



Universidade de Brasília

Arthur Bartholo Gomes

**A REPETIÇÃO DO PONTO DE VISTA ESTÉTICO: UMA
ANÁLISE A PARTIR DE KIERKEGAARD**

Brasília

2013

Arthur Bartholo Gomes

A REPETIÇÃO DO PONTO DE VISTA ESTÉTICO: UMA ANÁLISE A PARTIR DE KIERKEGAARD

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de pós-graduação do departamento de Filosofia da Universidade de Brasília, sob orientação do professor Dr. Marcio Gimenes De Paula, para obtenção do título de Mestre em filosofia.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Filosofia da Religião

ORIENTAÇÃO: Prof. Dr. Marcio Gimenes de Paula.

Instituto de Ciências Humanas
Departamento de Filosofia
Programa de pós-graduação em Filosofia

Brasília
2013
Arthur Bartholo Gomes

A REPETIÇÃO DO PONTO DE VISTA ESTÉTICO: UMA ANÁLISE A PARTIR DE KIERKEGAARD

Dissertação defendida no programa de pós-graduação do departamento de filosofia da Universidade de Brasília para obtenção do título de Mestre em Filosofia, e avaliada em 3 de maio de 2013, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Dr. Marcio Gimenes de Paula
(Presidente da Banca)

Dr. André Luiz Muniz Garcia
(Examinador Interno)

Dr^a. Silvia Saviano Sampaio – PUC - SP
(Examinadora Externa)

Dr^a.. Priscila Rossinetti Ruffinoni
(Suplente)

Instituto de Ciências Humanas
Departamento de Filosofia
Programa de pós-graduação em filosofia

Resumo:

Esta dissertação trata do problema da repetição em Kierkegaard do ponto de vista daquilo que ele concebe como sendo o estético. Tanto as articulações do significado deste conceito dentro da obra *A Repetição*, quanto o significado do estético nesta e em outras obras, serão trabalhados no sentido de aproximar aquilo que, no texto, aparece associado de maneira apenas indireta. A tarefa, portanto, exige uma exposição detalhada da ideia de repetição em toda a sua abrangência tal como Kierkegaard apresentou, bem como o significado do estético e como a repetição abre seus limites para o religioso enquanto uma postura existencial que a ultrapassa. A colisão entre o estético e o religioso, a partir da qual o poético aparece como uma forma de realização da repetição, consiste, portanto, na ideia central deste trabalho e no tema chave, em que seus elementos deverão ser desenvolvidos tanto em seus aspectos divergentes quanto convergentes.

Palavras-chave: Repetição, Estética, Religião, Poética.

Abstract:

This dissertation intends to see the problem of repetition in Kierkegaard from that point of view which he conceives to be aesthetical. Both the meaning of this concept inside the book *Repetition*, as well as the meaning of the aesthetic on this matter in this text and in other writings, will be developed in order to bring together what appears linked in the text only in an indirect manner. The task altogether requires a detailed exposition of the idea of repetition in all its complexity as was shown by Kierkegaard, as well as the meaning of the aesthetical and the limits opened by repetition towards the religious as an existential posture that surpasses it. The collision between the aesthetical and the religious, from which the poetical appears as a way of realizing repetition, consists, for that matter, in the main idea of this work and its key-theme, in which its elements shall be developed in both its divergent and convergent aspects.

Keywords: Repetition, Aesthetics, Religion, Poetics.

Sumário

Introdução.....	6
1. A Repetição como psicologia experimental do ponto de vista estético.....	10
1.1. O ponto de vista do observador, ou Quem é Constantin Constantius.....	14
1.2. Delineamento psicológico da melancolia: o jovem da Repetição.....	19
1.3. O caráter demoníaco do experimento psicológico.....	25
1.4. As formas da repetição do ponto de vista estético-psicológico.....	32
1.5. Resultados do experimento estético-psicológico.....	37
2. Interesse, Ironia e Repetição.....	41
2.1. A negatividade da repetição do ponto de vista da ironia.....	42
2.2. As articulações irônicas do texto.....	48
2.3. A repetição como categoria textual: o interessante.....	55
2.4. A superação da contemplação: o sublime.....	63
2.5. Ironia e repetição como paradoxo.....	68
3. Metafísica e Repetição.....	80
3.1. Recordação, Mediação e Repetição.....	81
3.2. A origem da mediação.....	89
3.3. A condição de possibilidade para a repetição do ponto de vista estético.....	96
3.4. Exceção e alteridade: a dialética da repetição.....	101
4. Repetição e Temporalidade.....	109
4.1. A repetição como Transcendência.....	110
4.2. Repetição, temporalidade e movimento.....	117
4.3. Repetição como tarefa da liberdade.....	124
4.4. O instante como a temporalidade do movimento para a frente.....	131
4.5. Eternidade e repetição.....	137
5. O Limiar da Repetição.....	144
5.1. Seriedade e comicidade com relação à Ética.....	145
5.2. Abraão, Jó e a incompreensão demoníaca.....	153
5.3. O limiar entre o ético e o religioso.....	160
5.4. O limiar entre o estético e o religioso.....	168
5.5. A estética da repetição como farsa.....	176
6. Conclusão.....	191
Bibliografia.....	194

Introdução

Em 1843 foram publicados simultaneamente os livros *Temor e Tremor* e *Repetição*, juntamente com os *Três Discursos Edificantes*. A tradição filosófica posterior pautou, acerca da gradação de importância na obra de Kierkegaard, em geral pela prevalência do primeiro; embora a pertinência da obra sobre a repetição não tenha sido de todo descartada, pois costuma-se reconhecer que ali a pergunta sobre a repetição foi colocada da maneira que tornou-se corrente na filosofia contemporânea. Isso porque a obra, que o próprio Kierkegaard chama alhures de “esse pequeno e estranho livro”¹, não constitui um tratado nem uma exposição analítica do conceito, mas se dá na forma de uma narrativa psicológica, um formato específico que poderia inclusive vir a constituir-se enquanto gênero literário. Entrementes, a leitura do livro *Repetição* pode suscitar as mais variadas impressões, desde a confusão causada pela ausência explícita de uma estrutura filosoficamente concisa que se desenrole numa construção conceitual definida e sistemática, até ao deleite de um entretenimento descompromissado, de uma narrativa que em última instância oscila na indecisão entre a preponderância de seu teor melancólico e intempestivo ou de seu caráter descompromissado do lúdico e jocoso.

Segundo consta no fac-símile da capa do livro *Gjentagelsen*² apresentado na edição norte-americana dos Hong, o título original em dinamarquês não consta do artigo definido precedente. A edição portuguesa passou por cima disso e intitulou-se “*A Repetição*”, provavelmente reproduzindo o título da edição francesa “*La Répétition*”. Dessa maneira fica dado a entender que o livro deve ser concebido como um tratado de exposição conceitual, que erige uma concepção lógica ou sistemática do conceito da repetição, como se a repetição relatada no livro fosse “A” repetição no sentido mais estrito e científico do termo. Ora, a intenção do autor era presumivelmente a oposta a esta: ao retirar o artigo definido, o termo vaga num plano mais abstrato e indefinido, o que reflete bem o caráter de incerteza que o próprio texto nos mostra a respeito das proposições mais categóricas acerca da repetição, em que a pergunta sobre a repetição é enfatizada antes de qualquer resposta: não há nele nenhuma definição peremptória como tampouco qualquer dedução que se arrogue um caráter objetivo ou científico, além de serem ausentes quaisquer elementos que possam delimitar a repetição *de facto* àquilo que se passa no livro enquanto experiência individual dos personagens que ali se encontram. A remissão do termo sem o artigo não é a repetição como um

1 Numa anotação de rascunho da carta de Constantin Constantius ao leitor, em que se lê: “*Repetition* was insignificant, without any philosophical pretension, a droll little book, dashed off as an oddity”. Cf. *Journal and Papers*, IV B 120 *n.d.*, 1843, op. cit. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 324. Esta edição norte-americana traz numerosos adendos e suplementos que serão utilizados aqui de maneira complementar ao corpo do texto principal da *Repetição*, o qual, todavia, será trabalhado aqui por meio da edição em português.

2 O título do livro em dinamarquês, no original.

conceito pronto; a ausência do artigo redireciona a repetição a um movimento mesmo cuja execução deve ser buscada não só na leitura do texto mas na experiência viva de cada um que o lê. É necessário que se deixe aberta a possibilidade para que o leitor encontre a repetição enquanto “ensaio” ou “experimento” não apenas com relação aos caminhos e descaminhos dos personagens do texto, mas também com relação a si próprio e àquilo que ele vive enquanto indivíduo; e a definição trazida pelo título da tradução escamoteia essa possibilidade ao restringir, com a determinação trazida pelo artigo, as possibilidades da repetição àquilo que é apresentado no livro. Nesse sentido, os Hong acertadamente traduziram o título do livro em inglês puramente por *Repetition*, e não “*The*” *Repetition*. Superar esse tipo de leitura equivocada é, no entanto, uma das maiores dificuldades proporcionadas pelo próprio texto, pois a forma em que foi escrito dá propositadamente margem para mal-entendidos na sua leitura, como há de ser detalhado em pormenores ao longo desta exposição.

Outra dificuldade com respeito à tradução se dá na própria palavra *Gjentagelsen*, cujo significado radical é dado na junção entre *Gjen*, que significa novamente, e a substantivação do verbo *at tage*, que significa tomar. Uma boa maneira de se traduzir, se se atém ao sentido literal da palavra, seria *retomada*. Com efeito, a ideia de uma retomada é a de uma recuperação atual e efetiva do que já foi, e que pelo fato de vir-a-ser novamente torna-se ele próprio novo. É o tema do velho tornado novo, do novo começo, que é enfatizado em termos religiosos como uma *re-ligação* na interioridade, como um renascimento espiritual e uma renovação sem precedentes de si mesmo no tempo. É disso que o livro trata. O termo latino “repetição”, por sua vez, remete à *re-petitio*, que, por conotar indiretamente algo como “pedir novamente”, indica uma intencionalidade – o *querer* a repetição, que é um tema fundamental articulado na expressão da repetição, consiste numa tradução acurada, porém não exata; pois traz também, no seu campo semântico, o acento na identidade que se afirma como tal no movimento da repetição, de um mesmo que se afirma como mesmo no seu pôr-se a si mesmo. A tradição psicanalítica se apropriou do termo e aplicou-a no sentido patológico, relacionada aos transtornos compulsivos, “à similitude na reprodução da palavra ou do gesto, a esclerose do hábito”³. A retomada, precisamente por enfatizar um abandono no tempo seguido dum recobrar o abandonado, uma intencionalidade negativa que é superada na própria existência temporal, traz portanto a insígnia do novo, para além do sentido mecânico da repetição, que é o velho que vem a ser novamente enquanto velho. A retomada traz uma *diferença*, que é justamente a marca do novo; tal compreensão deu ensejo para que a repetição fosse posteriormente concebida na tradição filosófica sempre ao lado da insígnia da diferença.

Desse modo, quando se fala repetidamente em repetição, ainda que com a intenção de

³ VIALLANEIX, Nelly; *La Reprise*, op. cit. ALMEIDA, Leonardo P. De; *Notas sobre o Gjentagelsen Kierkegaardiano*.

afastar-se do sentido literal da tradução, fica escamoteado o sentido imediato da retomada, e o leitor é obrigado a engajar-se no maçante exercício mental da substituição semântica do termo correlato para uma compreensão adequada no processo mesmo da leitura. Há que se considerar, todavia, o outro lado: a palavra portuguesa *retomada* não enfatiza a repetição enquanto tal, na medida em que sugere uma certa continuidade; ela ameniza a interrupção que exige o salto, como se algo fosse por meio dela esquecido e em seguida recobrado, ou seja, recordado. Ora, essa ênfase na associação com o passado, esse movimento para trás, é precisamente o que Kierkegaard despreza e que é instituído no texto como o movimento oposto ao da repetição. Em última instância, falta-nos um termo filosófico adequado; e é este o motivo pelo qual a língua dinamarquesa é felicitada no livro “pela criação de um conceito filosófico”⁴. Houve uma tradução francesa que rompeu com essa tradição: em vez de seguir a já consagrada terminologia da repetição (já haviam edições anteriores⁵ em que constava *La Répétition*), traduziu-se por *La Reprise*, na tentativa de aproximar-se do original (note-se que manteve-se o erro do artigo definido). A edição trabalhada aqui é a primeira tradução do livro para a língua portuguesa que, não obstante o exemplo, ainda não se lançou à tentativa de busca por um termo mais acurado; e por isso o termo repetição permanecerá sendo aqui utilizado.

A leitura do texto da *Repetição* se presta a muitos mal-entendidos, como será mostrado adiante. Um dos mais perigosos, com efeito, é o de se levar o texto demasiado a sério, o que se traduz também, de outro lado, no perigo de não tomá-lo a sério em absoluto. Compreender a repetição não significa nunca desvendar o seu segredo mais profundo, e um entendimento estético ou conceitual da repetição não pode jamais arrogar-se este direito. A maneira como o conceito de repetição aparece no texto muda a todo instante, e seu significado se altera em cada contexto específico e de acordo com a pergunta que se faz sobre ele. Pode-se identificar no texto três modos distintos em que a pergunta sobre a repetição é posta: a repetição como experimento, como tarefa metafísica e como tarefa existencial. A presente dissertação procura articular a temática de maneira a extrair de cada uma dessas três perspectivas os elementos que possam determiná-las do ponto de vista do estético. Convém, neste tipo de análise, relatar cada aspecto do texto em que as ideias sobre a repetição aparecem sob estes três pontos de vista diferentes, o que não significa que nele isto apareça de modo claro; dessa maneira, a segmentação da análise por ideias afins e em função do estético foi a maneira encontrada para lidar com as inúmeras observações esparsas e desconexas no livro.

A narrativa psicológica da *Repetição* não pode ser lida adequadamente de maneira unívoca,

4 *Repetição*, p. 50.

5 Comparar a tradução de Viallaneix: KIERKEGAARD, S. *La Reprise*, Paris, Flammarion, 1990; com a de P.H. Tisseau: *La Répétition*, in *Ouvres Complètes*, Paris, Éditions de L'Orante, 1966.

e isso é o que dá a ele a sua riqueza. A característica da prosa kierkegaardiana, no que diz respeito à comunicação indireta, se faz presente no texto através de numerosos artifícios que serão levados em conta na análise do seu conteúdo; este será basicamente o mote dos dois primeiros capítulos, os quais, portanto, possuem entre si uma unidade vinculante, principalmente no que diz respeito ao traçamento da concepção de uma abordagem estética da temática. Como será mostrado ali, a própria forma de exposição do texto estabelece esse vínculo com o estético, que mantém-se a todo o tempo como uma forma metódica de apresentação do problema, e cujos elementos são gradativamente mostrados como centrais e indispensáveis.

A temática dos dois capítulos seguintes, que também estabelecem uma certa proximidade dialógica entre si – nos temas da temporalidade e da transcendência – já abordam a repetição do ponto de vista em que ela poderia se instituir como conceito, e naquilo em que ele próprio se mostra insuficiente enquanto tal. O tema do aprofundamento da metafísica é um dos estamentos mais contundentes que a ideia kierkegaardiana de repetição coloca, e portanto, o capítulo sobre a repetição enquanto mediação e sobre a repetição enquanto temporalidade mostram-na apenas naquilo em que tais concepções são insuficientes para abarcar a ideia de repetição, e procuram remeter a ideia novamente à articulação estética – ou, mais propriamente, como Kierkegaard gosta de chamar no texto, *poética*, termos estes que definitivamente guardam uma proximidade mas não designam o mesmo – que havia sido posta nos primeiros dois capítulos. O caráter metafísico da discussão se ramifica nos temas da mediação e da temporalidade, que se tangem na concepção da repetição como uma categoria de movimento; essa tangência, por sua vez, tem a função de circunscrever a ideia do religioso frente a qual será posta a ideia do estético em seguida. O último capítulo, por sua vez, explicita as formas estéticas sob as quais a repetição se manifesta, e mostra em que sentido ela pode ser concebida dentro desses termos, e também como a repetição pode ser concebida na relação específica entre o estético e o religioso, no qual ela tem seu sentido mais estrito.

1. *A Repetição como psicologia experimental do ponto de vista estético*

Este primeiro capítulo da dissertação tem o intuito de situar o problema da repetição em função do estético por meio de um desenvolvimento dos conceitos desta natureza presentes de maneira incipiente nessa obra. Vale ressaltar que não se trata de, com isso, realizar aqui um panegírico da concepção kierkegaardiana do estético em que este se sobreponha às outras “esferas” da existência, no sentido de conceber uma leitura unilateral pan-esteticista em que ele seja capaz de dar conta de tudo; dado que uma crítica feroz ao estético é levada a cabo por Kierkegaard precisamente nessa sua fase de produção (em que foram produzidos *Either/ Or*, *Temor e Tremor* e *Repetição*, em meio a diversos discursos edificantes), e justamente por meio desta abrem-se as vias para sua concepção do ético, como é o caso em *Either/ Or*. As conexões devem ser feitas não com base nas relações positivas, que são muito restritas, mas principalmente nas conexões negativas, paradoxais e muitas vezes ambíguas, da maneira que a forma da comunicação indireta kierkegaardiana se impõe como modo de leitura.

De antemão deve ser dado que o conceito de repetição ultrapassa a possibilidade de uma concepção puramente estética; e o enfoque a ser traçado, que constitui o ponto de vista da exposição como um todo, é aquele concernente ao próprio limite. Não se trata propriamente de uma tarefa crítica, no entanto; pois a ultrapassagem desse limite não implica, sob qualquer ponto de vista, num abandono sem precedentes do ponto de vista anterior; em se tratando de uma relação dialética, o estético sempre reaparecerá sob uma forma distinta e reelaborada nas esferas mais altas do ético e do religioso. Embora a repetição seja um movimento religioso em sentido estrito, ela constitui também um movimento ético em que a instauração da seriedade vem a ser na superação do estético enquanto imediato. O ético é, portanto ele próprio um pressuposto, muito embora toda a composição do livro seja, de uma maneira muito rica, calcada predominantemente em elementos estéticos. Captar estes movimentos e relacioná-los com os quesitos da repetição, clarificando em alguma medida a linguagem “anti-herética”⁶ em que o livro foi escrito, é um dos intentos deste capítulo, bem como do próximo, o primeiro sob o aspecto da forma de exposição narrativa do texto, e o segundo sob o aspecto do conteúdo textual e da maneira em que ele é esteticamente apresentado.

Alguns elementos do texto da *Repetição*, se pensados de maneira independente do conteúdo do seu respectivo subtítulo, o de “ensaio de psicologia experimental”, corroboram para que essa designação ela mesma não se torne um mal-entendido, e um deles é o caráter refratário a qualquer ponto de vista científico do que poderia ser essa psicologia que ali se desdobra: o significado da psicologia experimental deve ser tratado, antes de tudo, num afastamento de qualquer sentido que se

⁶ *Repetição*, p. 135.

possa relacionar a um pensamento objetivo⁷, em que as determinações psicológicas poderiam vir a constituir uma doutrina do saber. Ela se constitui, ao contrário, de maneira experimental e ensaística, e como tal repousa sobre a ausência da certeza de uma resposta positiva à pergunta sobre a repetição, e também tem como forma de apresentação o ensaio, ou seja, mesmo a concepção da experiência enquanto tal é minada de suas pretensões à generalidade.

Uma concepção vulgar de experiência não é capaz de abranger aqui a especificidade do significado da psicologia experimental aqui empregado. O termo utilizado por Kierkegaard no título é *Experimenterende Psychologie*, embora no dinamarquês corrente o verbo utilizado para experiência seja *gjøre Erfaring* (similar ao alemão *erfahren*). A ênfase na expressão derivada do “experimental” latino pode ser vista como uma precaução que enfatiza o caráter subjetivo da experiência, que, além de se mostrar no seu desenvolvimento como um fracasso tanto epistemológico quanto existencial, se dirige muito mais a um caráter singular de um projeto desprezioso que se diferencia “categoricamente da arquitetônica correspondente ao 'Sistema’”⁸. Dessa maneira, caráter experimental do texto não concerne somente ao que diz respeito ao conteúdo, mas também à forma ensaística em que o texto se apresenta. O *experimental* na problemática da repetição não se resume a uma divagação acerca do que pode significar o traçamento de uma personalidade psicológica tipificada, como uma tentativa de responder à “necessidade de experimentar uma existência assinalada como exemplar”⁹, mas se encontra presente na própria aparição enigmática dos elementos mais centrais do texto, sugeridos pela forma cifrada em que, por exemplo, se insinuam as intenções vacilantes do jovem melancólico ou dos fracassos experimentais e devaneios deliberativos do autor Constantin Constantius, que é ele próprio a um só tempo experimentador, observador, personagem e autor da obra. Assim não se pode dizer que se trata de uma obra cujo gênero é, do ponto de vista literário, uniforme; ela alterna entre um excursus psicológico, uma narrativa de experiência, uma série de cartas de teor lírico-religioso e uma digressão estético-filosófica. A pseudonímia, recurso que Kierkegaard toma como análogo ao “quebra-cabeça das caixinhas chinesas”¹⁰, é mais um ponto de vista que impede uma apreensão uniforme da obra; para Guiomar de Grammont, seria um reflexo do sujeito atirado à contingência extrema, “um teatro de subjetividades múltiplas, um jogo de máscaras cuja finalidade não é ocultar um rosto verdadeiro, mas revelar o drama de uma existência fragmentada”¹¹.

Os diferentes traços psicológicos de cada uma das personificações da tentativa de efetivação psicológica da repetição na existência fogem, portanto, do sentido empírico tradicional de

7 No sentido hegeliano do termo, o de uma identidade entre lógica e metafísica. Detalhes em HEGEL, *Enciclopédia das Ciências Filosóficas, Ciência da Lógica*, §24, p. 77.

8 GONZALEZ, Dario; *La Repetición y su Experiencia*, p. 83.

9 GONZALEZ, Dario; *La Repetición y su Experiencia*, p. 83.

10 *Either/Or*, p. 32.

11 GRAMMONT, G.; *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard*, p. 13.

experiência; e o caráter experimental da psicologia da repetição se mostra, nesse sentido, nessa ficcionalidade teatral das personagens, a que Hong alude como *construção imaginativa ou imaginária*¹², de tal modo que as características das possíveis interpretações da repetição aparecem experimentalmente encarnadas, por assim dizer, nestas figuras. Não obstante, nenhuma delas pode ser lida como figurando o conceito de repetição em uma identidade absoluta, pois a única que a representa de modo paradigmático no livro é Jó. As figuras são necessárias precisamente para especificar a distância a que cada uma delas se encontra dessa identidade paradigmática. Tal configuração na estrutura do livro não constitui senão uma estratégia para circunscrever a repetição enquanto conceito¹³, o que, por outro lado, parece ser uma tarefa com uma dificuldade análoga a “matar um homem e deixá-lo vivo”¹⁴, dado que a repetição não constitui um conceito que se possa deduzir ou sobre o qual se possa especular.

O significado do experimento, de acordo com N. N. Eriksen, pode ser compreendido em dois níveis. O primeiro deles é aquele que se dá na “representação de uma série de individualidades e situações nas quais o significado psicológico da repetição vem à tona”¹⁵. Sua delimitação se restringe à relação entre personagens e situações imanentes ao próprio cenário figurativo do texto; diz respeito àquilo que aparece, por exemplo, como o mal-entendido concernente ao significado da repetição entre um personagem e outro, como no caso da relação de Constantius enquanto experimentador e o jovem apaixonado com o qual lida de diferentes maneiras em diversos trechos do texto, e também o descompasso que há entre a expectativa da repetição no caso do jovem e a sua efetivação plena em Jó. A experiência é então delimitada naquilo que concerne às sucessivas tentativas de realização desta, seguidas sucessivamente daquilo que Kierkegaard gosta de designar como *observações psicológicas*, que teriam aqui o seu análogo no resultado da experiência mesma.

Se tal nível de compreensão do significado desta resume portanto toda a estrutura interna imanente do livro, o segundo nível, mais profundo e obscuro, deve referir-se à maneira como a totalidade do livro, que vai além do seu significado imanente, é apreendida pelo leitor através da comunicação indireta. Não consta no livro uma conclusão decisiva nem acerca da história do jovem nem do conceito de repetição, e tanto um como o outro são apresentados mais como um enigma do

12 HONG, H., *Fear and Trembling/ Repetition*; in *Historical Introduction*, p. XXIV. Hong também demonstra o modo como os termos "psicologia" e "psicológico" qualificam essa construção imaginativa de uma forma *poética* por meio da incorporação de uma ideia ou conceito em um personagem, p. XXIX.

13 Na edição portuguesa do livro *A Repetição*, consta uma nota na contracapa que trata da relação do uso da noção de psicologia experimental por Kierkegaard com as concepções históricas tanto do conceito de psicologia quanto da experiência. Afirma-se que a psicologia tem, antes de tudo, “um sentido meramente etimológico”, no sentido de uma doutrina da alma, em analogia com a psicologia racional clássica. A noção de experiência é a mesma referida aqui, distintamente de um empirismo científico, por exemplo: a de uma estratégia ficcional de delineamento conceitual da repetição, cujo caráter *estético* permanece mais destacado do que o metódico. Tais definições, no entanto, não esgotam o sentido mais profundo da intenção do subtítulo do livro.

14 *A Repetição*, 137.

15 *Kierkegaard's Category of Repetition – A Reconstruction*, p. 19.

que propriamente uma representação efetiva; muito embora isso seja o que constitui o ponto de transição, em que a intencionalidade da experiência psicológica ultrapassa os limites do livro e remete-se ao leitor mesmo: “em apresentando sua categoria na forma de uma charada, da qual o significado não pode ser deduzido do texto mas apenas prefigurado por meio de um ato de apropriação, Constantius entra numa relação de experimentação com o leitor”¹⁶. Isso possibilita que o texto mesmo trace alguns padrões de leitura do próprio leitor; como se mostra na carta que aparece ao final do livro¹⁷. Ali o leitor torna-se o interlocutor, e as possibilidades de compreensão do livro são jogadas inteiramente para a responsabilidade deste, na medida em que o próprio experimentador se interpõe ao retirar-se de toda a responsabilidade que lhe poderia ser imputada. Tal decorre não somente do fato de que o autor declara-se “um personagem sem importância”, cuja “personalidade é um pressuposto de consciência”¹⁸ que se retira para que o interesse caia sobre o objeto da experimentação, ou seja, a personagem do jovem, como também do fato do livro “ter sido escrito de tal maneira que os heréticos o não entendam”¹⁹, o que, independentemente da maneira como se o lê, a responsabilidade se encontra sempre no leitor, pois a este livro falta o “genuinamente especulativo”²⁰ que diz a realidade do pensar por meio de um tipo qualquer de autoridade, seja esta a razão argumentativa ou a figura do filósofo enquanto aquele que sabe.

A expressão da psicologia da repetição enquanto teatro de subjetividades constitui um ponto-chave para a compreensão do estético no texto e na delimitação deste. Nela concebe-se que as múltiplas facetas de cada personagem estão dadas não somente na interação entre eles, mas em constante relação com o espectador, o qual entra em jogo enquanto indivíduo não somente contemplador passivo, mas como um agente produtivo que vem a constituir ativamente a si mesmo, na medida em que a relação mais abrangente é de si para si. Isso é bem reiterado por Constantius quando ele trata do “contexto tão leve e passageiro como o são as formas”²¹ em que “o indivíduo quer apenas ver e ouvir pateticamente, mas – note-se bem – ver e ouvir-se a si mesmo”²², e afirma que “tal contexto é dado pelo palco, e é por isso que este se adequa precisamente ao *Schattenspiel* do indivíduo críptico”²³. Essa relação da repetição com o teatro é aparece ao longo do texto muitas vezes na forma de uma alusão ou metáfora poética breve, ou em forma de digressões longas a respeito do espectador do cômico burlesco que Constantius vê como componente essencial da

16 Idem, p. 19.

17 Aqui o autor elucubra experimentalmente sobre os diferentes modos de compreensão possíveis do livro, seja este lido por um “gênio temporário”, para quem o assunto seria tomado “demasiado a sério”, um “jovial amigo da casa”, para quem tudo se trivializa demais, “um vigoroso defensor da realidade”, para quem “todo o livro gira em torno de nada”, etc. *A Repetição*, p. 136.

18 *A Repetição*, p. 140.

19 Idem, p. 135.

20 Idem, p. 136.

21 *A Repetição*, p. 59.

22 Idem, p. 59.

23 Idem, p. 60. *Schattenspiel*: jogo de sombras, em alemão no original.

relação do farsesco com a repetição²⁴.

Dessa forma, o teatro pode ser visto como um domínio onde o desenvolvimento psicológico da personalidade se dá por meio de uma imitação na qual o “jovem com um pouco de imaginação”²⁵ é “arreatado para dentro dessa realidade artificial de modo a poder, como um duplo, ver-se e ouvir-se a si próprio, fragmentar-se em todas as possíveis variações de si mesmo, e, contudo de tal maneira que cada variação continua a ser ele mesmo”²⁶. A personalidade se desenvolve de maneira duplicada, pois ela passa a observar-se e conduzir-se a si própria por meio desse duplo sem que, com isso, deixe de ser ela mesma: aqui tem-se o fundamento para que a repetição possa ser definida não somente enquanto algo pelo que se é acometido, mas como uma verdadeira *performance*, em que o teatro vem a ser o espelho ou a metáfora para a criação de si mesmo. O conceito de repetição depende, como mostra Gonzalez, de uma “existência que toma a si mesma como campo de uma certa experimentação”, e, embora ocorra que essa experimentação se manifeste momentaneamente com uma leveza irônica negativa, em que “a possibilidade do indivíduo vagueia sem rumo na própria possibilidade”²⁷, ela aí não deve se deter-se quer efetivar-se como algo concreto: “ela também é *gestaltend* e portanto quer ao mesmo tempo ser vista”²⁸. Dessa forma, Constantius parece pretender elucidar uma possível saída para o desespero estético de uma personalidade evanescente moldada por uma ironia indomada, em que tudo é volatilizado pelo negativo abstrato²⁹, por meio da instauração de um jogo em que a autonomia da personalidade se funda na observação de si mesma. Desse modo ela fica eximida da responsabilidade sobre si mesma, e acaba por ser salva esteticamente³⁰. Destaca-se assim o caráter fundamentalmente estético da psicologia da repetição enquanto *performance*, sem que contudo se atinja o seu fundamento no *farsesco*; o que será desenvolvido em outro capítulo³¹. Cabe agora pormenorizar as características principais dos “personagens-atores” do livro.

1.1. O ponto de vista do observador, ou Quem é Constantin Constantius

Posto o caráter experimental da psicologia da repetição, tem-se como dada também a necessidade de que se estabeleçam os papéis distintos do observador e experimentador, e aquele que

24 Este tema merece um tratamento especial, que dar-se-á no capítulo 5 desta exposição.

25 *Repetição*, p. 58.

26 *Idem*, p. 58.

27 *Idem*, p. 59.

28 *Idem*, p. 59.

29 Ver *O Conceito de Ironia*, p. 65.

30 Obviamente, este intento representa mais uma experiência fracassada de repetição, por ser completamente calcada na autonomia abstrata do indivíduo. Este fracasso em específico será adequadamente detalhado adiante.

31 Ver capítulo 5.

constitui o que Kierkegaard chama alhures de *Quidam* da experiência³², o seu paciente; ambos constituem figuras psicológicas que se determinam numa articulação conceitual-existencial da repetição. O primeiro é Constantin Constantius, o autor do livro; e o segundo é o jovem sem nome. O experimentador é aquele que não somente relata como conduz a “experiência”, mas o faz em virtude de sua própria tentativa de realizá-la, e desse modo experimenta a si próprio como alguém que se submete na existência à possibilidade da repetição. O conteúdo do experimento a que o livro se refere a todo instante é a tentativa de realização da repetição na existência, que, *in abstracto*, se traduz na pergunta sobre esta possibilidade mesma. Cabe investigar qual é o sentido da experiência enquanto não somente uma em que se concebe um observador externo e desinteressado que aduz observações do experimento, mas também como tendo sua efetividade numa estrutura de personagens pseudonímicos, os quais representam individualmente figuras que condensam em si uma série de articulações de processos caracterizados como psicológicos, mas que são, em seu âmago, conceituais, no sentido de que os personagens são concebidos em função destas articulações mesmas. O observador, nesse sentido, não pode ser somente um regulador alheio e impassível de ser afetado pelo movimento do texto, e é isso que enriquece a figura de Constantin Constantius enquanto personagem.

O nome Constantin Constantius carrega ele próprio uma espíritosidade incomum, pois é uma repetição – categoria que para ele designa movimento – de um nome que designa constância; de fato, o que se torna para ele fascinante na ideia da repetição corporificada no jovem é a presença da *ideia em movimento*³³, uma expressão recorrente que pode designar tanto uma disposição psicológica quanto uma tonalidade religiosa em sua personalidade, e que Constantius afirma ser incapaz de alcançar. Isso se enfatiza na digressão sobre o eleatismo logo no início do texto, pois ele próprio enquanto personagem pode ser descrito como “o imobilizado, aquele suspenso na constância eleática”³⁴. No entanto, Constantius não necessariamente se concretiza nessa suspensão da possibilidade do movimento, pois a sua busca pela repetição constitui ela própria uma busca por uma estabilidade, que ele em última instância não consegue alcançar – a contrapartida do jovem que se encontra no estado de *suspense gradu*³⁵ demonstra que este é apenas mais volátil do que ele, o que, todavia, é o suficiente, na medida em que esse é o seu papel: parecer firme diante da variabilidade melancólica do jovem intempestivo.

A busca de Constantius em que para ele se coloca a pergunta sobre a repetição é a sua viagem a Berlim. A proposta é motivada a partir do ensejo dado por Diógenes na sua refutação aos

32 Ver "*Guilty*"/"*Not Guilty*", in *Stages on the Life's Way*; p. 185 e 446. Curiosamente, esta forma de construção se repete neste ensaio, cujo subtítulo é "construção psicológica imaginária".

33 *Repetição*, p. 129.

34 CAPUTO, J.; *Radical Hermeneutics*, p. 11.

35 *Repetição*, p. 125.

eleatas: se há de fato repetição, então “podes afinal ir a Berlim, já lá estiveste uma vez, e agora prova a ti mesmo se uma repetição é possível e o que significa”³⁶. Mais cômico do que a própria tentativa em si é pressupor que não somente se experimentará uma repetição dessa maneira, mas também se compreenderá dela o significado; ou, de outro modo, a prova do movimento, ou da repetição, dar-se-ia numa efetivação material: o fracasso é inevitável, e a descrição dos sucessivos desarranjos no esperado geram um efeito que coaduna com os extensos comentários de Constantius sobre a farsa, o que leva a crer que tal “experiência” seria antes uma fuga real do problema, com um propósito no fundo bem estabelecido pela ingenuidade meramente superficial do autor: “esta imediata falta de seriedade – sob a qual a viagem mesma adquire a fisionomia de uma fuga, uma forma de “diversão” e não a concretude meditada de um projeto – faz do desentendimento a via mais segura para a refutação”³⁷, em analogia com Diógenes. Entrementes, a analogia cessa na ressalva de que toda a movimentação de Constantius no livro parece resultar em que ele não saia do lugar, na medida em que o resultado de toda experiência é sempre o mesmo: a impossibilidade ou inexistência da repetição. O prova quando diz: “havia descoberto que simplesmente não existe repetição e tinha-me convencido disso a custa de o ver repetido de todas as maneiras possíveis”³⁸. A formulação do problema é por si mesma paradoxal, pois ela coloca a si mesma na medida em que a resposta se põe como o negativo – ela não cessa a pergunta, mas recoloca a necessidade da própria formulação. Constantius portanto não pode parar aí: ele se depara novamente com a “esperança” do advento da repetição, condição esta ela própria da frustração da impossibilidade. A dúbia faceta do lirismo e do deboche denota a aparente superficialidade do modo com que a personagem se depara com o problema, mas que não esconde um certo caráter de mera aparência: “Mas a viagem não vale a pena; pois não é preciso mexer-mos do lugar para nos convencer-mos de que não há repetição alguma. Não, permaneçamos tranquilamente sentados no quarto; quando tudo é vaidade e tudo passa, viaja-se mais depressa do que num comboio”³⁹.

Se a analogia da refutação eleática procede, da mesma forma que não há movimento, não há repetição, e a busca por uma repetição na regularidade termina por sacrificar inclusive o universo dos sentidos e das faculdades, negados da mesma forma que havia sido a possibilidade mesma daquela: “apesar de ter me convencido de que não existe repetição, continua a ser sempre verdade e coisa certa que, com inflexibilidade e também embotando as nossas faculdades de observação, se consegue obter uma uniformidade”⁴⁰. Como não há de fato repetição, então seria necessário erigir uma “metodologia psicológica” para que se estabeleça qualquer tipo de fixidez, ainda que seu

36 Idem, p. 31. Kierkegaard ele mesmo havia ido para Berlim pela segunda vez da época da redação do livro, o que mostra que a citação não é depropositada.

37 GONZALEZ, D.; *La Repetición y su Experiencia*, p. 81.

38 *Repetição*, p. 76.

39 Idem, p. 81.

40 Idem, p. 83.

fundamento seja algo inessencial ou meramente acidental; o que designa então o conteúdo dos “princípios conservadores”⁴¹ que o guiam na sua personalidade, que constituem uma concepção de felicidade estática, cujo âmago comporta uma *ataraxia* determinada antes por uma imobilidade negativa do que pela plenitude, e que teria sua culminância no que é bem descrito do enxadrista nos *Diapsalmata*⁴². O repetido advento da impossibilidade da repetição mostra o ponto de vista de Constantius no registro do que ele chama de “repetição invertida”⁴³ – que constitui nada menos o movimento da recordação⁴⁴, a “erva daninha” que “sufocava cada pensamento à nascença”⁴⁵; como mostra Dalton: “Esta é uma concepção de felicidade como *stasis*, como a manutenção de um prévio – agora passado – estado de felicidade, o qual desemboca todo ele numa teoria da felicidade como recordação”⁴⁶. O que culmina em última instância, numa insatisfação perene, pois a atualidade nunca é de fato alcançada – a efetividade é jogada ao passado, e, para que este seja preservado, Constantius passa a abominar qualquer mudança, o que indica novamente a materialidade da sua concepção de repetição, que comicamente não se efetiva nunca da maneira esperada. Daí a sua descrença com a possibilidade de qualquer satisfação perene: “desde essa altura abandonei qualquer esperança de alguma vez me achar satisfeito em absoluto e de todas as maneiras (...) não decerto de estar absolutamente satisfeito em todos os momentos, mas ao menos em certos instantes”⁴⁷.

O ponto de vista de Constantius pode facilmente levar a pensar que a plenitude da repetição da qual ele se sente incapaz de participar é carente de sentido, na medida em que se constata em sua personalidade o que Mooney chama de “*complacência* existencial”⁴⁸. Essa concepção estática de felicidade, no entanto, não subsiste se não se subscreve o pressuposto subjacente de uma concepção da repetição como *plenitude* em algum sentido, em relação à qual Constantius situa a si mesmo *conscientemente* aquém. Nesse sentido, não se pode dizer que a experiência de Constantius se caracterize como desinteressada desde o princípio, embora ainda resida nela a frugalidade estética do observador. Constantius é sem dúvida um brincalhão, mas que se encontra em alguma medida consciente da seriedade do seu divertimento; mesmo porque se isso não fosse verdade, a possibilidade de atribuir qualquer positividade àquilo que ele mesmo faz aparecer por meio do recolhimento de si próprio, ou seja, o jovem como protagonista da repetição, seria em algum sentido obscurecida, pois ele próprio seria sobreposto àquele em termos de importância efetiva⁴⁹. O seu

41 Idem, p. 76.

42 “I feel as a chessman must when the opponent says of it: that piece cannot be moved”. Ver *Either/ Or*, p. 44.

43 *Repetição*, p. 74.

44 Recorde-se que “*repetição* é uma expressão decisiva para aquilo que era “recordação” entre os gregos”; *Repetição*, p. 31. Essa relação será bem detalhada no capítulo 3.

45 Idem, p. 75.

46 DALTON, Stuart; *Kierkegaard's Repetition as a Comedy in Two Acts*, p. 11.

47 *Repetição*, p. 79.

48 MOONEY, Edward F.; *Repetition: Getting the World Back*, p. 285.

49 Note-se que Constantius ele mesmo, na carta a Heiberg, alega que a segunda parte do livro *Repetição* é a que diz o que deve ser dito, e todo o resto – onde encontram-se as afirmações que ele faz acerca de si mesmo – é “bufonaria ou verdade relativa”. Este tópico será melhor tratado no capítulo seguinte. Ver *Fear an Trembling/ Repetition*, p.

interesse na repetição é de fato estético, aparente, mas nem por isso superficial; uma *curiosidade desinteressada* não necessariamente torna a busca fortuita, e por isso descartável como um “capricho infantil”⁵⁰, mas pode constituir uma forma de *ocasião* para que algo mais profundo seja vislumbrado. A “psicologia fenomenológica”⁵¹ de Constantius é, segundo Eriksen, de fato um fracasso; não obstante, este fracasso não deve ser entendido como uma prova da inefetividade ou inexistência do conceito, mas como uma “*via negativa*”⁵² para sua apreensão.

A figura do observador encontra-se, outrossim, apartada do *quid* dessa descoberta, pois a apreensão de um elemento existencial de tal natureza o tornaria alguém que é acometido da experiência, e não que apenas constitui o experimentador. O observador, nesse sentido, possui mais um encargo *maieutico* do que ativamente procedente, como ele mesmo confirma: “tudo é arranjado maieuticamente por mim de maneira própria para o jovem que deve supostamente descobrir (...) a repetição”⁵³. A tarefa maieutica se mostra também na “arte do observador” cujo intuito é “expor o que está escondido”, o que inevitavelmente fará com que ele seja “encarado como um espião da polícia que presta altos serviços”⁵⁴. De fato, a exterioridade do ponto de vista do observador, o interesse “objetivo e ideal pelos homens”⁵⁵, engendra nele a capacidade mesma de uma contemplação nostálgica, que vem a ser no deparar-se com a posse do sentimento alheio: “todas as emoções profundas desarmam no homem o observador que possa haver”⁵⁶; o que resulta numa melancolia que anseia por essa posse da qual ele encontra-se excluído; daí ele dizer que “muitas vezes é bastante triste ser-se observador, é algo que nos torna melancólicos com se fôssemos policiais”⁵⁷. Ora, trata-se aqui de uma relação que se assemelha à do contemplador estético, aquele que não se encontra de posse da ideia, mas por isso mesmo mantém com ela uma relação exterior, que possibilita ao mesmo tempo uma relação de descoberta com ela enquanto *totalidade*, como se fosse constituída uma relação em que o observador é fecundado no seu interesse, e a ideia aparece em vislumbre: “enquanto assim empalidece, a ideia fecundou-o, e a partir daí ele está em relação de descoberta com a realidade. (...) aquele que não descobre a totalidade não descobre propriamente nada”⁵⁸.

Tal “cisão” fenomênica do observador leva Constantius, como ele próprio chega a admitir⁵⁹,

305.

50 MOONEY, Edward F.; *Repetition: Getting the World Back*, p. 289.

51 Segundo a caracterização de Eriksen. Cf. ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition*, p. 22.

52 Idem, p. 22.

53 “I maieutically arrange everything properly for the young man who is supposed to discover (...) repetition”. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 303.

54 *Repetição*, p. 35.

55 Idem, p. 85.

56 Idem, p. 35.

57 Idem, p. 35.

58 Idem, p. 48.

59 “(...) the latter part of the book, where repetition is propounded for the first time, whereas everything earlier is only jest or relative statements, (...) [which] are true only completely *in abstracto* and therefore, with respect to

ao desespero, pois seu registro de concepção da repetição é *in abstracto*. Mas a sua personalidade é intencionalmente posta nessa condição, na medida em que ela constitui “um pressuposto de consciência”, que “nunca poderá chegar onde [o jovem] chega”⁶⁰. Seu desespero se deve ao deparar-se com assertiva fundamental da repetição do ponto de vista estético: a sua impossibilidade; a condição, todavia, de que, por meio do próprio desespero, seja vislumbrada a possibilidade de um ponto de vista distinto. Deve-se enfatizar novamente que isso se manifesta na recorrente frustração experimentada por Constantius advinda dos repetidos fracassos da própria repetição, em que ele termina por ser levado ao estado de *suspensio gradu* experimentado pelo jovem um momento antes do arrebatamento da repetição⁶¹. Daí ele chegar a estabelecer que o seu ponto de vista é o de um “psicólogo” que “se utiliza de categorias religiosas”⁶², no sentido de que este aponta para algo além de si mesmo. Nesse sentido, tal descrição aglutina em si uma estrutura que representa a um só golpe tanto a relação do estético com a repetição, como também a relação do observador com o observado, no caso, o jovem; o que permite que seja desenvolvido por meio dela um ponto frutífero de analogias e comparações mútuas.

1.2. Delineamento psicológico da melancolia: o jovem da Repetição

Enquanto que Constantius poderia ser denominado, em termos da teatralidade característica da *persona* por ele representada naquilo que Eriksen chama de psicologia fenomenológica, um agente regulativo, no sentido de que toda a configuração da problemática do livro se encontra sob sua égide, ao mesmo tempo, ele intencionalmente põe a si mesmo num patamar de evidência menor do que a do sujeito *ipso facto* da repetição, o jovem sem nome. O jovem é, pois, uma criação poética sua⁶³; e os contornos “puramente estéticos e psicológicos”⁶⁴ aplicam-se restritamente ao seu ponto de vista enquanto criador: “cada movimento que fiz é apenas destinado a lançar luz sobre ele”⁶⁵; enquanto que a sua suposta indiferença se caracteriza de fato como um artifício proposital para que a sua criação se desenvolva livre de interferências alheias⁶⁶. Se a negatividade da personalidade de Constantius é constituída nessa sua retirada que ao mesmo tempo estabelece seu

realization, have to be retracted, which is illustrated by my despair”, *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 306.

60 *Repetição*, p. 140.

61 “Como me senti humilhado – eu, que havia sido tão brusco com aquele jovem – por ser agora levado ao mesmo ponto em que ele se encontrava; de fato sentia-me como se eu próprio fosse esse jovem”, *Repetição*, p. 77.

62 *Fear and Trembling/ Repetition*; p. 288.

63 *Repetição*, p. 138

64 *Idem*, p. 138.

65 *Idem*, p. 138.

66 “(...) fico muito longe de ser aquilo que o jovem temia, ou seja, ser indiferente à sua pessoa. Esse foi um erro que eu próprio provoquei para também dessa maneira o engendrar”; *Idem*, p.; 138.

domínio, na sua posição de “ventríloquo”⁶⁷, o negativo da personagem do jovem se dá em ele próprio ser figurativamente indeterminado, em ele *não ter nome*. Esse elemento pode possuir muitos significados; um deles é que, de certa forma, em se tratando de um problema estético-psicológico, a condição para seu surgimento é, como um fator estético, caso fortuito; a problemática em questão poderia, então, vir a acometer a qualquer um, e ao mesmo tempo, a ninguém em determinado. Nisso, ele se mostra como a incógnita do livro, mas ao mesmo tempo sobre quem recai o *interesse* do leitor. A ausência de nome, que reflete a sua proximidade maior com o conceito da repetição justamente naquilo que o caracteriza como poeta (em que Constantius se torna apenas o ensejo imaginativo – ele próprio não se arroga a posse do criador poético: “o jovem que criei é poeta. Mais não posso fazer, porque no máximo posso imaginar um poeta e engendrará-lo com o meu pensamento; pessoalmente não sou capaz de me transformar em poeta”⁶⁸; em outras palavras, ele define a si mesmo esteticamente como um mero “prosador”⁶⁹, mas se mostra capaz de realizar uma criação poética), mostra refletida no jovem enquanto personagem a vacuidade da própria repetição concebida enquanto conceito: ao mesmo tempo em que à sua personalidade é dado o maior enriquecimento lírico, esse conteúdo efetivo é sintetizado num indeterminado sem nome, enquanto que no conceito de repetição nada do que dele é descrito ou que a ele se refere ou a partir dele se desenvolve parece estar à altura da sua efetivação existencial.

O jovem é representado por Constantius a todo momento através de diagnósticos psicológicos; sua disposição de observador implica nesse tipo de exposição, em que os mais sutis movimentos anímicos devem vir à tona para que não falte nada à descoberta da ideia em movimento na sua totalidade. As diferentes maneiras como o jovem é retratado portanto implicam numa compreensão substancial, embora finita, da ideia; o que mostra que, em se tratando de um observador estético, não há nada que possa garantir que todo o seu diagnóstico constitui de fato a compreensão adequada do significado da repetição no jovem. O ponto de partida hipostático dessa capacidade quase clínica do personagem é, contudo, o próprio substrato teórico daquilo que ele intenta provar como sendo a repetição; principalmente naquilo em que ele a define com relação à recordação⁷⁰.

Logo no início do relato sobre o desenrolar dos encontros entre o melindroso jovem e Constantius, consta que aquele padece de uma paixão arrebatadora cuja tonalidade melancólica

67 Idem, p. 138

68 Idem, p. 138.

69 Idem, p. 129.

70 Essa relação será bem detalhada no capítulo seguinte, pois trata-se de uma concepção metafísica que, embora condicione o que há de ser provado pelo experimento, encontra-se de certa forma em relação com ele como um pressuposto *a priori*. Sem dúvida um elemento de ironia deve ser apontado aqui: a prova desse substrato teórico condiciona a experiência e a leva ao fracasso, o que mostra de que maneira a seriedade de Constantius redundava em última instância em bufonaria.

impediu a sua consumação, designada como “amor-recordação”⁷¹. Este se opõe ao “amor-repetição”, naquilo em que é capaz de tornar um homem feliz ou infeliz. Ao mesmo tempo que manifestam-se arroubos de ânimo líricos e uma eloquência ardente da sua disposição⁷², Constantius nota que o jovem parece ter saltado abruptamente por cima da efetividade da sua paixão:

“ele estava profunda e sinceramente apaixonado, isso era claro, e contudo, logo num dos primeiros dias, estava em condições de recordar do seu amor. No fundo, já tinha chegado ao fim daquela relação. Ao começar, havia dado um passo tão terrível que saltara por cima da vida. (...) No fundo de tudo isto tinha de haver um equívoco.”⁷³

Ao mesmo tempo em que a paixão do jovem constituía um começo – pois ela não deixa de ser uma *disposição erótica*⁷⁴, característica de todo começo⁷⁵ – ele mantinha-se no fim, o que, do ponto de vista estético de Constantius, consiste num erro fundamental e insanável⁷⁶. Essa disposição erótica tornava-se sublimada por sua melancolia de tal forma que o manteve numa imobilidade efetiva, mas que potencializou o erótico na ideia, ou seja, transformou-o em poeta. Constantius concebe essa ideia do amor efetivo porém ideal como uma “recordação potenciada”⁷⁷, que é a insígnia do amor efetivo, porém ideal. A idealidade dessa disposição tornou-se para ele tão estimada que a própria moça que a suscitou tornou-se diante dela “um motivo ocasional que nele despertava o poético e que fazia dele poeta”⁷⁸. Sob este ponto de vista, a moça de quem ele se enamora é nada mais que um substrato inerte, mas que havia servido no que “ele crescera afastando-se dela, que já não precisava da escada com que subira”⁷⁹; situando-se inferiormente em importância com relação à própria disposição erótica, por meio da qual ele vive.

Essa vida poética, no entanto, tem, ao menos na situação do jovem em questão, algo de insuficiente; ela situa-se no começo e nele permanece, pois, de acordo com a explicação de Constantius, o jovem careceria de uma “elasticidade irônica”⁸⁰ para poder utilizar-se da “recordação potenciada” característica do amor em seu início. Esse elemento associa-se imediatamente à figura do sedutor Johannes de *Either/Or*: ele prefigura o indivíduo que, por meio dessa elasticidade, é

71 Idem, p. 32.

72 Idem, p. 36.

73 Idem, p. 37.

74 Jan Holmgaard mostra de maneira proveitosa em que sentido uma leitura estética do livro *A Repetição* deve passar no seu primeiro momento pelo erótico enquanto disposição, passando pela suspensão estática para que culmine no ápice da “terrível explosão” da repetição, que segundo sua leitura, se dá no conceito do sublime – embora ele próprio esteja ciente do tratamento injusto dado ao texto de Kierkegaard dessa maneira. Ver HOLMGAARD, J. “The Aesthetics of Repetition”, p. 54, 55.

75 Constantius afirma num tom magistralmente irônico: “a disposição dele era uma disposição erótica, e quem no seu amor não a tiver vivido precisamente no princípio, esse nunca amou”; a tonalidade indica, no entanto, que mesmo um observador melancólico já possui essa etapa erótica como uma recordação, como algo a se desejar nostalgicamente.

76 Idem, p. 38.

77 Idem, p. 38.

78 Idem, p. 39.

79 Idem, p. 39.

80 Idem, p. 38.

capaz de jogar para frente a carga da recordação que apontava para trás, e realcançá-la – repeti-la – na efetividade de maneira triunfal, ultrapassando a nostalgia da temporalidade e a negatividade da recordação. Nesse sentido, mesmo um sedutor estaria mais apto à repetição que o jovem infeliz, dado que ele ao menos se realiza na repetição erótica, reduplicada na infinita observação estética do erótico por ele mesmo experimentado. Constantius, sabendo disso, toma-o como ensejo para dar início ao seu experimento psicológico⁸¹. Mas importa salientar que o diagnóstico dele parece de antemão viciado por alguma idiosincrasia específica concernente ao personagem mesmo do observador, de tal modo que a sua impressão sobre o amor do jovem parece estar sempre aquém da profundidade que ele alcança⁸². Os conselhos que ele dá ao jovem são todos de caráter evasivo e de uma frugalidade banalizante, como “comece por se manter insensível, em termos puramente eróticos é a atitude mais inteligente; a não ser que sua alma seja tão séria que você consiga dirigir o pensamento para algo mais elevado”⁸³, seriedade esta que, se foi em algum momento alcançada, somente o foi nos liames da interioridade inefável, no silêncio, coisa da qual para ele o jovem não parecia ser suficientemente dotado⁸⁴. A “seriedade”⁸⁵ que eleva não é por ele alcançada, mas traduzida, em sua insuficiência, na sua melancolia poética, em ele ter recordado o seu amor; o que equivale a dizer que o jovem não é capaz da repetição: “o amor da recordação torna precisamente um indivíduo infeliz. O meu jovem amigo não entendia a repetição, não acreditava nela e não a queria com força”⁸⁶.

O diagnóstico de Constantius é, pois, o do jovem como um poeta melancólico, vítima do amor recordação – portanto, um poeta; a melancolia na recordação, definida como um movimento retrospectivo, para trás, mostra apenas que a frase do poeta “o amor da recordação é o único feliz”⁸⁷ se manifesta como “expressão da mais profunda melancolia” de um “humor sombrio”⁸⁸. O movimento da recordação não é tido de fato como um movimento, ao passo que a repetição é o movimento efetivo⁸⁹. Mas nesse sentido o poético no jovem se caracteriza mais como uma imobilidade, uma efetividade estática, que ele mais tarde caracteriza, no seu *impromptu* lírico das cartas, como a *espera pela tempestade*: “(...) não me mexo do lugar. Aqui me encontro, no cume ou

81 Como será visto logo adiante.

82 Na página 88, Constantius põe-se a desconfiar que o jovem esconde algo dele propositadamente ao longo da narrativa: “a história do amor do meu amigo lhe tinha deixado uma impressão bastante mais funda do que eu havia suposto. Decerto que tinha escondido de mim algumas das suas disposições”. *Repetição*, 88.

83 Idem, p. 48.

84 “(...) logo desde o início inquietei-me um pouco por ele precisar de um confidente. Aquele que sabe calar-se descobre um alfabeto que tem tantas letras como o que se usa em geral, de modo que conseguirá expressar tudo na sua liguagem codificada”. Essa inquietação mostra em que medida o jovem era, ao menos do ponto de vista do observador, incapaz da seriedade anímica do silêncio, embora desejasse e ao mesmo tempo que se inquietasse que ele o tivesse. Cf. *Repetição*, p. 46, 84.

85 A seriedade é uma das definições da repetição. Cf. Idem, p. 33.

86 *Repetição*, p. 46.

87 Idem, 33.

88 Idem, 34.

89 Idem, p. 51.

no sope? não sei; só sei que estou e que estou *suspensio gradu*, faz já um mês inteiro (...) Espero por uma tempestade – e pela repetição”⁹⁰. Portanto, a resolução da disposição poética sob a qual o jovem se deixa captar se dá na melancolia, mas com ares de uma religiosidade que situa-se no porvir, no limiar do estético com o religioso; a melancolia seria nesse sentido o prenúncio do mais elevado da personalidade que se resolve no encontro do “ponto de unidade”⁹¹ do indivíduo. A sua designação como um poeta lírico deve ser entendida dessa maneira, o que Constantius deixa claro ao dizer que “mesmo quando tudo acaba em melancolia há um sinal que aponta para ele, que aponta para um estado nele. É esse o fundamento para que todos os movimentos se processem de maneira puramente lírica”⁹². Ora, se o jovem realizou algum tipo de repetição, na medida em que a sua personalidade de fato foi capaz de romper a inércia do *suspensio gradu* em que se encontrava, é dado conceber de alguma forma nele uma repetição ao menos *delineada* pelo estético, em que a sua personalidade permanece concebida numa captação lírica de um conteúdo da repetição no seu caráter inefável.

