joakim Garff, Ettore Rocca, Arne Grøn, Jon Stewart, K. Brian Söderquist, Anna Strelis Söderquist e René Rosford;

Pesquisadores e estudiosos de Kierkegaard: Bjarke Mørkøre Stigel Hansen, Emily Martone, Marieke Brugnera, Rocco Fava, Takaya Suto, Tianwang Jinjian;

Convidados especiais: Freddy Kring (75 anos / Artista dinamarquês) e Eva Nielsen (Dinamarquesa/participou do filme, cantando uma canção de ninar em sua língua).

OBS. 1: Ao longo do debate realizado após a sessão, os professores K. Brian Söderquist e Anna Strelis Söderquist partilharam sua vivência com as proposições estéticas endereçadas pelo Livro de Cultivo, do qual eu tinha feito uma réplica para os professores do SKC. Ambos se dispuseram a experimentar uma travessia em meio às proposições concebidas, *antes* de assistir ao filme. Essa disposição contribuiu para o debate, na medida em que os professores perceberam *na prática* a problematização em processo;

OBS. 2: Apesar de não ter participado da exibição no dia 16 de dezembro, Matthew Nowachek (EUA) assistiu ao filme e, gentilmente, apresentou-me seus comentários por escrito, indicando-os segundo a minutagem.

Comentários sobre o filme por Matthew Nowachek (Pesquisador/EUA)

Comments on the *Fear and Trembling* Film

-NOTE: I perhaps need a bit more context concerning the film and your project in order for my comments to be helpful. Nevertheless, here are some reflections that your film inspired.

-Introduction: Abraham's long journey: I like how this was visually represented by the long uncut scene of wandering through the wilderness on the way to the mountain. The shot of the flower on the way along the path: this was an interesting pause in the otherwise rapid and chaotic movement (beauty in the midst of horror; this is a good representation of the paradoxical dialectic at work in Abraham's journey and how Abraham must have been experiencing his long walk).

-5:50: Slow reflective cut of the mountain and the sun pouring down is quite powerful and beautiful.

-7:30 discussion of *Stemning. Ruach*: wind, movement; as in *pneuma* in Greek: spirit, breath, wind, movement. Good emphasis on movement here. Movement is a central piece of Kierkegaard's thought. (See Clare Carlisle's good book on this: *Kierkegaard's Philosophy of Becoming: Movements and Positions*)

-11:00: Stump image. Is this related in any way at all to the *root/tree of Jesse* spoken of in the Bible? This would be interesting given that Kierkegaard talks a great deal about God as the "grounding" (*i Grunden*) from which movement emerges and is possible. Arguably, this is what allows Abraham to make the movement of faith that he does.

-13:00: Reflective movement: is this the paradoxical non-movement that is required in a modern world where a certain kind of nihilistic movement rules? How are we to understand action, movement, etc. in relation to attunement?

-17:00: The "smiling secret": The smile and laugh of the man was an interesting take on the way in which silence plays out. It gave the impression that he is in on the secret in some radically personal way, but not in a way that is destructive.

-19:00: Interesting exercise in interpretation (dramatical interpretation) of the epigram. This is an interesting approach to "reading" the text.

-20:00 *Ruach* and Sustenance: This is an important idea when we talk about vitality in Kierkegaard. This is important when we think about what allows one to live within the sacred tension of faith where there is vitality is the perpetual provision of such vitality by God whom the self is "before" (see, e.g., *The Sickness unto Death: "for God"*).

-23:30: Beautiful parallelism with the *mountain* and the *umbrella*: underneath the mountain on the horizon is the constantly shifting and moving sea. And underneath the umbrella is the constantly shifting existing individual. It is in Climacus that these two images come together in Climacus' description of faith as to be out over 70,000 fathoms; and De Silentio's description of faith being out over 70,000 fathoms and there finding joy.

-What are we to think about the apparent stability of the mountain in the distance on the horizon of the unstable sea?

-35:00: Reflections on Mary the Mother of God are perhaps relevant here, and even reflections on God as a motherly figure to human beings who in some sense "weans" these human beings.

-40:00: It is interesting how this action plays out on the background of the tourists on the beach. This was an interesting “look” into what it means to seek truth as the single individual on the background of the crowd/social structure (*Mængden*).

-42:48: The glimpse of the mountain again on the horizon of the sea. Is this a certain sort of Archimedean point to which individuals are constantly returning and in relation to which they direct their longing, but at which they cannot arrive?

-44:54: The quiet observer. What role does the quiet unmoving mountain in the background have?