Essa concepção, contudo, limita-se unicamente pelo fato de sua origem situar-se no ponto de vista do observador psicológico; a auto-referência das disposições melancólicas nesse movimento em direção à personalidade do jovem não institui por si só um movimento religioso na medida em que é delimitada pelo poético. Dessa maneira, torna-se possível apenas detectar indícios remotos de algo que ultrapasse o estético, que permanece para esse ponto de vista apenas um horizonte por demais indefinido. A postura de Constantius com relação ao caso do jovem se funda “num interesse objetivo e ideal pelos homens, mas também no sentido de o ter, tanto quanto possível, por todos aqueles que a ideia está em movimento”⁹³. O movimento da ideia é reduzido ao estético pois ele se resolve em algo cuja expressão se dá apenas na forma bela do poético, cujo fundamento não pode ser percebido por ele como religioso, mas apenas como psicológico. O caso da moça que enseja a disposição melancólica do jovem é emblemático: ela é percebida pelo observador como tendo “uma importância enorme, (...) porém ela não tem importância por si mesma mas sim por via da relação com ele”, e mais à frente: “ela é por assim dizer a fronteira para o ser dele, mas essa relação não é erótica”⁹⁴. A insuficiência do ponto de vista do observador nesse aspecto vem a ser por fim ressaltada pelo próprio Constantius: “Mas talvez eu não o compreenda inteiramente, talvez ele esconda alguma coisa, talvez apesar de tudo ele ame verdadeiramente”⁹⁵, e ele termina por admitir que “uma outra explicação” haveria de ser encontrada para sua insuficiente teoria da repetição caso

90 Idem, p. 125.

91 A proposta de Constantius alude ao ponto de unidade na medida em que a resolução da personalidade do jovem como sedutor determiná-lo-ia como indivíduo, ainda que um *indivíduo estético*. Isso deverá ser melhor detalhado adiante.

92 Idem, p. 138.

93 Idem, p. 85.

94 Idem, p. 90.

95 Idem, p. 91.

“[o jovem] metesse na cabeça que ela tinha casado”⁹⁶.

Do ponto de vista de Constantius, a figura do jovem representa a insuficiência da melancolia frente à tarefa da ironia, que se configura na sua incapacidade de mostrar a elasticidade irônica para por em termos o seu amor pela jovem, elasticidade esta que seria o necessário para concretizar uma vida poética. Todavia, por relativizar a importância da justificação de si perante o mais alto, ela tem seu efeito de esvaziamento da positividade do valor dessa justificação na prova; o jovem quer permanecer, como Jó, na afirmação de que tem razão. É nesse sentido que, enquanto objeto de um experimento, a personalidade do jovem não pode nem deve constituir uma resposta definitiva à pergunta sobre a repetição: a possibilidade da sua subjetividade justificada deve ser sempre um fator determinante no que diz respeito à manutenção da firmeza do seu ponto de vista⁹⁷. O recordar do jovem anseia por um “instante idealizado”⁹⁸ que se encontra perdido, e a sua disposição deve passar pela melancolia da distância e pela angústia da impossibilidade, para que daí surja *ex-nihilo* uma nova possibilidade de restauração de si mesmo. Isso não significa que o jovem não seja um poeta por encontrar-se na situação em *suspense gradu*, mas que a impossibilidade da expressão do religioso constitui, por si só nesse anseio, um momento anterior ao poético que se concretiza nesse querer provar-se certo diante de Deus. A falha do experimento de Constantius se deve à firmeza do jovem em não deixar sucumbir o sentimento à negatividade da ironia⁹⁹.

A história, como Constantius bem aponta, poderia ter tido um outro rumo: o da transformação do jovem em um sedutor¹⁰⁰; o que teria sido o caso, se a sua proposta ao jovem tivesse obtido êxito. Essa tensão entre o decorrido de fato no experimento com a expectativa de Constantius deve explicar até que ponto o caráter do jovem se configura esteticamente na melancolia, e até que ponto a própria melancolia é em razão de uma profundidade religiosa. Dito de outro modo, põe-se em confronto na figura do jovem o estético, por meio da disposição erótica de um amor-recordação que culmina na sua melancolia estática, e o religioso – no que concerne à sua relação com Jó, a espera pela tempestade e o suposto advento da repetição. A falência da proposta de Constantius mostra-se então fundamental no determinar o que diz respeito ao que vai além dos limites da melancolia, mas que conduz ao limiar do religioso.

96 Idem, p. 91. A presença positiva da moça na idealidade poética do jovem faria com que a vida dele “ficasse *in pausa*”, de tal maneira que a própria ausência dela enquanto uma figura personificada na generalidade do texto dá a entender que o seu movimento – o de se ausentar-se ainda mais ao casar-se – deva ser compreendido como um esvaziamento da idealidade estética que abre vazão à idealidade religiosa.

97 Idem, p. 119.

98 GONZALES, Dario; *La Repetición y su Experiencia*, p. 84.

99 O que Constantius atribui a uma incapacidade pode muito bem ser redefinido como um posicionamento voluntariamente aguerrido. Holmgaard afirma que o jovem não pode ser definido como poeta no sentido irônico do termo, enquanto um viver poético. Mas o “sucumbir à disposição afetiva” pode, por outro lado, ser atribuído ao jovem na medida em que sua personalidade se resolve na melancolia, mas que depois da repetição vem a ser reduplicada na forma da produtividade poética. Ou seja, o jovem é de fato um poeta, mas não no sentido da liberdade poética infinita e negativa da ironia. Ver HOLMGAARD, Jan; *The Aesthetics of Repetition*, p. 55.

100 *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 325, 326.

1.3. O caráter demoníaco do experimento psicológico

A experimentação da repetição é, na narrativa do livro, marcada por alguns momentos-chave em que ela é posta em movimento de modo mais enfático, tal que por meio destes elementos se poderia prefigurar algum tipo de concepção efetiva do conceito. No entanto, nenhum desses momentos se mostra conclusivo para essa intenção; a repetição permanece, como para Constantius, “demasiado transcendente”¹⁰¹, o que é constatado “à custa de o ver repetido de todas as maneiras possíveis”¹⁰². Entre os mais marcantes constam a viagem de Constantius a Berlim, e a proposta experimental “pedagógica” de Constantius ao jovem, no sentido de ele “romper, se possível, com sua existência de poeta”¹⁰³ para superar a melancolia que impede a consumação do seu amor e que, por constituir a tentativa de fazer o jovem defrontar-se com a ironia, poderia ser tida do mesmo modo como a tentativa de fazê-lo tornar-se um esteta (entre outros episódios menores em que a repetição se mostra precisamente na sua impossibilidade, como o encontro de Constantius com uma bela jovem na viagem¹⁰⁴, ou a inconstância do droguista que defendia a perfeição do estado de solteiro e após casar-se defendia a perfeição do seu novo estado¹⁰⁵). Tanto a viagem de Constantius quanto seu experimento com o jovem podem, entretanto, ser esteticamente delimitados, embora o experimento com o jovem em específico não possa ser abrangido na sua totalidade do ponto de vista estético, em virtude da sua consumação religiosa. Isso significa que uma leitura estética da viagem de Constantius esgota facilmente o seu escopo, na medida em que não há outra resolução para ela senão na categoria do humor ou do farsesco; mas no que concerne à história do jovem, embora a leitura estética deva permanecer todo o tempo enquanto uma possibilidade, ela não é o suficiente para abarcar todos os elementos que o texto mostra.

A melancolia do jovem no seu amor-recordação torna-se, ao ver de Constantius, um fator que decorreria numa situação de sofrimento tanto para o jovem quanto para a moça, caso fosse a ela revelada o caráter poético do seu sofrimento. Isso significaria, no seu conceber, uma “brilhantíssima retirada, despachando-a com a explicação de que ela não era o ideal e consolando-a dizendo que ela era sua musa”¹⁰⁶, com a ressalva de que dessa maneira o prejuízo para a moça seria muito maior do que se acaso ela se sentisse burlada: “ela fica na verdade mais profundamente magoada do que uma que se *soubesse* enganada”¹⁰⁷. A proposta de Constantius ao jovem é de que ele deveria, nessas

101Idem, p. 91.

102Idem, p. 76.

103Idem, p. 46.

104Idem, p. 49.

105Idem, p. 55.

106Idem, p. 43.

107Idem, p. 43.

condições, assumir para si o papel de burlador; se, de uma maneira ou de outra, o seu amor é irrealizável, com o intuito de minimizar o sofrimento para ambas as partes, Constantius o aconselha: “destrua tudo, transforme-se num homem desprezível que só encontra prazer em mistificar e enganar. Se o for capaz de fazer, gerar-se-á um equilíbrio”¹⁰⁸. Esse equilíbrio proposto aqui se configuraria num movimento estético, em que o jovem tornar-se-ia para ela alguém “destituído de toda interioridade”¹⁰⁹. Isso significa aqui que não deveria manifestar-se por trás dessa proposta um substrato ético em que ele efetuará um cálculo qualquer, como, por exemplo, o do menor dos males; e tampouco o do registro do religioso, em que o ato do abandono se transfiguraria num de sacrifício; significa de fato que a sua paixão deveria passar por uma nadificação, devendo ser “transmutada em ato formal”¹¹⁰; o que a *destituiria exteriormente de sentido* sem no entanto aniquilá-la¹¹¹.

Para isso, Constantius lança mão de um artifício cuja trivialidade só pode ser entendida como cômica: o jovem deveria deixar-se ser visto na companhia de uma outra moça, de modo a “espalhar-se o rumor de que tem um novo caso amoroso, *et quidem* de um gênero muito pouco poético”¹¹². Desse modo, por meio do contraste, preservar-se-ia a idealidade da jovem, pois ela haveria de permanecer fiel ao jovem, e ele terminaria como um sedutor *par excellence* deve terminar. O efeito esperado é o que é mostrado no *Don Giovanni*: o desfecho trágico de “uma Elvira que arranca bravos no seu papel, é chorada pelos familiares, (...) que pode falar com energia e vigor da infidelidade dos homens, infidelidade que, como é evidente, lhe custará a vida”¹¹³, mas por outro lado incapaz de dar ao jovem a única coisa “que ele precisava e que ela lhe podia oferecer – a liberdade, que precisamente o salvaria se fosse ela a dar-lha”¹¹⁴. O poético subsiste a toda a situação nesse caso: desse modo legitima-se o fato de ambos estarem errados e certos ao mesmo tempo, muito embora o homem saia justificadamente perdendo por ser o mais forte: “a vingança, supondo que o jovem esteja em condições de levar a cabo meu plano, a atingirá de modo terrível, ainda que somente com legitimidade poética”¹¹⁵. Lembre-se novamente que o plano de Constantius é, decerto, condicionado ao seu ponto de vista de observador estético, mas o mal-entendido tem seu efeito na medida em que ele pressupõe justamente o jovem de posse de uma leviandade (que para ele é aqui uma força, um atributo masculino¹¹⁶) da qual ele simplesmente não dá provas. Ao contrário, o seu

108Idem, p. 43.

109Idem, p. 43.

110Idem, p. 43.

111Esse processo, na medida em que se trata de uma experiência de esvaziamento de sentido, deve ter a ironia como um pressuposto. A psicologia de Kierkegaard, nesse sentido, começa com o nada do saber gerado pela ironia. Isso será mais detalhado no capítulo seguinte. Ver GRAMMONT, G.; *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard*. p. 117-118;

112Repetição, p. 44.

113Idem, p. 45.

114Idem, p. 44.

115Idem, p. 45.

116GRAMMONT, G.; *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard*, p. 31.

padecer tem traços feminis, e a sua ausência de forças engendra o seu desaparecimento e atesta ao mesmo tempo a falência do plano.

O jovem, por sua vez, reconhece a magnitude e a engenhosidade do plano que não foi capaz de levar a termo: “seu plano era excelente, mesmo inigualável. (...) esse era o meu futuro, a figura heroica que teria feito de mim um herói, caso eu tivesse tido a força necessária para a envergar”¹¹⁷. A associação com o heroísmo indica o limiar do ético que seria atingido ao final do plano, distinto da humilhação sofrida com a fraqueza tornada patente com a única saída pelo religioso. Embora a estética da sedução fosse aqui o mote do desfecho, o resultado terminaria no ético, pois ainda assim manifestar-se-ia nele alguma grandeza, “não aos olhos do mundo, mas em si mesmo”¹¹⁸. Para ele, tornar-se um impostor não implicaria num sacrifício da honra, mas sim a preservaria ao mostrar o valor depositado na própria moça: “porque por algo de insignificante não se sacrifica a honra!”¹¹⁹. O plano de Constantius, segundo ele próprio, “tinha por critério a ideia” que, a seu ver, “estava em movimento no amor desse jovem”¹²⁰. O ideal seria “conservar-se saudável e de bom humor, se possível, e contudo salvar seu sentimento”¹²¹; o que se traduziria numa espécie de fidelidade a um sentimento ideal, um “querer servir à ideia”¹²². Esta ideia a que ele se refere é, propriamente, a idealidade da disposição do jovem perante a moça. Mas ao mesmo tempo Constantius vê a necessidade de que se imponha sobre a moça a exigência absurda de que ela seja capaz de viver pela ideia, da mesma forma que o jovem melancólico, que ela suportasse e mantivesse viva a “idealidade do próprio enamoramento”¹²³. Ironicamente, essa possibilidade é posta no texto imediatamente antes da epístola em que a moça é declarada como casada; o que atesta sua inaptidão à interioridade necessária para viver pela ideia da mesma forma que o jovem.

Diante de uma disposição original de espírito de tal nobreza, pode-se considerar que o plano de Constantius consiste numa espécie qualquer de envenenamento; a melancolia do jovem, a “constante contradição consigo mesmo”¹²⁴ em que ele se encontra, tornaria impossível que qualquer maquinação dessa espécie fosse concebida em seu espírito, muito embora esse mesmo fator o impulsione à necessidade de se aproximar de Constantius e ter nele um confidente. Assim, da mesma maneira que Mefistófeles nunca abandona a consciência de Fausto, permanecendo ali a todo instante como um “pressuposto de consciência”¹²⁵, ou mesmo como um *dáimon* em sentido

117 *Repetição*, p. 94.

118 *Idem*, p. 95.

119 *Idem*, p. 95.

120 *Idem*, p. 129.

121 *Idem*, p. 128.

122 *Idem*, p. 41.

123 *Idem*, p. 130.

124 *Idem*, p. 84.

125 *Idem*, p. 140.

socrático¹²⁶, o veneno da proposta de Constantius tem o seu efeito na consciência do jovem, e o que ele semeia na sua alma se enraíza profundamente, de modo que a culminância do desenrolar da história é fruto dessa “experiência”. A relação confidencial entre os dois personagens pode nesse sentido ser designada como *demoníaca*; isso se expressa de maneira indireta na possibilidade de alusão dos termos da proposta com uma espécie *tentação em que se vende a alma*: “não comece, porém, se não tiver força para levar tudo até o fim, caso contrário o jogo estará perdido”¹²⁷. O jovem mesmo sente-se tentado a esta proposta, ele em alguma medida se engaja nesse jogo demoníaco, ao exclamar para Constantius: “você, bastando que fite uma pessoa, tem um poder demoníaco capaz de tentá-la a querer arrojá-la a tudo, a querer ter forças que em outras circunstâncias não teria”¹²⁸. É nesse sentido que a personalidade de Constantius sofre uma reviravolta após o encontro com o jovem; este passa a depositar nele sua necessidade de um confidente, “na presença de quem pudesse falar em voz alta consigo próprio”¹²⁹, o que, contudo, não minimiza a ambiguidade da sua posição de observador, e tampouco se interpõe contra a exterioridade da sua posição de psicólogo, na qual ele se arroga a posição de “ser e não ser simultaneamente o ser e o nada”¹³⁰, e em que os mistérios em que ele é iniciado pelo jovem descansam sob a rubrica do silêncio. Isso desencadeia a série de reações anímicas do jovem colérico, que, descaminhado na sua “contradição consigo mesmo”¹³¹ (em que Constantius constata que ele “deseja que eu seja seu confidente, e contudo não o deseja, aliás, atormenta-o que eu o seja”¹³²), se deixa levar pelo jogo ambíguo e sutil da proposta demoníaca de seu confidente.

A relação de confiança que se estabelece entre os dois pode ser caracterizada como uma forma de comunicação indireta. A exigência por parte do jovem, diante de sua incapacidade de realização da proposta da experiência, é que Constantius deixe de ser um conselheiro e passe à função de mero receptor, um interlocutor silencioso – haja visto o repetido vocativo “*meu silencioso confidente!*”, por meio do qual ele possa “dar vazão a si mesmo”¹³³. Daí que a série de cartas que ele envia ao confidente serem sem endereço ou qualquer elemento que dê pistas sobre seu desaparecimento. Mas o silêncio do interlocutor é, ao mesmo tempo que um silêncio passivo da escuta, um pelo qual o elocutor é atraído de maneira irresistível, a ponto de enfurecê-lo: “exige-me silêncio, silêncio inquebrantável “por tudo o que há de sagrado”, e contudo fica como que furioso

126Muito embora o demônio socrático tenha para Kierkegaard um sentido puramente negativo, muito mais desaconselhador do que conselheiro; o que mostra em que medida ele se torna também distinto da posição do experimentador, na medida em que este aconselha e distingue. Esse tópico entremostra a relação que a posição de Constantius mantém com a ironia, tema central do capítulo seguinte. Ver. *O Conceito de Ironia*, p. 129.

127Repetição, p. 43.

128Idem, p. 94.

129Idem, p. 36.

130Idem, p. 85.

131Idem, p. 84.

132Idem, p. 84.

133Idem, p. 84.

com a ideia de que eu tenha esse poder de permanecer silencioso”¹³⁴. O silêncio exigido se corporifica numa negatividade tão extrema que a condição de confidente praticamente anula a si mesma: “que eu sou seu confidente, ninguém pode saber, nem uma única alma, conseqüentemente nem ele próprio o quer saber, nem eu posso sabê-lo”¹³⁵. Esse vórtice obsessivo de negação por parte do jovem indica que no fundo da sua fúria diante do “reconhecimento indireto”¹³⁶, em que até o próprio silêncio é motivo de inquietação¹³⁷, jaz um conflito que poderia ser caracterizado como uma *dúvida fáustica* que o joga no interstício entre o estético proposto por Constantius – a tentação do engodo – e o religioso – o autosacrifício em nome da ideia. Isso também dá indícios de em que medida, ainda que apenas negativamente, o jovem sentiu-se efetivamente tentado a engajar-se na proposta de seu conselheiro, ou em que medida a palavra lançada teve seu efeito; como explica Grammont: “a proximidade entre o esteta e o cavaleiro da fé, ou, em outras palavras, entre o estádio estético e o religioso, reside no silêncio”¹³⁸. A acusação de que Constantius seria um perturbado mental tem sua origem na incapacidade do jovem em realizar a proposta. Depois de passar pela experiência da sua própria insuficiência, o jovem é capaz de ver a que ponto se precisaria chegar para levá-la a cabo:

“Ou não será uma espécie de perturbação mental ter a tal ponto subjugado sob o frio regimento da reflexão todas as paixões, todas as emoções, todas as disposições de espírito! Não será perturbação mental ser normal dessa maneira, somente ideia, nada de ser humano, nada de igual às outras pessoas, flexíveis e intransigentes, perdidas e perdendo-se!”¹³⁹

Essa dialética entre as duas posições na personalidade do jovem, que ora se mostra ora “desperto” e “consciente”, ora “na obscuridade ou absorto”¹⁴⁰, mostra mais uma vez a medida em que ele se encontra *em movimento*, enquanto Constantius permanece *constante* como centro de gravidade da situação, na sua frieza nadificada e silenciosa de observador, o que não significa de modo algum que sua posição careça de qualquer interesse. O foco, todavia, deve permanecer no jovem, este “desditoso cavaleiro do amor infeliz”¹⁴¹, pois ele é aquele para quem a repetição aparece como *problema interior*, ou seja, é ele quem está de posse da ideia. Sua incapacidade de amar a moça encontra-se arraigada na sua melancolia poética: “para amá-la realmente precisaria primeiro de ser libertado da confusão poética em que tinha entrado”¹⁴². A ruptura momentânea entre ele e

134Idem, p. 84.

135Idem, p. 84.

136Idem, p. 85.

137“Fica inclusive zangado quando faço aquilo que insistentemente de mim exige – fico em silêncio”; *R.*, p. 85.

138GRAMMONT, G.; *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard*, p. 48. A relação de Fausto com o geral, pelo qual ele é moralmente condenado por causa da própria dúvida, haverá de ser detalhada no capítulo 5. Por ora, cabe apenas elucidar a relação do silêncio fáustico com o demoníaco da tentação da proposta da experiência.

139Repetição, p. 94.

140Idem, p. 94.

141Idem, p. 47.

142Idem, p. 47.

Constantius, que se dá com o seu desaparecimento, parte da disparidade entre a proposição mesma dada por Constantius, que é de caráter estético, e a sua busca, que, ao mesmo tempo em que ele se declara insuficientemente “artista que tivesse força suficiente para uma tal prestação, ou a necessária perseverança”¹⁴³, aponta, na profundidade de sua melancolia, para fora dele. O fato da ideia estar nele em movimento aparece conscientemente para ele no momento em que ele beira uma catarse de admiração do confidente ao mesmo tempo em que o tem como um perturbado mental; ele angustia-se da “superioridade que faz parte de um saber sobre todas as coisas tão grande que nada é novo ou desconhecido”¹⁴⁴, justamente por não se ver capaz de fazer uso dessa sabedoria sem tê-lo como um gênio, um *dáimon* flutuante na sua consciência a cada momento; ele angustia-se pelo silêncio do confidente, pois, enquanto tal, não é mais conselheiro. A sabedoria experimental de Constantius constituiu para o jovem “uma descoberta no âmbito do erótico”¹⁴⁵, mas do qual ele havia inadvertidamente sido excluído. Constantius diagnostica por fim tal exclusão na caracterização da proximidade do rapaz com a jovem como *determinada pelo arrependimento, ou seja, uma categoria ética*; quer dizer, a melancolia enquanto o último lastro do real na interioridade do jovem tem o seu fundamento no arrependimento. Isso diz muito acerca da possibilidade mesma da realização da repetição religiosa nele: o fato de ele se encontrar a serviço de uma ideia em movimento condiciona a possibilidade da repetição efetiva.

Dessa forma, a proposta de transformar o jovem num sedutor induz a uma identificação da tentação estética com o demoníaco, o que não implica, entretanto, que o estético torne-se *eo ipso* inconciliável com a repetição. O sedutor, aquele que assume a tarefa de viver poeticamente, é também o paradigma repetição no estético; ele é aquele que “vive sob o império de dois gozos: o gozo da realidade, e o gozo de si mesmo nesta realidade e do que ele próprio fazia com ela”¹⁴⁶. A repetição estética é descrita como este segundo gozo, em que sua personalidade é esteticamente saboreada por meio de uma *reflexividade poética*:

“O poético era o elemento adicional que ele mesmo havia trazido consigo. Este adicional era o elemento poético que ele desfrutava na situação poética proporcionada pela realidade; este elemento foi por ele recuperado na forma da reflexão poética. Este era o segundo gozo (...). No primeiro caso, ele saboreava o elemento estético pessoalmente, no segundo ele saboreava a si mesmo esteticamente (...). No primeiro caso, ele possuía uma necessidade constante da realidade como ocasião, como um elemento; no segundo caso, a realidade se afundava no poético”¹⁴⁷

143Idem, p. 95.

144Idem, p. 94.

145Idem, p. 95.

146GRAMMONT, G.; *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard* p. 23.

147“The poetic was the extra element he himself brought with him. This extra was the poetical element he enjoyed in the poetic situation provided by reality; this element he took back in the form of poetic reflection. That was the second enjoyment (...). In the first case, he savoured the aesthetic element personally, in the second he savoured his

Nesse movimento, não se pode negar que ocorre de fato um redobramento da consciência, em que ela, por meio dessa reflexividade, passa a observar a si própria a partir de si própria. Designa, portanto, de fato uma espécie de repetição, que se manifesta esteticamente num tornar-se mito de si próprio¹⁴⁸, muito embora, justamente por isso, falte a ela a seriedade que mantém o vínculo com a realidade; a consciência não pode se satisfazer com essa realidade embebida do poético, pois nela o próprio real se perde na distinção.

Nesse sentido, não se pode dizer que a repetição estética se reduz ao experimento de Constantius, muito embora esta seja fadada ao fracasso como experimento, e aquela, como forma primária da repetição, leva a individualidade a desesperar-se. Isso se dá porque, da maneira como Constantius coloca (quando se pergunta “se uma coisa ganha ou perde em repetir-se”¹⁴⁹), aparentemente qualquer coisa pode ser repetida, desde que para isso se encontre o experimento adequado¹⁵⁰. Quando o jovem desespera da filosofia moderna¹⁵¹, sua assertiva vai na mesma direção, pois se tudo pode ser repetido, então da mesma forma nada o pode; e a repetição torna-se impossível. O próprio Constantius o reconhece, na carta a Heiberg, quando assume que sua viagem a Berlim fora uma *paródia* do problema do jovem, que consiste na possibilidade da repetição:

“O problema do jovem é se a repetição é possível. Enquanto isso, eu parodiei isto de antemão para ele ao empreender uma viagem a Berlim para ver se a repetição é possível. A confusão consiste nisso: o problema mais interior da possibilidade da repetição é expresso externamente como se a repetição, se fosse possível, devesse ser encontrada fora do indivíduo quando de fato deve ser encontrada dentro dele”¹⁵².

A paródia de Constantius joga para o exterior um problema interior; ao passo que a “descoberta”¹⁵³ do jovem mostra que a repetição como movimento só pode efetivar-se-se no reino do espírito, no indivíduo em que a ideia é posta em movimento: “não se trata da repetição de algo externo, mas da repetição de sua própria liberdade”¹⁵⁴. É nesse sentido que a repetição estética ultrapassa a concepção demoníaca do experimento de Constantius, em que o destino do jovem é posto em experiência até o fracasso, pois ela aponta para um movimento que, ainda que redunde no desespero, consiste num vir-a-ser em que se pode tratar de um *primeiro* e um *segundo* gozo da

own person aesthetically (...). In the first case he was in constant need of reality as the occasion, as an element; in the second case reality was drowned in the poetic”. *Either/ Or*, p. 249.

148GRAMMONT, G.; p. 24.

149*Repetição*, p. 31.

150Arne Grøn mostra isso quando indaga sobre a validade da repetição na viagem de Constantius a Berlim. Ver GRÖN, A.; “*Repetition*” and the concept of *Repetition*, p. 146.

151*Repetição*, p. 92.

152“The young man's problem is whether repetition is possible. Meanwhile I parodied this for him in advance by undertaking a journey to Berlin to see if repetition is possible. The confusion consists in this: the most interior problem of the possibility of repetition is expressed externally as if repetition, if it were possible, were to be found outside the individual when in fact it must be found within the individual”. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 304.

153Idem, p. 304.

154“It is not a question of the repetition of something external but of the repetition of his freedom”. Idem, p. 304.

personalidade e da situação poética. Holmgaard se pergunta se “seria esta a concepção de repetição que Constantius tinha em mente? Certamente que não, mas é um movimento que aponta para como o indivíduo pode repetir a si mesmo esteticamente de modo infinito”¹⁵⁵.

A figura do jovem poeta, em oposição àquela que ele não conseguiu realizar, a do sedutor reflexivo, também pode constituir uma figura estética cuja relação com a repetição sustenta um amálgama, ou ainda, um ponto de tangência, entre o religioso – a repetição interior da liberdade individual – e a individualidade poética por ele concretizada. Mas esse contato, como será agora mostrado, aparece num processo de efetivação dessa liberdade, em que ela vem a tornar-se idêntica à repetição.

1.4. As formas da repetição do ponto de vista estético-psicológico

Ora, se o livro atesta que a repetição é o único movimento efetivo, então deve ser mostrado também em que sentido a repetição se identifica com a “ideia em movimento” na experiência, que pode ser traçado numa relação fundamental com o supracitado auto-engendramento performático da personalidade, do qual o jovem vem a ser o exemplo. No livro, isso fica apenas subentendido; mas pode-se encontrar detalhada essa relação na análise feita por Eriksen acerca da psicologia fenomenológica de Constantius. As atitudes com relação à repetição são figurativamente ilustradas, todavia, em *Either/ Or*, principalmente, no que diz respeito à concepção de psicologia experimental relacionada a categorias estéticas. Eriksen as enumera da seguinte forma: a primeira delas é aquela na qual a liberdade na repetição é identificada com o desejo, tal como na fenomenologia hegeliana, onde o desejo é o imediato da consciência-de-si, e cuja encarnação figurativa é o Don Juan como o estágio erótico imediato ou o erótico musical. A segunda, aquela cuja forma é a do desespero na liberdade, que, assumindo a forma da prudência, tenta ganhar na repetição uma variabilidade tal que não seja acometida pelo tédio, a qual é bem ilustrada pelo texto *Rotação de Cultivos*. Na última etapa, a liberdade passa a ser idêntica à repetição; esta, no entanto, na tentativa de realizar-se, termina por degradingolar no poético, ao invés de concretizar-se como repetição religiosa efetiva: aqui é onde o jovem situa-se. A culminação dessa gradação é portanto negativa; de acordo com Eriksen, o experimento psicológico do tipo realizado por Constantius é na verdade descabido, pois todos os três momentos da sua psicologia fenomenológica fracassam no que diz respeito a uma realização efetiva da repetição, ao passo que ele se encontra de posse da consciência de que ela é “demasiado transcendente”¹⁵⁶ para ele: “sou capaz de me circunavegar, mas não sou capaz de elevar-me acima

155HOLMGAARD, J.; *The Aesthetics of Repetition*, p. 59.

156A *Repetição*, p. 91.

de mim mesmo”¹⁵⁷. Cada momento será analisado detalhadamente adiante.

A primeira figura, que na *Fenomenologia do Espírito* se identifica com o desejo como o imediato da consciência-de-si, é a do Don Juan mozartiano que aparece em *Either/ Or*. Este estágio é chamado de erotismo musical, pois na sua efetividade ainda não se faz presente a reflexividade como mediação com a repetição; por isso a determinidade musical do *Don Giovanni* o puramente sensual, aquilo, que de acordo com o esteta A, o autor de *Either/ Or*, se encontra excluído da esfera do espírito¹⁵⁸. A reflexividade não se encontra presente, pois ela tem seu efeito na negação do imediato: “a reflexão mata o imediato e é por isso que é impossível expressar o musical na linguagem”¹⁵⁹. A totalidade da vida se encontra para ele no imediato: não há vida além do momento, de tal forma que ele é incapaz de qualquer relação positiva com o próprio passado ou com o futuro; donde se deriva o caráter sensual da musicalidade: pelo fato do seu amor e da sua sedução carecerem de reflexividade, ele é incapaz de atingir o amor espiritual pois este requer alguma duração temporal: “as repetições do amor sensual de Don Juan são opostas às do amor psíquico”¹⁶⁰, e a sua “má-infinitude” no âmbito da sedução dá-se “precisamente para evitar o senso de continuidade que segue de uma relação que resiste através do tempo”¹⁶¹. A sua repetição aparece, pois, como uma fuga inconsciente da relação com a temporalidade: não há nenhum sentido no seu passado, e sua força, que o sustenta nessa inconstância, na verdade não lhe pertence, mas subsiste somente como uma negação da realidade espiritual¹⁶². Por isso é inevitável que ele sucumba quando o passado se interpõe diante dele, personificado pelo fantasma da estátua do comendador; a introdução da temporalidade significa o suplantar do erotismo imediato de Don Giovanni. A sua repetição é caracterizada por Eriksen como uma *repetição compulsiva*, “produzida precisamente pela sua fuga inconsciente da repetição desses momentos na consciência (recordação) ou na atualidade (repetição ética)”¹⁶³.

O sucumbir de Don Giovanni à temporalidade se configura também no seu assumir-se culpado pelo seu próprio passado, ponto em que ele deixa de ser ele mesmo enquanto sedutor. Aqui a repetição é aceita enquanto “condição da vida”¹⁶⁴; sendo ela inescapável, para um esteta o maior perigo se torna então a monotonia dentro daquilo que sempre repete, e aparece a *prudência social* sob a forma da diversão enquanto método para evitar o tédio na repetição: tal é o subtítulo do texto

157Idem, p. 91.

158*Either/Or*, p. 81.

159“Reflection kills the immediate and that is why it is impossible to express the musical in language”. Idem, p. 80.

160ERIKSEN, N.N.; *Kierkegaard's Category of Repetition – A Reconstruction*, p. 24.

161Idem, p. 24.

162A relação com a temporalidade é tratada no livro de Eriksen sob a rubrica do conceito de *historicalidade*, que designa a relação em diferentes níveis de gradação do indivíduo com o próprio passado e com o futuro. Esse conceito será abordado em profundidade no capítulo 4.

163Idem, p. 25.

164Idem, p. 26.

“Rotação de Cultivos: uma ensaio sobre Teoria da Prudência Social”. Os três princípios básicos de que o esteta “A” parte, a saber, de que todas as pessoas são entediadas, de que o tédio é a raiz de todo o mal, e de que a essência do tédio é um sentido do nada que há em todas as coisas¹⁶⁵, denotam um tipo de relação com a repetição em que ela é tomada como um pressuposto, mas não levada a sério o suficiente a ponto de efetivar-se como uma fonte de sentido, ela é um pressuposto que pretende ser superado na contemplação ociosa da vida: “a vida ociosa não é de maneira alguma a raiz do mal; mas, pelo contrário, é um modo de vida verdadeiramente divino, desde que não se esteja entediado”¹⁶⁶. A afirmação de todas as pessoas como entediadas gera a subdivisão entre os plebeus, que são aqueles que entediam os outros e são divertidos para si próprios, e os aristocratas, que entediam a si mesmo mas geralmente são diversão para os outros. Na devida proporção, “quanto mais profundamente eles se entediam, mais poderoso é o meio de diversão que oferecem aos outros”¹⁶⁷. Para um plebeu, o destino da sua vida é o trabalho, e a ociosidade não pode para ele ter um sentido positivo. Somente um aristocrata do espírito tem condições, portanto, de realizar o método proposto para anular o tédio; o próprio tédio, enquanto raiz de todo o mal, se constitui como a totalidade do que deve ser superado: “o tédio é o panteísmo demoníaco. Se permanecermos nele como tal ele se torna maligno; por outro lado, assim que ele é anulado ele é verdadeiro. Mas só se o anula se se diverte – *ergo* o indivíduo deve divertir-se”¹⁶⁸. O panteísmo é aqui chamado de demoníaco principalmente porque ele se identifica com um *nilismo*; a qualidade de panteísmo do tédio entra em conformidade na relação com o todo na medida em que este é negativo: “panteísmo, em geral, contém a qualidade da completude; com o tédio se dá o oposto, ele se baseia na vacuidade, mas, por esta mesma razão, é uma categoria panteística”¹⁶⁹. Essa negatividade resulta na busca constante por divertimento não como uma fuga da falta de realidade, como no caso do primeiro estágio; a repetição se dá aqui numa inventividade subjetiva, numa ingenuidade induzida pela consciência com o único objetivo de suspender o negativo que sempre se repete, retornando sempre sob a forma do tédio. Não pode haver, pois, um divertimento absoluto, pois o negativo permanece o absoluto; ele permanece, pois, sempre à espreita, como um pano de fundo ao divertimento que se sobrepõe mas é em seguida sobrepujado.

O segredo da rotação de cultivos é a variabilidade infinita do finito. O sentido fundante do termo é retirado da agricultura, consiste numa troca de cultivo dentro do mesmo solo: “depende da

165 Idem, p. 27.

166 “Idleness as such is by no means a root of evil; quite the contrary, it is a truly divine way of life so long as one is not bored”. *Either/Or*, p. 230.

167 “The more profoundly they bore them selves, the more powerful a means of diversion they offer others”. Idem, p. 230.

168 “Boredom is demonic pantheism. If we remains in it as such it becomes evil; on the other hand, as soon as it is annuled it is true. But one annuls it only by amusing oneself – *ergo* one ought to amuse oneself”. Idem, p. 231.

169 “Pantheism, in general, contains the quality of fullness; with boredom it is the opposite, it is based on emptiness, but is for that very reason a pantheistic category”. Idem, p. 232.

ilimitada infinitude da mudança, na sua dimensão extensiva¹⁷⁰. Sua mudança se dá num limite bem definido, e o que varia propriamente é o método de cultivo e o tipo de colheita; procura-se “alívio na intensidade antes da extensão¹⁷¹. Ao contrário do método vulgar e inartístico¹⁷², no qual o tédio é vencido por meio do movimento dentro da extensão, seja através da variação espacial (o desejo infinito de viajar), ou da material (“queimar metade de Roma para ter uma ideia da conflagração em Troia¹⁷³). Esse método consiste, segundo “A”, na má-infinitude. A verdadeira rotação de cultivos depende antes de tudo da limitação: é necessário limitar-se para que a inventividade tenha seu lugar; o infinito se dá de maneira imanente ao finito: “quanto mais tu limitas a ti mesmo, mais engenhoso tu te tornas¹⁷⁴. Desse modo, é possível fazer com que o secundário apareça como essencial, e o essencial fique em segundo plano; mas tal inventividade é condicionada a uma regra geral da relação entre a *recordação* e o *esquecimento*¹⁷⁵. O esquecimento é para ele uma arte passível de ser dominada; quem a domina consegue viver artisticamente, no sentido de ter um domínio sobre a intencionalidade da vista do objeto de tédio não mais como um negativo, mas como uma ocasião para a inventividade. A arte do esquecimento consiste numa maneira peculiar de recordar, pois aquilo que é esquecido não é suprimido, mas apenas é sobreposto por aquilo que se lembra. O elemento involuntário não desaparece nessa intencionalidade do esquecimento, mas pode ser condicionado pela própria maneira como essa intencionalidade tem o seu ensejo na consciência: “ser capaz de esquecer depende sempre do modo como se recorda, mas o modo como se recorda depende por sua vez em como se experimenta a realidade¹⁷⁶. Aqui aparece a prudência, na forma do *nil admirari*¹⁷⁷, como sabedoria de vida: a introjeção da recordação no momento presente efetiva a suspensão do imediato da diversão, e insere o elemento da temporalidade: “quando começares a notar que tu estás sendo levado pelo contentamento ou por uma situação de vida de maneira demasiado forte, para por um momento e recorda¹⁷⁸. A repetição já se mostra de algum modo nessa assertiva, na medida em que a recordação já é vista aqui como algo que deve ser contraposto, muito embora a insuficiência desse modo de contraposição se mostre enquanto ela permanece em relação dialética com o esquecimento: “o sujeito esquece em função de recordar¹⁷⁹. O que falta a esta atitude para com a repetição é justamente o movimento que dá extensão ao temporal, apontando para o futuro, para além da atualidade, o movimento da consciência; pois a diversão proporcionada

170 “Depends on the unlimited infinity of change, on its extensive dimension”. Idem, p. 232.

171 ERIKSEN, N.N.; *Kierkegaard's Category of Repetition – A Reconstruction*, p. 27.

172 *Either/Or*, p. 233.

173 “Burn half of Rome to get an idea of the conflagration at Troy”. Idem, p. 233.

174 “the more you limit yourself, the more resourceful you become”. Idem, p. 233.

175 Idem, p. 233.

176 “Being able to forget depends always on how one remembers, but how one remembers depends in turn on how one experiments reality”. Idem, p. 234.

177 Idem, p. 234.

178 “When you begin to notice that you are being carried away by enjoyment or a life-situation too strongly, stop for a moment and remember”. Idem, p. 234.

179 “One forgets in order to remember”. Idem, p. 235.

por este método tem sua referência apenas a atualidade presente.

A condição psicológica para ativar a relação dialética entre a recordação e o esquecimento é caracterizada como o abandono da esperança; a temporalidade que se faz presente no movimento crucial da dialética da recordação e do esquecimento por meio da introjeção da recordação no momento é apenas psicológica, poeticamente desvanecida, em que nenhuma relação positiva com o indivíduo é estabelecida: “para um sujeito verdadeiramente artístico, no entanto, qualquer momento na vida é insignificante o suficiente para ser esquecido”¹⁸⁰. O abandono da esperança firma-se como o pressuposto na medida em que constitui o ato intencional da instauração da negatividade como pano de fundo ontológico; ela constitui a garantia de que nenhum momento na vida subsiste enquanto norte de sentido para o futuro, pois enquanto a esperança subsiste, o acontecimento se encontra na possibilidade, subsiste enquanto uma promessa de preenchimento positivo. O momento estético deve bastar-se a si mesmo, de tal forma que seja possível uma reflexividade psicológica em que ele é vivido concomitantemente como atualidade e como recordação. Um detalhe que parece decisivo é o fato de o conselho dado para o aperfeiçoamento do “método” pelo esteta “A” constituir-se na suspensão da atualidade por meio da efetividade intencional da recordação. De fato, ela por si só constitui a barreira imposta pela vontade ao puro fruir da situação; constitui, pois, um elemento da reflexão. Mas ao mesmo tempo ela constitui a mediação por meio da qual se instaura a dialética da recordação e do esquecimento, já que este último é, por si só, o negativo, e como tal não se encontra *sub judice* com relação à consciência. Ele só vem a constituir-se como positivo na medida em que a dialética já se encontra em movimento, mas o *fiat* primordial que instaura esse movimento vem a ser somente fora do seu domínio. Portanto, a relação temporal genuína permanece negada ao indivíduo, na medida em que este só a constitui sob a instância da recordação, e na temporalidade passada como plataforma; esta ainda não é vista como algo constituído por ele próprio enquanto parte constituinte da totalidade da existência.

A terceira etapa, de acordo com Eriksen, identifica-se com a repetição na forma de reprodução poética, cuja figura seria o próprio jovem do livro. Ao mesmo tempo em que o jovem acredita ter sido libertado pela jovem quando ela se casa, no que ela torna-se para ele o inessencial, a ocasião para o poético, e ele recebe de volta a si mesmo e torna-se livre para o “mundo do poetizar”¹⁸¹, Constantius pensa que sua efetividade poética não configura uma transfiguração religiosa no sentido mais estrito; mas sim que ele obteve apenas “uma produtividade poética que é conduzida por um humor religioso. Na sua essência a existência poética é religiosidade fracassada”¹⁸². Essa configuração de posições distintas entre os personagens constitui o resultado do

180ERIKSEN, N.N.; *Kierkegaard's Category of Repetition – A Reconstruction*, p. 28.

181Idem, p. 32.

182Idem, p. 33.

experimento psicológico, que será detalhado a seguir.

1.5. Resultados do experimento estético-psicológico

O que se pode depreender dessa relação, principalmente no que concerne a Constantius e ao jovem, é que, na medida em que o estético constitui uma determinação da personalidade para ambos, cada qual à sua maneira, ele assume a forma de uma determinação *psicológica*, no sentido de estabelecer-se como a forma que abrange o conteúdo da experiência. Dessa maneira, poder-se-ia dizer que não constituiria um abuso terminológico a substituição daquilo que é designado como experimento psicológico por uma expressão tal como experimento estético-literário, na medida em que ambos os personagens reconhecem que, em primeiro lugar, o estético se define em função do religioso como o negativo; em segundo, que ambos os personagens principais, Constantius e o jovem, se encontram por ele determinado, e portanto afastados do *quid* da repetição na medida em que esta se define na sua relação com a eternidade¹⁸³.

O conteúdo particular do elemento da ideia em movimento na personagem do jovem permanece um tanto obscuro tanto para o leitor quanto para o próprio experimentador; só se conhece-o por meio de uma dialética que oscila entre o estético e o religioso, em que ambos aparecem um para o outro através de um mal-entendido na comunicação indireta. Há, nesse sentido, no experimento proposto por Constantius, um *profundo mal-entendido* entre ele próprio e o jovem: a sua “experiência” não teve o efeito desejado pois ele não levou suficientemente a sério a profundidade do amor do rapaz, e é esse mal entendido que gera o efeito cômico que o livro pretende trazer de maneira subjacente. Realmente, Constantius só passa a desconfiar que o jovem amava a moça com tanta intensidade depois que é declarado como um “perturbado mental”, sem que com isso a relação por si só seja rompida: “quando na carta cheguei àquela explicação não propriamente infeliz segundo a qual eu era um perturbado mental, prontamente me ocorreu: agora tem decerto um segredo”¹⁸⁴. O fato de depois disso ele persistir na crença de que a situação é por isso mais reconfortante, pois agora o jovem não manteria mais nenhuma reserva enquanto confidente, pode ser visto como, no mínimo, irônico. Mas desse mal-entendido decorre que a profundidade insondável do jovem constitui agora um ensejo para que este possa se enveredar pelo âmbito da repetição religiosa, coisa para qual desde o início o observador se mostrou inapto.

O significado da ideia em movimento se dá quando ela é corretamente concebida como fonte de sentido para o amor do jovem; a ela tudo se submete, pois ela confere unidade às múltiplas

183Idem, p. 132.

184Idem, p. 87.

determinações do seu movimento. Esta unidade constitui pois a insígnia mesma do poético: “quem não estiver entusiasticamente convencido de que, no amor, a ideia é o princípio da vida e de que por ela, se necessário, é preciso sacrificar a vida ou, o que mais é, sacrificar o próprio amor por muito que a realidade o favoreça, este está excluído da poesia”¹⁸⁵. A ideia em movimento constitui portanto o elemento essencial da possibilidade da dialética¹⁸⁶. O “serviço fatigante”¹⁸⁷ em que essa idealização consiste deve ser posto numa relação sempre de novo reatualizada, pois “a cólera da ideia, que acima de tudo é impossível de esquecer”¹⁸⁸. Ora, tal mediação de subserviência à ideia de tal modo que ela se torna uma caprichosa e exigente senhora da existência precisa de um elo forte precisamente com essa determinação do não-esquecimento; a relação do jovem com a ideia tem a recordação como ponto de apoio fundamental, mas não se resolve aí. Nesse tipo de relação com a ideia, esta se sobrepõe à felicidade mundana; deve-se “salvar o sentimento”¹⁸⁹ às expensas de todo o resto. Constantius não concorda com tal assertiva; embora sua “visão artística da vida” também remeta a uma unidade na ideia (quando ele diz que “poder desposar outra pessoa não é grandeza”, mas um “virtuosismo simplista”¹⁹⁰), soa para ele de muito mau gosto esse padecer melancólico na ideia. A sua relação com a ideia não é, pois, tão aferrada quanto a do jovem, e é nesse ponto onde pode-se começar a delinear o religioso nos traços da sua personalidade, o que Constantius não foi capaz de atingir. A sua leitura da história do jovem parece, de fato, deter-se demais na sua designação como poeta, e permanece oculto para ele o “*confinium* com a poesia”¹⁹¹ que precisamente o aproxima de Jó.

Tal conflito delinea, de uma maneira geral, o caráter do jovem no livro. A determinação do poético está presente nele nos termos postos por Eriksen: “ao final da sua jornada, o jovem se torna um poeta, e a poesia torna-se para ele a força transformadora da vida”¹⁹², mas deve-se atentar que a poesia para ele encontra-se nesse *confinium* com o religioso. Nesse sentido, aquilo que Kierkegaard chama de *poetizar a existência* é descrito como “o procedimento de projetar a si mesmo no futuro distante e então de volta para o momento presente”¹⁹³ como o passado. Esta maneira de conceber a temporalidade é descrita como “a segunda potência do sonho”¹⁹⁴, como no poema de Poul Møller, “O Velho Amante”¹⁹⁵: através desse proceder, a realidade presente é poetizada, negativizada; a

185Idem, p. 41.

186Talvez por isso seja válido remeter à relação entre os dois personagens, Constantius e o seu jovem, no seu momento de diferença, a partir daquela distinção que Kierkegaard explicita no *Conceito de Ironia*, a saber, a de que, naquilo que diz respeito a Sócrates, atinge-se com a ironia a ideia de dialética, mas não a dialética da ideia. Ver *O Conceito de Ironia*, p. 11.

187*A Repetição*, p. 41.

188Idem, p. 41.

189Idem, p. 128;

190Idem, p. 128.

191Idem, p. 114.

192Kierkegaard's *Category of Repetition – A Reconstruction*, p. 32.

193Idem, p. 31.

194Idem, p. 31.

195In *A Repetição*, p. 36. Møller foi poeta e professor de filosofia. Sua influência foi profundamente marcante no jovem

atualidade é transformada ela própria num sonho, e dessa maneira o jovem passa a viver para trás. Para Constantius, esse é o erro do jovem: ele se encontra, no seu relacionamento com a moça, no fim de algo que deveria estar apenas começando. Quando ela se casa com outro, o jovem sente-se, pois, libertado; pois agora se encontra livre do fardo do passado e das amarras da responsabilidade, e realiza um retorno ao poético, iludido com a crença de que atingiu a repetição. Constantius no entanto permanece convencido de que ele situa-se na recordação: ele permanece preso ao poético, no que a repetição constituiria “um retorno à atualidade”¹⁹⁶; o jovem falha em efetivar este retorno ao romper com a segunda potência do sonho, e a esperada transfiguração religiosa da atualidade se traduz numa produtividade poética apenas conduzida por um humor religioso¹⁹⁷. Tal é o conflito em que o livro se encerra: a repetição religiosa permanece apartada da efetividade poética na medida em que esta se dá no registro da recordação. Mas a conexão, o momento de identidade, aparece na medida em que o indivíduo vem a ser para si mesmo um sacrifício em nome da ideia. No poético, tal determinação se faz presente de maneira inconsciente: “a existência poética é na sua generalidade um sacrifício humano”¹⁹⁸; pois, na medida em que o movimento da poesia é elevar a realidade à ideia, substituindo-a pela idealidade, o religioso efetiva o movimento contrário, trazendo a idealidade ao vir-a-ser do real. Nesse sentido, a totalidade do sentido é dada no religioso em função da efetividade desse sacrifício na consciência, pois essa totalidade aparece somente em função do conceito ético de arrependimento.

A existência sob a insígnia do poético mostra-se então como o negativo do religioso, cuja mediação é o redirecionamento do movimento que deveria ser caracterizado como repetição rumo à recordação poética. Tal é o significado da “religiosidade fracassada”¹⁹⁹: não há uma transubstanciação da realidade que a reconcilie com o indivíduo, mas ele permanece apartado desta e mantém com ela uma relação demasiado exterior, contemplativa, indiferente, tendo como único refúgio o estético. A dor do infortúnio do poeta deve ser transfigurada no belo; mas isso com relação ao religioso traduz-se na impossibilidade de realização deste mesmo. Para superar esse tormento, ele deve abandoná-lo ao humilhar-se ao próprio tormento na fé. Quando o poetizar substitui o ser, o indivíduo se torna um sacrifício humano; no entanto, “o sentido deste sacrifício permanece obscuro para ele próprio”²⁰⁰, na medida em que o poeta abre mão de si mesmo em nome da obra, mas a obra permanece diante dele como uma cifra; muito embora ainda seja o único mundo habitável para ele enquanto poeta.

Desse modo, não é incorreto que, ainda que em lugar algum seja afirmado que o jovem

Kierkegaard, e a ele foi dedicado o livro *O Conceito de Angústia*.

196Kierkegaard's *Category of Repetition – A Reconstruction*, p. 32.

197Idem, p. 32.

198*Journal and Papers*, III A 62 n.d., 1840.

199Kierkegaard's *Category of Repetition – A Reconstruction*, p. 33.

200Idem, p. 34.

atingiu a repetição em sentido pleno (ele próprio o reconhece: “aqui só é possível a repetição do espírito, embora nunca seja tão perfeita na temporalidade como na eternidade, que é a verdadeira repetição”²⁰¹), e ainda que Constantius não o reconheça, se possa dizer que o jovem atingiu de alguma maneira o resultado, isto é, algum nível de repetição, o que caracteriza de alguma forma a legitimidade do poético como uma repetição viável, e como uma relação com o religioso, ainda que meramente negativa. Uma prova disso é que a repetição, ao longo de todo o livro, só é declarada como existente pelo jovem e apenas duas vezes²⁰². O fato de a moça ter se casado implicou numa liberação da responsabilidade que ele sentia perante ela, o que foi recebido por ele como uma generosidade. Como Tsakiri atesta: “embora o jovem não tenha elevado sua consciência ao nível religioso, ele não obstante elevou-a à segunda potência”²⁰³.

Esse sentido negativo que constitui o poético associa-se com o próprio resultado fracassado da experiência e da concepção do conceito de repetição; tanto que Eriksen, ao comparar a fenomenologia de Hegel com a experiência da repetição em Kierkegaard, conclui:

“Contrariamente à fenomenologia de Hegel, entretanto, o conceito nunca vêm à tona nas individualidades retratadas na *Repetição*. Nesse nível, o projeto de Constantius é de fato um fracasso. Todavia, num nível mais profundo essa falha constitui uma *via negativa* para o significado da repetição; o fracasso do seu projeto se torna mais um enigma do que uma resposta. Mas a realização desse segundo nível do projeto de Constantius depende do seu leitor”²⁰⁴.

Esse ponto de vista da *via negativa* pode ser interpretado de múltiplas maneiras, por meio dos aparatos fornecidos pela filosofia de Kierkegaard e de conceitos presentes no próprio livro da *Repetição*, e constitui o tema que será confrontado no capítulo que se segue.

201R., p. 132.

202Como atesta o próprio Constantius na carta a Heiberg: “only twice is repetition declared to exist, both times by the young man whom I have made the subject of my discussion”. Cf. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 294.

203TSAKIRI, V.; *Kierkegaard: Anxiety, Repetition, Contemporaneity*, p. 131.

204Idem, p. 38.

2. Interesse, Ironia e Repetição

A ironia constitui, juntamente com a ideia do interessante e o conceito de recordação, o eixo a partir do qual se pode constituir o caráter estético do texto da *Repetição*. A recordação, no entanto, aparece figurada no texto numa forma tal que poderia, com alguma reserva, denominar-se como uma articulação metafísico-conceitual da repetição, na medida em que ela vem à tona para definir a repetição na inversão de seu movimento; este tipo de exposição é, contudo, condicionada pela injunção da ideia do interessante com a ironia, na qual aquela encontra-se enraizada – o que é corroborado pelo fato de a repetição constituir o “interesse” da metafísica, e aquilo em que ela naufraga²⁰⁵. Essa articulação mais anterior deve ser, portanto, detalhada para que fique clara a relação do *inter-esse* fundado na ironia que possibilita qualquer concepção metafísica ou conceitual de repetição.

O termo “estética” carrega na obra de Kierkegaard a dupla imbricação de uma teoria da obra de arte que se traduz na efetividade da existência num modo de vida; ela se caracteriza como uma teoria que vem a ser algo mais que uma teoria. O estético, nesse sentido, significa mais do que uma teoria do belo: ele aponta para uma proposta de *realizar o belo* na efetividade, ou, de outro modo, um modo de viver em que a existência torna-se bela, no chamado *viver poeticamente*. A figura do artista é, nesse sentido, central; e o conceito propriamente do artístico contemplativo fica em segundo plano: aqui, a *produção* torna-se mais importante que o produto, e Kierkegaard tornar-se-ia “um *artista* que, seguindo uma tendência de seu tempo, prefere dedicar-se à reflexão sobre a arte a produzi-la”²⁰⁶. Na obra de Kierkegaard, o problema do belo enquanto ajuizamento estético de uma obra é superado na medida em que o artista se destaca na sua produtividade e por meio dela, de maneira que ele vem a ser “um personagem que habita a maior parte dos textos de Kierkegaard, sem que o pensador dinamarquês se detenha propriamente sobre o problema da arte”²⁰⁷. O que não significa que o problema deixe de subsistir, mas dessa forma ele aparece condicionado por um problema de experiência estético-existencial. Essa especificidade tem uma consequência formal na constituição da própria autoria kierkegaardiana, ou seja, a produção dita estética assume ela própria um formato condizente a essa denominação.

Para precisar com detalhes essa função estética do texto e assim relacioná-la à repetição e ao papel que ela representa com a arte e o artista, o texto da *Repetição* deve ser tomado de tal modo que nele se explicitem as categorias estéticas que determinam essas relações, e que nem sempre se

205Ver *Repetição*, p. 51.

206GRAMMONT, p. 115.

207Idem, p. 115.

evidenciam de maneira textual. Isso será feito em seguida no trato que concerne às categorias da ironia e do interessante, que são as duas articulações principais dentre outras mais secundárias. De fato, a estrutura do texto não é unívoca, o que torna seu caráter estético difícil de determinar; seus elementos se alternam em epístolas, narrativas, alusões bíblicas e observações psicológicas, e em cada forma não só o caráter textual e a disposição de ânimo característica de cada figuração muda, mas também o *modus operandi* da comunicação indireta kierkegaardiana se transforma. No entanto, o elemento irônico que aparece simultaneamente como o pano de fundo comum a todas essas manifestações, bem como fator condicionante desse jogo multifacetado, é, pelo seu caráter fundamentalmente estético, o que possibilita que a repetição seja concebida simultaneamente enquanto conceito e enquanto texto, e assim compreendamos a autoironia com relação à tentativa mesma de se estabelecer qualquer juízo estético sobre o livro, imbuída na fala de um Constantinus Constantius conformado que, ainda que o livro tenha qualquer leitor, mesmo assim ele não se presta a qualquer compreensão a não ser como um reflexo *negativo* daquele mesmo que o lê²⁰⁸.

O objetivo deste capítulo é mostrar de que modo a noção de *interesse* tem sua origem na ironia e como a ironia ela própria não pode constituir um fundamento para a repetição – o que leva à possibilidade de que, sendo o interessante a principal relação da repetição com a metafísica, seja mostrado em seguida²⁰⁹ em que sentido esta constitui o seu maior interesse e ao mesmo tempo seu caso.

2.1. A negatividade da repetição do ponto de vista da ironia

Dentre as várias mudanças no direcionamento interlocutório presentes na obra *Repetição*, aquela que poderia ser destacada, se se busca uma chave específica para a leitura irônica do texto, é a carta conclusiva de Constantius, aquela que sucede a série epigráfica de autoria do jovem no ápice da sua experiência da repetição, na qual a elocução é retomada por Constantius e o foco é redirecionado para o “leitor real” da obra, o “honorável senhor N. N.”²¹⁰. Ali logo de início são dadas como descartadas todas as possibilidades listadas; nenhum registro de leitura ali explicitado – a leitora curiosa, o pai de família, Sua Reverência, etc. – constitui a chave adequada para a compreensão da obra. Através desse movimento, Constantius intenta acentuar o mote do *unter uns* por meio do qual ele é posto numa relação pessoal com o leitor; tipo de comunicação este que enfatiza o sentido bidirecional indivíduo para indivíduo. Em se tratando de uma comunicação

208 *Repetição*, p. 136: “Meu caro leitor! Afinal podemos conversar assim sobre estas coisas aqui *unter uns*, pois que tu bem compreendes que não é minha opinião que na realidade venham a ser formulados todos estes juízos, uma vez que o livro não terá muitos leitores”. Estes juízos, como é relatado pouco antes, seriam referentes àquilo que, no geral, constitui a personalidade do próprio leitor no negativo daquilo que ele espera encontrar no livro e não o encontra – daí a desesperança da sua popularidade editorial.

209 No próximo capítulo da presente dissertação, isso será mostrado.

210 *Repetição*, p. 134. Na edição inglesa, o nome desse leitor “real” consta como “Mr. X”.

cifrada, a ideia é que se crie um registro privilegiado em que o acesso da lógica dialética torne-se restrito, em que se dá o juízo “de achar indesculpável o fato de de balde se procurar maneira de dizer: primeiro, segundo e terceiro”²¹¹. Trata-se, portanto, de um mal-entendido intencional, em que os interlocutores são postos numa relação tal que somente sua subjetividade individual encontra-se em movimento, e que, tendo em vista que a assertiva tem como objeto o livro como um todo, se estende a toda a mensagem textual da obra.

A pergunta sobre onde se situa esta ruptura interlocutória, esse descompasso na comunicação da repetição, se identifica com a questão fundamental da ironia, que é o mal-entendido. Kierkegaard mesmo a define como “a figura do discurso retórico cuja característica está em se dizer o contrário do que se pensa”²¹², o que se traduz na percepção da sua definição como o “momento em que o fenômeno se mostra como sendo contrário à essência”²¹³, e no fenômeno que não mostra a essência, mas a oculta²¹⁴. Enquanto a ironia subsiste, essa ruptura permanece efetiva; no entanto, a própria ironia permite uma articulação ambígua no que diz respeito à sua continuidade em termos de subsistência. Um dos problemas da ironia é não ser possível determinar onde ela termina, uma vez identificada, muito embora ela perca algo de seu, por assim dizer, efeito “mistificador” no ato mesmo de sua identificação como tal, sintoma este do vir à tona da perda do sentido unívoco da realidade. É essa operação que Constantius se propõe a impingir no leitor com aquelas assertivas acerca do significado do *unter uns*. Pode-se, dessa maneira, dizer que a ironia constitui o fundamento formal deste, embora seu objetivo seja a instauração de um diálogo interpessoal determinado pela comunicação indireta, na medida em que a adoção de um modo irônico do discurso pode “engatilhar o movimento da interioridade”²¹⁵, sendo esta última a característica fundamental do indivíduo da interlocução subjetiva em questão. Isso é bem mostrado na concepção que Constantius deixa entrever do “leitor” quando diz: “apesar de seres uma personagem poética, para mim não és de modo algum uma pluralidade, antes apenas um, e assim somos apenas tu e eu”²¹⁶.

A afirmação de Constantius no texto endereçado a Heiberg pode, contudo, ser vista ao menos em algum sentido como uma contraditória. Ele afirma ali que “somente na última seção do meu pequeno livro – que é marcada como uma seção por ter o título “Repetição” novamente – somente ali há afirmações autênticas sobre a repetição”²¹⁷. A seção a que se refere é precisamente

211 Idem, p. 136. É esse sentido que tem o desenvolvimento imediatamente ulterior daquilo que se poderia chamar o núcleo dialético da repetição, constituído pela dialética da exceção e do universal, unicamente o de delinear o campo de validade dessa comunicação privilegiada.

212 KIERKEGAARD. *Journal (Extraits)* V, 1854-1855, 1961, p. 158; op. cit. GRAMMONT, p. 117.

213 GRAMMONT, p. 117.

214 *Conceito de Ironia*, p. 204.

215 TSAKIRI, p. 24.

216 *Repetição*, p. 135.

217 “Only in the latter section of my little book – which is marked as a section by having the heading “Repetition” again – only there is the authentic statement about repetition”. *Fear an Trembling / Repetition*; p. 295.

esta em que a assertiva do *unter uns* é posta como mote, e que ele submete ao signo da seriedade. Sob este prisma, a ironia aparece aqui como um momento ultrapassado ou dominado, e, como tal, necessário para a constituição do subjetivo no discurso. Se esta afirmação não pudesse ela própria ser vista como irônica, então a parte do livro em questão deveria ser tomada como um discurso estritamente dogmático, e seria incorreto estabelecer qualquer articulação irônica nela mesma, e a ironia deveria ser toda ela relegada às partes anteriores do texto. O fato de Constantius reiterar repetidas vezes a relevância da parte final sobre as anteriores não pode ser visto como algo muito significativo, pois ele mesmo nunca afirma peremptoriamente se “alguma coisa ganha ou perde ao repetir-se”²¹⁸; e dado que a única conexão estabelecida entre o núcleo deste encerramento, a dialética do poeta como exceção²¹⁹, e o resto do texto é precisamente para estabelecer o caráter do jovem como poeta, tem-se que não se pode prescindir da ironia na interpretação dessa passagem, dada a ligação necessária entre a concepção do poético enquanto forma de vida e a ironia enquanto determinação espiritual.

O próprio Constantius afirma não ser capaz de apreender a posição do jovem, o que resulta no fato de ele “desesperar da possibilidade”²²⁰ e de ele afirmar-se “incapaz de realizar o movimento religioso; é contrário à minha natureza”²²¹, embora não negue a possibilidade de algo que transcende o seu próprio ponto de vista, que, segundo ele próprio, é o da imanência²²²: “ainda assim não nego a realidade [*Realiteten*] de tal coisa, ou que se pode aprender muito através do jovem”²²³. Isso torna possível afirmar que Constantius é, particularmente enquanto observador, um *observador irônico*, mas dessa vez no sentido *maiêutico*; de fato, ele se estabelece apenas como condição de manifestação da ideia que se corporifica no jovem, embora ele tenha aí a sua limitação: “o jovem que criei é poeta. Mais não posso fazer; porque no máximo posso imaginar um poeta e engendrará-lo com o meu pensamento; pessoalmente não sou capaz de me transformar em poeta”²²⁴. Ele de fato chega a comparar-se com uma parteira: “eu sou uma personagem sem importância, como uma parteira em relação à criança que ajudou a dar à luz”²²⁵. É nesse sentido que o fracasso da repetição no estético pode ser interpretado do ponto de vista maiêutico naquilo que Eriksen designa como uma *via negativa* para o significado da repetição; nesse movimento, o movimento da repetição é transferido para a responsabilidade do leitor, e ele se torna assim um co-autor da efetivação do significado do conceito: “esse fracasso constitui uma *via negativa* para o significado da repetição; o fracasso de seu projeto torna-se mais um enigma do que uma resposta. Mas a realização desse

218 *Repetição*, p. 31.

219 A temática da dialética da exceção será abordada no próximo capítulo.

220 *Fear an Trembling / Repetition*; p. 305.

221 *Idem*, p. 305.

222 *Idem*, p. 317, 318.

223 “Yet I do not therefore deny the reality [*Realiteten*] of such a thing, or that one can learn very much from the young man”. *Idem*, p. 305.

224 *Repetição*, p. 138.

225 *Idem*, p. 140.

segundo nível do projeto de Constantius depende do seu leitor”²²⁶. De outro lado, a própria descrição da repetição como o transcendente²²⁷ designa de antemão a inacessibilidade do religioso numênico pelo observador psicológico. Este inalcançável de que Constantius se aparta é para ele descrito ora como o religioso, ora como o poético, se bem que ambos se imbricam mutuamente na figura do jovem com o qual ele põe a si mesmo nessa relação exterior. A ironia se mostra dessa maneira como a condição para que se deixe entrever a conexão do poético com o religioso, e nisso desde já *o estético como uma forma poética do substrato indizível do religioso*²²⁸.

Esse substrato constitui a forma última que determina a realidade e condiciona o indivíduo a ela, mas cuja forma de reconstrução em sentido exterior não pode ser estabelecida de outro modo a não ser esteticamente. A explicação psicológica do jovem como poeta dá indícios de tal assertiva: “ele conserva uma disposição religiosa como se fosse um segredo que não consegue explicar, enquanto este segredo ajuda a explicar poeticamente a realidade”²²⁹. Aqui torna-se evidente que a distinção que se aplica tanto ao esteticismo kierkegaardiano em relação à estética enquanto teoria da arte, como também à distinção entre o *poético* e a proposta de *viver poeticamente* é propriamente a mesma distinção; pois o esteticismo que se traduz num conceito da existência se distingue do poético na medida em que este subsiste como modo fundamental de expressão da repetição. Nesse sentido, cabe tomar como válida uma dupla asserção da função estética no texto que se configura na forma da comunicação indireta, cifrada, determinada pela liberdade poética de um lado e pela intencionalidade concisa da observação psicológica de outro. A comunicação indireta, nesse sentido, se imbuí da tarefa de trazer para o discurso algo que transcende a sua própria possibilidade, e que “visa à expressão da existência como interioridade. Assim a forma mais rica, mais profunda, de expressar sua tese central é criar personagens que são o testemunho vivo delas e (...) ganham vida própria”²³⁰; ora, os personagens – ou, mais propriamente, os pseudônimos – aqui criados não são eles mesmos senão expressões poéticas da interioridade, são corporificações imaginativas²³¹ de conceitos postos numa efetividade estético-psicológica.

A transcendência do discurso por si só já constitui um além com relação à ironia, no sentido de que na ironia a subjetividade, por constituir-se na infinitude da liberdade negativa condicionada pela criação poética, não pode ter nenhum fundamento ontológico em-si. Mas dessa forma o

226ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition*, p. 38.

227“Repetition is transcendent, a religious movement by virtue of the absurd – when the borderline of the wondrous is reached”. A passagem é de autoria de Constantius, mas é implicitamente “emprestada” de Johannes de Silentio, na sua descrição do salto para o religioso. *Fear an Trembling / Repetition*; p. 305.

228O religioso, nesse sentido, constituir-se-ia na sua relação com o poético como uma maneira de determinar ou mesmo *disciplinar* a liberdade negativa da ironia que, na forma da possibilidade, se converte em angústia, como uma maneira de aventurar-se afora dos limites estreitos “onde a razão pretende encerrar a verdade”. Sobre este tema, ver VERGOTE, H.B.; *Sens et répétition*, p. 42, op. cit. GRAMMONT p. 117.

229*Repetição*, p. 139.

230GRAMMONT, p. 108.

231Ou, como quiser, experimentos imaginários, no sentido psicológico do subtítulo do livro.

discurso se encontra de antemão condicionado a um tipo de limitação imanente, pois a sua finitude, o seu limite, independe da positividade ou da negatividade ontológica do *an sich* do sujeito irônico. Bem entendido, a partir da ironia o discurso é libertado, pois o sujeito torna-se infinitamente livre para a criação poética: a ironia é “a *negatividade infinita absoluta*”²³², uma “demência divina, furiosa como um Tamerlão que não deixa pedra sobre pedra”²³³; “o irônico não tem *an sich*, porque sua liberdade é uma liberdade negativa, ele cria a si mesmo e ao mundo poeticamente”²³⁴. Deve-se notar que, nesse caso, a subjetividade, seja ela socrática ou cristã, positiva ou negativa, é passível de assumir a ironia e empregá-la como método. Se a ironia é a negatividade absoluta, no caso do indivíduo religioso ela adquire a forma de um discurso negativo que é condicionado em última instância pelo silêncio oriundo do inefável da repetição em virtude do absurdo; não obstante, o que salva o silêncio religioso do mutismo é sua articulação com uma ironia que origina um poético, embora num registro completamente distinto em que ela se torna dominada e deixa de ser “a verdade, o resultado, mas o caminho”²³⁵, aquele em que a existência poética (*Digter – Tilvaerelse*) entra em sintonia com a realidade, ou seja, “quando a essência se coloca em acordo com o fenômeno e o fenômeno com a essência”²³⁶. Dessa maneira, se se pode conceber a pseudonímia kierkegaardiana como o método indispensável de domínio da ironia, então, em última instância, enquanto um meio de distanciamento antes de mistificação²³⁷, ela se identifica com o método irônico *per se*, na medida em que o papel a ser cumprido é o de esvaziamento da positividade autoral do discurso e distanciamento do elocutor com relação à liberdade da sua criação poética, deixando, por assim dizer, “o leitor a sós com as ideias”²³⁸.

Desse modo, a ideia discursiva fundamental de que o leitor estabelece enquanto leitor uma relação com o autor ou emissor da mensagem não subsiste, pois o ocultamento da “autoridade” dá lugar a um registro em que o leitor é posto, antes, numa relação consigo mesmo. Daí a afirmação de Hong, na sua *Introdução Histórica* à edição norte-americana da *Repetição*, em que se lê “um leitor não precisa saber absolutamente nada sobre o escritor e as particularidades pessoais de chumbo que foram transmutadas no ouro do trabalho pseudonímico imaginativamente moldado”²³⁹. A forma de escrita de Constantius é uma consequência direta desse esvaziamento autoral: a sua insistente aversão ao discurso didático-científico, auto-proclamado de posse do saber, (“Em momento algum eu escrevi de tal modo que o leitor sentisse um traço do didático”²⁴⁰), e que conseqüentemente culmina numa maiêutica em que a responsabilidade do que é pensado é transferida para o leitor,

232 *O Conceito de Ironia*, p. 226.

233 *Idem*, p. 227.

234 GRAMMONT, p. 119.

235 *Idem*, p. 119.

236 *Idem*, p. 119.

237 MACKEY, L.; *Kierkegaard: a kind of poet*. Op. cit. *Fear an Trembling / Repetition*; p. XI.

238 *Fear an Trembling / Repetition*; p. X.

239 *Idem*, p. X.

240 *Idem*, p. 319.

pois em última instância ele mesmo termina por nada dizer, permite que nesse recurso discursivo seja identificada a determinação da ironia. A importância da mensagem, por sua vez, não se torna dessa forma diminuída ou menosprezada; a inversão irônica da exposição implica na verdade num movimento de apropriação interior da mensagem por parte daquele que a recebe, e não somente um defronte exteriorizado; de tal forma que a efetividade movente do pensar adquire uma ênfase correspondente à noção recorrente da *ideia em movimento*, por meio da qual ela se distingue do ato mecânico do simples elenco de formulações abstratas. Dito de outro modo, a ausência de uma positividade de *auctoritas* implica, na dinâmica da comunicação cifrada aqui presente, não num esvaziamento do conteúdo, mas num redirecionamento do núcleo de importância, de tal forma que o leitor é posto numa relação dialética, movente, com a ideia.

Na *Repetição*, aquele pensado sobre o qual cai a responsabilidade do leitor é a repetição enquanto conceito. O tratamento multidirecional que ele recebe na obra deve reger a forma com que o leitor se relaciona com ele: ali o conceito é experimentado, pensado, reformulado, representado, vivido, etc.; o que mostra que a disposição da qual deve-se partir no lidar com a repetição é a de que ela consiste, como mostra Jean Wahl, numa “categoria daquilo que está por cima de toda categoria”²⁴¹, o que poderia ser definido também como um caso limite da impossibilidade de redução à definição. Nesse sentido, é constatado por meio da própria experiência posta em efetividade a finitude inerente ao pensamento representativo, e a repetição é então apresentada como um conceito negativo. Com efeito, nada do que o livro traz à tona é de fato a repetição; sequer a repetição do jovem, a sua retomada de si mesmo na “tempestade” aguardada, constitui a repetição *sensu eminentiori*. As diferentes tentativas de trazê-la à tona são repetidamente falidas, pois enquanto tentativas intencionais elas constituem uma mediação com a linguagem discursiva. É nesse sentido que Grön afirma que “o livro mostra o que a verdadeira repetição *não* é. A tentativa de Constantius de repetição serve somente para pôr a verdadeira repetição em evidência”²⁴².

Sob certo aspecto, a possibilidade da concepção do conceito de repetição como negatividade enquadrar-se-ia provavelmente naquilo que Constantius chama de leitura falida do livro no ponto de vista do “vigoroso defensor da realidade”, que opinaria que “o livro gira em torno de nada”²⁴³. Não se pode, de fato, identificar a negatividade da repetição com a negatividade da ironia; porquanto a ironia consiste num ponto de vista, como é o caso em Sócrates, enquanto a repetição constitui um movimento, e como tal pode muito bem possuir um *momento* ou um *aspecto negativo*. O conceito é negativo apenas na sua forma de apresentação, mas a sua efetividade transcendente, a repetição que “é a realidade, e é a seriedade da existência”²⁴⁴, paira na sua não-concretização no livro a todo

241 WAHL, J.; *Etudes Kierkegaardienes*; Paris, P.U.F., 1949; p. 404; op. cit. GONZALEZ, Dario; *La repetición y su experiencia*, p. 80.

242 GRÖN, Arne; “*Repetition*” and the Concept of *Repetition*; p. 144.

243 *Repetição*, p. 136.

244 *Repetição*, p. 33.

momento como um *númeno*, um postulado que, embora infinitamente velado no texto, dificilmente poderia ser dado como um princípio meramente regulativo, pois antes deve ser tomado como uma categoria textual passível de captação e de *descoberta* “no vigor expressivo que tem o seu conceito”²⁴⁵. Vigilius Haufniensis deixa entrever essa articulação quando alega que o que Constantius “descobriu, porém, voltou a escondê-lo, disfarçando o conceito sob os gracejos da representação correspondente (...) ele só quis se ocupar do assunto estética e psicologicamente”²⁴⁶. Mas a função dessa captação textual, desse desvelar do conceito seguido de um velamento na cifra “anti-herética”²⁴⁷ do texto, só pode ser explicada por meio desse aspecto negativo da repetição, o que fica claro quando Constantius afirma tê-la interpretado no livro “iluminando-a no contraste entre a bufonaria e o desespero”²⁴⁸. Estas duas categorias constituiriam o anteposto dialético por meio do qual a repetição foi concebida, donde se depreende, segundo Grön, as determinações correspondentes como a melancolia e a observação, um na figura do jovem e outro na figura de Constantius: “Se a *Repetição* não é somente para atestar, mas para demonstrar o que é a repetição, ela o faz negativamente, na forma de uma antítese, a antítese do desespero”²⁴⁹. Contudo, esse negativo se manifesta não somente na constituição da análise dialético-psicológica do conceito, mas também na composição figurativa do texto na forma da “atmosfera negativa que é a paixão do absurdo a qual corresponde o conceito de 'repetição’”²⁵⁰, se bem que esta seja apresentada de maneira oposta à “atmosfera positiva do “eis que tudo é novo”²⁵¹. Está portanto indicada a natureza dialética da repetição, a qual atinge sua manifestação mais acurada na relação da repetição com a mediação, a qual será detalhada no capítulo seguinte.

Tem-se com isso delineadas as primeiras relações fundamentais da ironia com a repetição, no sentido de uma análise estético-conceitual da ironia e do modo de elocução discursiva de ambas. Cabe agora aprofundar essa relação por meio de uma análise mais detalhada da forma textual em que a ironia e o estético em geral se manifestam em elementos concretos do texto.

2.2. As articulações irônicas do texto

Um dos motes mais importantes do conceito, a relação deste com a fundamentação metafísica do movimento, é desenvolvido concretamente no texto de fato, porém fora do registro de uma articulação lógico-argumentativa, ou fora do fracasso dialético em que se tenta em vão instituir

245 *O Conceito de Angústia*, p. 20. Essa assertiva de Haufniensis traz no seu âmago a concepção da repetição em função do seu mero poder expressivo, ou seja, como uma categoria estética.

246 *Idem*, p. 20.

247 *Repetição*, p. 135.

248 “Illuminating it in the contrast of jest and despair”. *Fear an Trembling / Repetition*; p. 314.

249 GRÖN, Arne; “*Repetition*” and the Concept of *Repetition*; p. 157. Esse tema, todavia, extrapola os limites dessa abordagem, e será desenvolvido em outra oportunidade.

250 *O Conceito de Angústia*, p. 19.

251 *Idem*, p. 19.

“o primeiro, o segundo e o terceiro”²⁵². A questão do movimento aparece de forma estrutural na relação interna de elementos nem sempre explicitados, ou, dito de outro modo, se manifesta especificamente na relação, no seu movimento interno. A analogia da abertura do texto diz tudo: Diógenes não refuta a negação eleática do movimento, apenas põe-se “a andar algumas vezes para a frente e para atrás, com o que achava suficientemente tê-los refutado”, embora com isso também se valide a afirmação de que ele “avançou na qualidade de opositor; avançou realmente, pois não disse palavra alguma”²⁵³. Essa alusão ao episódio do cínico grego é uma metonímia do movimento do próprio texto. Em última instância, a tentativa de apreensão do texto e uma articulação com seu conteúdo *per se* é inválida, pois seu conteúdo latente é inapreensível por esse meio argumentativo. Mais ainda, é preciso procurar um argumento no seu movimento, muito embora seja certo que sua argumentação não pode tomar outra forma que não a do cômico.

Sem dizer palavra alguma, Diógenes realiza o salto do plano lógico para o plano da realidade efetiva. A repetição nesse sentido se define como atualidade, e, como ato, ela deve ser *performada*, antes mesmo de ser concebida por um pensamento especulativo. O texto realiza o mesmo movimento de Diógenes no sentido de mover-se para trás e para frente; a prova disso é a fala de Constantius ao final do livro que insinua que os caminhos do livro são invertidos, o que reconduz o leitor novamente para o início: “(...) um recenseador vulgar (...) achará difícil compreender o caminho que o livro segue, uma vez que é o inverso”²⁵⁴. Há aqui um jogo que remete à dicotomia entre a repetição e a recordação, em que uma se movimenta para trás e outra para frente. De fato, não se *recorda* ao final do livro com exatidão o que se percorreu ao longo da leitura – da mesma maneira que, ao diagnosticar o estado de espírito do leitor na conclusão de *Either/ Or*, Victor Eremita adivinha que o leitor provavelmente se esqueceu de tudo o que havia lido até ali, provavelmente o convocando a uma nova leitura: “talvez tu tiveste a mesma experiência com a minha carta anterior que eu tive; tu te esqueceste da maior parte do que havia nelas”²⁵⁵. A tentativa de recordar o texto para reconstruí-lo e assim atingir a culminância teórica suprema, o *quod erat demonstrandum*, é aqui inútil; e o leitor é jogado novamente ao indeterminado, o imediato, e forçado a repetir o movimento.

A parte final do livro, segundo Constantius, é a única passível de leitura séria, mas ela mesma é inconclusiva sobre a repetição do ponto de vista conceitual; o que significa que o conceito não encontra uma estática, mas mantém-se em movimento. Constantius chama isso de repetição potenciada: uma em que algum grau de repetição é atingido e no qual se desespera da sua própria possibilidade; a última parte do livro, segundo ele, não concretiza, mas exemplifica o exemplo da

252 *Repetição*, p. 136.

253 *Idem*, p. 31.

254 *Idem*, p. 136.

255 “Perhaps you have the same experience with my previous letters as I have; you have forgotten most of what was in them”. *Either/Or*, p. 593.

repetição em sentido pleno, a repetição do indivíduo: “podes dar uma leitura de um livro, em contraste com a minha jornada a Berlim, como um exemplo de repetição potenciada, embora a segunda parte do meu pequeno livro forneça o único exemplo pleno, a repetição da individualidade”²⁵⁶. Mas essa repetição da individualidade se constituiria no próprio movimento em si e por si, na medida em que toda repetição objetivada no livro é apresentada como fracasso. Isso mostra bem Melberg: “por que essa refutação drástica da 'repetição'? Se se trata de uma refutação – talvez seja uma dica que a repetição de *algo*, o que quer que seja, está fadado ao fracasso, enquanto a repetição enquanto tal – enquanto movimento – é necessária”²⁵⁷.

Isso indica que, sobretudo quando se trata de um movimento em que o conceito vem a ser anulado no fracasso da sua efetivação – pelo fato mesmo de seu fundamento ser o próprio movimento, em que o não-ser vem a ser e vice versa, o estatuto nomológico da repetição se torna ele próprio destituído de sentido, pois a sua consumação num saber objetivo é minada a todo instante pelo seu advento como efetivamente negativo. Dessa forma, constitui-se uma tentativa de designação de um objeto que é imediatamente aniquilado, mas cuja força de aniquilação só pode ter sua origem numa ironia fundamental. A prova disso é a casualidade e o descompromisso com que ele expõe os trechos mais propriamente especulativos do texto, que se traduz na pretensão jocosa de Constantius em transformar os aforismos metafísicos acerca do conceito de repetição numa “nota de rodapé no sistema”, enviando-o a “um perito sistemático”, o que ele julga uma “grande ideia! Nesse caso eu não teria vivido em vão”²⁵⁸. A ironia é mais do que evidente nessa relação da repetição com o sistema, na medida em que Constantius – que, ao contrário do jovem melancólico, se ocupa em elaborar asserções metafísicas sobre a repetição e em momento algum a experimenta – a considera um conceito impassível de efetivação. Ademais, considerar seriamente a repetição sob a rubrica do movimento seria para Constantius algo digno de alguma desconfiança; na sua crítica a Heiberg, Constantius o ironiza por situá-lo seriamente na relação com o movimento e por não entender a possibilidade de que essa relação seja nada mais que um truque retórico – além de ironizar a si próprio como um *escritor decrépito*: “ele a coloca seriamente em relação com o movimento e em troca não pensa que o movimento é um truque incluído no curso de uma-dracma *zum Gebrauch* [para o uso] de um ou outro *escritor decrépito* de literatura fina”²⁵⁹.

De acordo com Melberg, a experiência de Constantius requeriria que o jovem adquirisse uma elasticidade irônica que o transformaria num sedutor irônico, de modo que a ironia dominada

256“‘You can give the reading of a book, in contrast to my journey to Berlin, as an example of a potentiated repetition, although the second part of my little book gives the one and only pregnant example, the repetition of the individuality’”. *Fear an Trembling / Repetition*; p. 295.

257MELBERG, Arne, *Repetition (in the kierkegaardian sense of the term)*; p. 72.

258*Repetição*, p. 52.

259“‘He earnestly places it in relation to movement and in turn does not think that movement is a trick included in the single-drachma course *zum Gebrauch* [for use] by one or another decrepit *writer* of fine literature’”. *Fear an Trembling / Repetition*; p. 316.

seria aqui um pressuposto do indivíduo que vive poeticamente: “o jovem deveria fingir seu amor a outra moça – o que significa que Constantius queria que o jovem dissesse uma coisa querendo dizer de fato outra, ou seja, se tornasse um irônico”²⁶⁰. O jovem não o teria conseguido pois, como poeta, isso equivaleria a estar de posse de duas linguagens, e “Constantius deve admitir que o jovem enquanto poeta só possui uma linguagem, enquanto o ironista tem duas”²⁶¹. Entrementes, a citação em que Constantius faz suas as palavras de Hamann: “exprimo-me em diversas línguas e falo a língua dos sofistas, dos jogos de palavras, dos cretenses e dos árabes (...)”²⁶² mostra em que medida Constantius pode ser de fato tomado como um autor irônico; o que, de certa forma, o impede por outro lado de atingir a profundidade da linguagem poética que é vista por ele numa univocidade. O fato de o jovem precisar de um confidente mostra que ele não possuía uma aptidão para o silêncio que o proporcionaria um acesso a “um alfabeto que tem tantas letras como o que se usa em geral, de modo que conseguirá expressar tudo na sua linguagem codificada”²⁶³, o que o leva à direção oposta, a da busca por uma forma adequada de expressão poética cuja pulsão essencial fosse talvez a recordação, na medida em que esta aponta para uma unidade originária que veio a perder-se na temporalidade.

Aqui se entremostra uma diferença sutil entre o esteta e o irônico; enquanto o esteta possui uma determinação na medida em que é determinado pelo poético, ainda que se trate da determinação negativa do belo que se efetiva na existência e que para isso requer uma personalidade volátil o suficiente que suporte uma reduplicação na contemplação, o irônico não pode determinar-se de maneira alguma, pois ele deve constituir-se da pura negatividade. A essência do esteta cambiável, mas em algum momento ela deve mostrar-se temporariamente positiva: “a individualidade tem portanto um *fim* que é seu fim absoluto, e sua atividade busca precisamente realizar esse fim, saborear a si mesma em e durante esta realização, quer dizer, sua atividade consiste em tornar *für sich* (para si) o que ela é *an sich* (em si)”²⁶⁴. Ao contrário, “para bem poder viver poeticamente e para bem poder criar a si mesmo, o irônico não pode ter nenhum *an sich*”²⁶⁵. Essa dupla função incide na “*lacuna* entre o pensado e o exprimido”²⁶⁶ característica da ironia apontada por Henri-Bernard Vergote, que instaura-se na medida em que o elocutor irônico efetua uma quebra no equilíbrio da comunicação em virtude da sua própria volatilização enquanto enunciador carente de positividade discursiva.

Daí ser necessário reconhecer na postura de Constantius uma tendência à evasão das determinações impostas por qualquer elemento positivo que venha à tona ao longo de todo o texto.

260MELBERG, Arne, *Repetition (in the kierkegaardian sense of the term)*; p. 72.

261Idem, p. 72.

262Repetição, p. 52.

263R., p. 46.

264O Conceito de Ironia, p. 243.

265Idem, p. 243.

266VERGOTE, H. B.; *Sens et Repetition*, vol. I, p. 175.

Ele mesmo mostra isso quando explica sua postura de observador não com relação ao experimento, mas com relação ao teatro durante sua viagem: “não se foi ao teatro na qualidade de turista, nem de esteta ou de crítico, mas sim, se possível, na qualidade de coisa nenhuma, e fica-se satisfeito por se estar bem sentado, confortavelmente, quase tão bem quanto na sala de estar”²⁶⁷. Isso não somente corrobora com uma concepção de espectador irônico, como também mostra em que medida ele se encontra acometido de fato com a sua experiência. Com efeito, por mais que se ateste a possibilidade da repetição para ele, ele parece sempre mostrar-se cético, não talvez indiferente à repetição mesma, mas indiferente de fato à sua possibilidade. Nesse sentido, a ironia em que exclama: “Mas a viagem não vale a pena; pois que não é preciso mexer-mos do lugar para nos convencer-mos de que não há repetição alguma. Não, permaneçamos tranquilamente sentados no quarto; quando tudo é vaidade e tudo passa, viaja-se mais depressa que num comboio”²⁶⁸ constitui também um envaidecimento no qual a subjetividade irônica mantém-se elevada:

“na ironia, quando tudo se torna vaidade, a subjetividade se liberta. Quanto mais tudo se torna vão (vaidade, vacuidade), quanto mais vazio de conteúdo, tanto mais volátil se torna a subjetividade. E enquanto tudo se torna vaidade, o sujeito irônico *não* se torna vaidade *para si mesmo*, mas sim liberta sua própria vaidade. Para a ironia, tudo se torna nada, mas o nada pode ser tomado de várias maneiras”²⁶⁹

Esse libertar-se da subjetividade distingue-se daquele “ânimo devoto” que, “quando diz que tudo é vaidade, não faz exceção à própria pessoa (...), mas pelo contrário ela também tem de ser posta de lado para que o divino não seja afastado por sua resistência”²⁷⁰. Mas é esta mesma vaidade – o vazio que se transfigura seja no nada especulativo, no nada místico ou no nada da morte, “na qual a ironia aparece como fantasma”²⁷¹, este mesmo *niilismo* cujo fundamento é o nada esteticamente transfigurado, que constitui a possibilidade do impulso criador poético, que permite a Constantius estabelecer demiurgicamente o seu papel de observador e de “pressuposto de consciência”, evadindo-se da situação e dando lugar à sua criação poética. Nesse sentido, evidencia-se no seu caráter uma certa ambiguidade que oscila obstinadamente entre uma devoção, cujo direcionamento é o criado, e a pura e simples vaidade de uma subjetividade absoluta: ao mesmo tempo que ele põe a si mesmo como criador, ele torna-se apto a manter um vínculo com o universo da sua criação, subsistindo apenas, todavia, como um pressuposto negativo.

Essa ambiguidade engendra na leitura do livro a necessidade de uma dúvida prévia que deve ser admitida, de certa forma, como uma atitude metodológica com relação às falas de Constantius. Ele próprio nos leva a isso, mas sem fugir à premissa da comunicação indireta que se engendra a

267 *Repetição*, p. 70.

268 *Repetição*, p. 81.

269 *O Conceito de Ironia*, p. 224.

270 *Idem*, p. 224.

271 *Idem*, p. 224.

partir de uma ambiguidade: “ele explica o universal enquanto repetição, e contudo entende a própria repetição de outra maneira; (...) viveu um amor, fato que se adequa essencialmente a um poeta; mas este amor é totalmente ambíguo; feliz, infeliz, cômico, trágico”²⁷². Se o amor que sustenta sua personalidade poética é essencialmente ambíguo, então ele vem a concretizar-se na forma de um “fato de consciência”, que se traduz “numa elasticidade dialética que o tornará produtivo no plano da disposição”²⁷³. Nesse sentido, a chave de leitura que se adota com o personagem Constantius deve ser distinta da que se adota com relação ao jovem. O seu impulso de produtividade poética, embora “sustentado por algo de indizivelmente religioso”, deve ser considerado de tal forma que mesmo esse substrato seja visto nele como uma determinação da subjetividade; daí Constantius retirar-se para que a subjetividade do jovem se mostre na sua plenitude:

“Mesmo quando a facécia e a exuberância parecem cabriolar sem motivo aparente é por causa dele que tal acontece, mesmo quando tudo acaba em melancolia há um sinal que aponta para ele, que aponta para um estado nele. É esse o fundamento para que todos os movimentos se processem de maneira puramente lírica”²⁷⁴

A leitura do texto sob a ótica do lírico é, com efeito, além da chave final fornecida por Constantius no seu convite à uma releitura da personagem do jovem, também aquela em que ele se mostra da maneira *adequada* – em que a “disposição singular” do jovem aparece de modo efetivo, a qual havia sido impedida ao longo de toda a exposição por sua ambiguidade de observador e criador poético simultaneamente. A partir do lírico, que encontra sua expressão na mudança da exposição do estilo mais analítico de Constantius para o estilo epistolar do jovem angustiado, o jovem pode ser delineado enquanto personagem a partir da poético em sua personalidade. Entretanto, mesmo essa nova chave de leitura se mostra truncada diante da ambiguidade do seu próprio enunciante, embora tenha sua validade como um alento meramente insinuado.

A dificuldade em encontrar um apoio firme, um “ponto de Arquimedes”²⁷⁵ que proporcione essa univocidade textual evita a formulação de um saber efetivo sobre a repetição; como diz Gonzalez: “a sucessão de elementos heterogêneos incidentalmente embrenhados no texto é justamente o que permite o deslocamento e a circulação indefinida do lugar presumivelmente legado ao 'saber' da repetição”²⁷⁶. A negatividade da ironia destrói a possibilidade dessa alocação exterior e inautêntica precisamente para tornar viável a possibilidade da subjetividade individual, para um começo de uma existência efetiva; a qual se exemplifica no *ser possível* do jovem que se expressa na sua condição de criatura poética: “renunciar à prolixidade de uma exposição metódica significará ao mesmo tempo guardar plena fidelidade ao ser meramente possível dos movimentos

272 *Repetição*, p. 139.

273 *R.*, p. 139.

274 *R.*, p. 138.

275 *R.*, p. 92.

276 GONZALEZ, Dario; *La repetición y su experiencia*, p. 83.

do jovem, revelar o fundo vazio de sua subjetividade”²⁷⁷. O fato de esta possibilidade fundamental para a compreensão do significado do jovem enquanto personagem mostrar-se como tal somente ao final do livro é um sinal da forma temporal da experiência em que a consciência dessa possibilidade se mostra para Constantius, o que explica a necessidade de que o livro seja escrito na forma decorrente de uma experiência vivida e “construída passo a passo”²⁷⁸, e não na forma de uma retrospectiva em que se a observa como algo acabado.

A ironia traz no seu âmago o dilema de que nela nenhum significado pode instaurar-se numa interpretação em detrimento de outro, ela torna horizontal a relação entre os diferentes sentidos daquilo em que incide, e torna impossível que se estabeleça qualquer sobreposição hierárquica ou mesmo qualquer valoração objetiva. A consequência disso é que a ironia subjetiva não abre espaço para que seja tomada uma escolha decisiva, em que o sujeito que se propõe a uma vida poética perde-se infinitamente em ambiguidades. Decerto os significados derivados desta são internamente relacionados entre si, o que, contudo, acentua ainda mais a dubiedade diante do jogo de dupla face do significado do objeto da ironia. Como atesta Holmgaard: “Ironia não nos diz que não há significado, mas ela nos ensina que um significado não pode ter prioridade sobre outro. Sempre há a possibilidade de se dizer algo querendo significar outro”²⁷⁹. Tal dilema atinge por certo a constituição estética do poético, na medida em que esta necessita partir de algum tipo de norte estético-valorativo objetivo, que não é senão a ideia de beleza. Deve haver, nesse sentido, uma prioridade e uma hierarquia objetivas: algo será ou não será de bom gosto e de acordo com uma “visão artística da vida”²⁸⁰ se se ajusta a essas exigências²⁸¹.

Aqui a ironia por si só já não pode circunscrever o estético; o que levou Kierkegaard fazer a distinção entre a ironia subjetiva e a ironia objetiva, que ele chama de *ironia dominada*. A ironia meramente subjetiva, que é rotulada como romântica, é a infinitude da subjetividade negativa, ela não possui seus limites claramente definidos; nunca se sabe quando ela termina. Nesse sentido, ao dominar-se a ironia, ela não perde a sua infinitude negativa característica, mas passa a ser orientada no “espírito a serviço do poeta”²⁸², e “executa um movimento que é o oposto daquele em que ela manifesta sua vida indomada. *A ironia limita, finitiza, restringe, e com isso confere verdade, realidade, conteúdo; ela disciplina e pune, e com isso dá sustentação e consistência*”²⁸³. Ela se constitui como uma condição prévia à “relação consciente e interna” entre o poeta e sua obra, que

277Idem, p. 84.

278Idem, p. 84.

279HOLMGAARD, Jan; *The Aesthetics of Repetition*, p. 56.

280Repetição, p. 128.

281Essa discussão remete ao clássico debate entre Kant e Schiller, em que é posta em jogo a possibilidade de uma objetividade do juízo de gosto, e, portanto, do conceito de beleza; Kant resolve, na terceira Crítica, uma noção de subjetividade universal em que incidem os juízos de gosto em geral, enquanto Schiller formula, na obra epistolar *Kallias*, a concepção de beleza como liberdade na objetividade – a heautonomia do juízo de gosto.

282O *Conceito de Ironia*, p. 276,

283Idem, p. 277.

por sua vez engendra de modo fundamental “aquela infinitude interior que é uma condição absoluta para viver poeticamente”²⁸⁴. Aqui a ironia se distingue portanto da ironia meramente subjetiva, na medida em que nela se constitui uma orientação positiva com a realidade, em que “[o poeta] só vive poeticamente quando ele mesmo está orientado e assim integrado no tempo em que vive, está positivamente livre na realidade a qual pertence”²⁸⁵. De modo um tanto paradoxal, a relação adequada com a ironia, ao mesmo tempo em que “liberta a poesia e o poeta”, também constitui o “*início absoluto da vida pessoal*”²⁸⁶, no qual ela deixa de ser um fim em que a totalidade se arredonda em si mesma, e passa a ser apenas “*um guia para o caminho*”²⁸⁷. Então, ao “colocar a ênfase adequada na realidade”, a qual vem a adquirir “a sua validade na *ação*”, a ironia passa a restringir-se para que com ela possa se dar uma escolha absoluta sem que ela venha por isso mesmo a ser anulada. Dessa maneira a sua ambiguidade fundamental é preservada, e no entanto passa a ser dotada de um sentido autoengendrado, que impede que a mesma ação autêntica de “degenerar em uma certa insistência estúpida”, na “forma medrosa e efeminada de fugir do mundo”²⁸⁸ que caracteriza a subjetividade romântica.

Essa unidade do substrato *religioso* que se eleva para além das ambiguidades da ironia subjetiva e que dá o caminho para a existência poética é, como diz Constantius, indizível, mas ele deve de fato possuir esta *disciplina* irônica que se traduz num direcionamento efetivo, este “apriori em si, que impeça de perder-se numa infinidade sem conteúdo”²⁸⁹, para que possa ao menos insinuar-se por meio da comunicação e dessa forma dotá-la da profundidade necessária para que o poético venha a ser objetivamente. O conceito estético que se dá no absoluto que origina-se a partir da ambiguidade da ironia é o *interessante*, que aparece na obra da *Repetição* como um conceito fundamental para relacionar o poético com o religioso, bem como a relação da repetição com a metafísica. Aqui será desenvolvida a relação do interessante com o poético do ponto de vista da construção estética do texto, sendo que as suas determinações metafísicas serão melhor abordadas no capítulo seguinte.

2.3. *A repetição como categoria textual: o interessante*

A categoria do interessante se explica de início pela relação fundamental com a dualidade; a sua própria raiz etimológica o denota: *inter-esse*, o que está-entre. Se a ironia tem o papel de trabalhar a forma expressiva do ambíguo, no sentido de que ela designa a sua manifestação por si, o

284Idem, p. 277.

285Idem, p. 277.

286Idem, p. 277.

287Idem, p. 278.

288Idem, p. 279.

289Idem, p. 279.

interesse poderia designar a forma da disposição da ambiguidade frente à dualidade. Nesse sentido, trata-se de uma categoria psicológica, pois ela denota um traço da subjetividade que já se encontra apartada do imediato da consciência, e que no entanto ainda não atingiu a seriedade positiva; mas trata-se também de uma categoria estética, no sentido de que a atitude de quem se interessa por algo deve permanecer *entre* os extremos da indiferença e da responsabilidade do engajamento. Se o ponto de partida da ironia é o mal-entendido, o interessante, nesse sentido, pode ser visto como um “resultado do próprio processo da ironia”²⁹⁰, na medida em que ela designa uma atitude correspondente com o ambíguo na própria subjetividade. Desse modo, o leitor que se depara com a ironia é por ela convidado a tomar uma distância não só do que é categoricamente dito no texto, mas também das conclusões próprias a que ele próprio chega; como diz Tsakiri:

“A adoção de uma tonalidade irônica não é um indicador de falsidade na narrativa, bem como não há uma interrelação entre os pólos antitéticos da falsidade, nem qualquer reconciliação dialética dos dois em algo maior. A ênfase está, antes, no “mais ou menos”, da interioridade no fundo não-mensurável, o que torna inútil o emprego de qualquer tipo de critério exterior de verdade”²⁹¹

Esse ponto intermediário ao qual a ironia conduz poderia designar-se, bem entendido, se se adota o ponto de vista estético como o ponto de inter-esse, em que o “ou isto/ou aquilo” deixa de induzir a uma escolha absoluta e a suspende num “nem isto/nem aquilo”²⁹². O estético, nesse sentido, torna em seu âmago indissociáveis a ironia e o interessante, na medida em que uma refere-se à sua atitude subjetiva, e outra à forma como ela se expressa.

A categoria do interessante foi definida por Johannes De Silentio como a “categoria da fase crítica”²⁹³, e como “uma categoria limite, nos confins da estética e da ética”²⁹⁴. A dialética desta categoria é desenvolvida em *Temor e Tremor* com uma analogia ao *oculto*, seja na personalidade do indivíduo seja num enredo teatral. Por outro lado, tem-se a relação que o personagem do *Diário do Sedutor* estabelece com a categoria, relacionando-a com o plano da sedução – que nesse sentido assemelha-se ao de um palco em que o agente põe a si mesmo todo o tempo como alguém a ser observado: “O *interessante* compõe-se assim do terreno sobre o qual se deve travar a luta, e o potencial do interessante deve ser esgotado”²⁹⁵. Mas aquilo que deve ser esgotado é precisamente o que não permite a repetição, como Constantius bem nota quando diz que “o interessante nunca pode ser repetido”²⁹⁶. A determinação do sedutor em esgotar o potencial do interessante se soma nesse

290Essa designação é dada por VERGOTE, H. B.; *Sens et Repetition*, v. I, p. 217-218, op. cit. GRAMMONT, G.; *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard*, p. 30.

291TSAKIRI, V.; *Kierkegaard: Anxiety, Repetition and Contemporaneity*, p. 24.

292Como mostra Alastair Hannay na introdução de *Either/ Or*, em que ele indica a atitude estética como uma não-escolha diante do ético, p. 7.

293*Temor e Tremor*, p. 159.

294Idem, p. 160.

295*Diário do Sedutor*, p. 55.

296*Repetição*, p. 49.

sentido à acepção do *reconhecimento* do oculto enquanto tal no sentido de uma revelação, de um desvelamento do seu conteúdo, mas de tal forma que, para o estético, este desvendamento do interessante se efetiva numa finitude esgotável, cuja consumação se dá sempre no seu oposto, o indiferente; por outro lado, a seriedade que a ética exige do indivíduo só pode dar-se no interessante na medida em que este é concebido como uma infinitude; ou seja, a seriedade, que é o seu fundamento, deve tornar sua determinação marcada pelo *infinitamente interessante*. Nesse sentido, a categoria do interessante não pode ser definida como uma categoria pura e exclusivamente do domínio da estética, pois é uma categoria limite²⁹⁷; para Johannes De Silentio, com efeito, o exemplo paradigmático do interessante é Sócrates: “Sócrates foi o mais interessante dos homens que viveram, e a sua vida a mais interessante das vidas vividas; mas esta existência foi-lhe adscrita pela divindade”²⁹⁸.

Para que se possa efetivar algo da natureza do infinitamente interessante, é forçoso que se conceba a possibilidade de que o conteúdo dessa infinitude venha a entrar em movimento no indivíduo. Dito de outro modo, não se pode conceber algo dessa natureza sem que ele venha a *retornar* para o indivíduo como algo positivo e digno de compromisso; nesse sentido, já se ultrapassou aquele limite, o limiar do estético e do ético, e já se move dentro deste segundo âmbito. Mas esse movimento de retorno é a própria repetição, que se vê na história do jovem e que se efetiva na ideia do poético; a repetição que vem para ele nessa forma efetiva-se por meio de uma seriedade assumida por ele com a ideia, e que deve retornar com uma seriedade efetiva a todo instante na forma da produção poética. O significado oculto, o “substrato indizível” do jovem, que em Sócrates era o *nada* puro e simples, é ao mesmo tempo o conteúdo da sua repetição, que se revela para ele na determinação do seu amor na ideia. A sua produtividade poética é, ao fim das contas, engendrada pela elasticidade dialética cuja origem é a ambiguidade do interessante, cuja manifestação é propiciada pela ironia do seu “pressuposto de consciência” – o próprio Constantius; daí ele afirmar que o interesse de toda a exposição recaia sobre o jovem²⁹⁹.

Aqui se vê que o pressuposto em si é uma categoria *finita* de movimento, o que pode ser aduzido do que ele designa como *movimento pendular*: “Apesar de há muito ter renunciado ao mundo e abdicado de toda a teorização, não posso contudo negar que o jovem me subtraiu novamente um pouco ao meu movimento pendular, por interesse por ele”³⁰⁰. Tal movimento

297Como pensa Grammont: "o interessante, a categoria estética por excelência", cf. GRAMMONT, G.; *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard*, p. 30.

298*Temor e Tremor*, p. 160.

299"Meu caro leitor! entenderás agora que o interesse recaia sobre o jovem, enquanto eu sou uma personagem sem importância, como uma em relação à criança que ajudou a dar à luz". *Repetição*, p. 140.

300*Repetição*, p. 127. Isso significa que Constantius só pode ser concebido como atingindo alguma forma efetiva de movimento na medida em que é absorvido pela ideia do interessante cujo "foco gravitacional" objetivo é o jovem, mas ainda assim como mero pressuposto de consciência, ou seja, seu movimento efetivo é de fato *por em movimento o jovem* no plano da objetividade da expressão; o que não significa que ele atinja a repetição em sentido pleno. De outra forma, só se o pode conceber no imediato da indiferença.

pressupõe uma inércia que tende ao estático, que seria o inter-esse da oscilação, o que em Constantius traduz-se numa polêmica falida com o interessante: “a repetição é e permanece uma categoria religiosa. Desse modo, Constantin Constantius não pode prosseguir adiante. Ele é esperto, um ironista, batalha com o interessante – mas não é ciente de que ele próprio está preso nele”³⁰¹ Constantius encontra-se, segundo Kierkegaard ele mesmo, preso ao que ele chama de segunda forma do interessante, que é querer a repetição numa autossuficiência, num interesse ainda não absoluto, sem no entanto precisar de algo que ultrapasse seu próprio domínio: “a primeira forma do interessante é amar a mudança; a segunda é querer a repetição, mas ainda em *Selbstgenugsamkeit* [autossuficiência], sem sofrimento – assim Constantin encontra-se enalhado naquilo que ele mesmo descobriu, e o jovem vai adiante”³⁰². Dessa forma, o interesse de Constantius na repetição mostra-se como um interesse destituído da seriedade que ele mesmo apregoa como sendo a própria repetição, que separa-se por um abismo da necessidade vital da repetição que permeia a personalidade dos seus arquétipos (Abraão e Jó), como também do sofrimento pelo qual passa o jovem³⁰³.

A ambiguidade do interessante, que dá origem ao movimento dialético da ideia no jovem, se manifesta basicamente de duas formas: a forma equívoca como o jovem compreende a repetição, e a dualidade da possibilidade de compreensão da natureza do seu amor ideal. A primeira forma da ambiguidade remete à descrição dúbia (que porventura poderia degenerar numa incompreensão irônica), em que o jovem explica e compreende a repetição de maneiras distintas; e a segunda na ambiguidade essencial do seu amor poético³⁰⁴. O experimento de Constantius tem sua razão em que ele, ao tornar o jovem um irônico, poria um fim às ambiguidades e o reconciliaria com o universal através do qual ele explica a repetição, porém, nesse caso, a ele seria privado o acesso à “segunda potência” da sua consciência. Mas aí reside o *interesse* que move Constantius em direção ao jovem, pois a sua descrição da incapacidade do jovem em amar a moça, e por outro lado o de ter sido incapaz de tornar-se um sedutor irônico, degringola na sua afirmação de que o jovem talvez não a amasse realmente, mas a tivesse apenas como uma *ocasião* para sua produção poética. Ainda que tal ponto de vista seja para o jovem uma incompreensão, ele constitui para Constantius (e, diga-se de passagem, também para qualquer leitor, pois tal mote nunca vem a tornar-se plenamente claro a não ser em termos religiosos) o *oculto* que engendra o movimento do interessante.

Karsten Harries mostra que a concepção da noção de interessante do ponto de vista estético

301 “Repetition is and remains a religious category. Constantin Constantius therefore cannot proceed further. He is clever, an ironist, battles the interesting – but is not aware that he himself is caught in it.” *Journal and Papers*, III 3749 (*Pap.* IV A 169) *n.d.*, 1844; op. cit. *Fear and Trembling*, p. 326.

302 “The first form of the interesting is to love change; the second is to want repetition, but still in *Selbstgenugsamkeit* [self-sufficiency], with no suffering – therefore Constantin is wrecked on what he himself has discovered, and the young man goes further”. Idem, p. 326.

303 Como bem o mostra MOONEY, E.; *Repetition: Getting the world back*, p. 285.

304 *Repetição*, p. 139.

depende de três noções fundamentais: a de *ocasião*, a do *primeiro* e o *tédio*. Estas diretrizes foram aduzidas de *Either/ Or*, particularmente nos ensaios estéticos “O Primeiro Amor” e “Rotação de Cultivos”³⁰⁵, em que a categoria do interessante encontra sua resolução como a chave para o entendimento da vida estética à maneira do personagem “A”. A ocasião é definida por este mesmo personagem como o vínculo da interioridade inspirada do poeta com o mundo exterior em que ele situa-se decisivamente: “um elemento adicional para que uma decisão interior se torne uma decisão exterior (...) a ocasião é o que liga a inspiração à realidade”³⁰⁶. A ocasião tem concretamente qualquer coisa de insignificante e fortuito, mas que serve ao poeta como matéria-prima para a criação e ponto de partida para a construção do poético na idealidade; ela é, pois, uma mera transição, que é explicitamente definida por A como um paradoxo em que se unem a absoluta necessidade e contingência: o ocasional é para o poético indispensável ao mesmo tempo que é o inessencial; “a ocasião é simultaneamente o mais significativo e o mais insignificante, o mais alto e o mais baixo, o mais importante e o menos importante”³⁰⁷, “a ocasião é sempre o acidental, e o paradoxo prodigioso é que o acidental é absolutamente tão necessário quanto o necessário”³⁰⁸. Não obstante, é justamente da contingência que depende a própria *espontaneidade* do artístico; a ideia, o mais elevado e necessário, tem a sua manifestação naquilo que a ela é diametralmente oposto, o momento fortuito e acidental; o que mostra que a ocasião é indispensável para que se conceba o artístico concreto na produção, e portanto para qualquer conceituação da beleza.

Na esfera do estético, a ocasião vem a ser concebida na pretensão de uma categoria de transição e movimento: “a ocasião é a categoria final, a categoria essencial de transição da esfera da ideia para a atualidade”³⁰⁹, embora não possa resultar em movimento efetivo a não ser sob a determinação da produção poética. Daí é que se pode depreender que o jovem da *Repetição* encontra-se determinado pela categoria do interessante apenas na medida em que encontra-se *in suspenso gradu*, no estado de imobilidade anterior à repetição e ao momento em que a jovem se casa. Nesse sentido, pode-se bem dizer que a moça era o que o impedia de atingir uma verdadeira moção espiritual por constituir para ele apenas uma ocasião; ele não foi de fato capaz de reconhecer o amor que ele nutria por ela como efetivo a não ser a partir do momento em que se viu liberto dele próprio através da produtividade. Isso permite que Constantius afirme que a repetição atingida por ele deu-se no âmbito do poético, mas carregada por um humor religioso:

“Enquanto esta produtividade se torna o lado exterior dele, ele é sustentado por algo

305“*The First Love*” e “*Rotation of Crops*”, respectivamente.

306“An extra element for an inner decision to become an outer decision (...) The occasion is what ties inspiration to reality”. *Either/ Or*, p. 233; op. cit. HARRIES, K.; *Nihilism and Faith: Kierkegaard's Either/ Or*, p. 77.

307“*The occasion is simultaneously the most significant and the most insignificant, the highest and the lowest, the most important and the most unimportant*”. Idem, p. 78.

308“*The occasion is always the accidental, and the prodigious paradox is that the accidental is absolutely just as necessary as the necessary*”. Idem, p. 80.

309“*The occasion is the final category, the essential category of transition from the sphere of the idea to actuality*”. Idem, p. 78.

indizivelmente religioso. É assim que nas primeiras cartas [onde ele situa-se *in suspenso gradu*], sobretudo em algumas delas, o movimento estava muito mais próximo de uma solução propriamente religiosa, porém, no instante em que cessa a suspensão temporária, ele recebe-se a si mesmo de novo, mas fá-lo-á enquanto poeta, e o religioso afunda-se, i.e., torna-se uma espécie de substrato indizível”³¹⁰

Isso significa que, no estado de suspensão, o amor pode apenas aparecer determinado como interessante, e, nesse sentido, dotado de uma idealidade inefetiva. Tal amor é o que se caracteriza na vida estética como o *primeiro amor*, o único capaz de ser caracterizado como interessante³¹¹.

A noção do “primeiro” é decisiva na concepção do esteticismo romântico principalmente no que se refere ao amor. O “primeiro”, segundo Harries, se aproxima da ideia goetheana de eleição; entretentes, amar significa aqui “situar o amado além de qualquer comparação. Da mesma forma que alguém disse acerca da obra de arte: a comparação se torna odiosa”³¹²; o problema é que o outro aqui não é mais que uma ocasião para que se possa fruir esteticamente a idealidade do próprio amor, que nunca chega a tangenciar a alteridade do outro. Segundo Harries, no entanto, esse bloqueio da possibilidade de comparação já ultrapassa de alguma forma o terreno do mero interessante, pois aqui o amado é posto “acima (ou abaixo) da moralidade. O particular é mais alto (ou mais baixo) que o universal”³¹³. Nesse sentido, o interessante é confirmado novamente como uma categoria-limite, em que encontram-se paradoxalmente enquanto possibilidade elementos estéticos e elementos que o ultrapassam; isso é também evidenciado pela semelhança desta definição com a definição propriamente da fé enquanto paradoxo: “a fé é justamente aquele paradoxo segundo o qual o Indivíduo se encontra como tal acima do geral”³¹⁴. Mas quando o interessante ainda situa-se na mera idealização, o paradoxo do amor não atinge a sua plenitude, e “em tais casos sempre tem-se um indivíduo que se recusa a tornar-se si mesmo. Ele ou ela transfere a responsabilidade de ter de tornar-se algo para a outra pessoa”³¹⁵.