-46:00: Brilliant social experience with the silent observer. This was really funny and interesting at the same time.

-This brings us into an interesting discussion of “the look” and what some people like Sartre view as the role of having a divine watcher in reality. In addition, this brings us into an important discussion of voyeurism, and particularly the role of voyeurism in Kierkegaard’s life and authorship. There are several people writing about this issue in relation to Kierkegaard. For example, Joakim Garff in “The Eyes of Argus” and Lisa Lind in *Kierkegaard Själ*.

-Does De Silentio function in the same way as the silent observer? He is silent about what he cannot speak, but at the same time he is incredibly loquacious. Is there a way of being silent within the act of speaking as opposed to being silent by not speaking? It seems like De Silentio is a good example of the former: to use language to show the limitations of language (much in the same way that the absolute paradox in *Philosophical Fragments* displays the manner by which the understanding is employed to show the limitations of the understanding).

-54:23: The issue of Kierkegaard as confidante and the issue of confession was very fascinating.

-1:00:38: Again, with this discussion of the scene with the umbrella, it is incredibly relevant to talk about motion, (in)security, (in)stability, being out on 70,000 fathoms of water.

-1:05:00: Discussion of “not wanting to miss a moment”: This is interesting because it seems like it is inevitable in communication that one is always constantly missing the moment. The fullness never shows itself, and therefore our task is to learn how to respond to such ambiguity in a beneficial manner despite always falling short.

-1:12:00: The image of the elusive pyramid provides another excellent account of the fleetingness of time and existence, and the present absence of reality, or the ambiguity of reality.

-1:13:17: Another brilliant shot of the elusive mountain in the background. (Is there any connection to the mountain of Moriah to which Abraham is heading and on which the miracle of faith occurs? Are we likewise on a journey there, but one where we never arrive? Is it that we are constantly arriving at the mountain?)

-1:23:00: Brilliant ending with you the camera catching the scene, which includes you being filmed at the same time. This is something akin to the powerful image of Derrida being filmed watching a film of himself at the end of a documentary on him (unfortunately, right off hand I cannot remember which documentary it was!).

B- Participação no 6º Seminário de Pesquisas em Andamento da USP e desdobramentos:

O “Seminário de Pesquisas em Andamento” (SPA) é realizado pelos alunos de pós-graduação em Artes Cênicas em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Iniciado em 2010, tem por objetivo possibilitar trocas de experiências entre pesquisadores das artes cênicas, ampliando a difusão das pesquisas em andamento, bem como daquelas recém-concluídas.

A 6ª edição do SPA ocorreu nos dias 26, 27, 28 e 29 de julho de 2016, no Departamento de Artes Cênicas da USP.

Participei integralmente do evento, nas seguintes modalidades:

- Dia 26, apresentei comunicação intitulada: “Livro de Cultivo: método-objeto para partilha de proposições estéticas” na mesa-tema Metodologias de Pesquisa e Artes Cênicas;
- Dia 27, fui mediadora na mesa-tema: Artes Cênicas e Educação II;
- Dia 28, ofereci um workshop intitulado: “Cena de Formação: a narração como falso testemunho”;
- Dia 29, participei de um dos workshops oferecidos por outra pesquisadora na área.

Resumo do *workshop*: “Cena de Formação: a narração como falso testemunho”

Partilha de leitura do “*Stemning*” (em dinamarquês: estado de espírito, disposição, ânimo, tonalidade afetiva, afinação, atmosfera) da obra *Temor e Tremor, lírica dialética* de Søren Kierkegaard. É por via do *Stemning* que a obra é apresentada, tomando o episódio bíblico do “sacrifício de Abraão” (Gênesis 22) como “cena de formação” de um movimento estético-existencial, em que o texto “encena” respostas narrativas, nascidas da urgência de seu narrador de viver um testemunho que, entretanto, jamais poderá ser retomado tal qual originalmente narrado em seu contexto bíblico.

Constitui-se como “partilha da partilha”, isto é, uma etapa da pesquisa em que as proposições estéticas lançadas a quatro atores, uma cineasta e um filósofo são compartilhadas, em um novo formato, com o público externo à experiência. Durante o encontro, realiza-se *leitura sensível* do *Stemning* da obra, seguida da exibição do “processo de produção” [*making of*], intitulado *Sobre o Assistir, filme-testemunho em minisséries*. O *making of* exprime o testemunho da pesquisadora acerca do modo como assistiu à leitura dos artistas convidados que responderam esteticamente a questões propostas sobre o *Stemning*, na forma do Livro de Cultivo, método-objeto criado como abordagem sobre *o assistir e o ser assistida*.