A vida estética é intoxicada pela figura do primeiro amor, precisamente porque o caráter único daquilo que é primeiro implica em ele não poder ser repetido. O interessante na sua forma de “amor à mudança”, a variabilidade infinita do estético (que constitui nesse sentido a “má infinidade”), se concretiza justamente através dessa fixação no ideal abstrato do evadir-se da repetição. O “primeiro”, nesse sentido, não pode ser qualificado em termos temporais ou históricos, pois ele nunca de fato chega a se efetivar,³¹⁶ é nesse sentido que Constantius paradoxalmente

310 *Repetição*, p. 139.

311 HARRIES, K.; *Nihilism and Faith: Kierkegaard's Either/ Or*, p. 82.

312 *Idem*, p. 84.

313 *Idem*, p. 84.

314 *Temor e Tremor*, p. 142.

315 HARRIES, K.; *Nihilism and Faith: Kierkegaard's Either/ Or*, p. 84.

316 Como diz Caputo, “[o esteta] não pode imaginar o amor sem que ele seja jovem e novo”. Cf. *Radical Hermeneutics*, p. 29. Nesse sentido, o amor-recordação instaura a própria repetição em estético na medida em que ela não pode subsistir sem que alguma relação com a repetição seja instaurada na sua própria concepção. Shlomith

concorda com o “autor” que havia dito que “o amor da recordação é o único feliz”, mas adverte que, apesar deste ter “também inteira razão”, devemos nos recordar que “primeiro faz um homem infeliz”³¹⁷. O amor recordação é a resolução acabada do “primeiro”, na sua imanência ideal autojustificada, e a afirmação de que ele é um amor feliz, que é no fundo “a expressão da mais profunda melancolia”, apenas reafirma a distância daquele que o vê de longe precisamente por que dele não é permitido participar. Esta relação designa precisamente a estética do “primeiro” como uma estética do belo associada à perfeição ideal imanente; Gonzalez mostra a força dessa idealidade ao mostrá-la na jovem como o *negativo* que se repete para o jovem: “o jovem ama tão profundamente a moça, e é tal a sua fidelidade à pureza da primeira manifestação desse amor, que a presença daquela chega a ser um obstáculo ou mesmo uma ameaça à 'identidade' do sentimento que ela mesma suscita”³¹⁸. Dito de outro modo, o “primeiro” é o *perfeito*, aquele que se encerra na sua própria completude e autossuficiência³¹⁹. A infelicidade que advém do amor recordação funda-se *ipso facto* numa contemplação estética exterior, mas nem por isso Constantius nega que ela constitua *algum tipo de felicidade*. A distância que impede a *metexis* do sujeito contemplativo com a ideia originária do primeiro é algo inerente à própria contemplação. E se, de algum modo, é permitido pensar uma estética em que a participação venha a ser possível, então a ideia mesma de contemplação deve ser requestionada. A temática da contemplação será retomada adiante.

Por fim, o *tédio* aparece em relação com o interessante, analogamente, à maneira negativa em relação com a repetição: a repetição mata o interessante, e por isso, entedia; daí a tese estética da variabilidade infinita do finito, que deriva do que o esteta A chama de *panteísmo demoníaco*³²⁰. Para Harries, “o interessante é melhor entendido como uma resposta para o tédio”³²¹, e o “método” para o cultivo do interessante é a rotação de cultivos. O problema aparece quando esse cultivo do interessante se traduz numa busca inerte e indiscriminada pelo novo; pois aqui a resolução final das noções de renovação histórica e originalidade artística se dá novamente num esvaziamento niilista que, no fim das contas, é também entediante. Harries cita F. Schlegel, que chegou a tratar sobre o

Rimmon-Kenan traduz essa assertiva no seu terceiro paradoxo da repetição: “a primeira vez já é uma repetição, e a repetição é a própria primeira vez”. Aqui, evidencia-se a necessidade de que, na medida em que a repetição é a realização de algo uma outra vez, ela mantém uma relação fundamental e bidirecional com o primeiro, no sentido de que uma primeira vez só pode ser atualizada, e portanto concebida, por meio da repetição. Cf. RIMMON-KENAN, S.; *The paradoxical status of repetition*, p. 155.

317Repetição, p. 32.

318GONZALEZ, Dario; *La Repetición y su Experiencia*, p. 82.

319É nesse sentido que, no *Conceito de Angústia*, ao tratar do conceito de repetição, Vigilius Haufniensis designa como uma transcendência aquilo que “separa da primeira existência a repetição por um abismo”, e é somente uma “linguagem figurada” que estabelece entre elas a mediação; mas essa linguagem figurada pode concretizar-se na linguagem anti-herética da *Repetição*, em que a relação mútua entre o primeiro e a repetição se dá, como Haufniensis mesmo diz, em que “aquela totalidade, na sua imperfeição, deva prefigurar (*praeformere*) prototipicamente tudo o que a outra revela”. A relação com o ideal transcendente que a noção de “primeiro” prefigura aqui não é a de negação, mas justamente a partir dele emana a positividade da repetição. Isso será melhor tratado no final desta exposição. V. *Conceito de Angústia*, p. 19-20.

320*Either/ Or*, p. 285; op. cit. HARRIES, K.; *Nihilism and Faith: Kierkegaard's Either/ Or*, p. 90.

321HARRIES, K.; *Nihilism and Faith: Kierkegaard's Either/ Or*, p. 89.

conceito de interesse do ponto de vista crítico³²², para quem a lei do desenvolvimento da estética da literatura moderna é a novidade:

“o artista quer ser original, ainda que tal esforço para a originalidade leve facilmente ao absurdo (...) o público quer que o artista não seja nada mais mais que um mero entretenimento (...) O interessante se torna o chocante, o obscuro, até o ponto que (...) termina em mero falatório. No final, o interessante deve retornar então ao entediante”³²³.

Tornar algo interessante nesse sentido é conferir positividade àquilo que dela carece, o que significa por outro lado querer dar sentido àquilo que no fundo não pode tê-lo. É, nesse sentido, uma “promessa de resposta à questão do niilismo”³²⁴. Esse é o propósito da rotação de cultivos no que diz respeito ao seu *método intensivo*, que não consiste na simples variação infinita, mas na variação infinita cerceada por um limite finito. Mas nesse sentido, o indivíduo necessita novamente de uma distância para poder estabelecer esse limite e defini-lo como interessante. Esse “movimento de reflexão que permite que o indivíduo destaque-se do seu ser engajado no mundo para desfrutá-lo”³²⁵ necessita de uma forma, ainda que primitiva, de repetição como reduplicação da consciência, que de alguma maneira se dá na forma do “fruir a si mesmo”, onde o sujeito é ao mesmo tempo ele próprio e objeto dele mesmo.

Cabe acrescentar, por fim, que a categoria do interessante constitui a ligação fundamental da repetição com a metafísica; para Constantius, “a repetição é o *interesse* da metafísica, e ao mesmo tempo, o interesse face ao qual a metafísica fracassa”³²⁶. A relação que se estabelece aqui entre a repetição e a metafísica é de certa forma prefigurada pela historietta que Constantius conta algumas páginas antes³²⁷ sobre uma jovem desconhecida com quem ele havia viajado. Ela percorreu oito mil milhas com ele sozinha na estrada, o que para ele constituiu uma situação qualificada como “interessante”; não obstante a tentação de tê-la em seu poder, “a confiança com que se entregou nas minhas mãos era uma defesa melhor do que toda a prudência e habilidade femininas”³²⁸. Para ele, a segurança e a salvação da moça constituíram sua entrega sem reservas, e, dessa “maneira discreta” com que se dispôs, fez com que o narrador “perdesse de vista o lado interessante e picante da situação”, o que resultou em que ela “não poderia ter viajado mais segura do que com um irmão ou com um pai”³²⁹. A disposição cavalheiresca de acolhimento teve sua contrapartida na confiança desinteressada; o que o leva a concluir que “uma rapariga que quer o interessante torna-se uma

322Ao contrário daquilo que quer fazer crer Grammont, para quem o interessante é "uma categoria estética por excelência, criada por Kierkegaard", ambas as assertivas, como já se viu, errôneas. Ver GRAMMONT, G.; *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard*, p. 30.

323HARRIES, K.; *Nihilism and Faith: Kierkegaard's Either/ Or*, p. 95.

324Idem, p. 96.

325Idem, p. 97.

326*Repetição*, p. 51.

327Idem, p. 49.

328Idem, p. 49.

329Idem, p. 49.

armadilha na qual ela mesma é apanhada. Uma rapariga que não quer o interessante acredita na repetição”³³⁰. Com esta historietta pode-se traçar o movimento dialético que a metafísica estabelece com a categoria do interessante; ironicamente, enquanto a repetição é posta como uma meta interessada, ela própria nunca é atingida, pois dessa maneira não é permitida nela uma crença genuína, pois a repetição não foi em momento algum *experimentada*. A metafísica é o fruto negativo da ausência daquilo que se busca, o que só é possível na medida em que não se o tem. Se o interessante é, todavia, suspenso, aí é que começa a sua possibilidade efetiva. Com isso vem à tona a relação paradoxal que o interessante estabelece com a metafísica da repetição, e a prefiguração na anedota de Constantius toma a forma da ironia na sua expressão por meio da associação do querer a repetição no interessante como uma forma garantida de não obtê-la, como uma “armadilha em que ela mesma é apanhada”, o fracasso da metafísica³³¹.

2.4. *A superação da contemplação: o sublime*

Se a assertiva de Constantius de que o interessante e a repetição são incompatíveis é em seu todo verdadeira, então não se pode falar dele como uma categoria limite ou como uma categoria que aponte para o domínio da ética ou mesmo o interpenetre. No entanto, como já foi mostrado, a fala de Constantius acerca do interessante encontra-se na primeira parte do livro, e segundo ele próprio tudo o que é dito ali ou é bufonaria ou uma meia verdade. Esta assertiva abre a possibilidade para que a categoria do interessante seja concebida do ponto de vista da infinitude da idealidade ética, de tal modo que ela se configuraria no ideal como o infinitamente interessante, que já se distingue da forma simples e imediata do interessante que é “amar a mudança”³³². A *Selbstgenugsamkeit* de Constantius, o querer a repetição sem sofrimento, é mais um indício da ironia dessa sua fala, o que faz com que ele afunde na sua própria descoberta. A primeira assertiva, o amor à mudança, e a segunda, o querer insuficientemente a repetição, consistem na primeira e na segunda forma do interessante. A terceira, exemplificada pelo jovem da repetição, indica um movimento a mais, cujo significado, encontra sua explicação para além do interessante; e para compreendê-lo é preciso pensar não o interesse como uma conformidade a fins, mas agora transfigurado no *inter-esse*, num estar entre duas infinitudes, e num confronto paradoxal com a própria noção de infinito. A retórica trabalhada no texto da *Repetição*, bem como nas notas que remetem a ele, mostra que essa abertura para a infinitude traz a possibilidade de uma interpretação estética, embora num sentido específico.

O fracasso em se atingir a repetição leva Constantius a uma descrença na sua possibilidade; no entanto, ele aconselha o jovem a seguir em sua busca, ainda que não acredite mais nela. O

330Idem, p. 50.

331Idem, p. 50. A relação da repetição com a metafísica será melhor detalhada no capítulo seguinte.

332*Fear and Trembling/ Repetition*, p. 326.

jovem, por sua vez, mesmo quando tudo parece perdido, continua a crer, e por fim a repetição aparece para ele, embora numa forma não plenamente adequada. Mas para o próprio jovem isso não importa: “que é a repetição de bens terrenos, que são indiferentes no que respeita à determinação do espírito, quando comparada a uma repetição como esta? (...) Só é possível a repetição do espírito, embora nunca seja tão perfeita na temporalidade como na eternidade, que é a verdadeira repetição”³³³. O seu estado de ânimo é, nessa ocasião, de regozijos inexplicáveis, cuja descrição só pode ser dada em que ele diz: “sou de novo eu mesmo”³³⁴. A sua repetição foi a recuperação e a retomada de si próprio, livre da “fórmula mágica”³³⁵ que o aprisionava.

Chama a atenção, no entanto, o modo como ele descreve o “júbilo festivo” que o arrebatava na última sentença de sua última carta: “que viva a dança do turbilhão do infinito, que viva o movimento das ondas que me esconde no abismo, que viva o movimento das ondas que me lança pra lá das estrelas”³³⁶. O sentimento inefável que o jovem experimenta aqui é o da sua interioridade em movimento, “onde a cada instante se arrisca a vida, onde a cada instante se perde a vida e se volta a ganhá-la”³³⁷, mas um movimento que oscila no interstício *entre* o abismo e as estrelas. Esse *estar-entre* é aqui novamente a figura do *inter-esse*, mas num sentido distinto, não mais teleológico e conformado à generalidade do universal. Vê-se portanto em que medida o interessante ultrapassa, nesse sentido, o meramente estético descrito enquanto esfera da existência, contudo preservando paradoxalmente um elemento fundamentalmente estético que remete à questão do sublime. Aquilo que Holmgaard chama de *estética da repetição* se confirma no sublime por meio da noção com que o jovem aguarda a resolução do seu conflito: a tempestade, que é a superação do seu estado de suspensão: “a segurança de que ele foi harmoniosamente 'unificado' consigo mesmo novamente é acompanhada do fato estranho de que o movimento de sua alma é tão assustador quanto elevado, transformando a própria ideia de unidade e identidade em uma luta interior com o infinito”³³⁸.

A concepção do “substrato” religioso que acompanha o ânimo de poeta do jovem sob a rubrica do sublime indica que o seu movimento religioso encontra de algum modo uma expressão exterior no poético, sob a determinação da comunicação indireta, cujas figuras determinantes (entre elas a pseudonímia e a ironia) são elementos indispensáveis. Mas isso não é o suficiente, pois em Kierkegaard os elementos estéticos se mostram o tempo todo como artifícios que, na manifestação explícita de sua artificialidade, só podem ser concebidos no seu caráter estético como não estando à altura do religioso, e portanto não podem expressá-lo nunca de maneira adequada; o que os leva, dessa maneira, em todo momento a conflagrar-se com seus próprios limites e com o saber de sua

333 *Repetição*, p. 132.

334 *Idem*, p. 132.

335 *Idem*, p. 132.

336 *Idem*, p. 133.

337 *Idem*, p. 132.

338 HOLMGAARD, J.; *The Aesthetics of Repetition*, p. 58-59.

própria superficialidade. Tal é o sentido negativo do poético que designa esse substrato religioso do jovem; e como é sabido, tal negatividade poética, ou como se chama no *Conceito de Ironia*, a subjetividade negativa absoluta³³⁹, é a própria figura da ironia.

Nesse sentido, cabe apontar novamente que a origem da própria noção de interessante é a mesma da ironia. O solo comum entre as duas é, pois, a cisão fundamental entre o dito e o significado (*Meinung*), ou seja, a *ambiguidade infinita*³⁴⁰: enquanto a ironia a tem como fundamento de sua manifestação, o interessante designa propriamente o *locus* onde a ideia se determina – ou ainda, onde ela se esforça por se determinar, pois o interesse como ambiguidade é aqui a marca do seu esforço por determinação, no qual ele ainda não se precipita no abismo do nada, nem se consoma no ser-si-mesmo. A ironia, com relação ao saber de si mesma em validade positiva, encontra-se num “*estádio intermediário*, que não é o novo princípio e contudo o é”³⁴¹. Desse modo, no que se refere ao poético que determina o espírito do jovem da *Repetição*, tanto o interessante como a ironia encontram sua subsistência, sem que no entanto se tornem nele o traço predominante. O caráter fundamental da sua disposição poética funda-se, bem entendido, no substrato profundo do religioso, no “voo do pensamento” e no “perigo da vida a serviço da ideia”³⁴², a quem o poético se torna, pelo bem da própria possibilidade de comunicação, um elemento subjugado. Tal relação assemelha-se à chamada *ironia dominada*, naquilo em que ela deixa de circunscrever uma disposição meramente estética, e passa a subsistir a serviço da ideia como um *pressuposto de consciência*, em que “não encontra-se presente em algum ponto particular da poesia, mas sim onipresente, de tal modo que a ironia visível na poesia é por sua vez dominada ironicamente”³⁴³.

Essa relação assume em *A Repetição* a forma da relação de Constantius, o prosador irônico por excelência, com o jovem poeta que vive pela ideia, e a quem, portanto, a ironia encontra-se subordinada. Nesse sentido, a ironia também permeia a relação autor-obra, no sentido de que nela “a realidade dada é imperfeita (...) assim parece tornar-se necessário mais uma vez relacionar-se ironicamente com toda e qualquer produção poética individual, já que cada produto individual é mera aproximação”³⁴⁴; e, como a *realidade mais alta* se corporifica no efetivo apenas de modo imperfeito, a ideia não encontra-se na poesia, mas “em permanente vir-a-ser”³⁴⁵. Eriksen nota que essa relação designa na verdade o positivo do ponto de vista socrático, na medida em que o saber de Sócrates encontra o seu momento positivo no saber de sua negatividade: “a ignorância socrática não é somente uma falta de sabedoria, mas o saber da falta de sabedoria, e portanto uma relação com o

339V. *Conceito de Ironia*, p. 226.

340 *Conceito de Ironia*, p. 168.

341Essa é a designação que Kierkegaard pretende dar à validade histórico-universal do princípio socrático, em que aos olhos do geral ele torna-se um herói. Por isso sua vida pode ser designada “a mais interessante de todas”. Cf. *Conceito de Ironia*, p. 164.

342 *Repetição*, p. 133.

343 *Conceito de Ironia*, p. 275.

344 *Idem*, p. 272.

345 *Idem*, p. 272.

desconhecido enquanto desconhecido”³⁴⁶.

Ora, essa relação irônica com o efetivo deve, se se a quer posta adequadamente em prática, ter como um pressuposto a negação da completude ao próprio efetivo; dito de outro modo, o resultado deve ele próprio ser visto como algo inacabado e em permanente vir-a-ser de si mesmo. O resultado disso é que a determinação estética da *contemplação* é posta em xeque, na medida em que ela é possível somente numa totalidade plenamente atualizada, o que permanece de fato impossível, a não ser na ideia. Isso indica por que razão uma repetição do ponto de vista do poético é sempre inadequada com relação à sua perfeição na eternidade; mas mostra também, por outro lado, que a atitude do indivíduo perante a repetição, para que se preserve a sua designação fundamental de categoria de movimento, deve se estabelecer na medida em que a própria *liberdade individual é posta em movimento*³⁴⁷. Constantius, na carta a Heiberg, desenvolve em vários momentos uma crítica à atitude contemplativa do indivíduo com a repetição, em que o indivíduo estaria supostamente num *locus* privilegiado em que tanto ele quanto a repetição seriam concebidos em pleno ato. Ele começa a opor a contemplação à liberdade:

“(…) qual o significado que a repetição possui no domínio do espírito, pois de fato todo indivíduo, apenas ao sê-lo, é qualificado como espírito, e seu espírito possui uma história. Aqui o problema emerge novamente, e a questão se torna: qual significado a repetição possui aqui (...). Aqui o indivíduo não se relaciona contemplativamente com a repetição, pois os fenômenos em que ela aparece são fenômenos do espírito, mas ele se relaciona com eles na liberdade”³⁴⁸

A crítica de Constantius a Heiberg temo como mote o fato de que este último vê a repetição como um problema estético. Para ele, o ideal da repetição é a da lei do fenômeno natural, enquanto que no mundo do espírito haveria somente progresso. Mas dessa forma, a repetição é externa ao indivíduo, e cabe a ele frente à repetição apenas uma atitude contemplativa, pois ele não pode dessa forma ser concebido como capaz de uma ação livre que interfira no curso do mundo³⁴⁹. Assim, põe-se como essencial na pergunta sobre a repetição a questão da individualidade histórica na relação com a repetição, que se traduz na pergunta sobre se no indivíduo por pressuposto situa-se na continuidade com o passado individual e histórico e com o desenvolvimento espiritual do mundo:

“A questão concerne à relação da liberdade com os fenômenos do espírito, no contexto no qual o indivíduo vive, enquanto a sua história avança em continuidade com o seu próprio passado e com o pequeno mundo que o rodeia. Aqui a questão se torna aquela da repetição

346ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition: a reconstruction*, p. 163.

347Esse tema desenvolver-se-á no cap. 4 dessa exposição.

348“(…) what meaning does repetition have in the domain of the spirit, for indeed, every individual, just in being an individual, is qualified as spirit, and his spirit has a history. Here the issue arises again, and the question becomes: What meaning does repetition have here (...). Here the individual does not relate contemplatively to the repetition, for the phenomena in which it appears are phenomena of the spirit, but he relates to them in freedom”. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 289.

349Idem, cf. 282, 286, 287.

nas fronteiras da sua vida, da repetição dentro da sua vida”³⁵⁰

O indivíduo contemplativo permite a si mesmo o privilégio de assistir a sua própria existência pois ele pressupõe inadvertidamente essa continuidade histórica com o presente como algo dado de antemão, e não chega a perguntar-se sobre a possibilidade mesma de uma distonia em algum ponto; o que se traduz na questão sobre a possibilidade ou não da repetição no espírito. Heiberg, segundo Constantius, concebe a repetição na natureza, pois a havia dado como pressuposta na individualidade qualificada como espírito livre, o que mostra que o *primeiro problema da liberdade: se há ou não repetição*, sequer chega a ser posto em questão:

“Quando se fala sobre individualidade, sempre se a concebe como contemplativa ou como esteticamente ambígua. Que há uma repetição é sempre certo, e o que te preocupa é ajudar o indivíduo a ganhar um sentido para a repetição. Mas a primeira tarefa da liberdade – se há ou não repetição – não é posta de maneira nenhuma”³⁵¹

A pergunta pela repetição vincula-se à questão da contemplação especialmente através da questão temporal do início, em que a individualidade livre vem a tornar-se efetiva. A questão concerne especificamente à possibilidade de o indivíduo perder-se a si mesmo no seu início e portanto ter de recomeçar; se tal início é possível e se é possível recuperar (repetir) aquilo que se perde nesse início. O ponto é que aqui o indivíduo, pelo simples fato de encontrar-se em jogo na situação temporal, o tempo todo arriscando perder-se e recuperar-se a si mesmo, não pode ser situado esteticamente como um indivíduo contemplativo: este último já percorreu o caminho, já atingiu a plenitude do absoluto; é, no dizer de Hegel, o ponto de vista do acabamento. Ele é, para si mesmo e para o mundo efetivo, como uma divindade. A lamentosa interpelação de Constantius sobre a vaidade, em que o tempo deixa de fazer qualquer sentido, diz respeito a este ponto de vista estético contemplativo em que a repetição não foi *posta* enquanto questão pertinente: "quando tudo é vaidade e tudo passa, viaja-se mais depressa que num comboio (...) Continua, tu, drama da vida; que ninguém lhe chame uma comédia, ninguém uma tragédia, pois que ninguém lhe viu o fim!"³⁵².

O discurso de Heiberg vê a repetição com relação ao estético apenas no domínio da metodologia analítica: a repetição seria um modo de deparar-se novamente com o prazer de desfrutar uma obra de arte como também um meio de aprofundar-se nela. Constantius rebate afirmando que a sua experiência da repetição com a viagem a Berlim também pode ser lida desse modo; pois é uma bela cidade, assim como uma obra também é bela. Mas nesse sentido qualquer coisa pode ser submetida a esta operação estetizante, e tudo pode tornar-se belo de alguma maneira.

350“The question concerns the relation of freedom to the phenomena of the spirit, in the context of which the individual lives, inasmuch as his history advances in continuity with his own past and with the little world surrounding him. Here the question becomes that of repetition within the boundaries of his life, of repetition in his life”. Idem, p. 288.

351“When you speak about the individuality, you always conceive of him only as contemplating or as esthetically ambiguous. That there is repetition always remains certain, and what preoccupies you is assisting the individual to gain a feeling for repetition. But the first issue of freedom—whether there is repetition—is not touched on at all”. Idem, p. 289.

352*Repetição*, p. 81.

Nesse sentido, tomar algo como belo passa ser o mesmo que tomá-lo como divertido, algo que não deve ser levado a sério, um mero entretenimento, coisa a que Constantius não está disposto: “este é o aspecto divertido da repetição, que jamais deve-se levar a sério”³⁵³. A concepção da repetição nesse sentido termina por aniquilar a própria possibilidade do estético. A exclusão da repetição do domínio do *theoréin* contemplativo termina, assim, por salvar o mesmo, na medida em que ele precisa de uma neutralidade exterior que não pode ser concedida pelo conceito de repetição, que refere-se somente à interioridade do indivíduo na liberdade. A repetição deve ser concebida como seriedade, mas a seriedade na contemplação é totalmente distinta do ponto de vista contemplativo em que tudo passa a ser regido pelo espectro do entretenimento e da distração. O ponto é que a ideia em sua totalidade, o que inclui também o aspecto do belo, não se efetiva por esta via; tudo o que pertence a este âmbito deve engajar-se na positividade do espírito na repetição em sentido pleno: a *repetição da própria individualidade elevada a uma nova potência*³⁵⁴. A ideia não somente preserva-se neste movimento, mas eleva a si própria, no movimento que constitui a repetição *sensu eminentiori* e o interesse mais profundo da liberdade³⁵⁵.

Mas na medida em que constitui um interesse, tem-se novamente nessa nova potência uma designação de cunho estético; de tal forma que se faz necessária uma categoria que dê conta da vertigem da subjetividade na liberdade dentro de seu próprio movimento. Tal é a função do sublime; mas no sentido de que o caráter estético que permeia seu conceito já não se determina mais pelas características do esteticismo romântico vulgar, em que o interessante se degenera numa busca arbitrária pelo novo em si e por si, e em que o conceito de beleza é reduzido ao entretenimento superficial. Ao contrário, estes conceitos transfiguram-se na condição fundamental do artístico em sentido elevado e ao mesmo tempo profundo, mas de uma forma tal que o sentido do estético ultrapassa a si próprio na instauração de seu sentido último, apontando para um substrato que em Kierkegaard se designa como o religioso, mas ao qual ela permanece subordinada, *dominada* – é o que se dá no caso do jovem com o poético, na transfiguração da melancolia na produção poética por meio da dialética da exceção, que instaura, do mesmo modo que em Abraão, a “presença de um paradoxo que escapa a todas as mediações”³⁵⁶.

2.5. Ironia e repetição como paradoxo

Se tal concepção é viável, tem-se que tanto o interessante quanto a ironia subsistem de forma subordinada à repetição; mas se a repetição é a “seriedade da existência”, e o querer a

353 “That is the amusing aspect of repetition, which one should never take seriously”. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 294.

354 *Idem*, p. 294.

355 *Idem*, p. 294.

356 *Temor e Tremor*, p. 149.

repetição significa ao mesmo tempo "amadurecer em seriedade"³⁵⁷, então de alguma maneira os dois conceitos devem ser articulados em função dessa seriedade. Trata-se, portanto, de conceber uma ironia séria ou uma seriedade na ironia, o que se traduz em encontrar no negativo do ponto de vista irônico algo de positivo por ele propiciado. A articulação da ironia que permite esse direcionamento é a ironia dominada, em que ela, "completa em si mesma", aponta para algo além dela na medida em que reconhece seu limite. Por outro lado, concebê-la como séria faria com que ela deixasse de ser ela mesma; o que não vem a se concretizar, pois ela também deve continuar a ser ela mesma. Assim, é forçoso que se dê uma abertura para o paradoxo da efetividade da ironia dominada; o acabamento, a síntese suprema do positivo, se dá somente na forma do paradoxo. Kierkegaard explica essa articulação quando fala da seriedade da ignorância no ponto de vista socrático: "neste ponto, é séria sua ignorância ao mesmo tempo em que também não é séria, e neste ponto extremo temos que manter Sócrates"³⁵⁸. E ainda:

"com efeito, quando a ironia deve formular um enunciado supremo, acontece aí como para todos os pontos de vista negativos, ela pronuncia algo de positivo, ela leva a sério aquilo que diz. Para a ironia nada está estabelecido, ela vira e mexe com tudo *ad libitum*; mas se ela quer enunciar isto, diz algo de positivo, com o que então a sua soberania neste ponto acaba"³⁵⁹

A seriedade não-séria de Sócrates indica em que sentido Kierkegaard concebe sua a ironia como um fenômeno encarnado num ponto de vista absoluto, como aquele cuja existência é a mais interessante possível e por último como aquele que introduziu a subjetividade na forma da ironia³⁶⁰. Quando Kierkegaard qualifica a necessidade de conceber Sócrates num "extremo", ele aponta que a posição socrática indica um limite, cuja linha divisória é o próprio paradoxo; e o reconhecimento desse paradoxo como limite delineia o caráter crítico da proposta kierkegaardiana que Ricoeur chama de *crítica da existência*, que tem o paradoxo como eixo central para seu estabelecimento e cuja condição de possibilidade é o próprio *limite da linguagem* frente ao paradoxo³⁶¹. Os recursos estéticos dominados no discurso kierkegaardiano direcionam-se na comunicação indireta o tempo todo a esse ponto fulcral do limite do paradoxo, e o indizível vem à tona a todo instante, para retrair-se em seguida sob o manto do colorido sofisticado do discurso. As contradições não resolvidas manifestam-se sem nenhuma reserva e à revelia, de tal forma que a sugestão do que no texto pode haver de positivo ou negativo é invertida no momento da repetição. Quando Constantius afirma que o caminho do texto é o inverso³⁶², a repetição transforma o movimento do texto numa alegoria do

357 *Repetição*, p. 33.

358 *Conceito de Ironia*, p. 233.

359 *Idem*, p. 233.

360 Muito embora não a tenha dominado; ele "avistou a idealidade à distância, mas não a dominou", e a subjetividade negativa da ironia constitui na verdade "a forma mais leve e mais exígua da subjetividade". Cf. *Conceito de Ironia*, p. 19.

361 Op. cit. TSAKIRI, V.; *Anxiety, Repetition and Contemporaneity*, p. 25.

362 *Repetição*, p. 136.

movimento efetivo, em que a repetição vem a ser uma inversão que propicia a sua elevação potenciada. De acordo com Melberg, a *ordo inversus* a que nos obriga a repetição não pode desvincular-se dela própria enquanto movimento: "a ordem reversa-repetida quer dizer colocar as coisas de cabeça para baixo: colocá-las no lugar certo"; o qual se dá na proximidade da inversão com o sublime, em virtude do *pathos* que a acompanha indissociavelmente; citando Paul Celan, "quem quer que ande de cabeça para baixo, senhoras e senhores – quem quer que ande de cabeça para baixo, este tem os céus como abismo abaixo de si"³⁶³.

A impossibilidade de acesso ao *númeno* mais íntimo da verdade abre caminho para o divórcio definitivo entre a linguagem e o real efetivo; de tal modo que a relação entre este último e o dito pode estabelecer-se apenas no registro do paradoxo. Mas a possibilidade de expressão de tal registro não pode prescindir de categorias estéticas como a ironia e o interessante, ainda que do ponto de vista do discurso logicamente articulado resulte em aporia. O movimento de inversão do livro do exterior – a viagem para Berlim – para o interior – a repetição da consciência – mostra a primeira como uma paródia da segunda, mas cujo caráter de paródia deve manifestar-se como tal para que o sentido mais profundo apareça. Portanto, o estético deve mostrar-se, na sua resolução, *limitado* por aquilo que propriamente o transcende; mas a pretensa seriedade que se instaura nessa mudança do "discurso irônico para o patético e confessional (mesmo que não se escape do quadro irônico do livro), e do passado para o presente"³⁶⁴, cujo fundamento não é senão o próprio lirismo poético do discurso do jovem, mantém-se limitada do ponto de vista exterior pela marca indelével do patético, no sentido mais negativo do termo³⁶⁵.

A repetição enquanto experiência tem a sua manifestação no texto através do paradoxo que expressa a sua impossibilidade: *a prova da impossibilidade da repetição se dá pela própria repetição*. Aqui, todavia, não se pode abstrair do ponto de vista estético direcionado a partir do exterior, pois a via de manifestação da repetição enquanto conceito se fundamenta apenas como uma *via negativa*. A experiência do fracasso objetivo da prova, que é também a prova crítica da vida estética como tal, é vivida principalmente por Constantius, e pelo jovem apenas na medida em que este é visto por Constantius como um poeta – de modo que a autocontradição em que o jovem entra quando o caráter patético do seu discurso lírico predomina e impede que a repetição se efetive na "elasticidade irônica" de um viver poético livre das amarras da ironia indomada³⁶⁶. A cisão fundamental entre exterior e interior torna-se explícita na enunciação desse paradoxo, pois nele toda

363“Wer aus dem Kopf geht, meine Damen und Herren,— wer aus dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich”. *Der Meridian und andere prosa* 51, Op. cit. MELBERG, A.; *Repetition (in the kierkegaardian sense of the term)*, p. 81.

364HOLMGAARD, J.; *The Aesthetics of Repetition*, p. 57.

365O discurso do jovem parece, nessa perspectiva, incomensurável com a magnitude da interioridade religiosa atingida por Jó: esse é o fundamento do humorístico que Haufniensis enfatiza no texto da *Repetição*, e que é esteticamente delineado no texto por Constantius no discurso sobre a farsa. Esse tema será tratado extensamente no capítulo 5.

366É assim que Holmgaard descreve o estado de *suspensio gradu* no poético do jovem, que precede a repetição e a efetivação do sublime. Cf. HOLMGAARD, J.; *The Aesthetics of Repetition*, p.57.

a possibilidade da positividade da experiência é jogada para o interior, e a experiência da repetição é desta forma posta na sua possibilidade efetiva apenas como experiência subjetiva. Entretanto, não se extingue com isso a possibilidade de Constantius, ainda que do ponto de vista meramente exterior, faça asserções de cunho metafísico ou conceitual acerca da repetição, na medida em que a possibilidade da prova metafísico-conceitual é obstruída por este paradoxo; o que não implica que, sob este ponto de vista, ele encontre uma resolução exterior concreta; ao contrário, passa a um movimento de desdobramento³⁶⁷ em que novas aporias são poeticamente postas em jogo, mas desta vez inseridas na interioridade subjetiva e marcadas pela insígnia do poético.

Assim, o tratamento conceitual da repetição mantém um vínculo com o estético na medida em que ele se efetiva, em virtude do paradoxo e do ponto de vista da exterioridade daquele que a observa de fora, como o poético sob a determinação do lírico, e, do ponto de vista interior, como a reduplicação da consciência; portanto não mais se arredondando num modo de vida em si mesmo, mas subjogado – do mesmo modo que a ironia – ao serviço à ideia. A sua vinculação unicamente ao modo exterior da representação negativa limita a possibilidade da própria comunicação, que passa a instituir-se sob a própria determinação do poético³⁶⁸, que se efetiva por meio da linguagem cifrada. Nesse sentido, há no caráter farsesco da paródia de Constantius, em sua viagem, um elemento que possibilita uma abertura para a própria seriedade, em que ela aparece somente como uma potência do discurso, ou seja, como possibilidade; de fato, como mostra Eriksen³⁶⁹, ela constitui um *interesse* da própria intenção irônica da paródia, pois ela constitui um ser que ainda não veio-a-ser na sua plenitude. Ela situa-se no interstício do vir-à-existência, sem no entanto constituir um não-ser absoluto nem um ser efetivo pleno. A ironia é, nessa relação com a seriedade, a porta-voz de mais uma faceta do paradoxo da repetição: a ironia é *a forma exterior de uma seriedade não-séria*, na qual subsiste o elemento determinante do mal-entendido, a lacuna entre o dito e o significado mencionada por Vergote³⁷⁰. Quando a realidade da ironia é pura possibilidade, quando ela ainda não foi dominada, o indivíduo se vê livre da "sua tarefa de realizar a realidade efetiva, (...) de sentir a seriedade da responsabilidade"³⁷¹. Mas ao passo em que ela é dominada, a seriedade é posta nela como um fator em movimento, em que a possibilidade se precipita no sair de si mesma.

367A proposta de Shlomith Rimmon-Kenan por uma *poética da repetição* tem portanto corretamente a sua fundamentação a partir do caráter aporético e paradoxal da repetição do ponto de vista estético, cuja primeira manifestação é o paradoxo da prova supracitado. A repetição manifesta, para ele, três modos fundamentais da função poética do paradoxo: 1) a repetição se faz presente em todo lugar e em nenhum lugar; 2) a repetição construtiva enfatiza a diferença e a repetição destrutiva enfatiza a identidade; ou seja, repetir com sucesso é não repetir; 3) a primeira vez já é uma repetição e a repetição é a própria primeira vez. Cf.: RIMMON-KENAN, S.; *The paradoxical status of repetition*, p. 151-155.

368Daí a identificação que Grammont faz entre estética, pseudonímia e ironia: estas designações são modos da comunicação em que o irônico ou o esteta vivem poeticamente. Ver GRAMMONT, G.; *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard*, p. 119.

369ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition*, p. 127.

370Cf. VERGOTE, H.B.; *Sens et Repetition*, v. I, p. 175.

371O *Conceito de Ironia*, p. 241.

Se a pergunta sobre a possibilidade da repetição deve ser levada a sério, como Constantius quer fazer crer que seja possível, torna-se impossível pensá-la, na medida em que a própria seriedade está como dada nesse registro, pois a repetição, a seriedade da existência, então aparece aqui como mais uma faceta do paradoxo, pois a pergunta sobre a repetição passa a pressupor a própria repetição. Do mesmo modo, se a ironia dominada é, como diz Tsakiri, "um gatilho para a interioridade"³⁷², então quando o indivíduo se pergunta onde ele deve tornar-se sério, da mesma forma que a pergunta sobre a repetição já a pressupõe como dada, então aí a seriedade também encontra-se posta. É nesse sentido a seríssima advertência de Kierkegaard numa nota que diz: "uma pessoa deve ter cuidado naquilo sobre o que ela se torna séria"³⁷³: essa cautela, repetidamente invocada pelo sedutor na abertura do *Diário do Sedutor* representa o próprio *interesse* da ironia com relação à realidade efetiva que mantém o negativo como uma possibilidade sempre à espreita, como a "velocidade"³⁷⁴ que A pressupõe que o esteta deve possuir para evadir-se da atualidade.

Na *Repetição*, esse indivíduo que vem a ser por meio desta relação interessante com a possibilidade é chamado *indivíduo críptico*. Ao mesmo tempo em que ele dispõe-se ironicamente com relação à possibilidade, nele encontra-se incipiente uma disposição à exteriorização que, no entanto, não sacrifica a própria interioridade nesse movimento; Constantius o descreve a partir de uma metáfora sonora, oscilando entre o murmúrio do vento e a melodia da disposição afetiva, não com outra intenção senão remeter à primeira etapa do esteticismo, a do desejo que encontra expressividade musical:

"(...) a possibilidade do indivíduo vagueia sem rumo na sua própria possibilidade, descobrindo ora uma, ora outra. Mas a possibilidade do indivíduo não quer meramente ser ouvida; não é apenas algo que passa (...), ela é também *gestaltend*, e portanto quer ao mesmo tempo ser vista. Daí que cada possibilidade do indivíduo seja uma sombra sonora. O indivíduo críptico (...) quer apenas ver e ouvir pateticamente, mas – note-se bem – ver-se e ouvir-se a si mesmo"³⁷⁵

Mas para o indivíduo críptico, a seriedade ainda é o demoníaco que, todavia, se faz presente como uma força repressora, a "vigilância angustiante da responsabilidade: aí estamos no domínio do demoníaco"³⁷⁶. No domínio da paródia, que é descrito aqui como o ambiente ideal do indivíduo críptico, a repetição ocorre na reduplicação que é dada "pela realidade artificial" em que ele pode "como um duplo, ver-se e ouvir-se a si mesmo"³⁷⁷. A reduplicação ocorreu na exterioridade, e não na consciência, pois aqui "a personalidade não está ainda descoberta, a sua energia limita-se a anunciar-se na paixão da possibilidade"³⁷⁸. O que deve ser ressaltado é que o indivíduo críptico tem

372 TSAKIRI, V.; *Anxiety, Repetition and Contemporaneity*, p. 24.

373 "A person must be careful about where he becomes earnest". *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 321.

374 *Either/ Or*, p. 234.

375 *Repetição*, p. 59.

376 *Idem*, p. 59.

377 *Idem*, p. 58.

378 *Idem*, p. 58.

a seriedade como uma possibilidade necessária para esse assistir a si mesmo, pois, ainda que tudo se resolva na ironia ou no "prazer sofisticado da imaginação"³⁷⁹, a relação consigo próprio, que redundando no paradoxo de efetivar-se no exterior e no interior a um só golpe, deve ser regida por uma responsabilidade incipiente em que ele possa "reconhecer-se a si próprio nessa imagem refletida"³⁸⁰.

A repetição aqui está presente, mas não de todo. O ensejo teatral, o ambiente farsesco em que o indivíduo críptico deve subsistir não permite que a seriedade seja consumada em um movimento extremo. A ausência-presente, e a presença-ausente da repetição nesse limiar do estético, constitui um interesse do indivíduo críptico que vê a si mesmo simultaneamente como um espectador e como um ator dentro do movimento do palco. Nisso, qualquer seriedade que poderia haver numa experiência estética do ponto de vista meramente exterior na posição de espectador é ironicamente destituída de valor positivo³⁸¹. Mas isso indica que o palco da farsa leva o estético ao seu limite: ele engendra a repetição no seu caráter estético ao máximo que ela pode atingir, que é o indivíduo inserido nessa reduplicação entre espectador e indivíduo agente. Se se ultrapassa esta configuração da relação do indivíduo consigo próprio, a seriedade deve tornar-se um atributo efetivo da consciência, e já se invadiu o domínio do ético³⁸².

A operação da reduplicação do indivíduo críptico sustenta no mesmo patamar a repetição não efetivada como seriedade de um lado, e a ironia dominada como determinação da consciência que pressupõe um movimento em direção a essa mesma seriedade, de outro. O que mostra que esta mesma ironia deve ser concebida como o índice do paradoxo da repetição na sua formulação mais explícita, instaurando assim uma transcendência com relação a si própria, e na mesma medida em que *ela é o princípio do poético*. No momento em que ela se manifesta enquanto tal no discurso, ela direciona o seu foco imediatamente para além dele próprio; na medida em que o significado vem à tona para ser lido ou ouvido, ele deve ser levado imediatamente a sério; mas quando a ironia se mostra como tal, não somente ela encontra sua delimitação, mas abre a visão para a finitude do discurso diante de algo maior, que só é possível devido ao paradoxo. Nesse sentido, a relação que se estabelece entre a repetição e a metafísica é irônica, na medida em que se funda num interesse exterior que é unidirecional: o contrário da assertiva não é válido, como nota Holmgaard: "a filosofia é desfeita pelo seu objeto de reflexão, e de outro lado, em lugar nenhum no livro consta que a repetição tenha algum interesse na metafísica"³⁸³. *A repetição, por si só, mantém uma relação meramente irônica com a metafísica*; da mesma forma que a sua formulação metafísica principal, "a

379Idem, p. 61.

380Idem, p. 60.

381 Como quando Constantius descreve a postura ideal deste espectador: "é preciso (...) não se deixar minimamente incomodar por aquela importância da arte que faz com que muita gente se amontoe num teatro para ver uma peça como se fosse um caso de salvação". Cf. *Repetição*, p. 70.

382Esse limiar será investigado em toda a sua desenvoltura no capítulo 5.

383HOLMGAARD, J.; *The Aesthetics of Repetition*, p. 53.

existência (*Tilvaerelsen*) que existiu passa agora a existir"³⁸⁴ consiste, nessa mesma concepção, num paradoxo: "a sentença lacônica que revela a fórmula na qual a repetição se baseia não é nada senão um paradoxo, criando um sentimento inquietante de que a ironia pode ser tudo o que resta ao fim da estrada"³⁸⁵.

2.6. Resolução da ironia e do interessante na estética

A relação da ironia com a repetição se arredonda na afirmação de que "a ironia é uma determinação da subjetividade"³⁸⁶. Essa afirmação tem como consequência que, sendo a repetição o movimento dessa subjetividade mesma, a relação mais fundamental entre as duas deve ser compreendida na *elevação da própria ironia a uma segunda potência* conceitual:

"veremos em seguida a necessidade de duas formas de aparição desse conceito; e a realidade ajuntou um nome a ambas. A primeira forma é naturalmente aquela na qual *a subjetividade pela primeira vez* fez valer seu direito na história universal. Aqui temos Sócrates (...). Quando porém a subjetividade se anunciou no mundo, não voltou a desaparecer sem deixar vestígio, o mundo não recaiu na forma anterior do desenvolvimento, muito pelo contrário, o antigo desapareceu e tudo se tornou novo. (...) Tem de existir *uma segunda potência da subjetividade*, uma subjetividade da subjetividade, correspondente à reflexão da reflexão. Com isso estamos novamente orientados historicamente"³⁸⁷.

Isso mostra que o segundo advento da subjetividade no mundo, em que ela se tornaria efetiva de uma maneira ainda mais alta, corresponde à uma elevação potencial, ao que se poderia propriamente chamar de repetição. A ironia nesse sentido atinge a sua consumação, mas a sua subsistência não é, por assim dizer, supressumida ou mesmo suprimida, mas adquire uma nova forma potenciada. É nesse sentido que Kierkegaard aponta que, ao mesmo tempo em que Hegel tornou-se dela o mestre, com ele "a segunda forma da ironia foi combatida e *aniquilada*, pois como era injustificada, só se podia *fazer justiça* a ela superando-a"³⁸⁸. Aqui esse combate se traduz numa espécie de *impaciência* que clama por um acabamento premeditado que termina por supressumir a orientação histórica que veio à tona precisamente na possibilidade desta segunda potência da subjetividade, o que redundava numa aniquilação que suprime o efeito da ironia na pretensão do discurso lógico da *Wissenschaft* hegeliana. A ironia, portanto, não pode aniquilar-se nessa elevação potencial, mas ela deve subsistir de forma reduplicada.

Quando a realidade aparece para o indivíduo na forma de uma "tarefa que quer ser

384 *Repetição*, p. 51. A tradução portuguesa toma o termo *Tilvaerelsen* como existência, embora na tradução inglesa conste "actuality which has been, now comes into being". Cf. *Fear and Trembling/Repetition*, p. 149.

385 HOLMGAARD, J.; *The Aesthetics of Repetition*, p. 53.

386 *Conceito de Ironia*, p. 212.

387 *Idem*, p. 212.

388 *Idem*, p. 212-213.

realizada"³⁸⁹, a referência à segunda potência da subjetividade já está posta. A similitude com o discurso cristão não é evidente por acaso, pois, no que diz respeito à questão da ironia como uma orientação existencial, tem-se que ela, de modo ambíguo, abre a possibilidade para as articulações de "criar (poeticamente) a si mesmo" e por outro lado o de "se deixar criar"; essa segunda assertiva corresponde ao posicionamento cristão; em que "o cristão se deixa criar, e neste sentido um cristão bem simples vive muito mais poeticamente do que uma porção de cabeças talentosas"³⁹⁰. Uma afirmação deste tipo torna inquestionável não somente a vigência da possibilidade de o indivíduo manter-se irônico na seriedade requerida pelo religioso, como também a validade estética do ponto de vista da reduplicação, em que o sentido do viver poético adquire um novo significado mais elevado mesmo atravessando a idealidade exigida pela responsabilidade ética. Ainda que a imediatez da idealidade estética não possa subsistir à repetição, esta última permanece sendo a "beleza da vida"³⁹¹, na medida em que a própria vida é uma repetição. Se a subjetividade, nesse sentido, posiciona-se na idealidade da *realidade efetiva* que surge a partir do choque entre a "idealidade desejada pela Estética" e a "idealidade exigida pela Ética"³⁹², a *ciência existencial*³⁹³ que se desenvolve a partir dela deve fundar-se no *interesse* constitutivo dessa subjetividade apartada entre o ser e o não-ser. Nesse sentido, a seriedade da responsabilidade não é ela própria o absoluto em que o indivíduo se sustenta, pois mesmo "a individualidade mais amadurecida, que se sacia com o forte alimento da realidade, não é propriamente influenciada por um quadro bem pintado"³⁹⁴; ela termina por reduzir-se a uma idealidade que não é propriamente uma idealidade plena, mas que se contenta com a superficialidade do prosaísmo.

A subjetividade orientada nesse sentido vive, pois, a serviço da ideia; cabe, na medida em que nela se está em movimento, conduzir a existência sob a sua unidade, o que preserva ao mesmo tempo "o indivíduo saudável e de bom humor", salva o sentimento e dá a ele a autocertificação da resolução da vida sob a rubrica do artístico. Por isso, Constantius adverte sobre a grandeza de fato que decorre do jovem não ter desposado outra moça; isso constituiria "uma fraqueza, um virtuosismo simplista" que é inadequado a quem quer que possua "uma visão artística da vida"³⁹⁵. Também por isso, sob outro ponto de vista, o poeta é "um parvo com as moças"³⁹⁶; se a sua vida deve deixar-se captar por uma categoria, tarefa esta que não é nem um pouco fácil se não levada a sério, a sua realização é infinitamente dificultada pela própria presença do feminino; Constantius

389Idem, p. 241.

390Idem, p. 242.

391Repetição, p. 33.

392Conceito de *Angústia*, p. 19.

393Cujo fundamento é o *Inter-esse*, enquanto o *esse* é o fundamento da ontologia e da matemática. Cf. *Journal and Papers*, IV C 100 n.d., 1842-43.

394Repetição, p. 61.

395Idem, p. 128.

396Idem, p. 128.

atesta que "só muito raramente vi uma moça cuja vida se deixasse captar sob uma dada categoria"³⁹⁷. No entanto, ele reconhece que se isso fosse porventura possível, ou seja, se a moça fosse dotada de interioridade, a dor do jovem intensificar-se-ia de fato, mas a "alegria de admirar a amada" teria a consequência de que "sua vida pararia como a dela, mas pararia como as águas que parassem enfeitadas pelo poder da música"³⁹⁸.

Essa constituição ideal do poeta deve ser tomada sob a rubrica da ironia justamente por que seu porta-voz é o próprio Constantius; ela tem como recurso para escapar à necessidade efetiva do movimento a fuga no estado de *suspense gradu*. Entretanto, este mote permite contrastar com clareza a distinção entre esse viver poético estagnado e o viver poético em que se possui a *ideia em movimento*: "o poeta não vive poeticamente pelo fato de criar uma obra poética, (...) ele só vive poeticamente quando ele mesmo está orientado e assim integrado no tempo em que vive, está positivamente livre na realidade à qual pertence"³⁹⁹. A "infinitude interior" que é necessária para que o indivíduo se torne assim positivamente livre constitui portanto a ironia dominada, e a orientação de que se fala aqui é dada pela própria ideia. Por isso, na medida em que todo indivíduo é supostamente capaz da reduplicação de si próprio na consciência, o que vale para a existência de poeta vale para qualquer outro indivíduo que não seja propriamente um poeta, na medida em que este não saberia dar a este conteúdo uma forma expressiva concreta, "uma configuração poética ao que foi vivenciado poeticamente"⁴⁰⁰, o que consiste num dom raro "digno de inveja"⁴⁰¹. A suspensão que o irônico deve efetuar não é, nesse sentido, de uma realidade específica, mas a própria realidade em sua totalidade, na medida em que ele encontra-se em constante choque com ela; por isso é "importante *suspender* aquilo que é o constituinte da realidade efetiva, aquilo que a ordena e sustenta, isto é, *a moral e a vida ética*"⁴⁰². Aparece então a necessidade da operação fundamental da ironia no movimento para o infinito que caracteriza a repetição: o irônico torna-se aqui "aquele Eu eterno, para o qual nenhuma realidade é adequada"⁴⁰³. Nesse sentido, o cristão, que "vive muito mais poeticamente do que uma porção de cabeças talentosas"⁴⁰⁴, encontra seu lugar uma vez que também a estética, da mesma forma que a ética, ou a generalidade, deve retornar depois da instauração da infinitude interior por meio da reduplicação.

Dessa maneira, aquele que aceita a tarefa de criar a si mesmo poeticamente não só entra no movimento por meio do qual ele se torna o que ele é, mas com isso transfigura toda a realidade à sua volta, que vem-a-ser juntamente com ele numa nova potência. Hong mostra que Kierkegaard

397Idem, p. 129.

398Idem, p. 130.

399*Conceito de Ironia*, p. 276-277.

400Idem, p. 277.

401Idem, p. 277.

402Idem, p. 245.

403Idem, p. 245.

404Idem, p. 242.

concebe, como Aristóteles, o *poiéin* como um *fazer*: "o poeta é, como a palavra mostra, um fazedor, mas um fazedor no reino do possível"⁴⁰⁵. Desse modo, a poesia relaciona-se com a realidade por meio da realidade poética, e de fato "é uma espécie de reconciliação, mas não a verdadeira reconciliação", pois ela reconcilia com o ideal, mas não efetiva uma *transubstanciação* da realidade. Por meio da realidade superior, a poesia redime a vida ao explicá-la, iluminá-la e desenvolvê-la; ela, nesse sentido, é mais filosófica que a história. Mas o seu operar se dá por meio desta *suspensão* do imperfeito, em que ele é posto de lado para que o ideal apareça sem que contudo deixe de sê-lo *in acto*. Sob este aspecto, o viver poético permite que se chegue apenas à forma do sublime que antecede a repetição em sentido pleno.

A orientação temporal dada pelo irônico não atinge a efetividade da história, na medida em que é poeticamente determinada, entretanto, não consiste também numa imobilidade constante; por isso ela deve passar por esse momento de suspensão, que rompe com a continuidade necessária à história⁴⁰⁶. A situação temporal do poeta nessa suspensão se dá na medida em que ela se mostra como um interesse entre a disposição imediata do estético, que Holmgaard chama de disposição erótica, e a consumação da repetição, que ele designa como o sublime. A divisão assim efetuada elucida de maneira bastante satisfatória o porquê da forma como a repetição ser introduzida no texto por meio de alusões eróticas; toda a história do jovem é condicionada à sua paixão ardente pela moça, e o próprio Constantius torna-se interessado no jovem pela força do seu desejo. A própria melancolia do jovem, que no fundo é uma "disposição erótica", da qual ele diz que "quem no seu amor nunca a tiver vivido precisamente no princípio, este nunca amou"⁴⁰⁷, é designada por ele como uma "recordação potenciada" que é "expressão eterna do amor em seu início"⁴⁰⁸. A disposição erótica é, por sua vez, desenvolvida por meio da ironia, ou ainda, da *elasticidade irônica*, para que manifeste-se a "força vital para matar a morte e a transformar em vida"⁴⁰⁹ e para que a recordação potenciada seja atingida: assim efetivar-se-ia o amor na atualidade, e o amor-repetição tornaria o jovem um pai de família, o que o faria deixar de ser um poeta. Mas, como foi visto, o jovem não foi capaz disso, e a sua repetição apenas *sublimou* a sua disposição erótica através da poesia.

A estética da repetição divide-se, portanto, de acordo com Holmgaard, entre *disposição erótica*, *suspensão* e resolve-se no *sublime*. Essa divisão é satisfatória na medida em que nela tanto a ironia quanto o interessante subsistem conceitualmente na medida em que em cada momento elas se efetivam como articulações que ligam a repetição com o estético. No entanto, a repetição não pode resolver-se aí simplesmente; é necessário que a própria ironia mostre a concepção estética da

405 *Fear and Trembling/ Repetition*, p XXIII.

406 Essa descontinuidade é o que fundamenta a repetição como um conceito que traz à realidade efetiva o que a mediação havia pretendido sem condição nenhuma de efetuar. Esse assunto será tratado adequadamente no capítulo seguinte.

407 *Repetição*, p. 38.

408 *Idem*, p. 38.

409 *Idem*, p. 38.

repetição como um mero interesse, para que nela apareça a força fundamental que impulsiona o jovem em direção à ideia, o *substrato indizível* do religioso. Para isso a estética só pode ser suficiente como comunicação indireta; mas deve haver nela um elemento de caráter estético que aponte para esse substrato sem no entanto atingi-lo. Esse elemento é dado no livro pelo *humor*, e pela incomensurabilidade do desejo do jovem com a seriedade exigida pela “atmosfera negativa que é a paixão do absurdo a que corresponde o conceito de repetição”⁴¹⁰. Mas o vínculo com o estético mantém-se nessa atmosfera negativa na medida em que o negativo, o nada que se manifesta enquanto um estado anímico de vertigem no abismo do sublime, determina toda a atualidade exterior, ao passo que “o sublime é um movimento interior, e ainda um movimento que o tempo todo parece incessantemente apontar para a infinitude inimaginável e indizível da alma do jovem”⁴¹¹. O sublime mostra o indivíduo na sua justa medida, uma vez que a sua situação é determinada no estar-entre o infinito do céu estrelado e o abismo sem-fundo. Como não há o limite que possibilite a mensuração, fica impossível estabelecer um critério de referência absoluta que sirva como um universal: nesse sentido, o indivíduo é, na relação com ele, uma *exceção* que se dá na forma do poético: o sublime “é essencialmente uma disposição estética além do tempo e da atualidade, jogando o sujeito numa visão cósmica de contínua oscilação entre 'tudo' e 'nada', entre 'o abismo' e 'as estrelas'. Certamente, há um tom religioso subjacente a tudo isso”⁴¹². E, no entanto, o jovem permanece poeta. A relação entre o estético e o religioso parece não poder ser compreendida aqui de outra maneira, como um interesse na infinitude do indizível religioso que se traduz na disposição do sublime.

O movimento da repetição nesse sentido se mostra como um interesse cuja atualização se traduz na fundação da própria metafísica, mas também no seu acabamento, consumação e afundamento. A “autossuficiência” da metafísica em que Constantius encalha, a segunda forma do interessante⁴¹³, é rompida para dar lugar à infinitude da interioridade no interesse do sublime. É nesse sentido que o jovem efetuou um movimento religioso enquanto manteve-se poeta; ele de fato “foi adiante”⁴¹⁴ pois ele foi capaz de *sacrificar* a sua autossuficiência; esta é a terceira forma do interessante, para além do amor à mudança e do querer a repetição sem sofrimento: o interesse infinito na existência não pode dar-se na imanência de um Eu que engendra a si mesmo. Na repetição como interesse da metafísica, ela encontra sua consumação pois seu pretense desinteresse é desmascarado; como diz Haufniensis: “tão logo aparece o interesse, a metafísica se esquiva. (...) Na realidade efetiva, todo o interesse da subjetividade vem à tona, e então a metafísica encalha”⁴¹⁵.

410 *Conceito de Angústia*, p. 19.

411 HOLMGAARD, J.; *The Aesthetics of Repetition*, p. 59.

412 *Idem*, p. 59.

413 *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 326.

414 *Idem*, p. 326.

415 *Conceito de Angústia*, p. 20.

Haufniensis associa o estético em sentido kantiano com a metafísica, no sentido de que ambos deveriam ser desinteressados, o que não pode subsistir com a repetição. Nesse sentido, tanto o estético quanto a metafísica “encalham”. Para dar continuidade ao movimento, deve-se abandonar estes registros e inserir-se no fluxo por meio do próprio paradoxo que este representa; como explica Caputo: “assim que a metafísica torna-se interessada, assim que ela é inserida no fluxo e perde sua barreira protetora, ele é forçada a dar-se conta do jogo sem fundo, o abismo, a ausência que habita interiormente toda a reivindicação de presença”⁴¹⁶. Esse é o momento da repetição que coincide com o sublime: aquele em que o indivíduo perde a si mesmo em meio a infinitude abismal, mas a cada momento volta a ganhar-se; a repetição identifica-se aqui com o próprio fluxo e com o próprio devir, que não pode ser pleno se não for um tornar-se si-mesmo. A compreensão da repetição como um conceito de movimento (*kinesis*) deve ser fundamentada a partir de dois momentos: o da sua relação com a mediação, e portanto com a metafísica em geral, e o da sua compreensão como um conceito da inserção do indivíduo na realidade, ou seja, como um conceito histórico temporal. Esse será o tema dos capítulos que se seguem.

⁴¹⁶CAPUTO, J.; *Radical Hermeneutics*, p. 35.

3. Metafísica e Repetição

O intento principal deste capítulo será o de delimitar uma concepção metafísica da repetição, em toda a abrangência dos problemas e dificuldades em que tanto direta quanto indiretamente tal tentativa implica. Será abordada aqui a relação entre repetição e mediação, mais especificamente dentro do problema da repetição como o que Constantius denomina “a nova categoria que é preciso descobrir”⁴¹⁷ e o erro histórico que, segundo ele, consistiu em se chamá-la de mediação. Desenvolver-se-á também a relação negativa que os conceitos de recordação e mediação, embora em sentidos distintos, mantêm com a repetição, levando em conta as determinações estético-psicológicas deste ponto de vista, como as expostas nos capítulos anteriores; bem como o delineamento do problema do *estético referido à repetição enquanto categoria metafísico-conceitual*. Tal articulação tem o intuito de evitar que o discurso se perca naquele alarido abstrato que Constantius abomina como “inacreditável agitação” e “conversa idiota”⁴¹⁸ a respeito da mediação. A abordagem metafísica, portanto, teria a intenção de mostrar os movimentos da própria noção de movimento na existência, nomeadamente na forma do consagrado *torna-te quem tu és*: as questões já referidas do velho que se torna novo e da repetição enquanto retomada serão aprofundadas nessa ocasião. A questão do movimento, por sua vez, deverá ser detalhada no capítulo seguinte.

Quando se trata da relação que a repetição mantêm com a metafísica, é necessário antes de tudo uma distinção fundamental entre os horizontes de sentido de uma e de outra. Não se pode de imediato falar de uma metafísica da repetição ou da repetição como uma categoria metafísica sem que antes se resolva o problema de se a repetição, na medida em que é concebida como uma categoria ético-existencial, se presta propriamente a qualquer categorização sistemática, ou se ela própria extrapola esse intento dogmático e abre o caminho para uma nova concepção do que seja a metafísica. Tal não implica dizer que a repetição não pode, sob qualquer circunstância, ser abordada por meio de um viés conceitual ou mesmo metafísico; mas, na medida em que tal empreitada é levada a cabo, a prerrogativa de que tal ponto de vista se erige apenas enquanto uma possibilidade, quer dizer, enquanto um escopo dentre outros que imediatamente o ultrapassam – justamente por ser o mais abstrato, o mais imediato do ponto de vista do entendimento – e, por assim dizer, não o esgota, mas apenas põe em evidência a abrangência do problema e a radicalidade da decisão sobre sua resolução.

417A *Repetição*, p. 50.

418Idem, p. 50.

Isso se dá porque a própria repetição, se pensada como uma etapa ou um estágio no desenvolvimento da consciência cuja precedência e sucessão são concebíveis numa relação necessária e determinada com ela, resulta numa instância que concebe o indivíduo apenas como generalidade, e daí temos somente mediação e falatório. Esse discurso não capta o que Johannes Climacus chama de “paixão infinitamente interessada”⁴¹⁹ pela existência, que caracteriza o modo de existência do indivíduo e também a marca fundamental do religioso. De maneira contrária à filosofia hegeliana, o mote das críticas de Kierkegaard a seus contemporâneos, que diz respeito à generalidade universal do Espírito e aos movimentos imanentes da consciência histórica, indica que essa concepção de individualidade cria uma fissura na totalidade da concepção do absoluto hegeliano e institui uma relação de polêmica entre o universal e o poético que dele se exclui como *exceção*. Essa polêmica possui uma dinâmica dialética própria que também será tratada neste capítulo, paralelamente ao que diz respeito ao aprofundamento do sentido da relação entre recordação e repetição, agora não mais numa abordagem estritamente estético-psicológica como aquela previamente dada anteriormente, para que então venha à tona o sentido mais preciso dessa dialética e se mostre em que medida ela subsiste para além dos limites do estético. A relação entre recordação e repetição enquanto *movimento* é decisiva para que se compreenda também a incógnita final do segundo capítulo, a saber, a repetição enquanto uma categoria capaz de traduzir o movimento concreto da existência, a partir da qual é dada a perspectiva em que se concebe os três conceitos ali colocados, historicidade, transcendência e devir. Todos eles recebem, com a instauração da repetição, um significado distinto e específico, cujo detalhamento é essencial não somente para compreender o movimento religioso, mas também para que este, e por conseguinte a própria repetição, estabeleça sua relação específica com o estético.

3.1. *Recordação, Mediação e Repetição*

A concepção da repetição enquanto categoria existencial depende de sua comparação negativa frente aos conceitos com os quais ela se relaciona e a partir dos quais ela é definida. Dito de outro modo, a repetição na sua definição em geral é determinada apenas de maneira negativa, dado que uma definição geral da repetição é um mal-entendido. Diz-se dela o que ela não é, para a partir daí e por meio de métodos indiretos poder-se chegar a vislumbrá-la, embora sua efetividade e completude na totalidade da ideia só se deem enquanto experiência individual, e ainda assim na sua comunicação um resquício de infabilidade seja em última instância inescapável. Os conceitos principais com os quais ela se relaciona negativamente são, pois, a recordação e a mediação. Essas

⁴¹⁹*Postscriptum*, p. 31.

relações serão abordadas em contínuo confronto uma com a outra, não obstante o ponto-chave para a compreensão da repetição encontre-se aí, mas propriamente em nenhuma das duas; ora, considerando que a determinação da generalidade da repetição é negativa e os conceitos com os quais ela se relaciona negativamente são eles próprios insuficientes para explicá-la, qualquer relação dialética, por mais que se faça presente em vários momentos do texto e se mostre decisiva para um delineamento da repetição com respeito ao estético, não esgota o sentido profundamente transcendente desta, muito embora fique claro que qualquer possibilidade de mensuração dessa profundidade mesma depende intrinsecamente de uma clarificação a respeito da dialética.

A dialética da recordação em relação à repetição pode ter o seu início a partir da mera relação de oposição entre dois pontos fundamentais: o primeiro a ser citado no livro é o da repetição como um movimento análogo porém oposto ao da recordação: “repetição e recordação são o mesmo movimento, apenas em direção oposta, pois aquilo que se recorda, foi, repete-se para trás; enquanto a repetição propriamente dita é recordada para diante”⁴²⁰. Pelo próprio modo de explicação, da repetição em função da recordação e vice-versa, fica aqui evidente que a relação de oposição mantém-se enquanto dialética na medida em que subsiste entre elas uma identidade em seu caráter qualitativo no que diz respeito ao *movimento*; embora nada além disso fique patente, a explicação é tautológica e circular. Recordar: repetir para trás; repetir: recordar para a frente. Esta relação é ultrapassada somente na medida em que é posta a relação da repetição e da recordação com a felicidade temporal do indivíduo, o que constitui a ponte para o desenrolar da história do jovem que, ao menos do ponto de vista de Constantius, é a encarnação do “desditoso cavaleiro do amor feliz, o da recordação”⁴²¹, mas cuja felicidade é apenas aparente, uma máscara meramente exterior para sua melancolia.

O segundo ponto fundamental é expresso, portanto, na relação de oposição dos movimentos para-trás ou para-frente com a clássica dicotomia *conhecimento – vida*: “repetição é uma expressão decisiva para aquilo que era 'recordação' entre os gregos. Tal como estes ensinavam que todo conhecer é um recordar, também a nova filosofia ensinará que a vida é toda ela uma repetição”⁴²²; e logo em seguida: “deste modo, se [a repetição] é possível, faz o homem feliz, ao passo que a recordação o faz infeliz”⁴²³. A bem-aventurança realiza-se na efetividade concreta do amor-repetição, novamente em oposição ao amor-recordação, tal que aquele emprega a constância ética do querer contínuo na seriedade, enquanto o outro se recolhe num lânguido afastamento, numa “saudade melancólica e nostálgica de um paraíso perdido”⁴²⁴. Toda a problemática aparece aqui em

420 *Repetição*, p. 32.

421 *Idem*, p. 47.

422 *Idem*, p. 31, 32.

423 *Idem*, p. 32.

424 CAPUTO, J.; *Radical Hermeneutics*, p. 15.

quatro registros: a da relação imediata entre recordação e conhecimento e entre repetição e vida⁴²⁵, e as respectivas relações opostas da repetição-recordação e de conhecimento-vida. Aqui elas se mostram numa oposição irreconciliável, embora ainda apareçam como definições do movimento enquanto tal. Estas relações trazem à tona vários elementos em jogo na filosofia grega, que seriam cortados “com o dois de espadas”⁴²⁶ pela doutrina da repetição⁴²⁷. O afastamento do mundo que o conhecimento pressupõe na doutrina da anamnese é que se encontra em jogo na doutrina da recordação como o *proton pseudos* do indivíduo na existência, que resulta na melancolia e no amor infeliz; e o melancólico, cuja determinação anímica se sobrepõe a qualquer outra determinação – não basta a alegria de uma paixão para curá-lo, pois, “se se trata realmente de um melancólico, como haveria de ser possível que a sua alma não se ocupasse melancolicamente daquilo que para ele se tornou a mais importante de todas as coisas”⁴²⁸. Esta representação vem a ser ela própria o retrato invertido do que seria o indivíduo arquetipicamente feliz na repetição. Aquele que vive na recordação meramente contempla a vida de fora, situando a si mesmo na alteridade da esfera da vida; por meio da recordação, o jovem “saltara por cima da vida” e experiencia o amor de maneira poética, que começa a partir do negativo irônico da própria perda, o que, não obstante, constitui a vantagem e a segurança da recordação: “a recordação tem a grande vantagem de começar com a perda; por isso é mais segura, já que nada se tem a perder”⁴²⁹.

A nostalgia de que se trata aqui se define, no ponto de vista de Holmgaard, como um projeto de interpretação da substância originária. A definição romântica da própria filosofia como nostalgia⁴³⁰ é um análogo do que Constantius define como recordação, cuja realização seria “uma busca tradicional pela verdade do ser em termos de origem e fonte, e também fazer da tarefa da filosofia retornar o homem ao seu ser original, então não permitindo ao sujeito outra opção senão tomar a substância como parte de um projeto nostálgico”⁴³¹. Na repetição, portanto, não pode haver nenhuma nostalgia; embora, nesse sentido, a “salvação do sentimento”⁴³² pela qual o jovem,

425 Mais especificamente, a expressão da repetição da vida se dá na totalidade: “a vida *toda ela* é uma repetição”. O significado dessa expressão traz à tona os temas não só de uma abertura na repetição para a eternidade e para a transcendência, mas o significado do movimento enquanto devir. Este é o tema central do próximo capítulo.

426 *A Repetição*, p. 50. Expressão de um jogo de cartas espanhol que se assemelha a um xeque-mate.

427 Os principais seriam a doutrina platônica da *anamnese* – que depende, por sua vez, da doutrina da transmigração das almas exposta no *Fédon*, e também a doutrina aristotélica da vida contemplativa, que se traduz na *Metafísica* na condição fundamental do *theoréin* e do olhar científico por excelência, bem como na *Poética*, em que se desenvolve a questão da catarse contemplativa e da *mimesis* representativa, na qual que a arte, seguindo os passos da doutrina platônica, vem a ser uma imitação potenciada do *eidos* concreto.

428 *Idem*, p. 37.

429 *Idem*, p. 37.

430 Novalis traz uma célebre definição da filosofia como nostalgia: “philosophy is actually nostalgia: the urge to be everywhere at home”. Em alemão, a palavra é *Senhsucht*; a raiz vem do verbo *sehnen*, que denota ânsia ou desejo ardente, ou, ainda, saudade; enquanto *Suchte* significa obsessão ou vício. Na verdade, diz-se que a forma “nostalgia”, que existe várias línguas, devém de uma junção de duas partículas gregas (*nóstos* – voltar à casa, e *álgos* – sofrimento; daí a sintomática derivação em inglês do *homesickness*). Cf. NOVALIS, *Philosophical Writings*, 8, 45; p. 135.

431 HOLMGAARD, J.; *The Aesthetics of Repetition*, p. 52.

432 *Repetição*, p. 128.

segundo Constantius, deveria passar, fosse assim identificada em seu âmago como paradoxal, pois o sentimento deve ser salvo às expensas da atualidade da recordação e portanto da melancolia, sem que contudo seja aniquilada na repetição a sua disposição afetiva. A opção entre a salvação do sentimento, com a contrapartida da melancolia e da nostalgia, e a repetição, com a qual todo o velho se torna novo, parece ser radical, pois nesta a disposição anímica só poderia ser mantida por meio de um paradoxo transcendente.

Nesse sentido, a natureza melancólico-poética ilustrada pelo jovem ultrapassa, no que diz respeito a esta relação dialética com a repetição, a mera determinação psicológica de uma disposição afetiva ou de um *Gemüt*, e aponta para um substrato metafísico que se traduz numa efetividade existencial em que aparece patente a relação da ideia com o indivíduo. Trata-se aqui de uma relação dialética efetiva do movimento de subsunção de toda a personalidade padecente à unidade da melancolia; a supremacia irrestrita dessa característica sobre todas as outras. É isso o que Kierkegaard chama de “estar a serviço da ideia”; e as nuances deste serviço podem ser percebidas em várias instâncias pelas quais o texto caminha. Esse é um dos elementos no texto que permitem conceber a leitura do jovem, aquele em quem a ideia se encontra em movimento, como um apaixonado fervoroso de fato, mas cujas atitudes dúbias ganham caráter poético na medida em que não correspondem à exterioridade de um apaixonado, como se nele não houvesse nenhuma seriedade da concepção dessa ideia, enfim, como se ele fosse um esteta. Mas, se de fato se pode conceber algum traço de seriedade, esta se mostraria somente por um caminho indireto e quase insondável; pois, se se concebe a ideia como o abstrato da forma da interioridade, então não se pode determinar quantas mediações são trazidas para a atualidade efetiva do personagem, pois haverá sempre o descompasso entre a interioridade e o exterior. De fato, no início do relato, quando o jovem ainda não se mostrou atingido pelo dilema decisivo da provação, a constatação de Constantius sobre o jovem, de que “no seu amor a ideia estava em movimento”⁴³³, mostra que há ainda um certo compasso entre o vir-a-ser do indivíduo e a relação com a ideia:

“(…) quem não estiver convencido de que, no amor, a ideia é o princípio da vida e de que por ela, se necessário, é preciso sacrificar a vida ou, o que mais é, sacrificar o próprio amor por muito que a realidade o favoreça, esse está excluído da poesia. Onde, pelo contrário, o amor estiver na ideia, a cada movimento, mesmo a mais fugidia emoção, nunca será sem significado (...)”⁴³⁴

Estas assertivas, note-se bem, demonstram apenas o ponto de vista de Constantius sobre o jovem, e não necessariamente mostram nem a maneira como o jovem deve por si só ser compreendido nem como ele compreende a si mesmo. A ideia em movimento instaura uma relação

433 Idem, p. 41.

434 Idem, p. 41.

do indivíduo com o real a partir de uma ideia que é vivida na efetividade; dito de outro modo, estabelece-se uma dialética cujo fundamento é uma cisão entre real e ideal. Mas o proceder do jovem não atinge a repetição, pois ele se caracteriza pela referência constante à ideia, que permanece sempre, contudo, como um ideal; sem que nessa dualidade o jovem o reconheça como tal. Ou seja, ele termina por não ser capaz de ir além do ato romântico da recordação, ainda que seu serviço à ideia constitua por si mesmo uma relação dialética entre um e outro, na qual, todavia e por consequência desse movimento ser demasiado brando, a repetição não tem condições de surgir: “querer servir à ideia (...) é também um serviço fatigante; porque nenhuma beldade pode ser tão exigente como a ideia, nem o desagrado de nenhuma rapariga pode ser tão pesado como a cólera da idea, que acima de tudo é impossível de esquecer.”⁴³⁵

Se não se quer a repetição, se não há a seriedade e a persistência diante da provação como pressupostos da consciência, a repetição não pode surgir. É isso que torna o amor do jovem infeliz; Jon Stewart enumera bem as razões:

“A recordação no amor não pode ser realmente feliz por duas razões. Primeiro, recordar um amor implica que ele já não existe mais (...). Segundo, a recordação de um amor antes da sua consumação é dolorosa já que consiste num estado de incerteza e errância de quando o resultado é posto em dúvida. Em contraste, a repetição é a “abençoada segurança do momento”⁴³⁶. Quando o amor é tomado como um estado e não um processo, então ele pode ser concebido como a repetição habitual de ações específicas na vida cotidiana”⁴³⁷.

De fato, a recordação designa sempre um movimento; mas o mover-se da recordação é para trás, sempre no sentido de resgatar algo que se perdeu, e para isso a insuficiência do ponto de vista do indivíduo que recorda – no sentido de que ele encontra-se sempre apartado do conteúdo dessa recordação – é sempre enfatizada. Isso era algo patente na filosofia socrática: a ignorância socrática mantém, na relação com a recordação, a forma intelectual mais fundamental do que era para ele o conhecimento, na medida em que todo ele dependia de uma reconstituição da totalidade do passado. Essa reconstituição é o que aparece no *Conceito de Ironia* como o criar poeticamente a si mesmo, em oposição ao equivalente religioso do *deixar-se criar*, que nem por isso deixa de ser esteticamente determinado. Tal procedimento independe, nesse sentido, da segurança dada pela identidade do sujeito consigo próprio, pois a reconstituição do passado se dá no plano da pura abstração. Eriksen o mostra da seguinte maneira:

“o entendimento da relação de um ser humano com a verdade implicada pela tese de que todo saber é recordação deve ser qualificada por esta experiência de ignorância e incerteza. É

435 Idem, p. 41.

436 A partir da tradução inglesa. Esse trecho corresponde na edição portuguesa ao dito da repetição como a posse da “ditosa certeza do instante”. Cf. *Repetição*, p. 32.

437 STEWART, Jon; *Kierkegaard's Relation to Hegel Reconsidered*, p. 290.

de pouco proveito saber que a verdade repousa dentro de si próprio, se o sujeito mesmo evapora numa inspeção mais acurada”⁴³⁸

Faz parte portanto da forma fundamental da recordação essa negatividade que termina por assolar o próprio sujeito e que constitui o elemento fundamental da disposição melancólica, quando se ultrapassa o contexto socrático do mero plano intelectual abstrato; não tanto pelo sujeito que se sabe eternamente apartado daquilo que ele recorda pelo próprio tempo, mas principalmente porque ele se vê perdido nesse vácuo em que consiste o próprio passado a partir do qual ele constitui a si mesmo. O presente é esvaziado de sentido, e como tal não pode estabelecer nenhuma relação positiva com o passado ou com o futuro; essa relação de ausência é traduzida na relação do sujeito irônico, que sequer chega a constituir uma subjetividade exprimível, pois a ausência de qualquer determinação subjetiva ou objetiva é o que constitui a forma fundamental de toda relação. É isso que, em parte, Kierkegaard parece querer apontar quando coloca que esse ponto abstrato do nada é o “ponto de coincidência para as duas concepções que procedem seja da mística subjetiva, seja da ironia”⁴³⁹; como as “aspirações e nostalgias” são sempre direcionadas para “um tornar-se sempre mais leve, para um concentrar-se num sublimado sempre mais volátil”⁴⁴⁰, a própria subjetividade termina por se encerrar no nada inefável do misticismo subjetivo. A negatividade absoluta da ironia aparece aqui na sua mais determinante relação com a recordação através da própria repetição: o que não pode ser esquecido o é porque nunca foi recordado, mas também nunca esteve presente na consciência. Por isso pode-se dizer, com Rimmon-Kenan, que a “repetição não é, assim, uma reprodução de uma presença antecedente mas uma produção como uma 'peça de experiência real'. E o que esta experiência presente repete é novamente a ausência”⁴⁴¹. A manifestação mesma da ausência faz com que ela própria se torne presente enquanto ausência, ou seja, aquilo que foi recordado não foi em momento algum esquecido. Portanto, a insuficiência da recordação aqui se dá pois o seu caráter negativo só vem à tona para ela própria através do movimento da repetição, em que ela própria é posta de maneira invertida.

É curioso notar que tudo o que Constantius afirma sobre a insuficiência da recordação aplica-se também à esperança, enquanto instância temporal análoga à recordação. Não se pode dizer que esta constituiria um recordar para frente, pois esta é a designação dada à própria repetição. Quando Constantius faz a comparação do amor repetição com a recordação, ele simultaneamente introduz a esperança como uma forma similar à recordação: “o amor da repetição é o único feliz. Tal como o da recordação, não tem a inquietação da esperança, não tem a alarmante aventura da

438ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition: a Reconstruction*, p. 84.

439*Conceito de Ironia*, p. 65.

440Idem, p. 65.

441RIMMON-KENAN, S.; *The Paradoxical Status of Repetition*, p. 156.

descoberta, mas também não tem a melancolia da recordação, tem sim a ditosa certeza do instante⁴⁴². Se se incorre na tentativa, decerto um tanto inadequada, de situar a repetição em categorias temporais lineares – passado, presente e futuro como sucessão – então a repetição situa-se precisamente no instante, no presente evanescente, embora constitua um movimento de sobrelevação do próprio presente, o que implica numa nova concepção de temporalidade⁴⁴³. A esperança não é um recordar para frente, mas uma projeção da própria recordação para o futuro, pois o conteúdo da esperança é ele próprio uma reconstituição de elementos a partir do passado; sua pulsão envolve mais propriamente um desejo de restituição cujo movimento enfatiza, como na recordação, o fato de que algo se perdeu efetivamente; a expressão da esperança é apenas a de um desejo que no fundo não quer realmente uma restituição, não tem forças para afirmar a atualidade do próprio querer: “aquele que quer apenas ter esperança é covarde, aquele que apenas quer recordar é voluptuoso, mas aquele que quer a repetição é um homem, e quanto mais energicamente for capaz de a tornar clara para si próprio, tanto maior será a sua profundidade como criatura humana”⁴⁴⁴.

A recordação constitui um ponto de vista da consciência que tem em Constantius a plenitude do saber de si mesma enquanto tal. Nesse sentido, quando Constantius diz que o jovem é uma criação poética dele próprio, se é permitido pensar que provavelmente a incompreensão do jovem pelo seu confidente se dá justamente pela infinita proximidade entre os dois. A relação assemelha-se a uma dialética entre dois opostos: Constantius é aquele que não se move, enquanto no jovem a ideia está em movimento; a visão do jovem é daquele que sofre passionalmente todos os reveses da vida, enquanto Constantius, embora apaixonado pela vida num outro sentido, permanece com relação a ela num ponto de vista exterior; dialética esta que, em virtude da infinitude da interioridade do jovem e do descompasso absoluto entre as categorias do repouso e do movimento, não pode atingir um termo absoluto. Tal proximidade se exemplifica ainda mais no ponto de vista de Constantius sobre a melancolia do jovem: “alguém com esta natureza não precisa de amor feminino, algo que cuido de explicar a mim mesmo pela ideia de que numa existência anterior o indivíduo foi uma mulher, e de que, agora que se tornou homem, conserva a recordação disso”⁴⁴⁵.

Sem muita dificuldade pode-se notar o jogo de reflexos presente nesse trecho: ao mesmo tempo que Constantius reprova o jovem por haver sido demasiado apegado à ideia ao aferrar-se ao poético, ele próprio procura explicações no âmbito da recordação, na medida em que ela constitui-se em afinidade com a doutrina da alma reencarnada que remete aos gregos. A disposição anímica feminina do jovem explica a sua falta de forças para efetivar o plano calculista do experimento e a

442 *A Repetição*, p. 32.

443 Isso será tratado mais detalhadamente no capítulo seguinte.

444 *Idem*, p. 32.

445 *Idem*, p. 89.

sua contenção no estado de suspensão. Mas o tremor que o jovem espera se traduz num estado efetivo de superação em que, contudo, há uma preservação do todo do passado enquanto recordação: “por mais que ela me transforme, espero porém que a respectiva recordação permaneça comigo como uma consolação inesgotável, que permaneça depois de me ter acontecido aquilo que em certo sentido temo mais que o suicídio, pois me abalará numa proporção diferente”⁴⁴⁶. Note-se que o estado de suspensão anterior à repetição é ambíguo tanto no que concerne à concepção da recordação tanto quanto à natureza daquilo que se exige daquele que deseja ardentemente a repetição: a recordação tornar-se-á na própria repetição uma recordação, mas por outro lado a repetição viria a ser uma transubstanciação absoluta, uma graça divina na qual o jovem afirma que ela “destruirá por inteiro a minha personalidade, (...) tornar-me-á praticamente irreconhecível perante mim mesmo”⁴⁴⁷. O jovem deseja uma ruptura tão radical quanto a repetição, mas ao mesmo tempo quer que algo do passado seja preservado, ainda que como um mero alento da incisão do sofrimento, como um parâmetro vago para que essa transfiguração seja em alguma medida mensurável. Contudo, na medida em que subsiste a recordação de fato, ela constitui um elo da sua personalidade com o passado, pois este é constitutivo da consciência, e não pode nessas condições vir a ser repetido.

O pressuposto aqui é o de que o esquecimento é de fato o remédio contra o sofrimento gerado pela culpa imposta pela consciência do passado e de que ele será uma dádiva dada pela repetição; mas, por outro lado, não se pode conceber que esta tenha sua efetividade sem que se esteja disposto a deixar a carga do passado para trás. Cabe perguntar se, em algum sentido, a repetição que ele atinge foi em alguma medida esquecimento. Eriksen mostra que, além da forma estética de esquecimento mostrada na *Rotação de Cultivos*, em que ele é um “ato de consciência”, pode-se conceber outra forma em que ele seria “uma dádiva para a consciência”, o que representaria uma espécie de “redenção do si na confissão do pecado”, em que o indivíduo expurgado é abençoado com “um novo começo”. Esta seria a forma do esquecimento como repetição: “o significado da repetição como a dádiva do esquecimento é relacionada a esta redenção de si mesmo na consciência do pecado e na certeza do perdão”⁴⁴⁸. Mas o esquecimento como redenção não pode aqui ser concebido sem a categoria ética do arrependimento, na qual a repetição torna-se de fato “o lema em qualquer intuição ética”, e a “*conditio sine qua non* para todo e qualquer problema dogmático”⁴⁴⁹. Porém, o jovem encontra-se a serviço da ideia, e Constantius é obrigado a notar que um “serviço fatigante” de tal natureza requer uma seriedade de sacrifício até do próprio amor na realidade, se necessário, para salvar a idealidade poética e escapar “à cólera da ideia, que acima de

446 Idem, p. 125.

447 Idem, p. 125.

448 ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition: a Reconstruction*, p. 167.

449 *Repetição*, p. 51-52.

tudo é impossível de esquecer”⁴⁵⁰. O esquecimento em serviço de algo mais elevado não pode, por consequência, senão traduzir-se no *esquecimento de si próprio*; e, nesse sentido, o esquecimento deixa de condicionar-se ao sujeito que quer criar-se a si mesmo, e o condiciona a deixar-se ser criado, por meio do que ele recebe a si mesmo de volta como uma dádiva, da mesma forma que ocorre com o jovem. Portanto, “esquecer a si mesmo é a expressão verdadeira do amor”⁴⁵¹, mas também a condição para que o si mesmo seja recuperado pela repetição.

Tudo isso mostra, ademais, que o querer do jovem se constitui em alguma medida ainda no registro da mediação, ao menos nessa etapa da narrativa em que ele se encontra *in suspenso gradu*; sua personalidade remete nesse momento a uma espécie de Johannes Climacus que no entanto não se move, como este último, no plano da especulação intelectual mas sim no plano da sensibilidade anímica, da passionalidade de um apaixonado, não pela ideia, mas por uma moça. Ele quer de fato a repetição, mas não se encontra preparado para ela, e, sob esse prisma, Constantius está certo em dizer dele o que se diz do jovem do poema de Herder: “queria deveras a repetição, por isso teve-a, e a repetição matou-o”⁴⁵². Por outro lado, o fato de a recordação deixar de ser uma penúria e passar a ser um consolo demonstra, por sua vez, que o próprio significado do recordar é também transfigurado com a repetição. É também nesse sentido que Tsakiri nota que “embora Kierkegaard indique o curto alcance da noção de recordação, ele todavia a considera como um movimento indispensável que antecede a repetição”⁴⁵³. A recordação é aqui o que provê a condição da *consciência eterna*, e assim “condiciona o ser humano a efetuar o movimento do arrependimento e então a resignar-se na infinitude”⁴⁵⁴. A própria possibilidade do esquecimento é também transmutada radicalmente, na medida em que ele deixa de ser uma fuga e passa a ser uma redenção. Por isso deve ser lembrado aqui que essa configuração do poético enquanto mera recordação *estética* não resume a totalidade da personalidade do jovem, mas corresponde apenas àquele momento da espera imóvel pela repetição. Essa é, pois, a incongruência do movimento desejado com a imobilidade efetiva na mediação; a dialética aqui não é posta na efetividade, mas vem a constituir-se apenas enquanto um movimento interrompido, não consumado, obstruído pela própria contradição no querer.

3.2. A origem da mediação

450Idem, p. 41

451ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition: a Reconstruction*, p. 98.

452Repetição, p. 80. Aqui fica claro também que o movimento da ideia que se encarna na personagem do jovem é precisamente essa tensão entre o querer superar e o querer preservar, que é típico da *Aufhebung*, que suspende mas ao mesmo tempo conserva, que ultrapassa mas remete àquilo que foi ultrapassado, que supera mas recorda.

453TSAKIRI, V.; *Kierkegaard: Anxiety, Repetition and Contemporaneity*, p. 140.

454Idem, p. 140.

Diferentemente da relação da repetição com a recordação, cuja identidade se dá na instância do movimento e da oposição enquanto *dialética*, na medida em que nessa relação subsiste a identidade e a diferença – ambas são movimentos, mas em direções opostas⁴⁵⁵ – a questão da repetição, em relação com a mediação, aparece no texto como uma mera suspensão e negação. Como Constantius afirma, “a repetição é propriamente aquilo a que por erro se chamou a mediação”⁴⁵⁶. Diferentemente da primeira relação, em que o ponto de identidade é o próprio movimento – na medida em que tanto repetição quanto recordação são movimento – e a diferença se dá apenas no direcionamento do movimento, no que diz respeito à relação da repetição com a mediação, não há propriamente nenhuma instância de identidade, a não ser mera semelhança aparente, no sentido de que ambas constituem-se como resposta ao problema do movimento, ou visam a esclarecer “a relação entre os Eleatas e Heráclito”⁴⁵⁷. À primeira vista, portanto, a mediação se mostra apenas como uma falsa resposta a essa questão, num movimento meramente aparente, na medida em que a carência de elucidação do conceito peca ao permanecer sem “explicar de onde vem a mediação, se resulta do movimento de ambos os momentos envolvidos e em que sentido já está contida neles, ou se é algo novo que vem acrescentar-se, e, nesse sentido, como”⁴⁵⁸.

A ideia da mediação aparece na *Repetição* como um “alarido”⁴⁵⁹, uma “conversa idiota”⁴⁶⁰, em que o que subsiste é a falsa impressão de movimento; o movimento efetivo, a repetição, dar-se-ia numa articulação dialético-reflexiva, que no entanto teria uma efetividade negativa, de tal modo que aquilo que se repete mantém-se salvaguardado como uma interioridade determinada apenas para o sujeito. A fórmula é condensada no simples estamento: “a dialética da repetição é fácil; porque aquilo que se repete foi, caso contrário não podia repetir-se, mas precisamente o fato de ter sido faz com que a repetição seja algo de novo”⁴⁶¹. Com efeito, a repetição é a categoria que expressa um movimento efetivo para a frente, enquanto a recordação para trás. A questão é colocada por Kierkegaard numa de suas anotações mais contundentes:

“A filosofia está perfeitamente certa em afirmar que a vida deve ser entendida para trás. Mas então se esquece da outra cláusula – que ela deve ser vivida para a frente. Quanto mais se pensa por meio desta cláusula, mais se conclui que a vida na temporalidade nunca se torna propriamente compreensível, simplesmente porque nunca, em tempo algum, se tem repouso perfeito para se tomar a atitude: para trás.”⁴⁶²

O movimento de “viver para a frente” e a repetição podem ser lidos como querendo dizer o mesmo,

455 Este tema será abordado em detalhes no item seguinte.

456 Idem, p. 50.

457 Idem, p. 50.

458 Idem, p. 50-51.

459 Idem, p. 91.

460 Idem, p. 50.

461 Idem, p. 51.

462 *Journal and Papers*, IV A 164 n.d., 1843, p. 393.

ao menos no que diz respeito à oposição frente à recordação. Mas o movimento do entendimento é ainda um movimento; a recordação, no sentido grego, ainda é um movimento, diferentemente da mediação, que poderia ser constituída como a tentativa moderna de reconstruir as mediações do passado na atualidade presente, ou seja, é uma tentativa de pôr em movimento o momento presente a partir de uma tomada de consciência da totalidade de determinações que o constituem. Nesse sentido, a mediação depende da recordação, mas da recordação em sentido absoluto, quer dizer, na concepção do passado como resolvido numa unidade; pois o conhecimento absoluto depende da unificação do conhecimento dessas determinações numa totalidade.

Na recordação, a *kinesis* é interpretada apenas logicamente, o que torna o vir-a-ser na atualidade de todo o passado impossível, pois o passado como categoria temporal não pode por si só ser tomado como o absoluto; a recordação é sempre uma forma limitada, finita, de obtenção de conhecimento, e o absoluto, concebido em função da finitude da recordação, vem a ser ele próprio carente de uma positividade à altura da completude por ele exigida. Porém, uma maneira distinta de interpretação da *kinesis* aristotélica, sob a chave não da lógica, mas da existência, naquilo que “corresponde à categoria moderna de 'transição’”⁴⁶³ e a qual Constantius diz que “merece ser especialmente levada em conta”⁴⁶⁴, pode ser estabelecida para compreender o seu significado na repetição. Essa é a compreensão de Eriksen:

“(...) Kierkegaard interpreta essa definição mais existencialmente que logicamente. *Kinesis* então vem a denotar uma transição existencial em que o indivíduo passa de um estado de possibilidade ou não-ser para um estado de atualidade ou ser. Se esta é uma interpretação convincente de Aristóteles, talvez não seja uma questão importante nesse contexto. O ponto para Constantius parece ter sido que essa noção mostra que a questão do significado do devir não havia sido resolvido de maneira existencialmente convincente com a categoria da recordação. A categoria grega da *kinesis* encontra-se em desacordo com a recordação (...)”⁴⁶⁵

A crítica de Constantius à “mediação” faz referência ao seu uso constante por Hegel na *Ciência da Lógica*. Mediação, no entanto, é apenas uma designação abstrata para o tipo de movimento que se dá no sistema hegeliano, em que a transição é ela mesma designada como *Aufhebung*, traduzida como suprassunção, mas também por vezes relevação ou superação. O movimento consiste, como é sabido, numa dupla aceção de ultrapassagem e negação, mas ao mesmo tempo uma sobrelevação e conservação, a um só tempo. A dialética da *Aufhebung* se dá na medida em que a negação de um positivo passa a ser percebida como determinada; a oposição passa a ser vista então como uma unidade sintética, na medida em que o elemento pensado *produz* na efetividade especulativa o seu contrário, e a oposição é assim superada na medida em que ela

463 Idem, p. 51.

464 Idem, p. 51.

465 ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Concept of Repetition: a reconstruction*, p. 117 – 118.

própria passa a constituir um elemento em movimento, que produz novamente o seu contrário e é então suprassumido sucessivamente. Essa cadeia de superações sucessivas é reconstruída pela consciência-de-si da experiência fenomenológica, que erige cada etapa, cada passagem de momento da consciência para outro, como uma mediação efetiva da consciência histórica. Ou, dito de outro modo, “conceitos individuais geram seus opostos, e então esses pares de categorias são mediadas, produzindo assim novos conceitos”⁴⁶⁶.

A crítica de Constantius – “de onde vem a mediação”⁴⁶⁷ – se encaminha de certa maneira ao modo como esta mediação é passível de efetividade na medida em que a *produção* dos contrários se dá a partir do movimento efetivo pressuposto no próprio conceber especulativo, portanto, lógico e abstrato, do elemento positivo do qual se parte⁴⁶⁸. A compreensão de Hegel aqui seria a do movimento como algo que parte da essência pensada a partir do objeto existente, e portanto como algo *concreto*, presente ele próprio na essência das coisas, portanto, imanente à totalidade do pensamento. Porém, essa geração de contrários não é algo que possa ser detectado na realidade efetiva, mas se dá apenas na abstração do conceito, e que é tomado arbitrariamente como se fosse o movimento realizado naquela. Ademais, a confusão eludida por Constantius entre os conceitos de repetição e mediação se dá quando se concebe que o movimento da *Aufhebung* é ele próprio de negação, mas também de conservação, em que, ao longo do processo de elevação e enriquecimento disposto no sistema, que instaura inadvertidamente a repetição na própria dialética especulativa:

“Na dialética de Hegel, há um sentido da repetição em que os vários conceitos e categorias repetem-se nos vários níveis do sistema. (...) Constantius afirma que, sendo o movimento na Lógica somente um movimento de categorias abstratas, então esse movimento é imanente ao pensamento mesmo. Ele não mantém nenhuma relação com nada fora do pensamento”⁴⁶⁹.

A repetição desses elementos não revoga a totalidade da imanência, mas é vista apenas como a mediação de um mais elevado rumo à totalidade. Mas essa totalidade mesma não é ultrapassada, ela é o pressuposto de toda relevação cujo movimento se dá de si para si mesma, mantendo-se, portanto, imóvel na sua identidade abstrata. Daí dizer-se que o movimento de uma categoria abstrata para outra é um movimento inautêntico, e que “a repetição é a sugestão para um conceito análogo à mediação mas na esfera da liberdade (...) A repetição é o conceito apropriado para a esfera da liberdade pois ela representa uma relação de transcendência”⁴⁷⁰, e não mais do pensamento imanente. Daí poder-se falar de um mutismo no cerne da doutrina da *Aufhebung*, pois este significa

466 STEWART, J. *Kierkegaard's Relation to Hegel Reconsidered*, p. 293.

467 *Repetição*, p. 50.

468 Como exemplo, pode-se tomar a dialética do ser e do nada que engendram o devir. O ser é o ser porque não é o nada, mas nessa definição de ser o nada já está contido – portanto ser e nada são o mesmo, e quando postos nessa dialética se obtém assim o devir: o ser que se torna nada e o nada que vem a ser.

469 STEWART, J.; *Kierkegaard's Relation to Hegel Reconsidered*, p. 294.

470 *Idem*, p. 294.

um alerta entre “os partidários do fluxo que fazem muito barulho sobre o devir, quando o que eles têm como trunfo na manga é apenas a quietude silenciosa da *Aufhebung*”⁴⁷¹. A lógica constitui assim um mero desdobramento da necessidade, e o seu movimento conceitual não produz qualquer mudança efetiva; há dessa forma muito falatório sobre movimento, mas não se vê movimento algum. Se o movimento é ele mesmo uma necessidade imanente, falha-se em vê-lo como uma *tarefa* da existência: “já que Hegel entende o devir como a essência mesma da existência, ele falha em vê-lo como uma tarefa que qualifica a existência”⁴⁷². Se, por outro lado, se encara o movimento como tarefa, as determinações necessárias podem elas mesmas serem transcendidas, o que instaura a repetição, desse modo, como a condição primeira da liberdade.

A possibilidade de se instaurar um ponto de vista absoluto a partir do qual a totalidade possa ser vislumbrada é a possibilidade mesma do especulativo construído por meio da mediação, contra o qual a repetição se coloca como conceito. E isso se configura através da repetição como “crítica efetiva à especulação abstrata”, e como “crítica ao pensamento representativo imposta pela aplicação negativa do conceito”⁴⁷³: diante da consciência da finitude da existência e da tentativa da constituição especulativa do absoluto, a repetição enquanto *interesse* da metafísica faz com que esta naufrague na medida em que ela mesma se torna limitada pela finitude da existência. Nesse sentido metafísico, o interesse aqui se refere à condição de proximidade do ser, concebida distintamente da identidade ontológica entre ser e pensar. O interesse da metafísica constituído pela repetição é a instauração de um campo distinto do absoluto pensado nessa relação. A repetição aparece na transcendência que depende, na sua própria concepção, do estabelecimento de um limite. Mas esse movimento de limitação constitui também o mesmo movimento de instauração da repetição como interesse da metafísica, embora não se encontre mais restrito a ela, dado que a metafísica ela mesma naufraga pois depende não somente da totalidade do absoluto, como também da própria existência, pois agora a possibilidade da totalidade já aparece sob a determinação do negativo. É nesse sentido que a repetição opera como uma crítica ao especulativo: o fracasso da metafísica direciona o interesse para a totalidade da finitude da própria existência, e uma mediação especulativa com o absoluto não representa diante desse interesse nada de efetivo. Pode-se falar nesse sentido de um ir-além com relação ao ponto de vista especulativo na medida em que a metafísica fracassa, mas esse fracasso aponta ele mesmo para uma experiência daquilo que situa-se para além dela própria e nos limites de toda possibilidade de categorização.

Essa é a mesma separação que se vê entre as esferas da necessidade, em que é situada a mediação, e a esfera da liberdade, em que propriamente se situa a repetição. Como mostra Stewart,

471CAPUTO, J.; *Radical Hermeneutics*, p. 6.

472ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Concept of Repetition: a reconstruction*, p. 120.

473Segundo GONZALEZ, D.; *La Repetición y su Experiencia*, p. 80.

a *Lógica* hegeliana ainda tem aqui sua validade, e a crítica kierkegaardiana a Hegel não é totalmente excludente por ainda preservar certos elementos do pensamento hegeliano: “não obstante, ele [Kierkegaard] concede que a doutrina da mediação de Hegel ou da *Aufhebung* da lei do terceiro excluído é correta quando limitada à 'esfera da necessidade'”⁴⁷⁴. A esfera da liberdade necessitaria, portanto, de uma concepção de temporalidade radicalmente distinta daquela concernente à da esfera da necessidade; esta última requer uma reconstrução da linearidade sequencial dos elementos temporais, ao passo que a repetição afirma nesse contexto uma simultaneidade não sequencial dos elementos do tempo, constituindo assim uma “suspensão da ordem temporal do antes-depois no ou pelo que o agora foi chamado de instante”⁴⁷⁵. A mediação reconstitui essas categorias temporais e intenta reatualizá-las no presente, mas nisso termina por desconsiderar a esfera da liberdade, e por conseguinte o próprio instaurar-se da plenitude do sentido no presente, pois a reconstituição da totalidade das mediações parte da pressuposição assumida sem mais de uma totalidade plenamente efetivada que as constitui. A ausência dessa mediação que dê sentido à repetição na existência é o que possibilita a concepção da efetividade da repetição como uma *provação*:

“A ciência estuda e explica a existência e a relação do homem com Deus no âmbito da existência. Ora, que ciência está constituída de tal modo que nela haja lugar para uma relação que se define como uma *provação*, a qual, pensada em termos infinitos, não existe, antes apenas existe para o indivíduo? Uma tal ciência não existe e não pode existir. Acresce ainda: como chega o indivíduo a saber que se trata de uma *provação*?”⁴⁷⁶

A repetição é transcendente, pois a *provação* não aparece como uma certeza objetiva, mas plenamente interior, na qual o indivíduo se sustenta pela força do absurdo: “a categoria da *provação* é absolutamente transcendente e coloca o indivíduo numa relação puramente pessoal de oposição a Deus”⁴⁷⁷. Tal condição individual não pode ser simplesmente elucidada ou decomposta analiticamente por um juízo exterior; a comunicação desse tipo de relação escapa a qualquer discurso no qual se pretenda uma relação direta entre o objeto e o dizer, ou seja, entre as coisas e o *Logos*, uma identidade entre ser e pensar⁴⁷⁸.

A posição de Jó se estabelece para ele próprio, segundo o jovem, como uma *provação*, mas para que ela subsista para ele enquanto tal, ele não pode estabelecer com ela nenhuma relação

474 STEWART, J.; *Kierkegaard's Relation to Hegel Reconsidered*, p. 302.

475 MELBERG, A.; *Repetition (In The Kierkegaardian Sense Of The Term)*, p. 73. O sentido temporal do instante na relação com a repetição será melhor detalhado nos capítulos seguintes.

476 *Repetição*, p. 119, 120.

477 *Idem*, p. 121.

478 Nesse sentido, o próprio impulso por uma busca desta mesma relação incide no movimento subjetivo de Constantius, para quem o movimento da infinitude se traduz num movimento pendular, e só vem a ser suspenso na medida em que para ele o *interesse* se configura na personalidade do jovem, em virtude do qual ele passa a se constituir enquanto observador. Esse interesse se imiscui do fato de que o amor infeliz do jovem vem a ser uma prefiguração existencial da cisão metafísica fundamental, de modo que a cisão epistemológica entre sujeito e objeto do conhecimento poderia ser poeticamente traduzida numa “relação de amor infeliz”. Para maiores detalhes, cf. ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition*, p. 158.

positiva, em que ele possa *saber* a si mesmo como aquele que está sendo posto em prova. A ciência “que estuda e explica a existência e a relação do homem com Deus no âmbito da existência” dependeria, enquanto ciência, de um processo representativo direto que não poderia prescindir de uma mediação com o geral, e por isso “uma tal ciência não existe e não pode existir”⁴⁷⁹. Mesmo o saber da provação sob os auspícios da dogmática, a qual vem a ser desenvolvida no *Conceito de Angústia* como essa “ciência”, mas já em outro sentido, tem para o jovem um efeito análogo: “logo que um tal saber entra em jogo, a elasticidade da provação vê-se enfraquecida e a categoria passa a ser efetivamente outra”⁴⁸⁰. Uma afirmação desta natureza não pode ser lida senão como irônica, na medida em que a própria provação é de alguma maneira aludida no discurso. A própria possibilidade de enxergar a provação como uma categoria passível de uma “elasticidade” já mostra em que sentido a transcendência, embora não se preste a um saber efetivo, pode ser submetida a um processo dialético negativo em que ela venha à tona de maneira indireta. O que mostra novamente o elemento estético *a serviço* do transcendente infável do qual se pretende falar sem que no entanto se caia na vacuidade do discurso mediativo.

É nesse sentido que o *saber filosófico* propriamente dito mantém com a repetição uma relação negativa: na medida em que o saber é introduzido, a categoria da repetição se retrai por sua própria natureza. Porém, como Holmgaard adverte, “isso não significa que a filosofia não mantenha nenhuma relação com a repetição, mas meramente que esta relação deve ser decisivamente negativa”⁴⁸¹. Aqui também se insere a relação fundamental da repetição com a metafísica como interesse: na mesma medida em que a metafísica deve ser desinteressada, a repetição ainda não foi posta, pois todo o movimento efetivado é o da reconstituição dos elementos do passado por meio de cadeias de mediação, cujo “impulso secreto e inesgotável” é, segundo Gonzalez, “uma reparação da verdade perdida”⁴⁸². Mas o interesse posto implica em uma individualidade comprometida com a sua existência, e portanto com o seu futuro; a exigência é então de um movimento para frente, o que a metafísica fundamentada na mediação não é capaz de comportar. Por isso a repetição exige “uma abertura *ex nihilo* de possibilidades sempre renovadas”⁴⁸³. Em virtude desse *ex nihilo* como ponto de partida, a repetição, nesse sentido, não necessariamente deve manter uma relação positiva com a metafísica, pois ela pressupõe um movimento de suspensão em que todo o conteúdo do passado, da mesma forma que todo o conteúdo do geral – ambos determinados por meio da mediação dialética – é posto abaixo da possibilidade da liberdade do indivíduo: é nesse sentido que Holmgaard afirma que “a filosofia é desfeita pelo objeto da sua reflexão”⁴⁸⁴; a repetição é, desse modo, indiferente às

479Idem, p. 120.

480Idem, p. 120.

481HOLMGAARD, J.; *The Aesthetics of Repetition*, p. 53.

482GONZALEZ, D.; *La Repetición y su Experiencia*, p. 84.

483GONZALEZ, D.; *La Repetición y su Experiencia*, p. 84.

484HOLMGAARD, J.; *The Aesthetics of Repetition*, p. 53.

conquistas do saber objetivo, pois ela funda a possibilidade da subjetividade por meio de uma exclusão do geral, e portanto da mediação.

Portanto, a oposição da mediação à repetição significa, do ponto de vista metafísico, a instauração da repetição como o paradigma para uma filosofia da consciência que, diferentemente dos moldes fenomenológicos em que a consciência é reconstruída olhando para trás, o indivíduo é visto como algo a ser decidido a todo instante, ou ainda, dito de outro modo, como um *projeto para o futuro*⁴⁸⁵.

3.3. A condição de possibilidade para a repetição do ponto de vista estético

Como foi visto anteriormente, o conceito de repetição é dialeticamente determinado a partir do conceito de recordação, em que a repetição vem a ser definida enquanto movimento – no que ela se identifica com a recordação, embora diferencie-se no seu direcionamento. Recordar é mover-se para trás, e a repetição é um mover-se para frente. O movimento é, no entanto, compreendido aqui em dois sentidos distintos, analogamente à distinção entre conhecimento e vida: mover-se para trás é compreender ou conhecer, e o mover-se para frente é propriamente viver. A própria fórmula da “dialética da repetição” atesta essa interdependência entre repetição e recordação: “porque aquilo que se repete foi, caso contrário não podia repetir-se, mas precisamente o fato de ter sido faz com que a repetição seja algo de novo”⁴⁸⁶; a possibilidade mesma da repetição depende de alguma forma de que aquilo que foi seja de alguma forma resgatado, trazido à tona para que seja inicialmente constatado como algo perdido. Esta constatação depende intencionalmente da recordação, pois nesta torna-se efetiva a idealidade da retomada. Aquilo que foi só passa a ser visto como tal por meio da recordação; e a possibilidade da dúvida só aparece quando a ideia, na sua identidade consigo própria – ou seja, na idealidade – ultrapassa nesse sentido a si própria na efetividade, do ponto de vista da consciência: a ideia passa a manifestar o embrião de sua efetividade.

Mas aqui o movimento efetivo da repetição tem apenas a disponibilidade de suas condições.

485O problema do papel da consciência individual com relação à repetição é bem colocado no esboço de Kierkegaard sobre Johannes Climacus, o *De Omnibus Dubitandum Est*, em que a consciência aparece com a instância em que aquela separação entre conhecimento e vida encontra o seu ponto de tangência. Ali encontra-se muito bem descrita a maneira como a consciência se instaura a partir do “choque” da idealidade e realidade, no que ela vem a se constituir como algo existente e não mais uma abstração especulativa. A relação fundamental descrita ali é entre o real e o ideal, entre o mundo e a linguagem; e cuja contradição tem como lugar de choque a consciência, que permanece um substrato alheio à própria dicotomia. Aqui vem a ser enfatizado o caráter *tricotômico* desta relação, em que a contradição é produzida pela duplicidade do ideal e do real na consciência: ela é a relação entre as duas. Essa dialética é um outro registro em que a repetição, enquanto uma questão explicitamente posta, se torna decisiva. Ademais, essa relação é transposta para o texto da repetição sob a forma da dialética da exceção, a partir da qual o indivíduo surge na forma do poético.

486 Idem, p. 51.

A recordação diz respeito àquilo que foi. Não se pode dizer que a fórmula implique dialeticamente na assertiva de que a recordação antecede *temporalmente* a repetição; o fato de a repetição trazer algo de novo sob a mesma determinação daquilo que havia sido sustentada de alguma forma que na repetição há ainda um distanciamento do que vem a repetir-se da efetividade da consciência. Mas quando a repetição concerne à própria elevação da consciência a uma potência superior, como diz Constantius, “na esfera da liberdade”⁴⁸⁷ então nesta elevação ela deve manter a si mesma sob a própria determinação da elevação. Isso significa que deve permanecer a possibilidade de que ela seja capaz de ver a si própria não só como agente da própria elevação, mas também de tomar consciência da diferença de nível que ela mantém nesse novo patamar com relação ao estado anterior. Dito de outro modo: a repetição deve ser para a consciência algo passível de apercepção autocertificada; ela deve conter a marca do inconfundível, embora não seja necessariamente passível de expressão. Assim o é para o jovem: a ele não escapa a certeza da efetividade (embora o escape a Constantius) da repetição quando ele exclama de todo o coração: “voltei a ser eu mesmo; eis que tenho a repetição; entendo tudo e a existência surge-me agora mais bela do que alguma vez”⁴⁸⁸. O imediato é de fato superado em que o velho se afirma como tal; aí precisamente situa-se o *interesse* da consciência, naquilo em que o que já foi aparece na sua completude – inter-esse pois não se trata mais do imediato em que ela está de posse do elemento em questão, nem tampouco da resolução em que ela veio a recuperá-lo.

Para que o objeto da repetição seja dado como velho, é necessário em alguma medida um movimento de distanciamento, em que seja dada a própria necessidade da repetição, e se efetive assim a consciência interessada. Mas este movimento de distanciamento é ele próprio imanente à totalidade da ideia; ele constitui por assim dizer o momento negativo da recordação – é, portanto, o esquecimento. Mas o esquecimento concebido, desse modo, como uma mediação negativa, põe a necessidade de estabelecer as condições de possibilidade do esquecimento. Isso é feito pelo esteta A na *Rotações de Cultivos*. No entanto, quando o esteta se dá conta de que, no simples enunciar que se esqueceu de algo, de alguma maneira já recorda-o, ele introduz o elemento do *nil admirari*. Instaure-se desta maneira o distanciamento da prudência como forma de vida e o descomprometimento que caracteriza a indeterminação do vivente estético. Nesse contexto, qualquer repetição é meramente negativa, e a repetição efetiva da consciência aparece enquanto impossibilidade. No entanto, este ponto de vista parece não se dar conta de que o negativo do esquecimento é ele próprio inescrutável; e, ao se afirmar que o esquecimento não pode ser um conceito imediato porque depende do conteúdo da recordação para estabelecer-se como negativo, deve-se conceder que não é possível separar um do outro. Todo recordar tem como determinação

487 *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 309.

488 *Repetição*, p. 131.

essencial um tornar-se consciente do esquecimento; somente nesse sentido pode-se designar o conteúdo positivo do primeiro originário, muito embora apenas por meio da idealidade.