FOTO: Andreia Porto

Resultados e desdobramentos:

O perfil do Seminário [SPA] não poderia ser mais adequado para a fase da pesquisa em que o projeto se encontrava [julho, 2016]. Como se trata de um evento acadêmico voltado a “pesquisas em andamento”, os participantes se situam em ambiente propício para a formulação de questões prementes, bem como para encontrar novos estímulos para o enfrentamento das mesmas.

A ocasião foi privilegiada porque o *workshop* estava aberto a pesquisadores de todo o Brasil. Sendo assim, contei com a presença de nove pessoas [de São Paulo e outras cidades], dentre elas, Gládis Tridapalli, professora do Curso de Dança da FAP [Faculdade de Artes do Paraná] e coordenadora do coletivo *Entretantas – Conexões em Dança*,³⁹³ em Curitiba/PR. A artista sentiu-se movida pelo projeto, convidando-me para realizar o mesmo trabalho no espaço de seu coletivo em Curitiba, que abriga essa modalidade de compartilhamentos entre pesquisadores de artes.

O encontro integrou o coletivo anfitrião e o grupo Boca Bendita, além de estudantes e professoras da FAP. A pesquisa ganhou outras perspectivas ao promover uma fricção entre o “assistir e ser assistido” tal como vivenciado pelo grupo de mulheres por meio do qual o projeto começou [Boca Bendita] e a experiência das demais participantes.

Acesso disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=DXYgb_oCPwI&feature=youtu.be

³⁹³ Gladis Tridapalli é professora e pesquisadora do Curso de Dança da FAP (Faculdade de Artes do Paraná em Curitiba), organizadora da Mostra de Dança e do projeto “Entre nós outros - Dança e Comunidade”. É coordenadora/proponente da “Entretantas produções - movimentando ideias”. Acesso eletrônico: <http://entreconexao.blogspot.com.br/>

C- DADOS:

Movimento 1: Exibição de *Sobre o Assistir, filme-testemunho em minisséries*

LOCAL DA EXIBIÇÃO:

Sala de projeção da Faculdade de Teologia, da Universidade de Copenhague

LOCAL DO DEBATE:

Sala de convenções do *Søren Kierkegaard Research Centre – SKC*

DURAÇÃO: 3h

NÚMERO DE PARTICIPANTES: 17 (incluindo a autora da pesquisa e a cineasta Thaís de Almeida Prado)

DATA: 16 de dezembro de 2015 **CIDADE/PAÍS:** Copenhague/Dinamarca

Movimento 2: Workshop intitulado: “Cena de Formação: a narração como falso testemunho”

LOCAL DE REALIZAÇÃO:

Sala do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

DURAÇÃO: 3h

NÚMERO DE PARTICIPANTES: 10 (incluindo a autora da pesquisa)

DATA: 28 de julho 2016 **CIDADE/PAÍS:** São Paulo/SP /Brasil

Movimento 3: Workshop intitulado: “Cena de Formação: a narração de um testemunho impossível”

LOCAL DE REALIZAÇÃO: *Entretantas – Conexões em Dança*

DURAÇÃO: 4h30

NÚMERO DE PARTICIPANTES: 16 (incluindo a autora da pesquisa e a fotógrafa Andreia Porto)

DATA: 23 de outubro de 2016 **CIDADE/PAÍS:** Curitiba/PR /Brasil

TOTAL de participantes envolvidos nesse estágio: 40 pessoas

Diferenciação:

No âmbito da apreciação do “assistir”, isto é, no modo proposto para que a partilha da pesquisa fosse fruída – assistida – pelo público em questão, o **Movimento 1** contou com a exibição do *making of*, seguida de debate. Esse modelo pareceu-nos o mais oportuno considerando o contexto do SKC e do público participante.

FOTO: Andreia Porto

Os **Movimentos 2 e 3**, por sua vez, contaram com outro modelo de compartilhamento da pesquisa, nomeado de “Partilha da Partilha”. Nessa proposta, foi desenvolvido um itinerário em meio às seis proposições estéticas originalmente contidas no Livro de Cultivo e à forma como foram *recordadas* em *Sobre o Assistir*, *filme-testemunho em minisséries*. O fundamento para esse modo de partilha é a noção de *Stemning/Stimmung*. No caso, o modo de partilha foi estruturado para acionar a *cadência* e a *afinação* apropriadas para que os participantes pudessem assistir ao *making of* dentro da *atmosfera*, do *estado de espírito*, da *tonalidade afetiva* coerentes com a proposta geral da ação artística.