Determinar o quanto de esquecimento há na recordação é uma questão que deve necessariamente pôr o interesse da consciência, na medida em que ela depende da determinação do primeiro como algo perdido, ou seja, da instauração do velho enquanto tal. Isso não pode dar-se de outro modo, pois todo conteúdo de recordação é em certo sentido uma determinação da idealidade na consciência. Na medida em que se recorda algo, já se o perdeu; e é nesse sentido que o amor-recordação do jovem “havia dado um passo tão terrível que saltara por cima da vida”⁴⁸⁹ e começado a relação como se esta já estivesse terminada. A colisão que se dá na consciência do jovem é a da realidade sendo progressivamente esgotada de todas as possibilidades, com a idealidade cada vez mais ideal da ideia perdida por meio da recordação. O fato da recordação e do esquecimento serem conceitualmente tão aproximados tende, no entanto, a fazer com que a reatualização da tonalidade afetiva, o conteúdo do primeiro originário, se dê para a consciência de maneira cada vez mais turva e distante; por isso a recordação não “salva o sentimento”⁴⁹⁰, como a repetição deve fazer. A repetição, ao contrário, se caracteriza como a ideia em movimento; por essa expressão pode-se entender não somente que essa insuficiência da recordação foi superada, de modo que a ideia agora tenha sempre a possibilidade de tomar seu espírito em toda a sua plenitude, como também que ela se torna constitutiva da própria consciência, na medida em que esta tem a sua determinação fundamental no poético engendrado por essa ideia.

Desse modo, a repetição é capaz de realizar o que na recordação não é possível, a saber: a atualização efetiva da ideia na existência. Aquilo que com ela se restaura mantém para ela paradoxalmente ao mesmo tempo a sua constituição do velho, do primeiro originário, e também a insígnia do novo, sob um mesmo aspecto, de forma que toda a negatividade – que, com relação à recordação, aparecia dialeticamente sob a forma do esquecimento – é assim *dominada* e submetida aos moldes estéticos do poético. A “exaltada crença na mulher”⁴⁹¹ que faz parte da personalidade do jovem é o que dá a ele essa firmeza de determinação, embora ele deva, com relação a ela, tornar-se poeticamente livre para que a repetição se dê desta maneira. Para isso é necessária, novamente, que a ideia se dê como uma totalidade. Torna-se então visível a efetividade da dialética da repetição com relação à recordação: se a repetição é uma reapropriação, uma retomada, ela indica a originariedade do primeiro não mais como uma tonalidade afetiva a ser fruída esteticamente, mas como uma experiência em si resolvida, cuja tonalidade torna-se a condição para uma nova efetivação do movimento, em que o estético aparece sob a insígnia da produção poética.

489Idem, p. 37.

490Idem, p. 128.

491Idem, p. 129.

A associação que se faz deste domínio exercido pela negatividade equivale à figura da ironia dominada. A ironia por si só é designada como o ponto de vista negativamente determinado; o que em Sócrates se traduz no limite da ironia pela ideia⁴⁹². É nesse sentido que Kierkegaard afirma também que “Sócrates chegou à ideia de dialética, mas não possuía de jeito nenhum a dialética da ideia”⁴⁹³; ele não fazia com que a ideia de dialética em sua negatividade atingisse a “positividade profunda e rica de conteúdo” através do processo em “que ela chegue a conscientizar-se de si mesma”, pois “a mantinha constantemente apenas como possibilidade que jamais se tornava em realidade”⁴⁹⁴. As aporias socráticas são um indício daquela contradição da consciência cuja infinitude, ao sustentar-se na possibilidade infinita, tornava o saber que tem o negativo como ponto de partida uma tarefa infinita. Como mostra Tsakiri: “Uma tal tarefa talvez nunca seja completada, mas isso dificilmente reduz a sua dinâmica já que, como um movimento aporético, ela abre para infinitas possibilidades”⁴⁹⁵. No que diz respeito à ideia de dialética, deve-se assinalar que sua expressão exterior se dá sempre no negativo; porém, a dialética da ideia, que designa precisamente a ideia da ironia dominada, pressupõe uma positividade na ideia que, se se torna determinante na sua exteriorização, termina por limitar esta abertura para a possibilidade, instaurando assim a seriedade do próprio compromisso com a ideia. O que acontece com o jovem da repetição, no entanto, descreve-se da seguinte maneira: a ideia é por assim dizer obstruída na sua menor tentativa de expressão assinalada e direta, de tal modo que ela se traduz na efetividade por meio do poético; ou seja, da mesma forma que ocorre com a repetição enquanto conceito, a ideia religiosa do jovem encontra-se para além de qualquer mediação positiva, e resta apenas o método indireto de alusão negativa, que resulta ao fim de tudo em aporia.

Contudo, a aporia não é absoluta; o jovem de fato atingiu alguma gradação da repetição, e isso já permite que algo acerca dela seja dito. A possibilidade não é mais uma infinitude indeterminada; o que leva a concluir que pode-se atribuir à repetição uma “dialética da ideia” apropriada. Os rascunhos de Kierkegaard que precederam a escrita do *De Omnibus Dubitandum Est* trazem algumas reflexões enriquecedoras nesse sentido. Numa das primeiras consta: “aqui a dúvida poderia ser suspensa – se assume que não há repetição. Mas isto não pode ser feito sem que se ponha uma repetição”⁴⁹⁶. Esta afirmação deve ser tida como uma das mais significativas com respeito ao funcionamento da dialética que envolve a colocação da pergunta sobre a repetição que, como o livro mostra, não se dá na forma da pergunta sobre a *essência* da repetição, mas sim sobre o

492Kierkegaard afirma que “Sócrates tinha a ideia como limite”. Cf. *Conceito de Ironia*, p. 135.

493Idem, p. 135.

494Idem, p. 135.

495TSAKIRI, V.; *Kierkegaard: Anxiety, Repetition and Contemporaneity*, p. 25.

496“Here doubt could be broken off – one assumes that there is no repetition. But it cannot be done without positing a repetition”. Cf. *JP III 3792 (Pap. IV B 10:3, 4, 8, 9) n.d.*, 1842-43, op. cit. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 274.

seu significado e possibilidade. A natureza dessa pergunta fundamental não pode ser dissociada da dúvida, já que, ao mesmo tempo que a dúvida incide sobre a efetividade da repetição na medida em que ela é mera possibilidade, ela subsiste mesmo quando uma resposta negativa vem à tona; o que leva a pressupor que, em última instância, *a possibilidade da pergunta sobre a repetição já pressupõe a repetição como posta*. O ponto de vista estético sobre a repetição encontra aí a *sua condição fundamental de possibilidade*: se a repetição foi dada por Constantius como impossível do ponto de vista estético, tal constatação está atrelada em seu âmago à própria efetividade da repetição; como ele mesmo diz: “havia descoberto que simplesmente não existe repetição e tinha-me convencido disso à custa de o ver repetido de todas as maneiras possíveis”⁴⁹⁷.

Quando, pois, a pergunta sobre a repetição está posta, já se saiu do imediato, a consciência já sofreu a colisão entre o real e o ideal. Kierkegaard o confirma quando diz: “A primeira expressão da relação entre o imediato e a mediação é *repetição*”⁴⁹⁸. A repetição é a expressão mesma da saída do imediato, pois é também a emergência da consciência, a partir do que a questão da repetição está posta. Em seguida: “No imediato não há repetição; isto pode ser pensado como dependente da dissimilaridade das coisas; de maneira alguma, mesmo se tudo no mundo fosse absolutamente idêntico, ainda assim não haveria repetição”⁴⁹⁹. A identidade ou a diferença de todos os elementos do mundo são fatores independentes da repetição, pois são concernentes à esfera do real; não há ainda a colisão com o ideal. Climacus diz o mesmo: “se tudo no mundo fosse absolutamente igual, não haveria nenhuma repetição na realidade, pois ela é só no momento”⁵⁰⁰, ao passo que na idealidade, a ideia permanece a mesma. Por isso ele termina por dizer: “Mas quando a possibilidade da repetição é posta, então surge a questão da sua atualidade: isto é de fato uma repetição”⁵⁰¹; aqui se vê que a pergunta sobre a possibilidade da repetição se identifica, na medida em que vem à tona, com a pergunta sobre a *atualidade* da repetição, pois na medida em que a própria pergunta se coloca, a repetição já está dada enquanto possibilidade.

A esfera da liberdade, o *locus* da repetição em sentido estrito, é a esfera onde o movimento dialético da repetição é posto na atualidade. Interessa notar que essa pressuposição de si mesma que é o caso com a pergunta da repetição vale de forma análoga para a liberdade, em que ela própria se torna o negativo para o seu próprio efetivar-se. Esse elemento indica novamente que a repetição enquanto um movimento *sensu eminentiori* se configura como uma sobrelevação paradoxal, que

497 *Repetição*, p. 76.

498 “The first expression for the relationship between immediacy and mediacy is *Repetition*”. Cf. *JP III 3792 (Pap. IV B 10:3, 4, 8, 9) n.d.*, 1842-43, op. cit. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 274.

499 “In immediacy there is no repetition; it may be thought to depend on the dissimilarity of things; not at all, if everything in the world were absolutely identical there still would be no repetition”. *Idem*, p. 274.

500 *É Preciso Duvidar de Tudo*, p. 117.

501 “But when the possibility of repetition is posited, then the question of its actuality arises: is it actually a repetition”. Cf. *JP III 3792 (Pap. IV B 10:3, 4, 8, 9) n.d.*, 1842-43, op. cit. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 274.

resulta na concepção daquilo que Vergote chama de "duplicidade sem mediação"⁵⁰². Essa liberdade duplicada, que encontra em si mesma o seu obstáculo negativo, é o que Kierkegaard define como *pecado*; a natureza do movimento do pecado, no seu vir-a-ser no mundo, é, como observa Tsakiri, também um movimento de repetição, na medida em que ele "pressupõe a si próprio" e "vem ao mundo por um salto"⁵⁰³. O movimento instantâneo do salto instaura portanto a dialética do movimento na repetição, e extrapola a possibilidade da mediação fazer parte desse movimento. A instantaneidade do salto remete à questão da imanência, em cujo âmbito deve ser compreendida a mediação, o que descarta, nesse sentido, a possibilidade de que a esfera da liberdade venha a ser compreendida através dela:

“A mediação, portanto, deve ser compreendida em relação com a imanência. Bem entendida, a mediação não deve nunca ser usada novamente na esfera da liberdade, em que o subsequente sempre emerge – não em virtude de uma imanência mas de uma transcendência. (...) vindo da lógica, ela ajudou a fazer ilusória a transcendência do movimento”⁵⁰⁴

O verdadeiro movimento, ou seja, a repetição, deve ser compreendido aqui no comportamento dialético que a transcendência do salto estabelece com o instante: “O movimento é dialético, não apenas com respeito ao espaço (...), mas também com respeito ao tempo. A dialética em ambas as instâncias é a mesma, pois o ponto e o instante correspondem um ao outro”⁵⁰⁵. A incomensurabilidade desses elementos, o ponto e o instante, instaura a infinitude que ultrapassa o campo da imanência e torna insuficiente o mecanismo da mediação para tratar da esfera da liberdade; a sua possibilidade fica, desse modo, limitada na função de apontar os "nódulos de oscilação do progresso da imanência"⁵⁰⁶.

Tendo sido enfatizado o aspecto imanente da mediação, cuja conexão não pode ser feita sem alusão aos conceitos de liberdade e de pecado, um último aspecto dialético da repetição deve agora ser tratado em detalhes: a dialética da exceção e do universal, no qual se desenvolve o conflito de consciência do jovem. Os conceitos supracitados são capitais na concepção da *dogmática* kierkegaardiana e serão melhor trabalhados no capítulo que se segue.

3.4. Exceção e alteridade: a dialética da repetição

502VERGOTE, H. B.; *Sens et Repetition*, V. I, p. 173

503TSAKIRI, V.; *Kierkegaard: Anxiety, Repetition and Contemporaneity*, p. 30.

504“Mediation, therefore, must be understood in relation to immanence. Thus understood, mediation may not again be used at all in the sphere of freedom, where the subsequent always emerges – by virtue not of an immanence but of a transcendence. (...) coming from logic, it helped to make transcendence of movement illusory”. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 308.

505“Movement is dialectical, not only with respect to space (...), but also with respect to time. The dialectic in both respects is the same, for the point and the moment correspond to each other”. *Idem*, p. 309.

506“(…) is repetition *sensu eminentiori* (...) something different from mediation, which always merely describes the nodal points of oscillation in the progress of immanence”. *Idem*, p. 320.

O elemento da ideia em movimento no espírito do jovem da *Repetição* adquire contornos dialéticos na medida em que se vê a repetição como aquilo que *ocasiona* esse movimento, de tal forma que para ele é a própria *ideia* que se repete enquanto tal. Ela adquire na sua idealidade, por assim dizer, a "força vital, o segredo, a ideia", em que "a sua perseverança e a sua força evidenciam autoridade e autorização"⁵⁰⁷, mas ao mesmo tempo em que através dela é dada à própria realidade o ensejo para desdobrar-se no seu desenvolvimento. A colisão dialética na consciência – ou seja, a repetição – se traduz na história do jovem no processo dele *tornar-se poeta*, o que Constantius define também como um tornar-se *exceção*. A vida do poeta é designada por ele como exceção pois "a vida de um poeta começa na disputa com a existência, toda ela; trata-se de encontrar um meio de tranquilidade ou de justificação; porque na primeira disputa ele terá sempre de perder, e se quer vencer imediatamente, então não está justificado"⁵⁰⁸. A totalidade da ideia para o jovem é o que o coloca em contradição com a existência, e em virtude desse conflito ele padece na tentativa de justificação embora seu espírito esteja seguro de si próprio. Da mesma forma como ele descreve Jó: "está em bom entendimento com o Senhor, sabe-se inocente e puro no mais íntimo do seu coração, sabendo ao mesmo tempo tudo isto juntamente com o senhor, e contudo a existência, toda ela, contradi-lo"⁵⁰⁹. A contradição engendra o movimento; e diante dela o jovem encontra forças para manter-se na afirmação de que tem razão somente pela seguridade e pela seriedade do serviço à ideia.

Esta configuração designa o conflito que se origina no momento em que "a exceção irrompe no meio do universal (*det Almene*)"⁵¹⁰. A partir daí se desenrola o conflito, o choque que resulta na repetição, que Constantius chama de "processo durante o qual a exceção luta até se impor e se justifica enquanto tal; porque a exceção não justificada reconhece-se precisamente pelo fato de querer contornar o universal"⁵¹¹. Se trata, pois, de uma luta por justificação, e não propriamente de uma luta de vida e morte, de aniquilação mútua; isto tornaria tudo fácil demais para o lado mais forte, e este é sempre o universal. No decorrer da luta, o martírio da exceção não a aniquila, mas fortalece; e não por um descuido, mas por uma benevolência por parte do universal:

"no seu conjunto trata-se de uma luta corpo a corpo em que o universal rompe com a exceção, dilacera-a no combate e fortalece-a por intermédio desta luta. Se a exceção não consegue suportar a carência que sofre, o universal não a socorre (...). A exceção enérgica e determinada que, apesar do combate com o universal, é contudo um rebento nascido da sua

507 *Repetição*, p. 117.

508 *Idem*, p. 138-139.

509 *Idem*, p. 117.

510 *Idem*, p. 136.

511 *Idem*, p. 137.

raiz, essa conserva-se"⁵¹²

O momento em que a exceção aparece constitui o primeiro momento deste combate "extremamente dialético e infinitamente matizado"⁵¹³, cujo desenvolvimento torna-se "tão difícil quanto matar um homem e deixá-lo vivo"⁵¹⁴. Aqui não há possibilidade de entendimento mútuo entre as partes, principalmente porque, para além desse conflito absoluto, cada parte parece ter seu desenvolvimento dialético próprio, em que relaciona-se com a outra apenas *de maneira negativa*; por isso Constantius reitera que o seu acompanhamento requer "como condição uma prontidão absoluta na dialética do universal"⁵¹⁵, bem como coloca que "do outro lado, combatem o que há de insubordinado e o que há de obstinado na exceção, a respectiva fraqueza e morbidez"⁵¹⁶. Esse elemento negativo mostra novamente em que se extrapolam as possibilidades da mediação; o vínculo positivo mantém-se apenas na medida em que, apesar dessa extrapolação, a exceção é, com relação ao universal, "um rebento nascido de sua raiz"⁵¹⁷, ou seja, o vínculo positivo diz respeito apenas à origem que, no entanto, se perde pelo próprio afastamento – a originariedade, nesse sentido, poderia ser reconstituída somente por meio da recordação; mas não poderia ser, nesse sentido, repetida: aqui aparece definitivamente situada a colocação da pergunta sobre a *atualidade* da repetição, em que a própria repetição já encontra-se posta como tarefa. A exceção, pois, definida como tal, tem como determinação de si o abandono dessa relação originária, em que ela possa por fim vir a justificar-se a si própria e através de si própria; mas, nesse sentido, ela mantém-se vinculada a esse impulso que nunca se atualiza plenamente, e no fim das contas ela é capaz de conservar-se apenas na medida em que reconhece a si mesma como tendo aí a sua origem. Daí a afirmação de que

"a exceção enérgica e determinada que, apesar do combate com o universal, é contudo um rebento nascido de sua raiz, essa conserva-se. A relação é a seguinte. A exceção, ao examinar-se a si mesma, pensa também o universal, ao trabalhar-se a si própria, trabalha em favor do universal. Portanto, a exceção explica o universal e explica-se a si mesma"⁵¹⁸

Este trabalho da exceção se dá em função do seu outro apenas indiretamente, em que se manifesta "a cólera e a impaciência do universal sobre a barulheira que a exceção causa"⁵¹⁹. Não há aqui reconhecimento, mas desentendimento; a mediação é, no seu âmago, negativa. De acordo com Eriksen, esta relação negativa de alteridade entre universal e exceção mostra de que modo no mesmo *instante* (*Øieblikket*) ambos os termos envolvidos sustentam paradoxalmente a mesma

512Idem, p. 137.

513Idem, p. 137.

514Idem, p. 137.

515*Repetição*, p. 137.

516Idem, p. 137.

517Idem, p. 137.

518Idem, p. 137.

519Idem, p. 137.

validade, e não validades alternadas – não um como positivo e outro como negativo, mas ambos em sua validade eterna mutuamente imbricada. A negatividade, a ausência do outro que é também constitutiva da própria alteridade, é o que instaura o outro enquanto presença negativa: "a inelutável ausência do outro – a alteridade do outro – é precisamente a presença do outro enquanto outro"⁵²⁰. O outro só se torna outro quando está perdido como para-si; e a partir de então a ausência, a negatividade constitutiva da alteridade, passa a tornar-se efetiva como uma instância doadora de sentido, como um modo de existência.

Este é o segundo momento do combate, que se configura nessa *reduplicação* dos termos em que a alteridade é consumada no negativo. Aqui vem a manifestar-se a "predileção apaixonada que o universal tem pela exceção"⁵²¹, bem como o fato de que "a exceção pensa o universal com uma paixão enérgica"⁵²². A dialética então não aniquila a alteridade numa instância absoluta positiva: "a exceção justificada reconcilia-se no universal"⁵²³ precisamente nessa negatividade constitutiva, pois aqui *ambos*, o universal e a exceção, encontram-se justificados. A dupla justificação, é, pois, a *repetição*; que, não obstante a reafirmação positiva de cada parte, mantém o negativo como constitutivo da própria relação. A exceção explica o universal e a si mesma, mas o universal não pode ser condescendente; ele é, ao contrário, "radicalmente polêmico contra a exceção; pois não quer que note sua predileção antes que a exceção o obrigue, por assim dizer, a confessá-lo"⁵²⁴. Daí se infere que a luta não é, de fato, por reconhecimento, pois a determinação fundamental da exceção é a própria *exclusão* da esfera do universal; e nesta exclusão ela põe a si mesma como positiva somente por meio de uma luta por justificação, a qual se traduz, num dizer religioso, numa *provação* efetiva; e por fim "o Céu rejubila mais com um pecador que se arrepende do que com noventa e nove justos"⁵²⁵, muito embora isso seja velado para o ponto de vista do pecador; de tal maneira se explica o fato de a cólera divina manifestar-se anteriormente ao amor e à misericórdia: elas só têm sentido no processo de justificação da exceção que os contrapõem. O universal, por seu lado, perde todo o sentido caso não seja concebido em função dessa *provação*; o universal se explica somente se se explica a exceção.

A repetição se constitui nesse sentido como o paradigma fundamental da alteridade absoluta, portanto, da diferença. A questão da alteridade constitui, de acordo com Eriksen, o fundamento da noção temporal do viver para frente, portanto, da temporalidade autêntica. Esta relação só pode ser fundada quando "a verdade do sujeito consiste na sua relação com o Outro absoluto, no estar-diante-

520ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition: a reconstruction*, p. 71.

521*Repetição*, p. 137.

522Idem, p. 138.

523Idem, p. 137.

524Idem, p. 137.

525Idem, p. 137.

de-Deus"⁵²⁶. Na recordação, por exemplo, o outro encontra-se de alguma forma presente, na medida em que pode ser evocado de alguma forma pela consciência, pode ser re-coletado, re-mediado; a recordação, diz Eriksen, é "uma repetição *na* consciência, de modo que o outro encontra-se integrado no si, e a repetição é uma repetição *da* consciência, a transfiguração do si por meio de uma relação com o outro"⁵²⁷. Na repetição não há mediação nem remédio, a transfiguração só pode ter seu advento quando tudo está perdido para a exceção; sem esta assertiva a diferença simplesmente não vem à tona, e por isso ela deve ser testada até o seu máximo desgaste. Nesta paixão que ela demonstra pelo universal, portanto, a exceção, que havia renunciado anteriormente ao universal, termina por justificar-se apenas no momento em que ela renuncia a si própria em nome daquele; no que, todavia, ela não vem a aniquilar-se a si própria, mas ela recebe a si mesma de volta como uma dádiva, em que o universal manifesta por ela a sua predileção.

A dialética da repetição, é, desse modo, a dialética paradoxal da exceção reforçando a regra, em que a força de uma se mede pela força da outra. Como diz Dominic Desroches, ela constitui uma "quebra em que os dois termos suportam um ao outro"⁵²⁸, uma ruptura na imanência do movimento, pois a *Aufhebung* é aqui interrompida na medida em que não há mais positivo nem negativo, mas duas instâncias igualmente válidas e justificadas. Esta quebra da imanência é designada por Eriksen como "as noções de totalidade e sentido" que devem ser rompidas para que "seja ouvida a voz do outro"⁵²⁹. A exceção, como atesta Desroches, "não é definida em oposição ao geral, ou o universal, mas é somente descoberta através de um processo contrário às características do período, dialética hegeliana"⁵³⁰, e se contrapõe a ele em função do seu próprio processo de justificação, o que não poderia dar-se sem que ela aparecesse como tal. A validade efetiva da exceção se dá pela simples constatação da sua existência, como diz Constantius: "Há exceções. Se não se consegue explicá-las, tampouco se consegue explicar o universal"⁵³¹. Portanto, a relação de *inversão* – e não de simples *oposição* – da dialética da repetição com a dialética hegeliana é aludida por Constantius quando ele adverte que seria em vão a tentativa de "procurar maneira de dizer: primeiro, segundo, terceiro", bem como será "difícil compreender o caminho que o livro segue, uma vez que é o inverso"⁵³². Constantius também acusa a incompreensão do "recensador vulgar" em explicar "a existência de tal maneira que tanto o universal como o particular são aniquilados"⁵³³. Se o singular ou o individual, como na dialética da mediação, aparecem como o negativo do universal, não só o singular como o próprio universal não é capaz de se sustentar. Isso mostra, contrariamente,

526ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition: a reconstruction*, p. 63.

527ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition: a reconstruction*, p. 167.

528DESROCHES, D.; *The Exception as Reinforcement of the Ethical Norm*, p. 32.

529ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition: a reconstruction*, p. 109.

530DESROCHES, D.; *The Exception as Reinforcement of the Ethical Norm*, p. 31.

531*Repetição*, p. 138.

532Idem, p. 136.

533Idem, p. 136.

que na dialética da repetição os dois termos subsistem, suportando um ao outro sem aniquilar-se; e da exceção cabe simplesmente constatar-lhe a existência. Como explica Desroches, "se não podemos explicá-las [as exceções] como exceções a um universal, tampouco podemos explicar o universal. Novamente, aparece uma dialética *sem síntese*. Compreender um termo sem o outro é impossível. Em suma, o segundo termo confirma o primeiro"⁵³⁴.

A determinação da exceção é, portanto, a simples existência. Mas na medida em que ela não é determinada pelo universal, ou seja, não pode ser mediada, ela se torna o *singular* individual. Mas o conflito irreconciliável com o universal faz com que, nesta afirmação de si enquanto exceção, não só a repetição apareça de novo na sua impossibilidade⁵³⁵ como também que o universal enquanto tal venha a ser *suspense*, ao passo que, quando a exceção renuncia a si mesma – que se traduz, em termos religiosos, num ato de sacrifício, o universal deixa de ser *suspense* e é posto novamente em efetividade, mas agora coexistente enquanto universal lado a lado com a exceção enquanto *indivíduo*, no que ele passa a ser designado, então, como o *ético*: o movimento de suspensão do universal é, portanto, o que Johannes de Silentio chama de *suspensão teleológica do ético*⁵³⁶, para que o religioso apareça na forma do sacrifício. Mas o universal é também aqui a linguagem, e a sua suspensão é também a manifestação do silêncio do religioso; e a "intraduzibilidade da singularidade à universalidade"⁵³⁷ é um indício do motivo de a forma geral da repetição ser expressa somente através da sua impossibilidade. O "silêncio que esconde em si todos os horrores, como um segredo que ninguém ousa nomear"⁵³⁸, com efeito, é um elemento da subjetividade em que a relação com o universal é ultrapassada na medida em que este vem a ser *suspense*; ele designa, no dizer de Desroches, "uma relação com o absoluto que a linguagem não é capaz de expressar"⁵³⁹. O estado paradoxal de suspensão do jovem não é exprimível – aqui ele adota a forma epistolar lírica que redundam numa lamentação patética, mas que não designa uma expressão essencial daquilo que ele espera na forma de uma tempestade.

O ético, portanto, foi *suspense* na forma do universal. Mas a suspensão ela própria é o estado em que o ético não é mais efetivo, mas em que o religioso *sensu eminentiori* ainda não apareceu na forma da repetição. Ele adquire portanto a expressão na forma do lírico não por acaso; pois o lírico indica aqui a apoteose da melancolia do jovem, e o reafirma assim como aquele que, na sua expectativa pela tempestade, demonstra uma atividade espiritual que, embora não possa ser caracterizada como um movimento em sentido estrito, tampouco se reduz àquela imobilidade

534DESROCHES, D.; *The Exception as Reinforcement of the Ethical Norm*, p. 32.

535Constantius nota a incompatibilidade na captação do singular efetivo pelo universal na forma da sua melancolia pela jovem do casaco verde que esperava reencontrar, mas que se perde na recuperação farsesca pelo "humano-universal" do tom do casaco do tocador de harpa. Cf. *Repetição*, p. 76.

536*Temor e Tremor*, p. 141.

537TSAKIRI, V.; *Kierkegaard: Anxiety, Repetition and Contemporaneity*, p. 144.

538*Repetição*, p. 115.

539DESROCHES, D.; *The Exception as Reinforcement of the Ethical Norm*, p. 24.

inefetiva da recordação contemplativa do esteta imediato. O jovem situa-se aqui no interesse entre a imobilidade *aeterno modo* e o movimento transcendente da repetição; a recordação encontra-se presente, mas não mais como uma contemplação idílica do passado, mas como um atividade interior que o impulsiona para além dela própria, numa iminência do mover, no limiar da repetição. Os meandros desse limite deverão ser tratados com maior cuidado no capítulo 5. O que importa agora é que se tenha em mente a atualidade da recordação nesse momento. Embora a possibilidade de se especular sobre a repetição aparece sempre vinculada à sua impossibilidade, tem-se por outro lado que a figura da impossibilidade da repetição não é, na efetividade, outra que não a recordação. A repetição propriamente nunca aparece manifestadamente, pois a linguagem encontra-se sempre aquém da sua efetividade; mas desse modo, já que o religioso encontra-se ainda em iminência, e o ético, por sua vez, foi teleologicamente suspenso, então resta ao jovem apenas *o estético* enquanto âmbito do único movimento lírico-poético que lhe é dado executar, e que se distingue, justamente por ter o movimento efetivo enquanto possibilidade na *exortação* do religioso, do esteticismo contemplativo e romântico do esteta A, por exemplo, que afunda desesperançosamente num niilismo superficial.

A impossibilidade estética da repetição encontra-se duplamente vinculada ao recurso discursivo da linguagem lógica por um lado – que, na medida em que instaura-se a necessidade paradoxal de pensar o impensável, retrai-se no silêncio – e à recordação como um recurso engendrador de movimento que possibilita uma positividade do *quid* da própria repetição na própria consciência, mas apenas como um movimento para trás, da qual não pode surgir o novo. O movimento da repetição, em que o velho vem a se tornar novo e também um tornar-se si próprio, depende de que se conceba a ligação originária com o outro como dada anteriormente; como explica Eriksen, "para que o si relacione-se consigo próprio ele deve primeiro ser separado de si próprio; esta separação só pode ter lugar numa relação com o outro quando o si vê a si mesmo como *outro que o outro*"⁵⁴⁰. A identidade na diferença, a duplicação do tornar-se si mesmo, configura-se nesse sentido como uma dupla negação da alteridade imediata; e a tarefa da reduplicação se torna na verdade uma busca ativa de "separar-se a si próprio de relações inautênticas com o outro"⁵⁴¹. Nesse sentido, ainda que o movimento da repetição seja para frente, ele não pode suplantar a conexão com esta originariedade que indica o *lugar autêntico* do si-mesmo do qual a consciência encontra-se apartada. Se na repetição "aquilo que existiu volta a existir", a existência primordial é apontada por meio desse olhar retroativo para o próprio passado; e o autêntico recuperar-se a si próprio é intencionalmente voltado para o futuro, mas ele deve por em termos as determinações de alteridades inautênticas de um passado cindido. Contudo, esse olhar intencional deve despir-se de qualquer

540ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition: a reconstruction*, p. 108.

541Idem, p. 109.

melindre contemplativo; o indivíduo deve estar portanto à altura de seu próprio passado, e não se submeter a ele como se ele fosse a história temporal do irrecuperável⁵⁴².

Há, com isso, que se conceber uma estética que suplante a noção de contemplação e que nem por isso perca de vista o caráter poético do padecer na *expectativa*. A noção de expectativa é, no ponto de vista de Eriksen, "fundada na relação com o Outro absoluto"⁵⁴³. Ela consiste numa inserção primeira da consciência numa relação temporal autêntica, em que o aguarde não se torna mais algo novo em adição ao antigo, mas se traduz numa "redenção do passado por meio do futuro" e da "novidade do velho"⁵⁴⁴. Este é, por assim dizer, o trampolim necessário para que o salto da repetição possa ser visto do ponto de vista estético. Somente nesse sentido a recordação é digna de receber um estatuto análogo à repetição no que diz respeito ao movimento, e, da mesma maneira em que uma situa-se dialeticamente com a outra, subsistir ao lado dela enquanto possibilidade; trazendo então, como diz Vergote, "em si a marca da eternidade"⁵⁴⁵. A espera pela tempestade, a expressão máxima do *querer a repetição*, nesse sentido, como nota Holmgaard, é, além de uma "metáfora do sublime"⁵⁴⁶, também definida por uma relação simultânea com o futuro do advento, e também com o passado recordado que se mantém no interstício do interesse do *in suspenso* na consciência e do completo abandono na repetição, pois aquilo que era é, por meio da própria expectativa, é *anunciado* como algo a advir, como algo a ser repetido. Nesse sentido, ele se faz presente através da ausência, e se mostra então como uma verdadeira alteridade, pois a sua própria determinação de recordado como passado foi suspensa. Aqui não é possível mais determinar o conteúdo da recordação como sendo concernente ao passado, pois ele passa a instaurar-se como uma possibilidade efetiva no instante da expectativa.

542O ponto de vista temporal da repetição sob esta determinação será o tema do próximo capítulo.

543ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition: a reconstruction*, p. 63.

544Idem, p. 63.

545VERGOTE, H. B.; *Sens et Repetition*, V. I, p. 202.

546HOLMGAARD J.; *The Aesthetics of Repetition*, p. 59.

4. Repetição e Temporalidade

Neste capítulo será abordada, como uma extensão do capítulo anterior, a questão da repetição do ponto de vista metafísico, agora no que concerne a ela como uma categoria positiva em sentido temporal. Como foi mostrado no capítulo anterior, a dissociação da repetição do conceito de mediação leva à sua instauração como categoria fundante da dogmática kierkegaardiana, em que ela vem a instaurar o paradoxo fundamental que norteia as noções de temporalidade, liberdade e indivíduo. Aqui a repetição será primeiramente mostrada como um conceito da transcendência, e de que maneira essa determinação lança as bases para uma temporalidade em que o indivíduo se situa historicamente, bem como a partir disto sejam dadas as condições para que este situar-se historicamente seja concebido como liberdade. A partir da noção de liberdade, aparece também a noção de pecado que fundamenta a “ciência dogmática” desenvolvida em *O Conceito de Angústia*, a qual, entretanto, deverá limitar-se a aparecer apenas em suas relações mais imediatas com a obra sobre a *Repetição*⁵⁴⁷.

A primeira noção a ser tratada aqui é a de transcendência, no sentido de que esta instaura a verdadeira designação da repetição como um movimento no “reino do espírito”⁵⁴⁸, como Constantius gosta de insistir. A tentativa de Heiberg de conceber uma repetição na esfera da natureza imanente ou como lei do fenômeno natural é repudiada na medida em que não vê o *movimento ascendente* que a reduplicação efetuada na repetição representa na esfera do espírito, em que a repetição deixa de ser um retorno indefinido ao imediato, e passa a representar um movimento potenciado de desenvolvimento progressivo. A problemática da repetição do ponto de vista estético constitui, no ponto de vista de Heiberg, na concepção da repetição como uma alternância infinita, em que o movimento do cosmo torna-se passível apenas de uma contemplação desinteressada e de uma descrição exterior objetiva. A repetição no reino do espírito é algo distinto; ela constitui-se, na verdade, da maneira diametralmente oposta a estes termos: ela se torna portanto a expressão de uma atividade interessada no âmbito do sujeito – ela se torna para ele um objeto de vontade, do *querer a repetição* – que, no entanto, concretiza-se apenas enquanto um movimento interior da consciência, na sua dinâmica efetiva. Ainda que possa encontrar alguma expressão exterior, este movimento será sempre uma forma de comunicação também duplicada, duplamente refletida, que se realiza na forma do texto em que, como descreve Arne Grøn, “o leitor é literalmente puxado para dentro do texto, mas mais ou menos para que seja jogado para fora dele outra vez. O texto se endereça

547Alguns aforismos importantes de Kierkegaard sobre a repetição encontrados em suas anotações fazem estes vínculos de modo mais enfáticos, o que os torna dignos de serem mencionados, ainda que estas noções não venham a ser adequadamente desenvolvidas aqui.

548*Fear and Trembling/ Repetition*, p. 307.

diretamente a seus leitores e fornece uma descrição de quem é este leitor”⁵⁴⁹.

Portanto, o estético contemplativo é posto de lado como possibilidade de compreensão da repetição enquanto movimento na esfera do espírito, na medida em que designaria um movimento meramente oscilatório carente de progressão efetiva; e a pergunta sobre a repetição perde a possibilidade de ser colocada de um ponto de vista estético. O sentido deste movimento, portanto, deverá ser aqui detalhado, bem como o significado das categorias temporais de instante e eternidade por meio das quais o indivíduo é historicamente concebido na relação com a repetição; a relação do indivíduo consigo mesmo e com a história aparecerão nestes meandros, na medida em que a repetição for concebida como uma *tarefa da liberdade*, ou um processo contínuo de instauração da transcendência. O sentido de efetivação histórica da repetição é o que fundamenta a compreensão de todo o seu significado religioso, a partir do qual pode ser traçado este limite com o estético, no qual se delinea o *confinium* entre o estético e o religioso⁵⁵⁰, que é propriamente o *locus* da repetição. Nesse sentido, o significado da repetição como a categoria propriamente *moderna*⁵⁵¹ deverá vir à tona nesse desenvolvimento, e em que sentido ela se opõe “à visão étnica da vida”⁵⁵², o que corresponderia à visão cristã em oposição ao paganismo. A imbricação mútua entre o sentido histórico-temporal da repetição e a significação plena da sua concepção religiosa é portanto o ponto central deste capítulo, e deve ser mostrado suficientemente nas suas conexões e consequências para que a repetição possa ser concebida adequadamente como uma categoria de *movimento*, mas principalmente para que se mostre claro em que sentido este movimento exclui o estético, e em que sentido ele poderia subsistir ao choque no *confinium* com o religioso.

4.1. A repetição como Transcendência

No texto da *Repetição*, a afirmação da repetição como um movimento transcendente tem, de maneira sintomática, seu lugar numa passagem em que Constantius, desiludido com o seu fracasso insistente na sua realização contemplativa da repetição, bem como também com sua incompreensão do significado da *ideia em movimento* do jovem, termina por afirmar não só que “também para mim a repetição é demasiado transcendente”, como também que, na sua relação com a filosofia moderna, que “em geral faz apenas muito alarido, faz relevação, e se por acaso faz algum movimento, este permanece sempre na imanência”, termina por colocar que, dessa vez, que não só para ele, mas

549GRØN, Arne; *"Repetition" and the Concept of Repetition*, p. 157.

550*Repetição*, p. 114.

551Idem, p. 51.

552Idem, p. 51.

sempre “a repetição é e permanecerá transcendência”⁵⁵³. Se a ideia em movimento do jovem, para Constantius, configura-se de fato como um movimento efetivo, então também para ele ela deve consistir numa transcendência. Esta assertiva, embora Constantius seja capaz de constatá-la, ele não se arroga na posição de compreendê-la. Na carta a Heiberg, ele deixa claro que a raiz do seu desespero com a teoria da repetição se dá justamente nessa incompreensão, em que ele se depara com a descoberta do seu próprio ponto de vista como imanente⁵⁵⁴. O sentido transcendente da ideia em movimento se dá na medida em que sua determinação é a dialética da exceção; quer dizer, o movimento efetivo da repetição é dialeticamente expresso por meio da relação entre exceção e universal, que se dá na coexistência simultânea de uma atração apaixonada e uma repulsão disciplinadora, em que a irrupção da exceção se transforma num movimento de antagonismo cuja reconciliação mantém-se na justificação mútua de ambas as partes. É isso que Constantius prefigura quando observa que “onde (...) o amor estiver na ideia, aí cada movimento, mesmo a mais fugidia emoção, nunca será sem significado porque a coisa mais importante estará sempre presente, a colisão poética, a qual, tanto quanto sei, pode ser muito mais terrível do que a que aqui descrevo”⁵⁵⁵. O sentido desta colisão poética remete justamente ao que ele descreverá mais tarde como a irrupção da exceção no seio do universal, e cujo adjetivo “terrível” condiz ao caráter crítico que dá a tonalidade desse embate, mas que é, por assim dizer, inerente à própria dialética. Mas se esta dialética é, por fim, a dialética da repetição, então a ideia em movimento é a sua própria condição.

O sentido desta assertiva mostra em que medida a imanência é capaz, em si e por si só a, de suportar a “ruptura terrível” e a colisão decisivas no advento da repetição. Não é à toa que Constantius relega à crise na imanência o caráter de ilusória; na imanência não há nenhuma crise substancial, pois aqui tanto a consciência quanto a realidade são *indiferentes*: “Se se fala sobre a liberdade nas qualificações da imanência, então toda crise e tudo a ela relacionado são somente ilusórios, motivo pelo qual é tão fácil anulá-los. Mas logo que isto é apreendido com o interesse da atualidade, então a distinção prontamente aparece (...)”⁵⁵⁶. O movimento em que a consciência é posta como o ponto de colisão entre a realidade efetiva e a idealidade efetiva não pode ser imanente, pois nesse caso não há uma distinção clara entre uma instância e outra, o que faz com que, nessa confusão, elas deixem de ser, cada um por si só, efetivas, e desse modo não pode haver colisão. A transcendência deve estar pressuposta nesse *choque crítico*, em que a consciência é posta em risco, em que, “se necessário, é preciso sacrificar a vida ou, o que mais é, sacrificar o próprio amor por

553Idem, p. 121.

554“I, however, in despair have relinquished my theory of repetition, because my position also lies within immanence”. Cf. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 317-318.

555Repetição, p. 41.

556“ If one speaks of freedom in the qualifications of immanence, then crisis and everything related are only illusory, which is why it is also so easy to get them annulled. But as soon as this is grasped with the interest of actuality, then the distinction will readily appear (...)”. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 318.

muito que a realidade o favoreça"⁵⁵⁷.

O caráter transcendente do movimento efetivo deve ser compreendido no seu caráter crítico na medida em que ele *impõe um limite* tanto à idealidade quanto à realidade efetivas, por meio do próprio choque em que uma se põe como limite da outra; da mesma forma como acontece que a exceção e o universal são postos como pólos antagônicos de uma dialética de uma polêmica brutal sem que, no final, um termine por aniquilar ao outro, e, ao contrário, faz com que ambos encontrem no outro a sua justificação. No caso da consciência, cuja determinação é, por assim dizer, o "ponto de Arquimedes", em que se dá a colisão do real e do ideal, a pressão ocasionada por esta é justamente a força que a *impulsiona para frente*, numa expressão decisiva da "inquietude da liberdade", que Constantius descreve como "colisão espiritual"⁵⁵⁸. Daí a metáfora da circunavegação de si: o ponto de vista imanente de Constantius o permite chegar apenas ao ponto de desesperar-se da repetição na medida em que ele vê a possibilidade de ir além deste autodiagnóstico, em que ele diz: "sou capaz de me circunavegar, mas não sou capaz de elevar-me acima de mim mesmo, este ponto de Arquimedes, não o consigo descobrir"⁵⁵⁹.

Constantius é consciente sobre a insuficiência da imanência enquanto um ponto de vista seu. A sua jornada a Berlim, as repetidas tentativas falhas e o fato de ele dizer de si mesmo: "não consigo executar um movimento religioso; é algo de contrário à minha natureza. Mas nem por isso nego a realidade de tal coisa ou o fato de se poder aprender muito com um jovem"⁵⁶⁰, permitem, por outro lado, dizer que a consciência da imanência já aponta para além dela, da mesma forma que impor um limite à totalidade é, de certa forma, ultrapassá-lo. Constantius não pode negar a realidade da transcendência justamente por que ele sabe de si mesmo como imanente, ou, porque, em outras palavras, a repetição para ele se deu como impossível; não obstante, nessa mesma pergunta pela repetição, a própria repetição já encontra-se posta de alguma forma. A pergunta pela repetição é a mesma pergunta pela transcendência, que também pode ser traduzida na pergunta fundamental pelo divino. Quando Constantius afirma que "se Deus não tivesse querido a repetição, o mundo nunca teria surgido"⁵⁶¹, ele não fez mais do que afirmar que a repetição se dá também na pergunta sobre Deus; se se pergunta sobre a possibilidade de pensá-Lo, a sua existência já encontra-se dada de antemão, e nesse sentido a pergunta sobre a repetição apenas repete no seu âmago o argumento ontológico da prova de Deus.

A assertiva contrária, no entanto, é digna de nota: "Deus teria seguido os planos superficiais da esperança, ou teria voltado a retirar todas as coisas e tê-las-ia preservado na recordação. Não o

⁵⁵⁷*Repetição*, p. 41.

⁵⁵⁸*Fear and Trembling/ Repetition*, p. 318.

⁵⁵⁹*Repetição*, p. 91-92.

⁵⁶⁰*Idem*, p. 92.

⁵⁶¹*Idem*, p. 33.

fez, por isso continua a haver mundo, e continua a haver pelo fato de ser repetição"⁵⁶². A esperança superficial, cuja expressão não é senão a própria recordação, pode ser constatada como a principal determinação de personalidade de Constantius na medida em que este tenta repetidas vezes realizar a repetição sem consegui-lo, o que termina por transformá-lo num observador contemplativo cindido da realidade efetiva, para quem o mundo é simultaneamente uma novidade entediante, uma "ardósia na qual o tempo inscreve a cada instante um novo texto" e um "memorial"⁵⁶³, uma esperança carente de conteúdo e um museu de recordações embalsamadas. O mundo, portanto, adquire uma validade ontológica positiva na medida em que é, ele próprio, repetição; e não apenas o mundo, mas também "a vida é toda ela uma repetição"⁵⁶⁴, o que significa que o indivíduo temporalmente orientado no mundo possui, por assim dizer, o mesmo estatuto ontológico positivo que a totalidade. Mas esse estamento significa também uma designação do próprio movimento que se efetiva tanto na história do mundo como na existência individual do sujeito, em que, de alguma forma, uma se torna a repetição da outra.

Se esta repetição designa um movimento efetivo, então o sujeito que aparece no processo da história do mundo é ele mesmo o *indivíduo singular*, em processo de *tornar-se si mesmo*; pois ele pode ser tido como um novo elemento na constituição do mundo; o estabelecer-se enquanto indivíduo é o próprio indivíduo constituindo-se a si próprio na existência, de tal modo que nessa repetição temporal de si mesmo ele termina por sobrelevar-se ao mundo e a si mesmo. Ocorre o mesmo aqui que Kierkegaard descreve no conceito de ironia sobre a fé:

"a verdadeira realidade vem a ser o que ela é (...) a fé é uma vitória sobre o mundo, e contudo ela já é um combate, e quando combateu já venceu o mundo; e no entanto ela já tinha vencido o mundo antes de ter combatido. Assim a fé fica o que ela é (...) ela é um vitória que combate. (...) aquela realidade superior do espírito não é mero devir, mas ela é presente, embora ao mesmo tempo venha a ser"⁵⁶⁵.

A verdadeira realidade só se efetiva na medida em que pressupõe a si própria, e o seu efetivar-se é um processo digno de ser chamado de "realidade superior do espírito" na medida em que, justamente, consiste num movimento de repetição. O indivíduo, nesse sentido, encontra-se acima do mundo desde o início, mas a provação que o eleva a esta elevação transcendente se efetiva a todo momento num "permanente vir-a-ser"⁵⁶⁶. Assim, na repetição *o velho torna-se novo*, e tudo que subsiste a essa elevação torna-se transfigurado; esta passagem significa para Constantius um verdadeiro desenvolvimento, em que se dá uma diferença qualitativa entre os dois momentos, e o

562Idem, p. 33.

563Idem, p. 33.

564Idem, p. 32.

565*Conceito de Ironia*, p. 272.

566Idem, p. 272.

novo adquire uma significação absoluta para aquele que a efetua: “a consciência elevada a sua segunda potência não é de fato nenhuma repetição sem significado, mas uma repetição de tal natureza que o novo possui significância absoluta em relação ao que foi anteriormente, é algo qualitativamente diferente daquela”⁵⁶⁷.

A diferença qualitativa é o que qualifica a consciência na efetividade. Entretanto, na medida em que se trata de uma transição qualitativa em que a possibilidade da metafísica é posta em cheque, esta diferença pode somente aparecer como tal numa alteridade absoluta, carente de qualquer mediação com a realidade imediata. Nesse sentido, a repetição instaura um dualismo transcendente, em que a impossibilidade de estabelecer uma mediação com o outro é precisamente o elemento negativo, em que a alteridade se estabelece como absoluta. Dito de outro modo, não há uma resolução para este dualismo, nem pode haver para este âmbito supressão; apenas a declaração que, ainda que todo dualismo seja mediado, como pretende a filosofia especulativa, sempre haverá na alteridade um substrato último que lhe escapa da apreensão. Eriksen aponta que a ignorância socrática é um exemplo em que a repetição do negativo estabelece uma relação positiva com o desconhecido enquanto tal: “a ignorância socrática não é meramente a ausência de sabedoria, mas a sabedoria da ausência de sabedoria, que é uma relação com o desconhecido enquanto tal, esta determinação positiva da ignorância como *uma relação com o outro absoluto*”⁵⁶⁸. De acordo com Eriksen, a transição que ainda não atingiu a transcendência qualitativa é uma transição dialética meramente concernente à essência, em detrimento da existência. Para designar a transição qualitativa em oposição à transição dialética, Kierkegaard se utiliza da expressão “transição plena de *pathos*”⁵⁶⁹, uma transição cujo fundamento é dado antes por uma convicção do que por uma razão suficiente:

“Se realmente possuo uma convicção (e isto é uma determinação do espírito em direção ao espírito) então para mim minha convicção é mais alta que razões; é na verdade a convicção que sustenta a razão, não a razão que sustenta a convicção... 'Razões' podem por ovos tanto quanto um galo o pode (...) Uma convicção emerge em outro lugar. Isto foi o que quis dizer com o problema: 'da distinção entre uma transição plena de *pathos* e uma transição dialética’”⁵⁷⁰

A transição plena de *pathos* designa, portanto, um movimento cuja origem se dá no âmbito

567“Consciousness raised to its second power is indeed no meaningless repetition, but a repetition of such a nature that the new has absolute significance in relation to what has gone before, is qualitatively different from it”. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 307.

568ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition*, p. 86.

569*Journal and Papers*, Pap. X,1 A 481, p. 3608; op. cit. ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition*, p. 123.

570“‘If I really have a conviction (and this is a determination of spirit in the direction of spirit) then to me my conviction is higher than reasons; it is actually the conviction which sustains reason, not the reasons which sustains the conviction... 'Reasons' can lay an egg no more than a rooster can (...) A conviction arises elsewhere. This is what I have meant with the problem: 'on the distinction between a *pathos*-filled and a dialectical transaction’”. *Idem*, p. 123.

oposto ao da razão, e que a convicção se dá para além dela; e por isso ela é carregada de paixão: ela designa um movimento concernente à atualidade da existência, em que o indivíduo ele próprio é posto em relação com o mundo. Segundo Eriksen, "se a transição dialética leva de uma possibilidade a outra, uma transição plena de *pathos* leva da possibilidade à atualidade"⁵⁷¹. Ora, esta distinção concerne justamente à distinção entre repetição e recordação. Se na recordação a "existência que existe existiu"⁵⁷², a atualidade é nesse sentido repetida novamente à sua possibilidade na ideia; enquanto que na repetição o movimento se dá ao contrário: "a existência que existiu passa agora a existir"⁵⁷³ graças a uma passagem da possibilidade para a atualidade. A transição dialética se mostra como meramente lógica, imanente ao pensamento, na medida em que nela a passagem da possibilidade para a atualidade resulta apenas numa "perturbação do silêncio autoencerrado do processo lógico por meio de falar sobre movimento e transição"⁵⁷⁴. Mas a possibilidade ela mesma não se esgota no processo de atualização; na esfera da liberdade, a possibilidade permanece junto à atualidade. Constantius afirma isso claramente: "na esfera da liberdade, no entanto, a possibilidade permanece e a atualidade emerge como uma transcendência"⁵⁷⁵. Essa coexistência é um reflexo decorrente da duplicação justificada que ocorre na dialética da repetição; o que mostra que a lógica não é em si aniquilada pela repetição, mas ela simplesmente não dá conta de atingir a efetividade do seu movimento.

O caráter transcendente da repetição se configura, do ponto de vista metafísico, como aquilo a que a razão aspira, a justificação da convicção, mas à qual nunca é dado substituir o caráter decisivo desta na existência; esta descrição coaduna bem com a noção de conceito *limite*, aquilo pelo que se busca incessantemente – a repetição como *tarefa da liberdade* – mas cuja presença efetiva é sempre na forma do negativo, em que ele se mostra na sua transcendência. Nesse sentido que Mooney indaga que "talvez a repetição seja algum tipo de conceito limitante ou totalizante que podemos aspirar possuir e mirar na sua direção, mas apesar disso nunca podemos esperar capturar completamente"⁵⁷⁶. No mesmo sentido que o *númeno* transcendental kantiano abre para o sujeito a necessidade da ética como autonomia na liberdade, pode-se interpretar o sentido da afirmação de que "a repetição é o lema [*Lösnet*] em qualquer intuição ética"⁵⁷⁷, como apontando a transcendentalidade da repetição como um elemento que direciona a própria tarefa da liberdade na existência mundana. Por outro lado, o movimento religioso da repetição ainda não foi atingido

571Idem, p. 123.

572Repetição, p. 51.

573Idem, p. 51.

574"Thus, in logic, when possibility, by means of the immanence of thought, has determined itself as actuality, one only disturbs the silent self-inclosure of the logical process by talking about movement and transition". Cf. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 309.

575"“In the sphere of freedom, however, possibility remains and actuality emerges as a transcendence”. Idem, p. 310.

576MOONEY, E.; *Repetition: Getting the World Back*, p. 296.

577Repetição, p. 51.

nesse ínterim, pois na medida em que ela permanece inatingível para a subjetividade, ela também não pode ainda ser designada como movimento efetivo. Daí decorre, portanto, que, embora a repetição seja um movimento inteiramente transcendente, a sua efetivação tem alguma reincidência na imanência do mundo; embora já nessa altura a imanência metafísica seja dada portanto como naufragada, pois a subjetividade é posta como interessada⁵⁷⁸. Mas o movimento do afundamento da metafísica é justamente o advento do *novo* ou da *diferença qualitativa*, em que a lógica se depara com um obstáculo que seu movimento imanente não é capaz de abarcar.

A transcendência que põe a liberdade como elemento positivo diante da lógica mostra que a tarefa de realizar um movimento que transcende a própria possibilidade só se efetiva, para o indivíduo que se situa como uma exceção a ser justificada frente a uma alteridade absoluta, na forma de uma relação temporal do indivíduo consigo próprio: o vir-a-ser de si próprio. A “nova hierarquia”⁵⁷⁹ que surge a partir dessa autojustificação da exceção é justamente aquela diferença qualitativa, a *prova* do seu valor positivo diante do universal. Se num primeiro momento, aquele em que o ético se efetiva, ele submete a si mesmo ao poder transcendente do absoluto e se justifica subordinadamente apenas por meio dele e por causa dele, num segundo momento a consciência se potencializa e eleva a si mesma à altura do universal ao designar-se como exceção, o que instaura a dialética da repetição. Sendo esta, portanto, definida como provação, ela tem, desse modo, a primazia sobre o ético na medida em que ela é a insígnia da autoavaliação do indivíduo diante do absoluto; e a nova hierarquia, “a honra e consideração”⁵⁸⁰ que a exceção volta a desfrutar tem agora como fundamento último o valor que ela mesma lutou para arrogar-se a si mesma.

Se esta provação não pode ser concebida senão como um processo, no decorrer do qual a individualidade deve também por a termo a resolução do seu passado, então a repetição não pode instaurar-se como um mover-se para frente, como uma disposição temporalmente *decidida* a partir do indivíduo que põe a si mesmo como exceção: tal ato só pode ser efetivado na temporalidade. Desse modo, a dialética que mediava recordação e esquecimento é superada numa dialética em que a temporalidade do indivíduo é posta em conflito com a eternidade, com a diferença que aqui a mediação não ocorre, e tanto uma quanto a outra subsistem na sua atualidade. Aqui, o novo advento do que já foi é o que sustenta, do ponto de vista do eterno, o interesse infinito do indivíduo pela existência temporal; se essa renovação não foi ainda atingida, não se pode falar que a metafísica afundou no interesse da repetição. No entanto, no ponto de contato entre o temporal e o eterno devem sustentar-se tanto o interesse pelo advento por si só – que é uma determinação estética, quanto a validade absoluta do que é – que é a determinação ética. Tal tarefa só pode ser efetivada de

578Esse por-se a si mesma da subjetividade interessada é definida pelo juiz Wilhelm como a *escolha absoluta* do ético, que não se configura na prática senão como a escolha de si mesmo. Cf. *Either/ Or*, p. 490, 491.

579Repetição, p. 138.

580Idem, p. 138.

maneira paradoxal, em que a ânsia pelo novo e a afirmação do velho se coadunam na ânsia pela eternidade. Mas esta vem a ser a medida em que o indivíduo entra numa relação adequada com a realidade temporal, pois aqui o eterno vem a ser a sua própria repetição transcendente.

4.2. *Repetição, temporalidade e movimento*

O vir-a-ser do indivíduo na repetição, que se corporifica como tarefa na máxima do “torna-te quem tu és”, é justamente o que designa a passagem apontada por Constantius em que se parte do domínio da natureza para o domínio do espírito, em que se atinge “uma existência espiritual que pertence ao indivíduo”⁵⁸¹. Para ele, este domínio do espírito designa manifestamente um conteúdo do mundo histórico, em que o indivíduo pode por bem ser considerado em sua liberdade, ou seja, no seu engajamento na tarefa da repetição. O sentido da tarefa deve ter o tempo como substrato, principalmente para que apareça para o indivíduo o modo como se dá a própria efetividade da repetição no paradoxo. Este se expressa na pergunta acerca de como pode a repetição ser aquilo que, do ser, passou a não-ser e novamente veio-a-ser, e, *concomitantemente e do mesmo modo*, aquilo que sempre foi e nunca deixou de sê-lo. Entrementes, se a repetição não é mera aparência de movimento, o que seria o caso se ela fosse apenas o que passa do ser ao não-ser, então ela deve de alguma maneira incidir *contra a noção linear de temporalidade*. A dialética que concebe a esperança como recordação e vice-versa ainda vê o tempo como uma linearidade em que o passado encontra-se perdido e o futuro é sempre um horizonte; na repetição, no entanto, o futuro parece poder ser antecipado na mesma medida em que o passado poderia ser *retomado*.

Nesse sentido, ainda que no reino do espírito haja sempre progresso, este progresso não pode portanto ser tido como linear⁵⁸², mas deve dar-se no súbito do instante, do “salto” da repetição no momento⁵⁸³. O significado da repetição no reino do espírito qualifica, para Constantius, o indivíduo como histórico: “todo indivíduo, apenas por ser indivíduo, é qualificado como espírito, e seu espírito possui uma história”⁵⁸⁴. Entretanto, a descontinuidade que caracteriza a progressão do espírito leva à pergunta sobre a repetição relacionada à questão do início, e como é possível que, na medida em que, do ponto de vista do espírito, a história do indivíduo e a história do mundo se

581"From the domain of nature, one proceeds to the domain of the spirit (...) [to] a spiritual existence [*Existents*] that belongs to individuals". Cf. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 287.

582Aqui põe-se em evidência a interpretação de Heiberg sobre a relação da repetição na natureza com a repetição no espírito, e a analogia truncada que daí resulta, caso não se conceba a repetição adequadamente como uma categoria espiritual: "just as the spirit awes us with its ceaseless progress, so nature awes us with its ceaseless repetition, which depends upon the unalterable laws it follows". Cf. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 380.

583Da mesma forma que Haufniensis afirma que "o novo surge com o salto", a repetição como o advento do novo não pode prescindir do salto em seu movimento. Cf. *O Conceito de Angústia*, p. 92.

584"Every individual, just in being an individual, is qualified as spirit, and his spirit has a history". *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 288.

repetem tanto em si mesmo quando uma em outra, uma geração possa começar a partir de onde uma outra parou, e também em que medida um indivíduo pode recomeçar algo diversas vezes, ou se é possível recuperar algo perdido nesse processo⁵⁸⁵. Esses problemas só se levantam quando a repetição é posta no domínio do espírito, ou seja, o indivíduo já não mantém com ela nenhuma relação contemplativa⁵⁸⁶. É necessário que os conceitos de movimento a que se referem a repetição sejam vistos não como representações alheias ao indivíduo na efetividade; ao contrário, isto deve ser feito à maneira que Constantius faz, de um "psicólogo que se utiliza de categorias religiosas"⁵⁸⁷; caso contrário, elas se reduziriam a categorias meramente lógicas em que se perderia esta dialética paradoxal (o que torna a repetição um "movimento em virtude do absurdo"⁵⁸⁸) que o movimento mantém com a noção espiritual de temporalidade⁵⁸⁹.

A repetição só pode manter-se como solução para o problema do movimento se se sustenta o paradoxo em que a realidade efetiva, a atualidade presente, for constantemente trazida à tona como uma reafirmação do que já é e está sendo. Esse processo pode ser designado como um processo de *produção*, na medida em que a repetição sempre pressupõe a si mesma no ato de repetir-se. Aquilo que é repetido já é, portanto, dado de antemão, ou ainda, a repetição antecede aquilo que se repete; e a identidade que aparece repetida na atualidade é, portanto, sempre acompanhada da diferença. Como afirma Caputo:

"a repetição começa do princípio, não do final. Ela intenta produzir algo, e não reproduzir uma sentença anterior. (...) temporalidade significa uma tarefa urgente, um trabalho a ser feito. A metafísica quer pensar seu caminho fora do tempo, enquanto (...) [na repetição] todo momento é literalmente instantâneo, uma ocasião para a escolha no instante"⁵⁹⁰

A dependência ontológica desses conceitos com a repetição é mostrada por Constantius quando ele afirma que "se se não dispõe nem da categoria da recordação nem da de repetição, a vida dissolve-se toda ela num ruído vazio e sem sentido"⁵⁹¹. Este processo produtivo da realidade é, no entanto, marcado por uma descontinuidade temporal, em que a repetição, o momento da "tempestade", constituiria um *momento privilegiado*; aqui já não se pode mais atrelar a atemporalidade do conceito ao movimento que a repetição instaura; ela é um conceito temporal que se atrela, por assim dizer, à mobilidade do fluxo, e em cada instante que ocorre essa colisão a própria *verdade* aparece no seu caráter eterno. Mas esse *agora* privilegiado forçosamente deve sempre subsistir enquanto

585Idem, p. 288.

586Cf. Idem, p. 288.

587Idem, p. 288.

588Idem, p. 321.

589"[Repetition] is transcendent, religious, a movement by virtue of the absurd. Moreover, for the very reason that movement is dialectical with respect to the category of time, it has been assigned a place in the philosophy of spirit in both ancient and modern philosophy, but, please note, has been mistakenly applied to logic only by Hegel". V. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 321-322.

590CAPUTO, J.; *Radical Hermeneutics*, p. 15.

591*Repetição*, p. 51.

possibilidade; ele tanto sempre foi como pode sempre advir; ele só se torna privilegiado na sua efetividade, embora seja sempre também possibilidade, o que é um paradoxo. Como explica Melberg, "[a repetição] tenta com a presença de um *agora* privilegiado enquanto *exclui* esta mesma presença"⁵⁹².

Constantius coloca a pergunta sobre o movimento sob a articulação em que se leva "em conta a consideração grega do conceito de *kinesis*, que corresponde à categoria moderna de 'transição' [*Overgang*]"⁵⁹³. A *kinesis* aristotélica é para Constantius o paradigma da concepção grega do movimento, pois nela se preserva a dualidade potência-ato sem que se negue o movimento, como faziam os eleatas, nem que se afirme o puro fluxo, como em Heráclito. A afirmação da *kinesis* em termos de potencialidade e atualidade é, no entanto, meramente descritiva; a realidade movimento em si não se resume a uma síntese conceitual dos dois, mas existe precisamente no interstício entre potência e ato, na passagem entre um e outro. O paradigma se define aqui como repetição na medida em que a atualidade se efetiva como uma repetição daquilo que encontrava-se na potência, em que se estabelece uma relação necessária de anterioridade, pois a repetição necessita da noção do "primeiro" originário. Também por isso, quando Constantius formula a repetição como "a nova categoria que é preciso descobrir"⁵⁹⁴, ele vincula esta descontinuidade a uma potencialidade efetiva cuja determinação é a futura efetivação; a possibilidade sempre presente da escolha e da descoberta da repetição é continuamente reatualizada no tempo, e quando essa potência se atualiza, a verdade é posta então em movimento. A repetição é um conceito do futuro, e como tal exige para sua efetivação que nela tudo se ponha em risco e tudo se perca, para que possa ser de novo repetido. Eriksen confirma essa assertiva quando afirma: "a categoria da repetição deve habilitar uma filosofia do futuro para afirmar este mundo temporal como lugar de nascimento do eterno"⁵⁹⁵.

Da mesma forma que a dialética entre tempo e espaço é rompida com a primazia daquele sobre este, na medida em que o indivíduo que aparece é situado no *interesse* entre o ser e o não-ser, também é rompida a identidade metafísica entre ser e pensar. Eriksen explica da seguinte forma: "a metafísica se consuma quando o estar-entre [*inter-esse*] da subjetividade aparece, isto é, quando aparece que o Si não está unido com o ser, mas oscila entre o ser e o não-ser"⁵⁹⁶. A recordação como movimento se daria na remissão da atualidade para o campo das possibilidades e na explicação do efetivo por meio de uma remissão a um passado consumado. Desse modo, se a mediação intenta reatualizar uma noção de consciência temporal por meio de uma reconstrução da totalidade desse

592MELBERG, A.; *Repetition (in the Kierkegaardian sense of the term)*, p. 75.

593Repetição, p. 51.

594Idem, p. 50.

595ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition: a reconstruction*, p. 120.

596ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition: a reconstruction*, p. 115.

passado, ainda que obtenha êxito tal intento não constitui ainda um viver autêntico no sentido da “ciência existencial” que Kierkegaard pretende esboçar⁵⁹⁷. Isso se dá porque, da mesma maneira que na recordação, o passado é dado como *consumado*, e como tal não é passível de uma reatualização que o redima. Aquela ideia que guia a realidade não subsiste mais como diretriz, e ocorre então do “indivíduo não existir graças à força do pensamento”⁵⁹⁸. O pensamento, nesse sentido, deixa de apoiar-se nas articulações positivamente mediadas a partir da reconstrução ideal do passado, e passa a realizar-se numa expectativa atenta, em que cada movimento de si próprio na atualidade temporal torna-se significativo, justamente pelo fato dele não estar mais historicamente orientado pelo próprio passado; portanto, ele é posto na articulação temporal do vir-a-ser de si mesmo, em que ele se aniquila e se reconstitui a cada momento.

Eriksen mostra que o conceito de vir-a-ser deve “pressupor *tanto que* haja algo fixo quanto que haja o fluxo, tanto identidade quanto mudança”⁵⁹⁹. Se ambas as determinações são sustentadas na repetição, então, na medida em que ela se constitui como uma filosofia do futuro, então ela abre espaço para a contingência enquanto possibilidade efetiva, o que, sob os olhos da lógica, não era possível, já que ela sempre se encontraria submetida à mediação. De acordo com Tsakiri: “é impossível fazer justiça à atualidade dentro dos limites da lógica, pois a atualidade tem a contingência como uma parte essencial e a última não pode ser admitida dentro do âmbito da lógica”⁶⁰⁰. Se na recordação a reconstituição da totalidade a pressupõe ela própria enquanto ser, a repetição, na medida em que atua em outro registro que não o da mediação reconstrutiva, mas o da *produção ativa* de atualidade, não pode pressupor o ser da totalidade, mas o próprio vir-a-ser enquanto totalidade: “na recordação o ser [*Tilvaerelse*] precede o devir [*Tilblivelse*], na repetição o devir precede o ser”⁶⁰¹. O devir como condição fundamental para a repetição explica também porque Constantius, na medida em que é um observador imóvel, não é capaz de afirmar a repetição, quando diz que “não é preciso mexermos-nos do lugar para nos convenceremos de que não há repetição alguma”⁶⁰²; essa primazia do movimento sobre o ser se estabelece, como diz Eriksen, também com relação ao tempo sobre o espaço:

“o movimento é dialético tanto com relação ao espaço (o meio da natureza) quanto ao tempo (o meio da consciência ou do espírito). Nos pré-socráticos a questão era acerca da transição de um objeto de um local para outro, mas a questão deveria antes ser reformulada em relação ao tempo. Em vez de ver o movimento em termos do movimento de um objeto no espaço, ele deve ser considerado existencialmente como a transição da possibilidade para a

597 *Journal and Papers*, IV C 100 n.d., 1842-43, p. 85.

598 *Repetição*, p. 120.

599 *Idem*, p. 112.

600 TSAKIRI, V.; *Kierkegaard: Anxiety, Repetition and Contemporaneity*, p. 20.

601 ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition*, p. 121.

602 *Repetição*, p. 81.

atualidade"⁶⁰³

A verdade movente do jovem não coaduna com a ideia fria e estática de Constantius; a metáfora espacial que este último se utiliza designa muito bem esta oposição entre tempo e espaço e a primazia do primeiro sobre a repetição. A figura do jovem, no entanto, não corporifica a atualidade do movimento antes da efetivação plena da repetição; a sua progressão espiritual passa antes pelos estados da disposição erótica e da suspensão; mas na medida em que essa passagem constitui uma progressão, aparece aqui novamente o caráter *descontínuo* desta.

O caráter de continuidade do tempo como *sucessão infinita* também é criticado por Haufniensis como uma *especialização do tempo* em *O Conceito de Angústia*. Ali, consta que a definição do tempo como sucessão infinita implicaria na divisão estanque entre presente, passado e futuro; mas, como em Agostinho, nem o passado nem o futuro propriamente são, na medida em que não se dão na atualidade; nem tampouco o presente, pois segundo ele

“justamente porque todo e qualquer momento, assim como o é a soma dos momentos, é processo (um desfilar), então nenhum momento é um presente e, neste sentido, não há no tempo nenhum presente, nem um passado, nem um futuro. Se acreditamos que somos capazes de sustentar esta divisão, isto ocorre porque espacializamos um momento – mas com isso paralisamos a sucessão infinita – isto ocorre porque introduzimos a representação, fizemos do tempo algo para a representação, em vez de o pensarmos”⁶⁰⁴

Com isso, o conceito de presente visto a partir da sucessão se torna “um nada infinitamente vazio”⁶⁰⁵, que só pode ser pensado positivamente na medida em que é espacialmente representado. No entanto, Haufniensis adverte que esta divisão tripartídica do tempo é possível somente se se pressupõe um ponto de vista externo ao próprio tempo a partir do qual esta divisão se efetive intencionalmente; a distinção, pois, “apenas surge em virtude da relação do tempo com a eternidade”⁶⁰⁶. Mas este ponto de vista exterior não pode ser concebido se não a partir de uma reduplicação efetivada da consciência, em que ela é, por assim dizer, capaz de ver a si própria como temporalmente determinada. A partir desta relação do tempo com a eternidade, surge a noção de *instante (Øieblikket)* como “um presente que não tem pretérito nem futuro”⁶⁰⁷, “um átomo de eternidade” e uma “síntese do temporal e do eterno”⁶⁰⁸. A abolição da sucessão temporal é, em última instância, impingida por um movimento de repetição, em que a abertura para a eternidade tem como consequência anterior a instauração da própria possibilidade de que a temporalidade seja concebida nessa divisão entre passado, presente e futuro. A efetividade da dialética da repetição é

603ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition*, p. 122.

604*O Conceito de Angústia*, p. 93.

605Idem, p. 93.

606Idem, p. 93.

607Idem, p. 94.

608Idem, p. 96. A questão do instante será melhor tratada logo em seguida.

aqui evidente; o próprio Haufniensis atesta que a síntese entre o temporal e o eterno não constitui de fato uma síntese, mas ambos se justificam sem que resulte disso um terceiro:

“A segunda síntese tem apenas dois momentos: o temporal e o eterno. Onde se acha aqui o terceiro? E, não havendo terceiro, não há a rigor nenhuma síntese, pois uma síntese, que é uma contradição, não se pode completar como síntese sem um terceiro; pois, o fato de uma síntese ser uma contradição, enuncia afinal justamente que não há síntese”⁶⁰⁹.

Dito de outro modo, a eternidade encontra-se posta na própria concepção do tempo linear⁶¹⁰, e a repetição efetivada em sua plenitude permite que então ela se realize no próprio decorrer da sucessão por meio do instante: “com isso está posto o conceito de *temporalidade*, em que o tempo incessantemente corta a eternidade e a eternidade constantemente impregna o tempo. Só agora adquire sentido a mencionada divisão: o tempo presente, o tempo passado, o tempo futuro”⁶¹¹. Este sentido da eternidade que incide no tempo é descrito de maneira enigmática por Tsakiri na relação que mantém com o indivíduo, como uma “imagem da eternidade que move o indivíduo em uma experiência da vida futura, em que este dia irá repetir-se eternamente”⁶¹². O movimento da repetição não anula o passado nem o presente e nem o futuro; ao contrário, faz com que eles sejam postos em relação com a eternidade em que há uma imbricação mútua, em que o indivíduo não só vê impregnados de eternidade o passado e o futuro, mas também o próprio presente através do instante. Por isso Tsakiri afirma que “o passado eterno, o presente eterno e o futuro eterno são *aeons* paralelos, que necessariamente existem de maneira simultânea”⁶¹³: pois na relação do indivíduo com a eternidade, a descontinuidade do fluir temporal faz com que cada instância adquira para ele uma validade eterna; o que significa que há nesta relação um valor incomensurável que não aparece na percepção vulgar do tempo como passagem.

Nesse sentido, a própria comicidade é um indício de que o eterno encontra-se posto, e, nesse sentido, o humor é um precedente do religioso. Isto constitui de fato um indício do motivo de Constantius escrever um longo relato acerca de motivos do teatro farsesco para tratar da repetição, e também mostra em que sentido o vínculo deve ser feito. Para Holmgaard, um indício deste vínculo estético em particular com a repetição se deve ao caráter da repetição como *força produtiva*, em que

609 *O Conceito de Angústia*, p. 92-93.

610 Isso mostra novamente em que sentido a repetição apenas instaura a dualidade entre tempo e eternidade e as põe em contato dialético, sem que, todavia, tudo resulte numa representação como a espiral hegeliana, que em certo sentido preserva uma concepção temporal *circular* que é a característica principal do *paganismo*. Se a repetição restaurasse de fato uma concepção de tempo circular, Kierkegaard não fugiria àquilo que ele mesmo critica quando diz que “a recordação é a visão étnica (pagã), a repetição é a visão moderna”. Em Kierkegaard, ao contrário, aparece acentuada a descontinuidade como marca principal da temporalidade; e a forma temporal da repetição apenas acentua o salto decisivo que instaura um instante privilegiado, o que não coaduna com o simplismo de uma concepção linear nem tampouco com uma concepção circular. Ver *Repetição*, p. 51; TSAKIRI, V.; *Kierkegaard: Anxiety, Repetition and Contemporaneity*, p. 54.

611 *Idem*, p. 96.

612 TSAKIRI, V.; *Kierkegaard: Anxiety, Repetition and Contemporaneity*, p. 63.

613 *Idem*, p. 102.

ele vê “uma forte tendência de tornar a atualidade e o tempo (passado, presente e futuro) em categorias paradoxais ou mesmo irônicas”⁶¹⁴. A validade positiva do temporal também não subsiste à negatividade da ironia, quando ela propõe a si mesma de “inventar um mundo”; esta ironia não pode, então, ser

“um momento da realidade dada que devia ser negado e desalojado por um novo momento; mas toda *realidade histórica* era negada, para abrir lugar a uma realidade autoproduzida. Não era a subjetividade o que devia surgir aqui, pois a subjetividade já estava presente nas relações do mundo mas era uma subjetividade exaltada, uma *segunda potência da* subjetividade. Logo se vê que esta ironia era completamente injustificada”⁶¹⁵

A crítica ao romantismo que Kierkegaard pretende levar a cabo aqui incide naquilo em que o mundo a ser inventado pela poesia romântica mantém a mesma relação de *paródia* com a realidade efetiva que a temporalidade da realidade efetiva mantém com o eterno⁶¹⁶. A autoprodução da realidade deve chegar, na repetição, ao momento da dupla justificação da exceção frente ao universal, em que o poeta encontra-se justificado enquanto poeta. Mas na medida em que, em virtude da indissociabilidade da ironia deste processo de autoprodução, a negação da realidade histórica não pode ser também suspensa, ainda que do ponto de vista da realidade objetiva da história o produto da repetição não seja senão uma paródia, deve haver, portanto, uma sobreposição necessária do processo produtivo característico da repetição, cuja natureza se efetiva por meio do *poético*, por sobre a atualidade do real histórico. Tal é o sentido de sua justificação perante o real enquanto exceção: a reconciliação não pode ocorrer como uma aniquilação da sua oposição, mas ela se efetiva, por assim dizer, um acordo momentâneo em que o contraponto não chega a ser suspenso.

O artista cômico é retratado na *Repetição* como um indivíduo em movimento; o artista cômico de talento eleva a disposição do incomensurável até o ponto em que ela se sobrepõe a ele próprio; ele “não se distingue pela definição da personagem, mas sim pelo transbordar da disposição. Não é grandioso naquilo que é artisticamente mensurável, mas é digno de admiração naquilo que é individual e incomensurável”⁶¹⁷. Ora, esse elemento “individual e incomensurável” é precisamente o que define a interioridade religiosa do indivíduo que se deixa guiar pela ideia, é aquilo pelo qual ela mesma encontra-se em movimento. Por isso também Constantius refere-se ao

614HOLMGAARD, J.; *The Aesthetics of Repetition*, p. 54.

615O *Conceito de Ironia*, p. 238. Curioso, ainda, é aqui o jovem Kierkegaard justificar a atitude de Hegel diante dessa injustificação romântica referida a Schlegel e a Tieck, cuja semelhança com a repetição poética efetivada pelo jovem da *Repetição*, muito embora ali ela seja sustentada pelo inefável substrato religioso – o que talvez a torne justificável perante o universal, muito embora não menos cômica – de um modo ou de outro, salta aos olhos. Se o conceito de repetição, ainda que na sua exterioridade negativa, na sua impossibilidade estética, seja indissociável do poético, então esta atitude de Kierkegaard para com o romantismo em geral deve também ela própria ser vista como irônica.

616 Daí Haufniensis afirmar que a sucessão infinita do tempo, que para ele é um “presente infinitamente vazio”, é uma “paródia do eterno”: a paródia surge a partir desse sentimento de incomensurabilidade, em que a falta de sentido que um adquire nesse confronto com o outro, por efeito do abismo infinito que os separam, não causa senão um efeito cômico. Cf. *O Conceito de Angústia*, p. 93.

617*Repetição*, p. 67.

artista cômico como aquele que “não só sabe andar, mas sabe *vir andando*. Este vir andando é algo de completamente diferente”⁶¹⁸, no sentido de que não é somente algo que é, mas algo que constitui um *movimento* de algo que é, um vir-a-ser do que é. A individualidade incomensurável é algo que o cômico guarda para si na medida em que a sua verdade se contrapõe conflituosamente com a verdade universal, em virtude da qual, justamente por ser individual e interior, ela não pode ser aniquilada, muito embora diante dela jamais venha a ser *levada a sério*. Talvez isso também seja ao que Constantius alude quando diz “o meu jovem amigo, esse pensava: deixa andar; e desse modo ficava melhor do que se tivesse começado com a repetição”⁶¹⁹; a referência ao jovem é aqui ao momento em que ele encontra-se na suspensão; ele diz “deixa andar”, mas ele mesmo não se põe a fazê-lo, como Diógenes o faria. Nesse caso e por isso mesmo, a repetição o aniquilaria, assim como aconteceu com aquele “amante da canção popular” do poema de Herder, o qual “queria deveras a repetição, por isso teve-a, e a repetição matou-o”⁶²⁰. Pode-se com isso afirmar que a incomensurabilidade que a repetição causa ao infringir o universal não necessariamente mata, mas destrói a exceção por meio do humor, diante do qual ela encontra a sua provação⁶²¹.

A repetição no seu caráter produtivo pode ser vista também como um ato criador, na medida em que o advento do novo se dá por meio dela, muito embora este novo seja aqui uma repetição do que sempre foi. Eriksen explica: “no fundamento da definição da repetição como o momento em que nada mudou e, no entanto, tudo se tornou novo, pode-se ver que a repetição é precisamente a transição do não-ser para o ser”⁶²². Mas se este ato criador depende de ato individual de auto-justificação, ele também se é levado a ser concebido enquanto liberdade, o que passará a ser analisado agora.

4.3. Repetição como tarefa da liberdade

A repetição, posta como uma “tarefa da liberdade”, mas também como “o interesse mais profundo da liberdade”⁶²³, significa não só o advento do novo ou um movimento de produção deste, mas também, na medida em que ela coloca adequadamente a temporalidade, significa também um novo começo. A exceção pode somente apartar-se do universal na medida em que ela, na sua liberdade, livra-se das determinações que ele lhe impingia, e passa portanto a se auto-determinar.

618Idem, p. 68.

619Idem, p. 80.

620Idem, p. 80.

621 Esta temática será adequadamente abordada no capítulo 5.

622Repetição, p. 80.

623Fear and Trembling/ Repetition, p. 294.

Dessa forma, ainda que o vir-a-ser da liberdade se dê a partir da própria colocação da pergunta sobre a repetição, a irrupção da exceção no meio do universal pode ser considerada o primeiro ato genuíno de liberdade na repetição como tarefa. A liberdade, concebida como auto-determinação ou autonomia, é, também, escolha, mas, na medida em que a repetição é para ela a sua tarefa, o vir-a-ser de si mesma, a escolha portanto só pode ser uma: a escolha de si mesma. Desta forma, se este libertar-se das determinações do universal é definido apenas como um afastamento cindido, em que se torna para ele apenas o inessencial negativo, ela torna-se apenas uma caricatura de si própria – ela cai sob a determinação do *cômico*, que representa a vitória efetiva do universal sobre o particular, do ponto de vista do próprio universal. A irrupção da exceção, ao contrário, deve manter-se com relação a estas determinações uma outra relação, em que se introduza o crivo da escolha absoluta. Ainda que as determinações do universal seja idênticas às da exceção, ela só pode ser definida como exceção na medida em que essas determinações sejam para ela passíveis de decidibilidade.

No entanto, para que fiquem claro o modo em que se dá esta possibilidade de decisão, a repetição deve ser mostrada na liberdade como um conceito histórico-temporal. Constantius mostra esse processo na carta a Heiberg, em que ele diferencia três diferentes estágios para a liberdade sob a repetição:

“(a) Liberdade é primeiramente qualificada como desejo [*Lyst*] ou como o estado de desejo. O que ela teme agora é a repetição, pois parece que a repetição tem o poder mágico de manter cativa a liberdade uma vez que ela tenha sido ludibriada pelo seu poder. Mas, apesar de toda a ingenuidade do desejo, a repetição aparece. (b) Liberdade qualificada como prudência. Até agora, a liberdade tem apenas uma relação finita com seu objeto e é qualificada apenas esteticamente de forma ambígua. A repetição é assumida como existente, mas a tarefa da liberdade na prudência é ganhar continuamente um novo aspecto da repetição. (...) desde que a liberdade qualificada como prudência é qualificada apenas de maneira finita, a repetição deve aparecer novamente, nomeadamente, a repetição do engodo pelo qual a prudência quer lograr a repetição e fazer dela algo outro. A prudência desespera (c) Agora a liberdade irrompe em sua forma mais elevada, em que ela se qualifica na relação consigo própria. Aqui tudo é invertido, e o oposto do primeiro ponto de vista aparece. Agora o interesse supremo da liberdade é precisamente provocar a repetição, e o seu único medo é que a variação tenha o poder de perturbar a sua natureza eterna. Aqui aparece a questão: *a repetição é possível?* A liberdade ela própria é agora a repetição.⁶²⁴

624“(a) Freedom is first qualified as desire [*Lyst*] or as being in desire. What it now fears is repetition, for it seems as if repetition has a magic power to keep freedom captive once it has tricked it into its power. But despite all of desire's ingenuity, repetition appears. Freedom in desire despairs. Simultaneously freedom appears in a higher form, (b) Freedom qualified as sagacity. As yet, freedom has only a finite relation to its object and is qualified only esthetically ambiguously. Repetition is assumed to exist, but freedom's task in sagacity is continually to gain a new aspect of repetition. (...) since freedom qualified as sagacity is only finitely qualified, repetition must appear again,

Esta gradação já foi de certa forma abordada anteriormente, no primeiro capítulo. No entanto, a relação dos estágios da consciência individual com a liberdade aparecem agora como apontando para o seu próprio emergir, na medida em que aqui aparece o modo de vir-a-ser da repetição enquanto um interesse, algo que o indivíduo deve querer. Outra diferença crucial é a iluminação da repetição na liberdade sob a determinação "da bufonaria e do desespero"⁶²⁵. A bufonaria é o elemento cômico que acompanha a exposição de Constantius sobre a repetição. Mas o desespero aparece aqui como uma forma de falência das primeiras formas da liberdade frente à possibilidade da repetição. A primeira forma, a liberdade como desejo, que é descrita em *Either/ Or* como a musicalidade de Don Giovanni, vem a desesperar-se na medida em que o imediato da variabilidade infinita é ameaçado pela repetição. A segunda, que é descrita na Rotação de Cultivos, é a forma da prudência (sagacity), que desespera-se quando a repetição aparece para ela como não atingida pelo seu método. A última relação é a inversão da primeira: a repetição passa a ser ameaçada pela variabilidade, e a liberdade passa então a ser vista como a determinação em que o seu movimento, o vir-a-ser de si mesma, teme ser interrompido pelo burburinho da realidade vulgar.

Este desespero constitui uma forma de transição em que o paradoxo colocado pelo aparecimento da repetição é, na "elasticidade" da liberdade, forçado até o seu limite; a partir de então, a própria liberdade não pode mais subsistir, entrando num colapso frente à repetição, o que faz com que ela seja obrigada a retomar a si mesma do começo, mas agora elevada a um novo patamar. No estágio mais elevado, a repetição aparece como o religioso, na forma da liberdade elevando a si própria, o que, contudo, pode ser feito apenas na medida em que ela põe a si mesma como seu próprio *obstáculo*. Este interpor-se contra si mesma constitui o *pecado*. Como explica Kierkegaard:

“Se a liberdade aqui [na repetição como um movimento religioso] agora descobre um obstáculo [Anstød], então ele deve estar na própria liberdade. A liberdade agora mostra-se não em sua perfeição no homem mas de estar perturbada. Esse distúrbio, no entanto, deve ser atribuído à própria liberdade, caso contrário não haveria liberdade em absoluto, ou a perturbação seria uma questão de contingência de que a liberdade poderia remover. A perturbação que é atribuída à própria liberdade é o pecado”⁶²⁶.

namely, repetition of the trickery by which sagacity wants to fool repetition and make it into something else. Sagacity despairs. (c) Now freedom breaks forth in its highest form, in which it is qualified in relation to itself. Here everything is reversed, and the very opposite of the first standpoint appears. Now freedom's supreme interest is precisely to bring about repetition, and its only fear is that variation would have the power to disturb its eternal nature. Here emerges the issue: *Is repetition possible?* Freedom itself is now the repetition”. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 301-302.

625"Jest and despair", Cf. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 314.

626“If freedom here [in repetition as a religious movement] now discovers an obstacle [Anstød], then it must lie in freedom itself. Freedom now shows itself not to be in its perfection in man but to be disturbed. This disturbance, however, must be attributed to freedom itself, for otherwise there would be no freedom at all, or the disturbance would be a matter of chance that freedom could remove. The disturbance that is attributed to freedom itself is sin”. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 320.

O pecado, portanto, pode ser descrito como uma *repetição* da própria liberdade, em que ela se interpõe contra seu vir-a-ser imediato para que por meio disto ela própria eleve-se acima de si mesma. No entanto, esta elevação em que vem à tona a repetição da liberdade constitui ao mesmo tempo o conceito de *redenção*, que é indissociável do pecado. A redenção da liberdade é, portanto, a sua própria repetição: “Então a liberdade desespera de si mesma, mas ainda nunca esquece repetição. Mas no momento de desespero ocorre uma mudança com relação à repetição, e a liberdade assume uma expressão religiosa, em que a repetição aparece como redenção, que é a repetição *sensu eminentiori*”⁶²⁷. A repetição da liberdade possui, portanto, a dupla determinação do pecado e da redenção; no pecado, a liberdade interpõe-se contra si mesma, de modo que ela se torna assim um exterior, enquanto na redenção, ela realiza o movimento de elevação acima de si própria, em que a exterioridade é então abolida.

Esse processo interrompido faz com que a liberdade não possa estabelecer nenhuma relação imanente com os seus estágios anteriores, em virtude da sua própria descontinuidade. Se assim fosse, os estágios iniciais seriam, por assim dizer, de alguma forma repetidos nas determinações dos estados mais elevados. Por isso, Haufniensis também afirma que na repetição “a vida e a existência toda recomeça do início, não por uma continuidade imanente com o anterior, o que seria uma contradição, mas por força de uma transcendência que separa da primeira existência a repetição por um abismo”⁶²⁸. Isso não significa, no entanto, que eles não reapareçam de alguma maneira, mas sim que o seu aparecimento não se dá de uma forma constitutivamente positiva, mas sim negativamente, em que eles vêm a ser somente meras caricaturas da repetição em sentido pleno, cuja função é contribuir com o *mal-entendido* sobre repetição no texto:

“Assim como às vezes acontece na vida que um homem de origem humilde pode contundentemente lembrar, por exemplo, o rei e que ao vê-lo se está momentaneamente enganado pela semelhança e então se ri do erro, da mesma forma a repetição das duas caricaturas (a e b) constantemente correm pelo livro e criam confusão”⁶²⁹

Diante da escolha absoluta de si mesmo, que é uma transcendência positiva, não-mediável, a determinação do que já foi deve ser marcada como o negativo sob outro registro que não o da seriedade da escolha. Sendo assim, é certo que as caricaturas (a) e (b) só aparecem como tal na medida em que a repetição como a plenitude da liberdade é posta em efeito. Daí Constantius poder falar de si mesmo (ou aqui, como se trata de uma nota em seus papéis, talvez se trate do próprio

627“Then freedom despairs of itself but still never forgets repetition. But in the moment of despair a change takes place with regard to repetition, and freedom takes on a religious expression, by which repetition appears as atonement, which is repetition *sensu eminentiori*”. Idem, p. 320.

628*O Conceito de Angústia*, p. 19.

629“Just as it sometimes happens in life that a man of lowly birth may strikingly resemble, for example, the king and that on seeing him one is momentarily deceived by the likeness and then smiles at the mistake, just so repetition's two caricatures (a and b) constantly run around in the book and create confusion”. Idem, p. 320.

Kierkegaard falando de si mesmo) como um *estóico*, a mais alta forma de (b) adjacente a (c)⁶³⁰, em que a liberdade ainda não foi absolutamente redimida na repetição; sob este ponto de vista, em que o observador é capaz de afirmar a existência do salto, mas não de realizá-lo, o próprio salto já encontra-se posto, mas a sua realização nesse sentido concerne a um movimento religioso que permanece indizível. Malantschuk indica que os primeiros estágios da liberdade repousam no estético, em que há somente a luta pela felicidade mundana, em que "o desejo e a aversão são forças motoras simpatéticas e antipatéticas na vida humana. As pessoas vêem pontos fixos no que é transitório e evitam o contato com o duradouro e eterno"⁶³¹. Do ponto de vista de Haufniensis, no entanto, a relação que se estabelece entre as caricaturas e a repetição na liberdade efetiva, embora se apenas se dê na possibilidade de uma "linguagem figurada", pode ser interpretada como uma "prefiguração prototípica", imperfeita, daquilo "que a outra revela"⁶³². Portanto, esta relação pode ser designada como *a determinação do estético com relação à liberdade na repetição*: uma prefiguração prototípica, imperfeita, caricatural, da transfiguração da liberdade no eterno, mas cuja contribuição com o mal-entendido acentuam o próprio caráter transcendente da repetição. Por isso ocorre também que, naquilo em que a repetição faz a liberdade desesperar-se, a repetição vem a tornar-se para ela um interesse em que ela ao mesmo tempo encontra aquele obstáculo em que se dá a interposição do pecado; mas a ligação em que a liberdade desespera da repetição é ainda um movimento de recordação: no seu desespero, a liberdade é incapaz de esquecer a repetição.

A repetição como o vir-a-ser de si mesma na liberdade define-a como um movimento "no reino do espírito"⁶³³, em que o estético aparece como insuficiente na medida em que este movimento não pode dar-se na contemplação. O significado do conceito de espírito, como mostra Grøn, é precisamente "voltar a si mesmo em recuperar-se a si mesmo"⁶³⁴. O reino do espírito é constituído, na medida em que é o reino da liberdade, pelo indivíduo⁶³⁵, que é a liberdade na atualidade. Mas na contemplação a intencionalidade do querer ver a repetição é, para Constantius, meramente arbitrária: "é, antes, uma expressão da observação individual na sua arbitrariedade, uma expressão do individual qualificada esteticamente somente de maneira ambígua com relação ao seu objeto"⁶³⁶. O indivíduo contemplativo, nesse sentido, apenas observa a sua realização exterior, e não se coloca a pergunta sobre a possibilidade dela ser realizada no espírito, e não pode, nesse sentido, ser qualificado como um indivíduo livre. O espírito contemplativo, ou, nos dizeres de Haufniensis, o "espírito finito" que se desespera frente à repetição, mantém apenas uma relação exterior com a

630Idem, p. 320.

631MALANTSCHUK, G.; *Kierkegaard's Concept of Existence*, p. 56.

632*O Conceito de Angústia*, p. 19.

633*Fear and Trembling/ Repetition*, p. 311.

634GRØN, A.; *Repetition and the Concept of Repetition*, p. 155.

635*Fear and Trembling/ Repetition*, p. 312.

636"It is rather an expression of individual observation in its arbitrariness, an expression of the individual only esthetically ambiguously qualified in his relation to the object". Idem, p. 312.

repetição do espírito, em que para ele “bem e mal alternariam como verão e inverno”⁶³⁷, e sua disposição define-se apenas como esteticamente desinteressada. A repetição da liberdade, ao contrário, tem a tarefa de “converter a repetição em algo de interior, na tarefa própria da liberdade, no seu supremo interesse, se ela realmente pode, enquanto tudo à volta se modifica, realizar a repetição. Aqui desespera o espírito finito”⁶³⁸. A diferença da repetição como uma realização interior é que ela se torna uma tarefa suprema, por meio da qual se atinge uma *infinitude do espírito*. A repetição posta como tarefa deve então ser compreendida como uma infinitude, e como tal consiste num movimento que nunca se encerra na sua dinâmica; como mostra Tsakiri: “tal tarefa talvez não possa nunca ser completada, mas isso dificilmente reduz a sua dinâmica, já que, como um movimento aporético, ela abre para infinitas possibilidades”⁶³⁹.

De fato, a repetição, enxergada do ponto de vista da exterioridade, nada acrescenta; no espírito, a repetição engendra um acréscimo positivo, e aquilo que encontra-se posto é transfigurado pelo simples fato de repetir-se. Esta diferença radical no âmbito interior ou exterior em que a repetição aparece mostra também uma característica peculiar à temporalidade própria à esfera do espírito; somente nela aparece o significado mais abrangente de dizer que o primeiro é dado antes da repetição, pois nela ele deixa de sê-lo na mesma medida em que ele se reafirma enquanto tal. Grøn explica: “uma repetição é posterior àquilo que se repete. No reino do espírito, esta diferença temporal é também uma diferença de significado. A repetição acontece em outro lugar e com outra consciência. A repetição transforma o que se repete precisamente ao repeti-lo”⁶⁴⁰. Nisto instaura-se uma acepção de temporalidade distinta da temporalidade dos primeiros estágios da liberdade, da mesma forma que a temporalidade histórica é dada a partir da noção de pecado. Assim, o tempo anterior ao pecado é a-histórico, ou seja, de certa forma, atemporal; e somente o tempo depois da queda é propriamente onde a liberdade se efetiva historicamente.

A forma da temporalidade anterior ao pecado constitui, portanto, a temporalidade propriamente estética, e, na medida em que é anterior à queda, é também a concepção pagã de temporalidade. Haufniensis define a noção de destino da seguinte forma: “destino é uma relação com o espírito como relação exterior; (...) Destino pode significar coisas exatamente opostas, dado que ele é unidade de necessidade e contingência”⁶⁴¹. No destino, há a coexistência simultânea de necessidade e contingência, sem que, no entanto, com isso esteja posta a liberdade do indivíduo. Quando Constantius descreve a repetição como a tarefa da liberdade em salvar a personalidade do indivíduo da volatilização e de que ela se torne um mero marionete do destino, ele a associa

637 *O Conceito de Angústia*, p. 20.

638 *Idem*, p. 20.

639 TSAKIRI, V.; *Kierkegaard: Anxiety, Repetition and Contemporaneity*, p. 25.

640 GRØN, A.; *Repetition and the Concept of Repetition*, p. 154.

641 *O Conceito de Angústia*, p. 104.

justamente à um abandono da “indolência aristocrática da contemplação”: “a repetição aparece como uma tarefa da liberdade, em que a questão se torna a de salvar a personalidade individual de ser volatilizada e, por assim dizer, um peão dos eventos”⁶⁴². Na relação com o espírito como o exterior, a repetição como tarefa da liberdade não pode aparecer, pois nesta relação o espírito é limitado pela própria liberdade, no que, reciprocamente, ela também aparece como limitada pelo desenvolvimento do espírito do qual ela não participa.

Quando a liberdade se efetiva interiormente ao reino do espírito, no entanto, o seu obstáculo passa a ser ela própria no pecado, em que o espírito encontra-se, então, posto, e a relação da repetição com a liberdade aparece como uma tarefa a ser cumprida; muito embora a insuficiência da própria liberdade apareça nesta tarefa como o pecado do espírito, em que a redenção é a própria tarefa de elevação. A tarefa é, pois, tornar-se si mesmo; mas, da mesma forma que, antes que o movimento de tornar-se seja posto em efetividade, o si mesmo do indivíduo deve encontrar-se de alguma forma *dado como ponto de partida*, pois que sem isso ele não poderia vir-a-ser, esse movimento deve ter como pressuposto a consciência do pecado, ou seja, da liberdade interposta a si mesma. Mas, segundo Haufniensis, “o pecado entrou no mundo por meio de um pecado”⁶⁴³, ou seja, o pecado pressupõe a si mesmo, na medida em que o seu movimento de vir-a-ser é, na sua psicologia, um salto qualitativo, em que tudo é retomado do início. A visão do pecado insere a liberdade como tarefa pois ela coloca a razão do indivíduo na redenção que ainda terá advento, o que pressiona a liberdade para frente, e a eternidade deixa de ser um passado a ser recordado e torna-se um advento futuro. Isso explica a articulação fundamental da concepção da repetição como um vir-a-ser: algo posto em movimento deve tomar o algo como uma realidade efetiva, como uma existência inserida no tempo. Quando se diz que, na repetição, o indivíduo pressupõe a si próprio, não se está senão a enunciar a condição de possibilidade do próprio movimento espiritual, em que a efetividade do movimento é dada na medida em que ele põe a si próprio na atualidade, portanto, repetindo a si próprio; em que aparece o essencial da diferença que caracteriza o movimento: tudo torna-se novo na medida em que ele próprio é posto novamente acima de si próprio.

A temática do pecado com relação à repetição serve apenas para elucidar a sua formulação como tarefa da liberdade, em que o vir-a-ser de si mesma na forma de liberdade se dá no pecado como interposição da liberdade a si mesma como um obstáculo à sua efetivação. As relações do pecado com a angústia, cuja articulação é a definição da angústia em função da liberdade como “a realidade da liberdade como possibilidade antes da possibilidade”⁶⁴⁴, requeririam uma análise mais profunda da noção de possibilidade em função da repetição – a possibilidade da possibilidade – a

642“Repetition appears as a task for freedom, in which the question becomes that of saving one's personality from being volatilized and, so to speak, in pawn to events”. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 315.

643O *Conceito de Angústia*, p. 34.

644Idem, p. 45.

qual não é, aqui, oportuna. A ênfase a ser dada aqui é apenas a da repetição como um conceito da liberdade, em que ela se torna "realmente possível apenas quando a liberdade alcança um nível num indivíduo em que se pode falar da repetição no sentido próprio"⁶⁴⁵, ou seja, ela ultrapassou os estágios iniciais do desejo e da prudência para que possa enfim por-se a si própria como efetiva, para que a repetição de si própria seja então possível. Isso é o suficiente para que seja caracterizada a efetividade temporal da liberdade a partir da categoria da repetição como um movimento religioso, em que a história da liberdade se torna uma constante elevação dela acima de si própria.

4.4. O instante como a temporalidade do movimento para frente

A repetição, definida paradigmaticamente como um movimento para frente, opõe-se à recordação apenas com relação ao direcionamento deste movimento, ela é como um recordar para frente. A recordação constituía o paradigma da antiguidade, e a repetição instaura o paradigma dos tempos modernos, cuja determinação é justamente o advento do novo. A colocação da repetição como um movimento atual, real, é, nesse sentido, uma afirmação peremptória de que a única concepção válida de movimento é do movimento direcionado para frente, em que a indeterminação do futuro ganha preponderância decisiva frente à imutabilidade do passado, que é encerrado em suas determinações. A abertura da possibilidade presente na liberdade é efetivada justamente por esta não-atualidade do futuro, em que a repetição encontra sentido pela simples representação indeterminada da mudança, que é a raiz do interesse que situa o indivíduo na atualidade; o que também, por outro lado, define a atualidade presente para o indivíduo como um tempo de crise. Daí Constantius afirmar:

“Se se fala de liberdade nas qualificações da imanência, então a crise e tudo a ela relacionado são apenas ilusórios, e por isso também é tão fácil anulá-los. Mas logo que este é apreendida com o interesse da atualidade, então a distinção prontamente aparecer entre a recordação grega e a repetição, que entra depois de todo o movimento da crise ter começado, mas entra precisamente pressionando para a frente”⁶⁴⁶.

A crise é ilusória no ponto de vista da recordação justamente por aquilo que Constantius critica no jovem quando diz que ele começa no fim; a recordação depende em si mesma da totalidade do acabado, e não pode dar-se caso haja uma ruptura da imanência. O que permite o jovem afirmar de

645MALANTSCHUK, G.; *Kierkegaard's Concept of Existence*, p. 55.

646“If one speaks of freedom in the qualifications of immanence, then crisis and everything related are only illusory, which is why it is also so easy to get them annulled. But as soon as this is grasped with the interest of actuality, then the distinction will readily appear between the Greek recollecting and repetition, which enters in after the whole movement of the crisis has started, but enters in precisely by pressing forward”. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 318.

si mesmo a certa altura: "começo do princípio, e depois do começo do fim para o princípio"⁶⁴⁷, já designa um movimento a mais que, além de preceder a recordação ela mesma, torna-se também anterior à recordação. A modernidade, o tempo da liberdade, é o momento em que ocorre uma elevação da consciência histórica acima de si própria, em que a ingenuidade grega não pode mais subsistir, e a crise aparece como um *instante decisivo* em que tudo deve ser começado novamente.

O tempo do instante é, portanto, o presente; mas a projeção da repetição como movimento para adiante determina que o tempo presente da repetição se condicione a este futuro enquanto indeterminado de maneira intrínseca, o que fundamenta o seu caráter crítico: daí Melberg afirmar que "o *agora* da 'repetição' é sempre um *depois*"⁶⁴⁸. No entanto, ao jovem é permitido começar do princípio para em seguida começar do fim para o princípio, a repetição precedendo a recordação; nesse sentido, o *antes* que a recordação representa aparece de fato somente depois da repetição, portanto, é um antes que vem depois. O paradigma da repetição, na medida em que nele prepondera uma soberania do momento presente sobre todos os outros, justamente por ele ser o único em que a decisão fundamental pode ser tomada, realiza então uma suspensão da sequência temporal habitual: "o *agora* que é sempre um *depois* vem na verdade *antes* – é o agora do 'instante', a intervenção súbita na ordem do tempo sequencial, a cesura que define o que já foi e prepara o que está por vir"⁶⁴⁹. O interesse da existência é posto aqui quando o sentido do negativo é atualizado no instante; na medida em que este é um depois, o instante encontra-se sempre para além de si mesmo, e sua plenitude é sempre a sua reatualização, a sua repetição. Mas isso deve pressupor uma ausência no presente, um ser que em algum sentido não é, um inter-esse que tende sempre ao absoluto eterno, cuja efetivação se dá no futuro. A plenitude da atualidade do instante aparece, na segunda parte do texto, vinculada ao que o jovem chama de "trovoada"⁶⁵⁰, que designa o instante que separa o velho do novo; segundo Holmgaard este é o âmbito da interioridade, que "o estado mental não-articulado, a dimensão além da linguagem"⁶⁵¹ vem a ser a condição para o advento da repetição: este é o agora em que ela se torna uma efetividade no tempo.

O instante é, portanto, uma ruptura na imanência do tempo. Esta ruptura não só invalida as concepções linear e circular de temporalidade – ambas são possíveis apenas imanentemente – como também a concepção do tempo como sucessão (*kronos*) é comprometida. Na concepção linear, não pode haver o instante, pois o presente é o infinitesimal entre dois nada, o passado e o futuro; e na concepção circular, todos os momentos são reduzidos à circularidade que os iguala, de modo que não pode haver um momento decisivo. Na repetição, não pode subsistir o fatalismo inerente a estas

647 *Repetição*, p. 99.

648 MELBERG, A.; *Repetition (in the kierkegaardian sense of the term)*, p. 74.

649 *Idem*, p. 74.

650 *Repetição*, p. 123.

651 HOLMGAARD, J.; *The Aesthetics of Repetition*, p. 57.

duas posições; ela deve trazer consigo o advento do novo, e para isso mesmo a completude do passado e a inexorabilidade do futuro devem ser submetidos ao crivo da escolha absoluta no instante, a partir do qual tudo é então transfigurado. Neste processo, a própria concepção de tempo se contrapõe como relativa, na medida em que a concepção do *eterno* surge a partir desta concepção de tempo, em que, como diz George Bedell, a sucessão de momentos indiferentes é anulada "na soma de toda a temporalidade no cuidado providencial, pré-visional, intencional, vetorialmente orientado de Deus"⁶⁵². À parte das concepções linear e circular de tempo, a repetição instaura, de acordo com ele, uma concepção *vetorial* de tempo (*kayros*), em que tudo se direciona para o infinito transcendente da eternidade, que encontra-se para além do próprio tempo. Mas o eterno tem uma incidência decisiva na própria temporalidade sucessiva, em que vem à tona o conceito de encarnação:

"a encarnação é a interseção da mera sucessividade e a sucessão anulada e é o mais sério desta soma providencial. A eternidade que está presente é uma soma ainda pareada com a sucessão (...). Concebido assim, cada momento tem um valor, mas cada momento tem seu valor próprio e único (...). Pode haver instantes por que há o Instante"⁶⁵³.

A própria sucessão só é possível em função da eternidade, que estabelece com o presente uma relação de intersecção. Sem a eternidade, o presente é reduzido a nada, da mesma forma como, para o pensamento abstrato, o tempo deixa de existir na medida em que não há nenhuma instância temporal positiva. O instante, nesse ínterim, adquire o valor de um átomo indivisível que aponta para o eterno, precisamente em termos valorativos. Por isso o estético, que concebe o tempo como puro fluir, como momento atrás de momento, não estabelece nenhuma relação com o eterno, e não é capaz de circunscrever uma totalidade de sentido último; o seu presente é evanescente, e portanto não pode possuir um valor positivo último. O tempo no estético é infinitamente divisível, e dessa forma nenhuma instância temporal pode vir a adquirir uma validade eterna. A vetorialidade do tempo, por sua vez, torna o presente decisivo para o advento do futuro, em que tanto o presente como o passado vêm-a-ser em função dele, adquirindo então o estatuto do novo. Aqui, a ruptura com as noções da temporalidade como sucessão implica num prejuízo na relação do indivíduo com o tempo que transparece na atualidade como crise; mas pelo paradoxo da repetição também a restauração do *sentido* temporal que se perde na fragmentação dos sentidos lineares e circulares também é recuperada, em que elas reaparecem condicionadas à relação do tempo com o eterno. Isso significa que a mudança da concepção do tempo na repetição abandona definitivamente o registro da relação entre o passado e o presente, que termina por se transfigurar, no dizer de Holmgaard, num "movimento infinito perda e renascimento"⁶⁵⁴.

652BEDELL, G. C.; *Kierkegaard's conception of Time*, p. 267.

653Idem, p. 267.

654HOLMGAARD, J.; *The Aesthetics of Repetition*, p. 59-60.

A instauração do tempo vetorial tem, no seu âmago, um significado religioso específico; ele alude, principalmente, à transfiguração do tempo que se instaurou com o advento da escatologia cristã. Quando Constantius afirma que o mundo é repetição, ele afirma que, antes de tudo, ele se atrela como repetição ao fato primeiro que deu origem ao seu movimento, ou seja, o sentido histórico da liberdade no pecado – o que depende, portanto, da noção de *queda*; mas esse fato é visto por ele mesmo como uma determinação divina do *querer a repetição*, segundo o qual Deus deu ao mundo uma nova chance de continuar existindo. Tsakiri mostra isso muito bem quando diz que o termo “pode não referir-se à primeira criação do cosmo (incluindo os seres humanos), mas ao que poderia ser concebido como uma recriação do mundo após a queda”⁶⁵⁵. O instante tem como referência para a totalidade um futuro advento, precisamente no sentido de que o fato de o mundo vir a existir no movimento do instante se deve a ele ser repetição. O movimento como mudança absoluta, do ser para o não-ser, só é concebível sem interesse, nos dois extremos, no plano do pensamento abstrato; mas se assim fosse no mundo existente, ele seria imediatamente aniquilado ao mover-se, e Deus “teria voltado a retirar todas as coisas e tê-las-ia preservado na recordação”⁶⁵⁶. O salto qualitativo – que é uma característica da queda, em que se dá a introdução do pecado por meio de uma repetição – se funda portanto como um evento paradigmático, como “o primeiro” pecado, que se repete como tal em todas as gerações posteriores, e se projeta para o futuro porque é para ele determinante, na medida em que este é repetição.

A repetição da queda não significa uma necessidade, mas precisamente o advento da liberdade. O *logos* cósmico do mundo grego decorria numa necessidade efetiva no tempo, em que o movimento ou é eleaticamente negado ou é concebido em termos de atualização de potências na *kinesis*; no cristianismo, a liberdade instaura-se não porque Deus afastou-se do mundo e deixou que ele corresse por conta própria sem que houvesse qualquer interferência, mas, pelo contrário, sendo o ser do mundo algo contingente, o ato da criação divina, a afirmação positiva do ser do mundo na liberdade, deve ser repetido a todo instante, para que a existência do mundo seja mantida. Nesse sentido, Caputo esclarece: “Kierkegaard tem uma concepção profundamente protestante e voluntarista das coisas. O próprio ser do mundo é contingente ao passo que se origina do ato livre da criação divina, e tudo que acontece no mundo acontece contingentemente”⁶⁵⁷. É nesse sentido que a repetição deve ser compreendida também como uma *tarefa*, pois assim definida ela passa a ser algo cuja totalidade concreta é sempre um projeto para o futuro, mas que urge ao mesmo tempo que se faça jus à ação instantânea que ela exige; tal projeção temporal aparece sempre esteticamente para o indivíduo como uma impossibilidade, mas, na medida em que é assumida individualmente enquanto tarefa, a impossibilidade torna-se não obstante uma exigência ferrenha. Aqui a própria

655 TSAKIRI, V.; *Kierkegaard: Anxiety, Repetition and Contemporaneity*, p. 133.

656 *Repetição*, p. 33.

657 CAPUTO, J.; *Radical Hermeneutics*, p. 18.

noção de repetição na temporalidade torna-se insuficiente, pois o anseio fundamental do espírito é o eterno: “aqui só é possível a repetição do espírito, embora nunca seja tão perfeita na temporalidade como na eternidade, que é a verdadeira repetição”⁶⁵⁸.

O futuro é, na medida em que nele se concretiza a projeção da repetição como tarefa, o eterno, em que a repetição vem a se efetivar na sua plenitude. Essa visão contrasta, pois, tanto com a visão grega, em que a totalidade se configurava no passado a ser recordado, mas também com a visão metafísica, que tende a pensar o eterno como uma instância *cindida do tempo*, na medida em que o eterno é conceitualmente definido em oposição ao temporal, embora admita que o temporal subsiste apenas em função daquela. Na medida em que apenas tende à plenitude, o passado é então definido como uma representação imperfeita, uma *imitação* do eterno. Nesse sentido, portanto, também não se pode conceber a eternidade como tarefa. Como mostra Caputo: “o cristão vê o tempo em termos de futuridade e decidibilidade. Mas na metafísica, o tempo e o movimento são imperfeições, imitações. Nada é decidido no tempo”⁶⁵⁹. A concepção do instante como um momento privilegiado no tempo deve funcionar, sob este aspecto, como uma articulação de legitimação do tempo em função do eterno, mas através do próprio tangenciamento do instância do eterno no temporal; por isso Haufniensis persiste na dissociação do núcleo do instante com o tempo e em associá-lo com o eterno: “entendido dessa forma, o instante não é, propriamente, um átomo do tempo, mas um átomo da eternidade. É o primeiro reflexo da eternidade no tempo, sua primeira tentativa de, poderíamos dizer, fazer parar o tempo”⁶⁶⁰.

No instante, na medida em que é o ponto de tangência entre o temporal e o eterno, instaura-se a partir desta possibilidade a condição para o paradoxo absoluto, em que o Deus transcendente se faz carne. A aparição temporal do divino é, em última instância, a condição fundamental para que se efetive a possibilidade do histórico; e a sua aparição constitui o instante *primeiro*, que, como diz Álvaro Valls, “é o que dá a qualidade”⁶⁶¹, é o que preexiste à singularidade do indivíduo sem que, paradoxalmente, ela deixe de ser única. O que impulsiona a encarnação de Deus na existência é justamente o seu amor pela validade eterna do instante, o amor-repetição que se distingue da melancolia da recordação, cuja languidez equivale, na atualidade, a uma desistência do vir-a-ser efetivo. Eriksen chama a temporalidade efetivada para além da mera possibilidade de *historicidade* (*Geschichtlichkeit*) que constitui, para ele, ao lado das questões da alteridade e do devir, uma das questões-guia para se entender a ideia de repetição. A questão da historicidade é bem colocada quando parte de um posicionamento histórico do indivíduo na atualidade, pensando-o simultaneamente como alguém determinado pelo passado, e, de outro lado, “continuamente

658 *Repetição*, p. 132.

659 CAPUTO, J.; *Radical Hermeneutics*, p. 15.

660 *O Conceito de Angústia*, p. 96.

661 *O Conceito de Angústia*, p. 175.

transcendendo esta determinação ao entrar em relação com ela e projetar a si mesmo no futuro”⁶⁶². A historicidade, segundo ele, é a instância em que decorre o problema da dualidade entre compreender e viver, em que entram em jogo as categorias de movimento da recordação e da repetição. A falência da metafísica e a insuficiência da recordação aparecem em sua plenitude quando é levada a termo a determinação fundamental da modernidade, ou seja, a ruptura da unidade entre ser e pensar. Nesse momento, a repetição torna-se decisiva no sentido de ir além da recordação, pois, se nesta “a vida é suprassumida no entendimento, na repetição o entendimento é suprassumido no viver”⁶⁶³.