FOTOS: Andreia Porto

ANEXO 2: Compreende o conteúdo integral do Livro de Cultivo.

CARTA AOS LEITORES- TESTEMUNHAS:

São Paulo, 11 de novembro de 2014.

Queridas e queridos testemunhas do porvir,

É com muito entusiasmo e esperança que disponho aqui a primeira etapa, de semeadura, do **Livro do Cultivo** que compus para a obra **Temor e Tremor – Lírica Dialética**, de *Johannes de silentio*, publicada em Copenhague, na Dinamarca, no ano 1843 da Era Cristã.

Essa etapa cultiva o que na obra é nomeado de *Stemning*, termo dinamarquês que, dentre suas múltiplas traduções, destacam-se: estado de espírito, tonalidade afetiva, afinação, sintonia, disposição, atmosfera e ambiência. O *Stemning* é o princípio do **Temor e Tremor – Lírica Dialética**.

O **Livro de Cultivo** precisa ser composto e lido aos poucos. Por princípio, sua leitura requer o envolvimento vagaroso e prazenteiro com os diminutos esconderijos narrativos das palavras, formas, sons, cores, texturas, etc., possibilidades de assistirmos as mensagens de remetentes longínquos a encontrarem seus esperados destinatários.

O que nos assiste a assistir à obra?

O que nos assiste a assistir à obra é a obra. E pela obra somos assistidos.

Esse é o princípio do **Livro de Cultivo**.

Bem vindas! Bem vindos!

A primeira parte do **Livro de Cultivo**, de semeadura, foi composta em seis proposições apresentadas em pastas que contêm envelopes. Cada proposição dispõe, em seu envelope respectivo, do próprio encaminhamento para sua leitura, isto é, apenas será possível saber qual a proposição para a leitura para cada material proposto aos poucos.

Abaixo enumero as regras de uso:

- O Livro de Cultivo deve ser lido na ordem das pastas e envelopes dispostos, portanto é necessário seguir a ordem conforme apresentada pelos mesmos (1, 2, 3 e assim por diante);
- Os envelopes subsequentes não devem ser abertos sem que se tenha finalizado o cultivo de cada um em seu tempo;
- O tempo de cultivo de cada envelope idealmente seria aquele necessário à semeadura de cada leitora e leitor. Entretanto, em razão da experiência se realizar no plano da pesquisa de meu doutorado, que prevê prazos específicos, será preciso adequar essa perspectiva. Desse modo, proponho que o tempo de cultivo de cada envelope tenha uma duração **máxima** de dez dias e noites. Caso o cultivo se esgote num instante, e isso seja autêntico, estará plenamente em acordo com as regras propostas. A precisão do tempo para o cultivo cabe estritamente à leitora e ao leitor;
- A próxima etapa do **Livro de Cultivo** será composta tão somente após a experiência de partilha das proposições elaboradas por cada leitora e leitor dessa semeadura, quando vocês, testemunhas do porvir, poderão assistir e ser assistidas em sua leitura;
- Caso haja qualquer dúvida no processo do cultivo, sintam-se à vontade de me procurarem para que eu possa assisti-los no que for possível.

Muito grata,

PRIMEIRA PROPOSIÇÃO: contida na pasta/envelope

➤ epígrafe da obra:

- 1- **Proposição:** componha *uma forma de mínima dimensão* (visual, corporal, musical ou mista etc.) de enunciar essa epígrafe *como se* você fosse o mensageiro. É necessário que o trecho do texto proposto seja enunciado tal qual apresentado.

SEGUNDA PROPOSIÇÃO: contida na pasta/envelope

- CD com a canção: “Cantiga de Ninar” (recolhida e cantada por Sebastiana Aparecida Otaviano, com arranjos e piano de Gabriel Levy), do CD *Interior* (Paulus), do grupo vocal a4vozes;
- Trechos do *Stemning* sobre o desmame. Cada testemunha receberá apenas uma das proposições narrativas da obra. Como são exatamente quatro, cada um estará de posse de uma delas. Assinado como Johannes *de silentio*.

Proposição:

- 2- **Para escutar a música do CD:** Escolha um espaço que a (o) remeta a um lugar de acolhimento em sua infância; feche os olhos e ouça essa música. Faça isso pelo menos três vezes em três dias diferentes;
- 3- Componha **com a mínima dimensão da forma** (visual, corporal, musical ou mista etc.) o que você percebe nessa proposição *como se* você fosse muito velha/velho e se lembrasse de como sua mãe fez para desmamá-la/desmamá-lo. É necessário que o trecho do texto proposto seja enunciado tal qual apresentado.

(aqui aberto/revelado)

TERCEIRA PROPOSIÇÃO: contida na pasta/envelope

- Narrativa sobre o homem que entende cada vez menos a passagem bíblica de Gênesis, 22, escrita à mão e assinada por Johannes de silentio;
- Passagem bíblica original Gênesis, 22.

Proposição: Leia esse trecho do *Stemning* da obra e a passagem bíblica original.

“Era uma vez um homem que escutara em criança essa linda história acerca de como Deus tentou [fristede] Abraão, de como ele resistiu à tentação [Fristelsen], guardou a fé e pela segunda vez recebeu um filho contra a sua expectativa. Quando ficou mais velho, leu a mesma história com uma admiração ainda maior, pois que a vida separara o que estivera unido na simplicidade inocente da infância. Quanto mais velho ficava, tanto mais o pensamento regressava a essa história, tanto maior e mais forte era o seu entusiasmo e, contudo, era cada vez menos capaz de entender a história. Por fim, esqueceu tudo o resto por conta dela; a sua alma tinha um único e só desejo, o de ver Abraão, e um único anseio, ter sido testemunha daquele acontecimento. A sua ânsia não era a de ver as belas terras do Oriente, nem a de ver a opulência material da terra prometida, nem esse casal temente a Deus cuja velhice Ele abençoara, nem a figura veneranda do patriarca ancião, nem a juventude vigorosa que Deus concedera a Isaac – nada teria de opor, se isto mesmo houvesse ocorrido em uma charneca árida. Desejava ardentemente acompanhar os três dias de viagem quando Abraão, no jumento, tinha pela frente o seu penar e a seu lado Isaac. O seu desejo era ter estado presente na hora em que Abraão levantara os olhos e ao longe avistara o monte Moriá, a hora em que fez regressar os jumentos e se encaminhou sozinho para a montanha com Isaac; pois que não era da artificiosa tessitura da fantasia que se ocupava, mas do frêmito do pensamento.

Esse homem não era pensador, nem ímpeto algum sentia para ir além da fé; parecia-lhe que ser lembrado como o pai da fé deveria ser a coisa mais magnífica e que possuir a fé deveria ser uma sorte invejável, mesmo se ninguém disso soubesse.

Esse homem não era um exegeta erudito e não sabia hebraico; soubesse ele hebraico, e talvez tivesse entendido facilmente a história e Abraão” (SKS 4, 105-106/TT, p. 55-57).

QUARTA PROPOSIÇÃO: contida na pasta/envelope

- **Stemning completo** – texto da obra;

Proposição: Leia o *Stemning* completo da obra.³⁹⁴

³⁹⁴ Cabe destacar que essas páginas da publicação escaneada (TT, p. 56-64/SKS 4, 107-111) não incluem a abertura do texto, que pode ser lida na TERCEIRA PROPOSIÇÃO.

III

Era de madrugada, Abraão levantou-se cedo, abraçou Sara, a esposa da sua velhice, e Sara beijou Isaac que dela afastara a ignomínia, Isaac, o seu orgulho, a sua esperança para todas as gerações. Montaram assim em silêncio pela estrada fora e o olhar de Abraão seguia colado ao chão, até que ao quarto dia levantou então os olhos e avistou ao longe o monte Moriá, mas o seu olhar voltou-se de novo para o chão. Em silêncio preparou a lenha para o holocausto e amarrou Isaac, em silêncio puxou a faca; viu então o cordeiro que Deus escolhera. Ofereceu-o em sacrifício e partiu para casa. — Daquele dia em diante Abraão envelheceu, não conseguia esquecer o que Deus dele exigira. Isaac crescia como antigamente; mas o olhar de Abraão turvara-se, não mais viu a alegria.

Quando o filho cresceu e deve ser desmamado, a mãe esconde o seio como uma virgem e assim o filho já não tem mãe. Feliz é o filho que não perde a mãe de outro modo!

11101

III

Era de madrugada, Abraão levantou-se cedo, beijou Sara, a jovem amada, e Sara beijou Isaac, o seu deleite, a sua alegria para todo o sempre. E Abraão montou pensativo pela estrada fora, pensou em Agar e no filho que expulsara para o deserto²⁵. Subiu ao monte Moriá, puxou a faca para matar o filho.

Era tranquila a noite quando Abraão saiu sozinho na montada e se dirigiu ao monte Moriá; prostrou-se de rosto no chão, pediu a Deus que lhe perdoasse o pecado de ter querido oferecer Isaac em holocausto, o pecado de um pai haver esquecido o seu dever para com o filho. Monopatia mais e mais amítude por esse caminho solitário, mas não encontrava sossego. Não podia entender que fosse pecado ter querido oferecer a Deus o melhor do que era seu, por quem de boa vontade teria dado a vida muitas vezes. E se fosse pecado, se não tivesse amado Isaac assim tanto, não conseguia nesse caso entender como poderia ser perdoado; pois que pecado seria ainda mais terrível do que o seu?

²⁵ Devido à sua infertilidade, Sara instou Abraão a procurar uma escrava para assegurar descendência. Abraão teve um filho, Ismael, de Agar, tendo-o comido expulso de sua casa. Lê-se no Livro do Gênesis, 21:9-14: «E viu Sara que o filho de Agar, a egípcia, que ela tinha dado a Abraão, zombava. / E disse a Abraão: Deita fora esta serva e o seu filho; porque o filho desta serva não herdará com o meu filho, com Isaac. / E pareceu esta palavra muito má aos olhos de Abraão, por causa do seu filho. / Porém Deus disse a Abraão: Não te pareça mal aos teus olhos acerca do moço, e acerca da tua serva; em tudo o que Sara lhe disser, ouve a sua voz; porque em Isaac será chamada a tua semente. / Mas também do filho desta serva farei uma nação, porquanto é a tua semente. / Então levantou-se Abraão pela manhã, de madrugada, e tomou pão, e um odre de água, e deu-os a Agar, pondo-os sobre o seu ombro; também lhe deu o menino, e despediu-a; e ela foi-se, andando errante pelo deserto de Berseba.»

*
*
*

Quando o filho deve ser desmamado, também a mãe não é poupada à mágoa de ficarem mãe e o filho cada vez mais apartados; o filho que primeiro estivera debaixo do seu coração, e entretanto repousara mais tarde contra o peito, deixará de estar tão perto. Sofrem assim juntos a breve mágoa. Feliz é a mãe que conserva o filho assim tão perto e mais não necessitou de sentir mágoa!

III

Quando o filho deve ser desmamado, a mãe tem à mão comida mais forte para que o filho não morra. Feliz é aquela que tem à mão comida mais forte!

Desta e de muitas outras maneiras semelhantes, pensou neste acontecimento esse homem de quem estamos a falar. De cada vez que re-

²⁶ Abraão designara Elieser como seu herdeiro (Gênesis, 15:2), antes do nascimento de Isaac.

gressava a casa depois de uma romagem ao monte Moriá deixava-se logo abater pelo cansaço, e juntando as mãos dizia: «Ninguém foi contudo grande como Abraão; quem estará em condições de o entender?»

IV

Era de madrugada, na casa de Abraão tudo estava pronto para a viagem. Despediu-se de Sara, e Elieser²⁶, o servo fiel, seguiu-o estrada fora até chegar a sua vez de regressar. Montaram juntos em boa harmonia, Abraão e Isaac, até chegarem ao monte Moriá. Mas Abraão preparou tudo para o sacrifício calmo e tranquilamente, quando porém se virou para puxar a faca, viu então Isaac como a mão esquerda de Abraão se contorcia em desespero, como um estremecimento lhe percorria o corpo — mas Abraão puxou a faca.

Regressaram em seguida novamente a casa e Sara correu ao seu encontro, mas Isaac havia perdido a fé. Nunca é no mundo proferida uma palavra sobre o assunto, e Isaac jamais contou a alguém o que vira, e não desconfiou Abraão de que alguém tal houvesse visto.

*
*
*

Quando o filho deve ser desmamado, a mãe tem à mão comida mais forte para que o filho não morra. Feliz é aquela que tem à mão comida mais forte!

Desta e de muitas outras maneiras semelhantes, pensou neste acontecimento esse homem de quem estamos a falar. De cada vez que re-

QUINTA PROPOSIÇÃO: contida na pasta/envelope

- 3 fotos de esculturas de Isaac Cordal – homem só olhando o mar (intercaladas com *black-out* com bandeirinha da Dinamarca);
- Trecho da narrativa do homem que entende cada dia menos a passagem bíblica, escrito à mão, em envelope lacrado, assinado *Johannes de silentio*.

Proposição: componha **com a menor grandeza da forma** (visual, corporal, musical ou mista etc.) a narrativa tal qual assinada por *Johannes de silentio* como se você fosse muito velha/velho e não se lembrasse mais de como sua mãe fez para desmamá-la/desmamá-lo.

SEXTA PROPOSIÇÃO: contida na pasta/envelope

- Imagem das meninas/crianças brincando embaixo da árvore, sombra;
- Proposição: a partir dessa imagem, componha **com a mínima dimensão e a menor grandeza da forma** (visual, corporal, musical ou mista etc.) a impossibilidade de testemunharmos a passagem bíblica do Gênesis, 22, *como se você fosse o velho homem descrito por Johannes de silentio no Stemming.*

ANEXO 3: Compreende as atividades realizadas no Retiro de Cultivo, entre 12 e 15 de março de 2015, na Praia da Jureia (Litoral Norte/SP).

CRONOGRAMA EXECUTADO NO RETIRO CULTIVO:

Ritmo	QUINTA 12/03	SEXTA 13/03	SÁBADO 14/03	DOMINGO 15/03
Manhã	Viagem de ida dos leitores-testemunhas	Reconhecimento dos “recantos secretos”, mostrados previamente para Deise e Thaís	<u>Início: 8h</u> “Recordando coletivamente: As testemunhas contam o que assistiram” Exercício narrativo, em que os participantes relembram passo a passo o que assistiram no dia anterior.	<u>Início: 8h</u> “A Retomada: Assistindo ao assistido” Os testemunhos são retomados e reapresentados com a presença do Observador Silencioso.
Almoço/ “Alimento Forte”	Cozinheiras das Boas-Vindas: Deise e Thaís	Cozinheiro: Eduardo	Cozinheiro: Otacílio Chegada do Observador Silencioso	Cozinheiro: Caio
Tarde	Em busca do “recanto secreto”, local em que cada testemunha apresentará sua produção de leitura	<u>Início: 14h30</u> testemunhas apresentam seus testemunhos em seus “recantos secretos”	“Recordando coletivamente: As testemunhas contam o que assistiram” (Finalização)	<u>Início: 14h</u> “Sobre o Assistir” Encerramento com reflexão coletiva mediada por Deise
Noite	Sem atividade prevista	Sem atividade prevista	Sem atividade prevista	Partida

ANEXO 4: Compreende o depoimento de Thaís de Almeida Prado logo após a exibição e debate sobre o filme, na Universidade de Copenhague, em 16/12/15.

Relato sobre a experiência de assistir “Sobre o Assistir – um filme testemunho em minisséries” e assim também ser assistida

Por Thaís de Almeida Prado Gava Torácio
Mestre em “Meios e Processos Audiovisuais”
Ex-Bolsista da FAPESP número do Processo: 2012/ 15268 - 6
Período de Vigência: 01/10/2012 a 30/09/2014

Em Dezembro de 2014, recebo um convite de Deise Abreu Pacheco para participar de uma experiência fílmica, que ocorreria em Março de 2015, como parte de sua pesquisa de doutorado. A proposta seria que eu criasse um “filme-testemunho” a partir dos trabalhos desenvolvidos por Deise e seu “Livro de Cultivo” distribuído a quatro atores. Iríamos estabelecer uma espécie de “Retiro de Cultivo” e lá dar à “luz” ao trabalho “Sobre o Assistir – um filme testemunho em minisséries” que em um primeiro momento chamava “Assistir (a)os que assistem: tonalidades.”

Proposições de Cultivo para a cineasta-testemunha **Thaís de Almeida Prado** para o **Retiro de Cultivo I**, de 12 a 15 de março de 2015, da pesquisa de campo do projeto de doutoramento “Assistir e ser assistido: estética existencial na obra *Temor e Tremor*, de Søren Kierkegaard”, de Deise Abreu Pacheco.

Título inicial:
“Assistir (a)os que assistem: tonalidades”

Objetivo:
Realizar filme-testemunho de cerca de 20 min sobre o Cultivo do *Stemning* da obra *Temor e Tremor – lírica dialética*, do autor pseudônimo *Johannes de silentio*, que apresente àqueles que assistirem ao filme, o escopo da pesquisa proposta e da experiência partilhada.

Desde Janeiro de 2011, eu vinha participando de encontros e leituras com um grupo de estudos em Curitiba/PR (Boca-Bendita), organizado por Deise, sobre o livro “Temor e Tremor”, de Søren Kierkegaard, onde nos atínhamos ao “Prefácio”, ao capítulo “Atmosfera (*stemning*)” e ao “Elogio a Abraão”. Nesta época, Deise já nos propunha alguns exercícios práticos de resposta ao texto, fosse através de carta, através de construção de uma imagem, entre outros, e, de uma certa maneira, um outro “livro-de-cultivo” ia sendo criado. Quando o convite para 2015 foi feito, eu já tinha uma certa proximidade com a temática do trabalho e com o *modus operandi* de Deise para este projeto.

Foram cinco dias em Retiro para “cultivar” este filme e um longo período de edição de som e imagem para que “Sobre o Assistir – um filme testemunho em minisséries” pudesse ser visto. O que teria 20 minutos passou a ter 70 minutos e ao invés de pensarmos como um longa-metragem o idealizamos como uma minissérie, onde cada fragmento poderia ser visto sem necessariamente uma cronologia.

A primeira exibição de “Sobre o Assistir – um filme testemunho em minisséries” foi em São Paulo no dia 27 de Julho apenas para os participantes do “Retiro de Cultivo”, mas foi no dia 16 de dezembro que tivemos a primeira exibição pública, ainda que em âmbito pequeno, apenas para os pesquisadores do *Søren Kierkegaard Research Centre-SKC*. Foi este o primeiro momento em que fomos assistidos por pessoas que não tinham uma conexão direta com a experiência do “Retiro de Cultivo”.

Søren Kierkegaard Research Centre - SKC faz parte da Universidade de Copenhague; Deise já estava na Dinamarca para desenvolver uma parte de sua pesquisa de doutorado e eu cheguei na véspera da projeção de “Sobre o Assistir”. Deise e eu conversamos sobre a ansiedade de apresentar um trabalho tão experimental baseado

em questões kierkegaardianas para grandes *experts* do universo de Søren Kierkegaard. Havia um certo medo da recepção mas ao mesmo tempo uma alegria em poder partilhar nossa criação.

No dia 16 de Dezembro de 2015, em uma sala pequena de cinema da Universidade de Copenhague, fomos recebidas para exhibir ao filme. O professor K. Brian Söderquist, um dos pesquisadores do SKC, fez uma breve fala de introdução ao filme e demos início à projeção. A tensão de assistir e ser assistida estava presente em meu olhar de cineasta para aquele momento. Algumas vezes me perpassava a sensação de insegurança sobre alguns movimentos da câmera, algumas opções de cenas e etc., porém de um modo geral era prazeroso ver “Sobre o Assistir” em uma tela de projeção, acompanhada de várias pessoas, às quais eu não fazia ideia de quem eram em um primeiro momento.

Após a exibição, todos que assistiram ao trabalho foram convidados a comentar e discuti-lo em uma pequena cerimônia com vinho e petiscos bastante informal. De um modo geral, a recepção dos pesquisadores do SKC foi muito positiva, parecia que depois de terem assistido a este experimento era possível materializar Kierkegaard na arte e assim criar uma proximidade no percurso de se compreender o universo kierkegaardiano. O italiano Rocco Fava, um dos pesquisadores visitantes do SKC, sugeriu que este mesmo trabalho (conteúdo do filme) fosse proposto a filósofos que estudam Kierkegaard. Para ele seria instigante ver pessoas que trabalham num âmbito intelectual colocarem suas ideias em cena e materializar a poética kierkegaardiana no corpo.

Foi uma longa tarde de conversa, sugestões e questões, mas nada que se impusesse à experiência de ter criado o filme a partir de “Temor e Tremor”. Algumas perguntas como: “isso é um documentário ou uma ficção?”; “por que vocês optaram em manter a cena onde os atores comentam a própria experiência de criar as cenas para o retiro?”; “por que apenas homens em cena?”; nos foram direcionadas e na tentativa de responde-las, Deise e eu esclarecíamos para nós mesmas qual seria a natureza deste trabalho.

“Sobre o Assistir – um filme-testemunho em minisséries” vive nas margens entre realidade e ficção, mas tem em sua natureza maior a questão do testemunho, ele é um *making-of* do “Retiro de Cultivo”, um registro que deixa transparecer o terreno escorregadio da criação artística. No trabalho temos como testemunha o olhar da câmera, olhar este que só é possível por entre frestas. Esta câmera filma apenas pelas bordas, os atores não performavam em prol de um filme e sim em prol de um público que os assistia. Não era possível repetir uma cena para um melhor ângulo da câmera e nem para um melhor registro de som, o que acontecia era efêmero e cabia a esta testemunha-câmera, sem interferir diretamente no que estava acontecendo, escolher de onde e como se olhar.

Berlim, 05/02/2016