Dessa maneira, a historicidade que se funda a partir da recordação – cujo elemento fundante é o entendimento que reconstrói na consciência-de-si a totalidade do passado – se distingue radicalmente da historicidade sob o paradigma da repetição: nesta, não se pode mais atribuir ao entendimento o papel de reconstituição da totalidade, justamente pois ele se funda na recordação e se remete ao passado. Quando se vive para frente, a instância temporal que constitui a totalidade passa a ser o futuro, e o único elemento que pode se arrogar um papel de constituição do futuro é a fé. Por meio dela, o problema da historicidade passa a ser como “realizar uma abertura genuína para o futuro”⁶⁶⁴. Eriksen explica esta articulação por meio da noção de transfiguração, que decorre da repetição. A transfiguração é o momento da repetição em que o velho se torna novo, e a suspensão do conflito entre o homem e Deus é resolvida por meio de uma decisão individual que se traduz numa *apropriação interior*, em que nada mais influi a não ser a relação pessoal do indivíduo com Deus. A performance mais importante de Constantius no texto é o seu movimento de retração, o seu retirar-se de cena; precisamente porque isto abre espaço para que o leitor entre ele próprio com a sua performance autêntica, em que a repetição se efetiva no real. Eriksen explica: “o projeto de Constantius na *Repetição* se desintegra, enquanto, num outro nível, um novo projeto é implicado justamente por esta desintegração. Em resignar-se do projeto, Constantius não o leva a um termo, mas o entrega a seu leitor”⁶⁶⁵. Esta articulação descreve uma apropriação justamente naquilo em que o texto permite ser refletido de si mesmo para o leitor; este não pode manter-se na mera contemplação, mas deve adquirir um interesse sério justamente naquilo em que o texto falha na comunicação, mas que também permite que se estabeleça uma reciprocidade interior, uma interpenetração mútua entre o texto e o leitor: “aqui a relação entre escritor e leitor é tal que o leitor não 'reproduz diretamente' o que foi dito como um 'eco' de seu próprio pensamento, mas o 'repete interiormente' de modo que isto 'ressoa' nele”⁶⁶⁶.

662ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition: a Reconstruction*, p. 11.

663Idem, p. 12.

664Idem, p. 41.

665Idem, p. 59.

666Idem, p. 59.

Este novo registro de comunicação mostra em que medida estes recursos estético-discursivos encontram-se também atrelados à repetição na acepção temporal do termo. A transposição do movimento para a interioridade requer que a repetição deixe na sua concepção um vazio não resolvido justamente para que nele apareça a possibilidade de que aquele que a pensa eleve-se acima de si próprio, indo além, portanto, do próprio texto e das articulações sobre a repetição ali contidas, “experimentando” de fato o movimento da repetição. Holmgaard vê na descrição deste movimento uma metáfora do sublime; mas a transfiguração que dá conta do problema da historicidade é precisamente um elevar-se acima da noção de temporalidade, e repetir a si mesmo na infinitude elevada da eternidade. A resolução do entendimento na vida que ocorre na repetição aparece representada pelo salto entre o modo de dizer duas sentenças sobre a repetição que, ainda que radicalmente distintas, dizem o mesmo; esta é a passagem apontada por Holmgaard entre “a existência que existiu, passa agora a existir”, e “onde a cada instante se arrisca a vida, onde a cada instante se perde a vida e se volta a ganhá-la”⁶⁶⁷; uma sentença é então “poeticamente transformada”⁶⁶⁸ na outra, num “movimento que aponta como o indivíduo pode repetir-se esteticamente de maneira infinita”⁶⁶⁹. Este modo de repetição consistiria então numa nova via para alcançar a eternidade, em que o instante torna-se por fim um *instante sublime*, num “movimento que aponta repetida e implacavelmente em direção à inimaginável e indizível infinitude da alma”⁶⁷⁰.

4.5. Eternidade e repetição

Antes de uma passagem curiosa em que Constantius descreve o seu encontro casual com uma jovem no teatro, que lhe causara “mais alegria do que Sexta-feira a Robinson”⁶⁷¹, ele emprega algumas copiosas linhas em respeito a uma ninfa reconfortadora, a cuja “inocente pureza” ele atribui o benfazejo acaso que o levara a este encontro fortuito; ali, ele a convoca pela sua juventude perene que mostra a ele o contraste com ele próprio naquilo em que ele havia já se tornado, então, velho, a ponto de ansiar pelo descanso eterno e aliviar-se do fardo da humanidade:

“Tu, minha fiel reconfortadora, tu que ao longo dos anos preservaste a tua inocente pureza; que não envelheceste, enquanto eu fui ficando velho; tu, ninfa tranquila perto de quem voltei a refugiar-me, cansado dos homens, cansado de mim mesmo, tão cansado que precisava de uma eternidade para descansar, tão triste que precisava de uma eternidade para esquecer. Não me negaste aquilo que os homens me querem negar ao fazerem da eternidade algo de tão

667 *Repetição*, pgs. 51, 132.

668 HOLMGAARD, J.; *The Aesthetics of Repetition*, p. 59.

669 *Idem*, p. 59.

670 *Idem*, p. 59.

671 *Repetição*, p. 71.

atarefado e de mais atroz ainda que o tempo. Deitei-me então ao teu lado e desapareci de mim mesmo no espaço imenso do céu sobre a minha cabeça, e esqueci-me de mim mesmo no embalo do teu murmurar!”⁶⁷²

Da mesma maneira que o jovem busca a repetição na forma de uma tempestade que a tudo reconcilia, a sede de eternidade que Constantius manifesta aqui manifesta também a consciência de que a eternidade é a própria repetição. A ânsia por um situar adequado do sujeito na temporalidade, no entanto, manifesta-se para Constantius como um cansaço, uma fraqueza, uma espécie de *pathos* que se reconforta apenas num esquecer-se de si mesmo na contemplação passiva da canção mítica das ninfas, acompanhado da presença indiferente da jovem espectadora do teatro. O niilismo de Constantius na sua posição absolutamente passiva de observador se origina, com relação a este anseio pela eternidade, na exigência mundana de uma adequação a um geral em que o indivíduo não se reconhece; o universal, ou ainda, o ético, é para ele uma instância de exigências infinitas que simplesmente não oferecem nenhum conforto a não ser a promessa abstrata de uma eternidade vindoura, cujo advento, apesar de tudo, há de acontecer no intervalo de tempo imensurável, eterno. A única eternidade é, para ele, o tempo que se leva para atingir a plenitude da eternidade. O seu refúgio, o seu consolo mundano, que de forma alguma traz uma plenitude da alma, é a contemplação irônica do murmúrio lamentoso que descreve a sua própria miséria. A descrição do “desaparecer de si mesmo no imenso do céu sobre a minha cabeça” é uma alusão ao sublime, enquanto um sentimento reconfortante, mas ao mesmo tempo inócuo; é apenas um fragmento de eternidade, um átomo da plenitude do eterno. O efeito que aqui se tem é a decorrência do instante sublime: a salvação e a libertação no “melancólico murmúrio”⁶⁷³.

O lamentoso clamor de Constantius é, para ele, uma decorrência da sua incapacidade de realizar a repetição. No entanto, ela encontra-se sub-repticiamente presente. O esquecer-se de si mesmo só pode reconfortar na medida em que ele refere a si mesmo, e ele recebe a si mesmo de volta na forma de uma contemplação estética de si mesmo na abertura para a infinitude do “espaço imenso do céu”, em que ele atinge a absoluta ausência de determinação e se perde no puro contemplar. A impossibilidade da repetição que aparece para ele apenas o impede de libertar-se do puro contemplar que o mantém distante do objeto. Por isso a repetição vincula-se à contemplação exterior da jovem do teatro, de quem descreve: “Rapariga feliz! Se alguma vez um homem ganhar o teu amor, que possas, sendo tudo para ele, fazê-lo tão feliz como a mim me fazes ao nada por mim fazeres”⁶⁷⁴. A comicidade do relato aparece não numa falsidade de sua disposição niilista, mas sim pelo fato de ele procurar a repetição na fruição do reencontro com a moça uma segunda vez no teatro, o que termina por não ocorrer. Talvez tivesse inadvertidamente se deparado com ela não na

672Idem, p. 71.

673Idem, p. 71.

674Idem, p. 73.

contemplação de si por meio de outra ocasião, mas se fosse então capaz de contemplar a própria contemplação de si mesmo, o que, em todo caso, já não pode mais caracterizar uma contemplação pura, pois aqui ele teria de fato se elevado acima de si próprio.

O aspecto religioso fundamental da repetição se perde no niilismo melancólico contemplativo pois a eternidade é vislumbrada aqui como um repouso absoluto, o descanso e o esquecimento eternos, que, no entanto, o estético não alcança, pois o tempo que ele mesmo vê que o separa deste repouso absoluto é comparável a uma eternidade. Nesse sentido, não pode haver um acordo entre a temporalidade corrente e o eterno; e a disposição resultante desta dissociação é a do tempo como algo inexistente – pois nem o passado, nem o presente e nem o futuro propriamente existem – e da eternidade como o inalcançável. O aspecto religioso que se funda na noção de instante sana precisamente esta disjunção, em que o fundamento da positividade do tempo, e portanto do aspecto religioso fundamental da repetição, se torna o ponto de toque entre o temporal e o eterno: o instante. Por isso, quando Eriksen afirma que “o tempo objetivo é fundado na temporalidade da existência, em vez do contrário”⁶⁷⁵, ele se refere ao indivíduo que condiciona o próprio tempo à sua existência projetada para o futuro a partir do instante. Assim se funda a temporalidade fundamental da “nova filosofia”⁶⁷⁶ que Constantius pretende anunciar.

O desejo niilista pela repetição que se apodera de Constantius nesta etapa da narrativa é superado na introdução da realidade histórica em relação com o indivíduo em que o eterno se faz presente não somente como algo a ser atingido, como uma *tarifa*, mas também como algo que se faz presente para o sujeito a todo instante, como algo instantaneamente acessível para ele. É isso que Kierkegaard diz quando afirma que “a realidade (a realidade histórica) entra *em relação* com o sujeito *numa dupla maneira*: parte como *um dom*, que não se deixa desdenhar, e parte como uma *tarifa*, que quer ser realizada”⁶⁷⁷. A coexistência dessas duas determinações implica num paradoxo; o dom, através do qual, segundo Kierkegaard, “ficava expressada a relação do indivíduo com um passado”⁶⁷⁸, se opõe incondicionalmente com a determinação da repetição enquanto tarefa, que expressa a relação deste com o futuro. A relação decisiva do indivíduo com o futuro não pode, desse modo, implicar num esquecimento do passado, mas, por outro lado, a relação adequada do indivíduo com o passado não pode decorrer na recordação unicamente. Portanto, este abandonar-se em que se esquece de si mesmo em que Constantius incorre não constitui uma repetição plena, pois o indivíduo é assim aniquilado; ainda que o passado e o futuro tornem-se efetivos, o indivíduo é aqui suspenso. O seu maravilhamento diante da beleza da situação não o coloca numa relação adequada com a realidade, e ele mantém-se apartado dela. O que falta a este movimento para que

675ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition: a reconstruction*, p. 67.

676*Repetição*, p. 32.

677*O Conceito de Ironia*, p. 238.

678Idem, p. 239.

ele atinja o mesmo patamar do movimento do jovem é justamente o que “destruirá por inteiro” a sua personalidade e o tornará “praticamente irreconhecível” diante dele mesmo⁶⁷⁹; a personalidade de Constantius, por sua vez, é apenas suspensa na temporalidade, para depois ser retomada como recordação, enquanto que na repetição a retomada deve ser precedida de uma destruição total em que ela vem a tornar-se irreconhecível.

A personalidade na repetição, portanto, deve ser considerada portanto como presente no instante, em que o presente mantém, para que não se torne apenas um momento evanescente, uma relação fundamental com o eterno; é nesse sentido que Bedell diz:

“o fato de que 'o presente como o eterno' *também* não possui passado ou futuro é exatamente o que constitui sua perfeição. Então, quando se diz de alguém que possui ou transparece *presença*, não se diz senão que ele não é nem carregado pelo fluxo da instantaneidade, nem tampouco é abstraído na 'atemporalidade’”⁶⁸⁰

Quando o presente adquire, através dessa determinação, uma atualidade na sua relação com o eterno, ele se torna passível de escolha ao mesmo tempo em que não se perde o vínculo nem com o passado e nem com o futuro, pois ambos encontram-se “em uma nova dimensão de completude”⁶⁸¹. Dessa forma, o eterno, ao incidir sobre a temporalidade, dá ao presente o caráter de eternidade, e a *recordação para frente* que a repetição representa tem o efeito de restituir o conteúdo potencial da ideia na realidade efetiva. É nesse sentido que Constantius afirma que na ideia autêntica (como o é a do primeiro amor) “o presente e o futuro combatem entre si para encontrarem uma expressão eterna, e este recordar é precisamente o refluxo da eternidade para o presente, supondo que este recordar seja são”⁶⁸². A saúde da recordação é a saúde que direciona o indivíduo para o futuro; trata-se aqui não propriamente da recordação, mas da repetição. O influxo da eternidade no presente é fruto de um confronto deste com o futuro, cujo resultado é o recordar para frente. A relação fundamental entre o eterno e o presente é expressa no seu âmago por Haufniensis: “o eterno é o presente como sucessão abolida (...). Compreende-se então por instante a abstração do eterno, ou se quisermos tomar como presente, é uma paródia dele. O presente é o eterno, ou, mais corretamente, o eterno é o presente, e o presente é o pleno”⁶⁸³.

Na medida em que a temporalidade mundana é resolvida no instante como o presente em contato com o eterno, então, como diz Eriksen, “a categoria da repetição deve permitir que uma filosofia do futuro afirme este mundo temporal como o lugar de nascimento do eterno”⁶⁸⁴. Nesse

679 *Repetição*, p. 125.

680 BEDELL, G. C.; *Kierkegaard's Conception of Time*, p. 268.

681 *Idem*, p. 268.

682 *Repetição*, p. 38.

683 *O Conceito de Angústia*, p. 94.

684 ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition: a reconstruction*, p. 120.

sentido, a “força vital” que mata a morte e a transforma em vida⁶⁸⁵ deve ter a sua origem na infinitude da plenitude inaugurada pela infusão da eternidade no tempo, que instaura junto com ela o velho, o familiar, mas agora pleno de um valor eterno e infinito. É nesse sentido que o movimento pode ser designado como *sublime*: a infinitude do valor que se infunde de maneira transcendente na realidade imanente é acompanhado de uma vertigem em que o indivíduo é tomado por um maravilhamento: “quando o limiar do maravilhoso é alcançado, a eternidade é a verdadeira repetição”⁶⁸⁶. A eternidade é a fonte infinita do valor supremo da realidade, a qual, no entanto, subsiste somente na medida em que esta encontra-se impregnada por ela. O paradoxo da união entre o eterno e o histórico é dado primeiramente pela vinda de Deus à existência no mistério da encarnação, em que o histórico se eternaliza e o eterno se historiciza⁶⁸⁷.

A análise de Stewart sobre o conceito de repetição desde o ponto de vista religioso mostra-o sob três aspectos distintos: a natureza transcendente da repetição, a repetição como absurdo, e a repetição como eternidade, os quais segundo ele, são assim elucidados por Haufniensis. Aqui ele se refere a uma nota em que Kierkegaard enuncia:

“Repetição aparece de novo em toda parte. (1) Quando eu vou agir, minha ação existiu em minha consciência na concepção e em pensamento – de outro modo, eu agi sem pensar – ou seja, eu não agi. (2) Na medida em que eu vou agir, eu pressuponho que eu estou em um estado original integral. Agora vem o problema do pecado, que é a segunda repetição, pois agora tenho de retornar a mim mesmo novamente. (3) O verdadeiro paradoxo pelo qual eu me torno o indivíduo singular, pois, se eu permanecer no pecado, entendido como o universal, há apenas a repetição n.º. 2”⁶⁸⁸.

Estas três designações referem-se não à enumeração triádica desta gradação feita por Kierkegaard, mas concerne a possibilidade de ver esta mesma gradação de três maneiras distintas. A repetição como o transcendente refere-se especificamente, para ele, a esta segunda aparição da repetição, ou seja, a *segunda repetição como pecado*. Este constitui na sua entrada no mundo um

685 *Repetição*, p. 38.

686 “When the borderline of the wondrous is reached, eternity is the true repetition”. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 305.

687 Nesse ponto, é preciso ao menos apontar a efetividade da transfiguração que ocorre quando o indivíduo situa-se na tarefa de *tornar-se contemporâneo* com o homem-deus, em que propriamente se dá a colisão do instante. No entanto, este tema traria a necessidade de que fossem tratados outros extensos, como a psicologia dogmática de Kierkegaard e um aprofundamento da noção de pecado, talvez ainda a questão do escândalo e do desespero. Diante dessa exigência, cabe apenas afirmar que, do ponto de vista estético, a contemporaneidade pode ser tratada do mesmo modo como o *salto* para o infinito o é para o indivíduo, ou seja, tal como uma performance em que o indivíduo é livre para por a si mesmo sob o jugo do cômico, do ponto de vista do geral. A necessidade desta articulação da performance com o cômico será tratada em seguida no próximo capítulo.

688 “Repetition comes again everywhere. (1) When I am going to act, my action has existed in my consciousness in conception and thought—otherwise I act thoughtlessly—that is, I do not act. (2) Inasmuch as I am going to act, I presuppose that I am in an original integral state. Now comes the problem of sin, which is the second repetition, for now I must return to myself again. (3) The real paradox by which I become the single individual, for if I remain in sin, understood as the universal, there is only repetition no. 2”. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 305.

salto qualitativo: “originalmente os homens viviam num estado de harmonia paradisíaca, e então veio o pecado original, que significou uma ruptura radical deste estado”⁶⁸⁹. Neste estado, toda ação do indivíduo é vinculada à pecabilidade, sem que haja a possibilidade de uma redenção; o indivíduo encontra-se apartado de si mesmo – não é portanto indivíduo, mas uma subjetividade cindida, que anseia em reconciliar-se novamente consigo própria. Stewart afirma que a morte de Cristo significa a ultrapassagem desse estado, a redenção entre homem e Deus, embora para ele “este estágio final num certo sentido represente uma repetição do primeiro estágio”⁶⁹⁰. Nesta terceira repetição, o pecado original deixa de ser algo decisivo para a escolha do homem, mesmo porque a escolha é suplantada pela escolha fundamental que envolve a repetição no salto para o infinito. A graça divina permite que o pecado seja ultrapassado, e esta terceira forma é a que indica a forma mais alta da repetição. A descontinuidade que caracteriza a passagem para o pecado e do pecado para a graça divina é o que define o caráter transcendental da repetição.

A segunda forma, que parte da afirmação da repetição como um movimento em virtude do absurdo, é recorrente nas anotações de Kierkegaard, mas não consta propriamente no livro. De acordo com Stewart, o absurdo designa nessa relação o que Climacus chama de contradição da consciência, a saber, “a fundamental e irreconciliável incomensurabilidade entre atualidade e idealidade ou particularidade e universalidade, Deus e o homem, em diante”⁶⁹¹. Mas essa incomensurabilidade também é o que designa a articulação fundamental do paradoxo; o movimento em virtude do absurdo seria, nesse sentido, o movimento do “salto” que torna efetivo o paradoxo. A incomensurabilidade entre as duas instâncias faz com que elas possam ser postas em relação somente por meio de uma articulação paradoxal que não permite uma mediação lógico-dialética, o que tem como consequência a ausência de síntese característica da dialética da exceção, cujo exemplo é o jovem poeta. Isso permite concluir que, junto ao substrato paradoxal do religioso que dá ensejo ao salto, o poético aparece como a determinação exterior, aparente, do absurdo intrínseco a este movimento, e torna-se, portanto, a sua única forma de expressão.

Mas o paradoxo específico que se destaca no que diz respeito à determinação da temporalidade é a infusão do eterno no tempo, que designa portanto a terceira forma que Stewart vê como possibilidade de interpretação desta passagem. Em relacionando a terceira repetição, em que se dá o paradoxo do tornar-se indivíduo, com a designação da repetição como eternidade, a descrição do indivíduo feita por Haufniensis do indivíduo como uma “síntese do temporal e do eterno”⁶⁹² torna-se essencial para que se compreenda que a incomensurabilidade dos dois termos implica que esta em que síntese seja *de natureza paradoxal*, da mesma forma que o é no caso da

689STEWART, J.; *Kierkegaard's Relation to Hegel Reconsidered*, p. 298.

690Idem, p. 299.

691Idem, p. 300.

692O *Conceito de Angústia*, p. 96.

atualidade e da idealidade. Baseado nesta assertiva, Stewart afirma que o conceito de repetição é *composto* no seu caráter paradoxal *pela atualidade e pela idealidade*, de modo que a primeira confere a possibilidade do movimento intrínseca à sua ideia, e “a última confere à repetição sua estabilidade, já que ela é eterna”⁶⁹³. A idealidade que se atualiza paradoxalmente equivale portanto ao processo de infusão do eterno no tempo, e por isso é permitido que se estabeleça o vínculo da articulação da repetição com o eterno com a encarnação de Deus no tempo: “a alegação de que o eterno é a verdadeira repetição pode ser interpretada como significando que a repetição diz respeito a Deus”⁶⁹⁴.

O paradoxo do cristianismo, a mais alta repetição, concerne, nesse sentido, à efetivação do eterno na temporalidade; o que, no entanto, acentua, na medida em que é um paradoxo, o caráter de *idealidade do eterno*, que só pode efetivar-se na medida em que se faz necessário o sacrifício exigido pelo salto em virtude do absurdo, em que o paradoxo se torna possível para o indivíduo – mas mantém-se como um elemento exteriormente articulável apenas de modo poético, em que, de uma maneira ou de outra, adquire inevitavelmente a expressão de uma impossibilidade. A impossibilidade da repetição portanto configura-se como uma articulação poética *necessária* para que se a compreenda como um movimento paradoxal de infusão da eternidade no tempo, que, no entanto, se impõe como a única alternativa para o indivíduo, como a única tarefa da liberdade. Esta imposição se imiscui da forma exterior do sacrifício, que adquire, no contexto da dialética entre o universal e a exceção, a determinação do humorístico. A incomensurabilidade da qual deriva o paradoxo é necessária, portanto, para que se designe o humor como o limiar em que se dá a impossibilidade da repetição, no absurdo presente em toda forma do seu movimento que é mostrada pelo texto cuja expressão exterior é o humorístico. Este será o tema do próximo capítulo.

693 STEWART, J.; *Kierkegaard's Relation to Hegel Reconsidered*, p. 300.

694 *Idem*, p. 301.

5. O Limiar da Repetição

Tendo sido explicadas as facetas metafísico-conceituais da repetição, sob a sua dupla determinação enquanto uma categoria negativa com relação ao procedimento metafísico de conceitualização, e enquanto uma categoria positiva de movimento em relação à temporalidade, a tarefa agora é trazer estas articulações para um âmbito em que elas possam ser vislumbradas do ponto de vista estético. Para que isto seja possível é necessário que apareça claramente o *ponto de inflexão* em que a repetição acontece enquanto movimento, em que por meio dela é designada uma atualidade em que a liberdade é posta numa efetividade temporal autêntica. Neste escopo, a repetição deve aparecer sob a determinação do modo de comunicação em que se situa o estético como uma *forma poética de exposição*; de maneira que sua delimitação depende, por sua vez, da definição da repetição como um conceito da liberdade no caráter universal do *ético*, bem como da forma *estética* da exposição da repetição como paradoxo, em que se coloca ao mesmo tempo a questão da incomensurabilidade, que resulta, portanto, na questão da forma humorística da repetição, que se determina no texto de maneira específica por meio do *farsesco*.

O tema geral deste capítulo concerne, portanto, ao embate entre, de um lado, o ético, para o qual a repetição constitui a *senha* – a temporalidade ética tem na repetição a sua *conditio sine qua non* – e, de outro, o estético, que, para a repetição, consiste naquilo que deve em si ser resolvido; na medida em que constitui a forma imediata e não elaborada da liberdade, para o qual a questão da repetição deve ser posta de maneira adequada. A insuficiência do estético frente à tarefa da repetição, embora já tenha sido tratada nos capítulos anteriores, será recuperada aqui na sua relação com os limites do ético, na medida em que ele é designado, ao mesmo tempo, como uma esfera transitória, em que, apesar da tarefa da liberdade já estar posta, a repetição ainda não culminou na redenção do indivíduo. Nesse sentido, a ética deverá ser posta na medida em que a tarefa da liberdade é vista não como uma meta posta pelo indivíduo para si próprio na medida em que ele se eleva acima de si próprio, mas como uma exigência exterior, que permanece ausente do movimento paradoxal que o torna, ele próprio, indivíduo existente. A exigência formal do ético tem seu lugar no universal abstrato, e a sua generalidade frente à liberdade do indivíduo gera uma incomensurabilidade na medida em que este, já que ela deve subsistir nesse sentido como exigência, não é nunca capaz de cumprir com os seus ditames absolutos. Quando está posta a incomensurabilidade, surge a questão do cômico como um elemento fundamental para que se compreenda não só os limites do ético, mas também em que medida o estético reaparece como um elemento novamente válido ao passo em que é posto este limite.

A compreensão da relação dos limites críticos em que o ético e o estético são postos na

repetição dependem de um movimento religioso, que é exemplificado no texto da *Repetição* por meio da figura de Jó, que é ao mesmo tempo uma figura exemplar da repetição, e também um personagem performático tipificado. A representação que Jó adquire no texto é descrita como um *confinium* com a poesia, em que é posto em questão o ponto infinitesimal da fronteira da repetição com o estético. De outro lado, a figura de Abraão tipifica, por assim dizer, o limiar da repetição com relação ao ético, em que é posta em questão a suspensão do ético no movimento religioso do sacrifício de Isaac. Da mesma forma que Jó recebe tudo em dobro após a sua provação, Abraão recebe de volta o seu filho através do salto religioso no paradoxo da fé; Abraão pode ser visto como um personagem da repetição também neste sentido, em que ele recebe a Isaac de volta, e junto a isso, a justificação da sua fé diante de Deus. Por meio destes dois personagens, a repetição aparece portanto no seu limiar com o estético e com o ético; mas a delimitação de Jó frente ao religioso em específico tem também a função de determinar o alcance e a profundidade da sua provação em razão da provação pela qual passa o jovem da *Repetição*; esta será mostrada a princípio num descompasso com relação àquela, em que uma se torna diante da outra concebível apenas de maneira cômica, tal que o caráter farsesco do livro seja posto em evidência para que seja possível vinculá-lo ao estético. No entanto, o incomensurável deve permanecer aqui como um pressuposto meramente possível, dado que ele se efetiva somente a partir do ponto de vista do geral, o único a partir do qual pode surgir o humorístico.

5.1. Seriedade e comicidade com relação à Ética

Quando Vigilius Haufniensis afirma da *Repetição* que “é um livro engraçado, como, aliás, o desejou o autor”⁶⁹⁵, logo em seguida ele afirma que seu autor Constantin Constantius teria sido “o primeiro, que eu saiba, a haver captado com energia “a repetição” e a tê-la descoberto no vigor expressivo que tem o seu conceito”⁶⁹⁶. Há nesta afirmação uma certa ambiguidade insidiosa: ao mesmo tempo que o livro foi escrito propositadamente para ser engraçado, ele ao mesmo tempo é capaz de captar o “vigor expressivo” da repetição, no qual nada se perde pelo fato de o tratamento intencional do livro ser calcado no humor. Com isso, Haufniensis parece afirmar, ao contrário, que, na medida em que a intenção de Constantius fora mesmo esta, o fato do cômico ser determinante na compreensão da repetição torna-a de certa forma condicionada ao seu aparecimento; uma leitura correta do livro, que seja em alguma medida capaz de desvendar a *senha* da repetição na linguagem *cifrada, anti-herética* em que o livro foi escrito, deve passar então pelo cômico que foi ali infundido propositadamente. Esta função do texto, no entanto, aparece no mínimo como um mal-entendido,

⁶⁹⁵*Conceito de Angústia*, p. 20.

⁶⁹⁶Idem, p. 20.

pois a chega a ser dito na primeira parte do texto que “aquele que quer a repetição amadureceu em seriedade”⁶⁹⁷, e a própria repetição é definida como “a seriedade da existência”⁶⁹⁸. Se se leva em conta a afirmação de Constantius de que tudo o que é dito nesta mesma parte do texto é bufonaria ou meia verdade, o problema se torna ainda mais sério, pois a própria noção de repetição aparece mais vazia na medida em que a afirmação mais categoricamente séria sobre a relação da repetição com a seriedade e maturidade na existência tornar-se-ia ela mesma algo digno de gargalhadas. A própria afirmação de Constantius de que a primeira parte do texto não deve ser levada a sério é também digna da dúvida de se ela mesma deve ser levada a sério. Ainda que a ênfase dada por ele (de que a seriedade da repetição é a sua “declaração de voto”⁶⁹⁹) seja levada em consideração, o problema não se resolve, pois a sua afirmação precede apenas o fracasso performático da repetição por parte daquele mesmo que enuncia a sua realidade e seriedade.

A viagem frustrada de Constantius é apenas um dos elementos, embora seja o que mais salta aos olhos, em que o humorístico vem à tona no livro. Pode-se apontar inúmeros outros precisamente onde aparece o mal-entendido no incomensurável; dentre eles, poder-se-ia citar a pretensão infundada da recordação em mover-se para a frente, a da pretensão da *Aufhebung* em ser um discurso efetivo de movimento, a tentativa do jovem em equiparar-se a Jó, e em meio a tudo isso as inumeráveis anedotas menores que Constantius insiste em trazer para a narrativa, cujas relações com o tema principal são em grande parte pouco evidentes, causando uma quebra no ritmo que por vezes leva o leitor a perder-se na impaciência causada por tantas digressões aparentemente inessenciais. A *elasticidade* – ou talvez a falta de um rigor mais propriamente conceitual – que o conceito de repetição adquire no tratamento humorístico a ele dado por Constantius é mais um fator de comicidade, a qual não passa despercebida para Haufniensis:

“Como ele só quis ocupar-se do assunto estética e psicologicamente, tudo precisava ser disposto humoristicamente, e o efeito é alcançado fazendo-se que esta palavra ora signifique tudo, ora a coisa mais insignificante de todas, e a passagem ou, mais corretamente, o constante cair das nuvens, é motivado pela sua contrapartida burlesca”⁷⁰⁰

Há um fator comum a todos estes elementos que evidencia-se na medida em que se os vê cada um deles como uma pretensão frustrada, como um “constante cair das nuvens”; a discrepância em que uma intenção ideal se dissolve na rigidez aterradora de um real que se impõe. A incomensurabilidade surge na contrapartida de um ideal que não pode possuir nenhuma determinação efetiva a não ser a própria pretensão, no que ele se mostra tão transcendente para o indivíduo que tenta realizá-la como a repetição se mostra para Constantius. A impossibilidade da idealidade é o que vem a ser para Haufniensis a determinação fundamental do ético. A idealidade da

697 *Repetição*, p. 33.

698 *Idem*, p. 33.

699 *Idem*, p. 33.

700 *Conceito de Angústia*, p. 20.

ética por si só é, para a consciência (enquanto *locus* da repetição como o choque entre real e ideal), apenas um “poder que obriga”, uma normatividade exterior à qual a consciência não tem outra opção senão contrapor-se, pois a ética fica aqui reduzida à mera idealidade. Ela só ganha a determinação efetiva com a repetição, como mostra Haufniensis: “se a repetição não é posta, a Ética transforma-se num poder que obriga e é por isso, provavelmente, que ele diz que a repetição é a senha/ solução na concepção ética”⁷⁰¹. A solução que a repetição implica, no caso do ético, é a própria possibilidade da dogmática religiosa, na medida em que esta significa a repetição da liberdade como *pecado*, em que, pela própria noção da pecabilidade do homem, atesta a própria impossibilidade da ética enquanto pura idealidade. A favor disso, Haufniensis é explícito:

“quanto mais ideal é a Ética, tanto melhor. Ela não deve deixar-se transformar pela conversa oca dos que afirmam que de nada adianta exigir o impossível; pois dar ouvidos a tais conversas já não é ético, é algo para o que a Ética não tem tempo nem oportunidade (...). O pecado então só pertence à Ética na medida em que é nesse conceito em que ela encalha”⁷⁰²

No entanto, a possibilidade da dogmática dada pela repetição não implica que a ética, na medida em que encontra-se aqui dissociada do real efetivo, seja então abandonada, da mesma forma que a idealidade estética, que não atrai o indivíduo como uma *exigência*, como no caso da ética, mas sim como uma idealidade *desejável*, mas que justamente por isso também se torna uma idealidade diante da qual a liberdade se desespera. Esta distinção é dada também por Haufniensis, ao comentar o intento do autor de *Temor e Tremor*:

“Aí, o autor leva várias vezes a idealidade desejada pela Estética a encaixar na idealidade exigida pela Ética, a fim de fazer surgir desses embates a idealidade religiosa como aquela que é justamente a idealidade da realidade efetiva, e por isso tão desejável quanto a da Estética e não impossível como a da Ética, mas de tal maneira que esta idealidade irrompe no salto dialético e na atmosfera positiva do 'eis que tudo é novo!'”⁷⁰³

Esta designação dialética que a Ética estabelece com o religioso da repetição na forma do *velho que se torna novo* é o que permite situá-la na “topologia existencial” de Kierkegaard, como mostra Desroches, como uma “esfera de transição”⁷⁰⁴, na medida em que seria a esfera intermediária entre o estético e o religioso. Os limites do ético, ou seja, a manifestação da sua idealidade como impossível, se dão ao mesmo tempo em que se efetiva o conceito de pecado, mas a redenção que é propiciada no religioso corresponde a esta “irrupção da idealidade” que se dá na repetição, em que paradoxalmente a efetividade do ideal ético *subsiste* ao lado de sua efetividade.

O pecado, a ideia de que o homem encontra-se aquém da condição de possibilidade do ideal ético, é onde a ética encontra, portanto, o seu limite: “Se a ética acolher o pecado, acabou-se a

701 Idem, p. 20.

702 Idem, p. 19.

703 Idem, p. 19.

704 DESROCHES, D.; *The exception as Reinforcement of the Ethical Norm*, p. 23.

idealidade dela. (...) Agora tudo está perdido para a Ética, e a Ética contribuiu para a perda total”⁷⁰⁵. A consciência do pecado, contudo, consiste na insuficiência da lei moral na medida em que ela afunda no seu próprio pressuposto. Como mostra Mooney: “uma responsabilidade é requerida por si e pelos outros que ultrapassa o que os agentes morais podem dispor por conta própria. Na medida em que o fardo do sofrimento moral causado por esta inevitabilidade aumenta, a ética chega a um impasse”⁷⁰⁶. A única saída a este impasse é, portanto, a quebra da Lei que induz ao pecado. Mas se o pecado consiste fundamentalmente numa transgressão da Lei, então, na medida em que esta institui o universal, a exceção só pode ser qualificada como uma exceção religiosa, na medida em que sua figura fundamenta a noção de pecado. Mas o universal, na sua dialética com a exceção, só se justifica por meio daquilo que o transgride, da própria exceção. Assim, da mesma forma que Deus institui a Lei, Ele também quis que a Lei fosse transgredida, pois nesta transgressão Ele vem a ser justificado. É nesse sentido que Desroches descreve a *suspensão teleológica do Ético* efetuada por Abraão em *Temor e Tremor*; o sacrifício de Abraão constitui uma transgressão do universal, e portanto uma irrupção da exceção: “Deus propõe uma nova lei a Abraão que não pode ser universal, um novo modo de interpretar o mundo. Esta lei não pode ser explicada na ordem da linguagem e conseqüentemente não pode tornar-se norma”⁷⁰⁷. A ordem divina que se encontra acima da lei geral só é acessível àquele que ultrapassa o mero entendimento das determinações do geral através de uma outra instância que não o entendimento, ou seja, a própria *fé*, na medida em que somente nela o paradoxo que transgride o geral da lei divina é possibilitado; daí Haufniensis afirmar que “na fé começa a repetição, e a fé é o órgão para os problemas dogmáticos”⁷⁰⁸.

A idealidade do ético que se torna perdida no pecado é, portanto, recuperada no paradoxo da fé, na repetição em que se dá o paradoxo⁷⁰⁹ em que o indivíduo singular vem-a-ser a si mesmo – retorna a si mesmo. Na medida em que deve ser dessa maneira retomada, a idealidade do ético por si só não pode fornecer um *acabamento* à existência; a repetição, nesse sentido, aparece como um novo começo em que a possibilidade deste acabamento é ela própria posta nos termos da temporalidade futura. Como mostra Haufniensis: “ou bem toda a existência está acabada na exigência ética, ou então a condição é encontrada, e a vida e a existência toda recomeça do início”⁷¹⁰. A possibilidade da suspensão teleológica do ético se dá a partir do próprio fracasso dela em propiciar este acabamento, no que vem a ser possível uma relação em que todo o universal é suspenso sem que, no entanto, o próprio dever o seja, já que ele se mantém com respeito à ordem

705 *O Conceito de Angústia*, p. 20-21.

706 MOONEY, E. F.; *Repetition: Getting the World Back*, p. 297.

707 DESROCHES, D.; *The exception as Reinforcement of the Ethical Norm*, p. 26.

708 *O Conceito de Angústia*, p. 20.

709 Ver a nota 142 do capítulo anterior, acerca dos três momentos em que a repetição reaparece como pressuposto. Cf. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 305.

710 *O Conceito de Angústia*, p. 19.

divina e somente a ela, no que ele se torna o “dever absoluto para com Deus”⁷¹¹. A suspensão do ético neste dever absoluto não significa, pois a abolição da ética, mas sim, como explica De Silentio, ela “recebe uma expressão muito diferente, a do paradoxo”⁷¹², que tem sua determinação na exigência divina que aparece como completamente antagônica, ou melhor dizendo, independente do geral. A relação do indivíduo duplamente direcionada ao geral e ao absoluto se inverte quando o “indivíduo é superior ao geral” no paradoxo da fé: “o indivíduo determina sua relação com o geral tomando como referência o absoluto, e não a relação ao absoluto em referência ao geral”⁷¹³. Tem-se, deste modo, que o reforço do ético pela exceção representada pela individualidade deve permitir um movimento paradoxal da norma ética para determinar a exceção, pois ainda que ela seja de caráter universal, a determinação da exceção não é simplesmente negativa, pois, se uma se justifica por meio da outra, há uma relação simultaneamente positiva e antagônica, ou seja, paradoxal.

Nesse sentido, na medida em que a exigência do ético impõe uma *escolha de si mesmo* diante do geral, cujo pressuposto não é senão um querer a si mesmo, ela pressupõe, portanto, a repetição, o vir-a-ser de si mesmo. O novo que a repetição traz é o que já foi que volta a existir; e a escolha de si mesmo no ético, como mostra Grøn, “é caracterizada pelo desejo de uma pessoa em permanecer numa continuidade consigo própria. Isso é expresso na exigência de escolher a si mesmo, e isto contém uma repetição: querer a si mesmo novamente”⁷¹⁴. Do ponto de vista ético da escolha absoluta, portanto, a repetição é este assumir-se a si mesmo novamente por meio de um querer a si próprio que se identifica com o querer a repetição. O aprofundamento do ético no seu encontro com o pecado é o que mostra o desespero de caráter ético do indivíduo que quer a si mesmo, mas não o consegue a não ser num movimento religioso em virtude do absurdo. Tal é o caso do jovem poeta; ele busca uma solução ética para o seu impasse – uma tempestade que o “tornará apto a ser esposo”⁷¹⁵, e “destruirá por completo”⁷¹⁶ a sua personalidade, salvará a sua honra e redimirá o seu orgulho. Mas ele se desespera pois, ainda que a sua espera seja dotada da mais sincera seriedade, ela só se dá em virtude do absurdo. A seriedade, como mostra Tsakiri, é “a disposição correspondente ao pecado”⁷¹⁷, enquanto que, do ponto de vista estético, o pecado corresponde à melancolia⁷¹⁸; o jovem se apercebe do pecado somente na repetição, quando ele aparece propriamente como a repetição da liberdade, em que ele recebe a si mesmo de volta. Aqui ele não pode mais ser definido, portanto, como um melancólico, e a sua disposição poética adquire portanto uma faceta *muito mais religiosa do que propriamente estética*.

711 *Temor e Tremor*, p. 150.

712 *Idem*, p. 151.

713 *Idem*, p. 151.

714 GRØN, A.; “*Repetition*” and the Concept of Repetition, p. 150.

715 *Repetição*, p. 125.

716 *Idem*, p. 125.

717 TSAKIRI, V.; *Kierkegaard: Anxiety, Repetition and Contemporaneity*, p. 22.

718 *Idem*, p. 25.

O pecado enquanto repetição da liberdade, ou seja, a instância onde a liberdade se relaciona com sua tarefa, é ela própria definida por Constantius como a instância da seriedade: “Somente na relação da liberdade com a tarefa de liberdade é que há seriedade; onde quer que o espírito se relacione com seu outro de tal forma que este outro não é a liberdade, a observação cômica é tão legítima, exatamente tão legítima, como a sentimental”⁷¹⁹. A relação fundamental do espírito é a relação dele consigo próprio, o que mostra que o espírito só é posto pelo pecado e através dele, sendo ele a sua condição fundamental. Em virtude desta articulação, Grøn se permite afirmar que “no seu sentido pleno, a repetição pressupõe o conceito de pecado”⁷²⁰ (o que significa, por outro lado, que a repetição da liberdade que dá origem ao pecado não é a repetição em sentido pleno). Mas a relação consigo próprio, que é formulada no vir-a-ser da atualidade, é a própria repetição; o indivíduo então só pode relacionar-se consigo próprio efetivamente, no que ele é posto enquanto espírito, na repetição enquanto pecado, no que se encontra imposta a seriedade. Esta seriedade é chamada por Kierkegaard de “originalidade adquirida”, em oposição à noção de hábito, que é “o desaparecimento da auto-sensciência”⁷²¹, a partir da qual ele define a repetição genuína como seriedade⁷²². A originalidade adquirida tem o seu sentido naquilo em que a repetição representa a efetividade do novo; Haufniensis explica esta ligação da seguinte forma: “quando a originalidade na seriedade é conquistada e conservada, aí ocorre uma sucessão e repetição; mas quando falta originalidade na repetição, aí temos então o hábito. O homem sério é justamente sério graças à originalidade com que ele retorna ao ponto inicial”⁷²³.

Por outro lado, a acusação de Haufniensis de que o assunto “precisava ser disposto humoristicamente”⁷²⁴ retira da seriedade a determinação fundamental da manifestação da repetição, legando a sua efetividade apenas à interioridade e ao silêncio. Mas se a seriedade fosse o suficiente para expressar a profundidade da repetição em sentido pleno, bastava que se ela fosse disposta de maneira a encontrar no ético a sua resolução. A insuficiência do ético, portanto, é o que faz com que o humorístico se torne imprescindível para a *apresentação* da repetição; e somente assim faz sentido a acusação de Haufniensis sobre Constantius: “o que ele descobriu, porém, voltou a escondê-lo, disfarçando o conceito sob os gracejos da representação correspondente”⁷²⁵. A ligação com o cômico retoma, novamente, a possibilidade de que a “declaração de voto” de Constantius

719“Only in freedom's relation to the task of freedom is there earnestness; wherever else spirit relates to its other in such a way that this other is not freedom, comic observation is just as legitimate, just exactly as legitimate, as the sentimental”. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 292.

720GRØN, A.; “*Repetition*” and the Concept of *Repetition*, p. 151.

721*Fear and Trembling/ Repetition*., p. 327.

722Isso permite que se conclua que, quando Constantius afirma que a repetição é “a seriedade da existência” e confirma isto como uma declaração de voto, ele não está sendo espirituoso; o que, por outro lado, mostra a espiritualidade presente na sua afirmação de que tudo o que é dito na primeira parte do texto é bufonaria, visto que esta afirmação lá se encontra. Cf. *Repetição*, p. 33.

723*O Conceito e Angústia*, p. 156.

724Idem, p. 20.

725Idem, p. 20.

sobre a repetição como seriedade seja ela mesma uma zombaria; e forma de apresentação da repetição toma a forma de um gracejo pois, de alguma forma, a seriedade do ético não é capaz de descrever o júbilo do sublime que é atingido na repetição - da mesma forma que o jovem não é capaz de afirmar se “está num estado de beatitude ou de alegria ou afundado num estado de carência”⁷²⁶. A seriedade, ao contrário, vem a ser, da mesma forma que o humorístico, subordinada ao *modo* da relação absoluta do indivíduo consigo próprio na sua tarefa, mas não descreve o âmago desta relação, que, precisamente por não poder ser descrita, constitui o caráter transcendente da repetição. Desse modo, como havia mostrado Haufniensis, a seriedade vem a estabelecer uma relação com a repetição que poderia, com alguma imprecisão, ser descrita como regulativa, na medida em que ela sustenta a repetição naquilo que ela traz de novo e que a distingue do hábito; muito embora esta função seja de fato indispensável. Haufniensis parece articulá-la também desta maneira: “é verdade que se diz que um sentimento vivo e interior conserva a originalidade. Porém a interioridade do sentimento é um fogo que pode arrefecer sempre que a seriedade não cuidar dele, e, por outra parte, a interioridade do sentimento é de ânimo instável”⁷²⁷.

Haufniensis chega a definir a seriedade como “a personalidade mesma, e só uma personalidade séria é uma personalidade efetiva”⁷²⁸. O indivíduo só pode vir-a-ser enquanto tal na seriedade; no entanto, ela deve ser posta adequadamente em relação ao seu objeto, de modo que uma inadequação nesse sentido é descoberta pela inspeção implacável da ironia, e o sério degenera então no cômico: “que as coisas ocorrem deste modo, a ironia o descobre, e aqui ela tem muito o que fazer; pois todo aquele que fica sério no lugar errado é *eo ipso* cômico”⁷²⁹. O objeto adequado da seriedade no indivíduo é, nesse sentido, o próprio indivíduo na seriedade; e o objeto da seriedade por si só é a própria seriedade. De fato, se não se é sério sobre a própria seriedade, ela se torna apenas um recurso retórico com uma finalidade alheia, cuja descoberta é um desmascaramento que redundava no cômico:

“quem não se tornou sério em relação a si mesmo, porém, a partir de qualquer outra coisa, de qualquer coisa grandiosa ou barulhenta, é, apesar de toda a sua seriedade, um brincalhão, e mesmo que consiga durante algum tempo enganar a ironia, acabará, *volente deo*, por se tornar cômico, pois a ironia zela pela seriedade”⁷³⁰

Essa aparente auto-referência cíclica da seriedade não significa que ela no seu caráter fundamental se estabeleça como um isolamento de todo o resto que não lhe diz respeito; mas, ao contrário, ela se torna a perspectiva basal que permite um posicionamento acerca de qualquer outro ponto de vista, pois ela tem, ao contrário das “tagarelices” daquilo que se pretende sério sem passar pela *escolha*

726 *Repetição*, p. 132.

727 *O Conceito de Angústia*, p. 156.

728 *Idem*, p. 157.

729 *Idem*, p. 157.

730 *Idem*, p. 157.

fundamental do que é *consequente* na seriedade, uma fundamentação reflexiva em si própria. Aquilo que, portanto, toma a forma do sério, deve permear em todas as outras instâncias enquanto uma espécie juízo avaliador que põe o alheio em função dele mesmo, naquilo em que ele vem a se mostrar através dela como digno de ser levado em conta.

Entretanto, é ironicamente paradoxal que a própria ironia venha a adquirir na determinação da seriedade, em relação àquilo que a fundamenta, este papel de zeladora, de *disciplinadora*⁷³¹, em que a sua inspeção desvela a positividade daquilo que se arroga sério. Nesse sentido, a ironia encontra-se dominada, mas ela só pode sê-lo em virtude de uma repetição, ou seja, a *repetição da própria seriedade*, naquilo em que ela se positiva apenas quando o “ânimo instável” da interioridade do sentimento é recuperado, repetido, pelo retorno da seriedade a si mesma, em que esta instabilidade adquire alguma regularidade com este movimento de retorno dela “com a mesma regularidade à mesma coisa”⁷³². Assim, Haufniensis define a repetição da seriedade: “mas, esta coisa, sempre a mesma, à que a seriedade deve retornar mais e mais com a mesma seriedade só pode ser a própria seriedade; pois, senão, vem a ser pedantismo”⁷³³. O objeto supremo da seriedade é, pois, a individualidade, o indivíduo na relação com sua liberdade enquanto tarefa. Se este não for o ponto de vista determinante da seriedade, então ela é desmascarada pela ironia como sendo o cômico. A escolha absoluta do ético que instaura esta relação é a repetição da seriedade tornada efetiva, o que em última instância a identifica, então, com o *querer a repetição*, com o indivíduo que se pretende sério com relação a si próprio. Pretender ser sério equivale, portanto, a querer a repetição, e a possibilidade do ético se funda nestas duas articulações que, no entanto, vão além da eticidade correspondente ao universal, pois o indivíduo só se torna ele próprio na dialética da exceção.

O ético meramente enquanto universal é, por si só, então, a mera exterioridade, uma força que obriga; como mostra Mooney, ao questionar a passagem do estético ao ético: “Esquemas perfeitamente gerais ou universais de avanço moral enterram o fator crucial da escolha individual, da decisão pessoal no progresso moral; a meta de assimilação é um substituto enganoso para a meta apropriada de individuação contínua”⁷³⁴. A seriedade que se pretende calcada neste exterior simples não tem a liberdade como tarefa individual, e aquele que se submete à sua lei, na medida em que ainda não possui a si mesmo, cai portanto no cômico. Por isso Haufniensis diz: “a interioridade é a certeza, é seriedade”⁷³⁵. Mas também, na medida em que o indivíduo encontra-se em oposição ao universal, na medida em que na oposição nenhum deles encontra-se justificado a determinação de ambos é a finitude. Se esta finitude é entendida como temporalidade, então aparece novamente o

731 *O Conceito de Ironia*, p. 277.

732 *O Conceito de Angústia*, p. 156.

733 *Idem*, p. 157.

734 MOONEY, E. F.; *Repetition: Getting the World Back*, p. 286.

735 *O Conceito de Angústia*, p. 158.

cômico, nos termos em que Kierkegaard escreve:

“O cômico é uma categoria que pertence especificamente ao temporal. O cômico está sempre em contradição (*Widerspruch*). Mas na eternidade todas as contradições são canceladas, e o cômico conseqüentemente é excluído. *A eternidade é de fato a verdadeira repetição*, em que a história chega ao fim e todas as coisas são explicadas”.⁷³⁶

Aqui fica evidente, portanto, por que a eternidade e a seriedade aparecem simultaneamente como definições categóricas da repetição; se a eternidade é o cancelamento da temporalidade onde se dão as contradições do cômico, então a seriedade tem a sua efetividade indissociável do eterno, na medida em que o indivíduo vem a ser como tal na repetição. A afirmação de Haufniensis que “a seriedade é a subjetividade (...). Quando falta a interioridade, o espírito é reduzido à finitude. Por isso, a interioridade é a eternidade, ou a determinação do eterno num ser humano”⁷³⁷. O ético portanto atinge sua infinitude na seriedade que vai além do universal, mas para isso a sua suspensão teleológica deve ser um movimento necessário para que o indivíduo venha a ser posto. O salto paradoxal do religioso e o movimento da repetição adquirem aqui entre si várias nuances de proximidade, as quais deverão ser esclarecidas a seguir.

5.2. Abraão, Jó e a incompreensão demoníaca

O exemplo paradigmático do movimento em que a ética é suspensa teleologicamente para abrir o precedente para o religioso é, pois, a história de Abraão. O movimento de suspensão, que por sua vez aparece figurado no mote do *suspensio gradu* em que o jovem se encontra antes da repetição, adquire no contexto deste personagem sob uma forma estética da melancolia e do padecer poético; a suspensão pode, portanto, ser pensada não somente como um movimento a partir do ético, mas também como possível tendo como ponto de partida o estético, muito embora o problema ético também deva aparecer, ainda que sob um viés distinto. Desroches mostra que a suspensão identifica-se com o movimento de tornar-se exceção, na medida em que ela põe em evidência uma relação antagônica com o geral na medida mesma em que ele é determinado como tal; a pergunta é posta nos seguintes termos: “como é possível ir do estético ao religioso enquanto se coloca o ético entre parêntese?”⁷³⁸. Este movimento aqui não é em sentido estrito o movimento de Abraão, pois para ele o ético encontra-se bem determinado na positividade da sua realidade efetiva – sua família e seu filho. No caso do jovem, o ético aparece apenas enquanto possibilidade de tornar-se esposo, o que para ele é, no entanto, sempre negado enquanto realidade. Esta negação é

⁷³⁶“The comic is a category that belongs specifically to the temporal. The comic always lies in contradiction (*Widerspruch*). But in eternity all contradictions are canceled, and the comic is consequently excluded. *Eternity is indeed the true repetition*, in which history comes to an end and all things are explained”. *Fear and Trembling/Repetition*, p. 327.

⁷³⁷O *Conceito de Angústia*, p. 158.

⁷³⁸DESROCHES, D.; *The exception as Reinforcement of the Ethical Norm*, p. 27.

portanto um elemento da suspensão que o aprisiona na melancolia estética, o que configura a sua repetição como esta passagem em que o ético é mantido suspenso e o religioso é posto em relação dialética com o estético; por isso, o jovem procura justificar-se não através de Abraão, mas de Jó, em quem, para ele, manifesta-se não um conflito ético da ordem divina com os mandamentos do geral, mas sim aquilo que é chamado no livro de *confinium* entre o poético e o religioso, em que o estético adquire sua expressão definitiva com relação à repetição.

O movimento religioso de Abraão é descrito como um salto da fé e também como um movimento em virtude do absurdo. Isso permite que Abraão seja concebido como um personagem da repetição, na medida em que a própria repetição é ela própria definida como um movimento transcendente e religioso. A sua repetição é o receber a Isaac de volta, a partir do que ele efetua também um retorno ao geral⁷³⁹, ou seja, é restaurada por meio da repetição a positividade da sua existência ética, desta vez fundamentada pelo religioso que a permeia enquanto “substrato indizível”. Nesse sentido, coloca-se a questão de se Abraão poderia ser considerado uma exceção. De fato, se o ato de sacrifício de Abraão for julgado sob o ponto de vista ético, ele se torna um assassino; no entanto, o seu ato é em função do próprio ético, na medida em que a sua fé se fundamenta na própria restauração, a qual, na medida em que retoma o positivo da realidade, pode ser chamada também de um movimento de repetição. Abraão retorna, portanto, ao geral, e termina por reconciliar-se com ele, o que não acontece com a exceção; esta permanece no *confinium* e no embate eternos, no qual ela aparece justificada não em função do universal, mas em oposição dialética com ele. Nesse sentido, o movimento de Abraão se encerra afirmando positivamente a força da sua fé na medida em que a sua provação é completada com êxito, o que o permite ser chamado de cavaleiro da fé. Nesse sentido, a exceção, por mais que sua provação seja efetiva, tem o religioso apenas como substrato, e nesse sentido não atinge a plenitude do movimento.

Nesse sentido, o limiar do religioso em que se dá a provação é o âmbito em que a exceção se faz necessária e em que se dá a suspensão do ético; é nesse sentido que Desroches afirma que “a suspensão é requerida para evitar que Abraão seja julgado em fundamentos éticos. Somente o paradoxo (como idealidade) é capaz de julgá-lo. Abraão é excepcional: ele passa através da ética em virtude de uma meta maior”⁷⁴⁰. Esta meta seria, desse modo, o “dever absoluto para com Deus”, em que se dá o paradoxo em que “o indivíduo está, como tal, acima do geral e se encontra em relação absoluta com o absoluto”⁷⁴¹. A idealidade do paradoxo com a qual ele deve ser julgado, é, pois, o próprio caráter absoluto desta relação em que o indivíduo vem a constituir-se, que, precisamente pelo fato de escapar ao geral, redundando no silêncio religioso em que Abraão se encerra durante sua

739Um outro interessante indício da concepção possível de Abraão como um personagem da repetição é a sua mudança de nome, que, como mostra Tsakiri, depois de renovada sua aliança com Deus, passa de Abrão para Abraão, como consta em Gênesis, 17.5. Cf. TSAKIRI, V.; *Kierkegaard: Anxiety, Repetition and Contemporaneity*, p. 186.

740DESROCHES, D.; *The exception as Reinforcement of the Ethical Norm*, p. 27.

741*Temor e Tremor*, p. 158.

viagem. Mas, nesse caso, quando sua fé é consumada, ou seja, dada na realidade efetiva como válida através da prova, ele retorna ao geral, e a sua reconciliação calcada na fé é o que torna o próprio geral justificado. Dito de outro modo, nele o geral se justifica na medida em que a fé é justificada, mas aqui ela termina numa *reconciliação*; ou seja, a fé traz de volta o que ele mais prezava, nada foi com ela, então, perdido, mas, ao contrário, ganhou-se com ela o que poderia sem ela perder-se. Comparado com o caso do jovem, tem-se uma situação completamente assimétrica; o jovem perdeu o que possuía sem sequer chegar a ganhá-lo de fato, e a sua fé, o substrato religioso que o sustenta enquanto um poeta é de fato o único valor positivo que, na ausência da reconciliação, subsiste como um valor em si mesma, ou como uma força engendradora que possibilita a própria produção. A incompatibilidade da situação do jovem com a de Abraão pode levar a concluir que os movimentos de caráter religioso que permeiam o espírito de ambos são ou distintos em seu âmago, ou são mesmo mutuamente excludentes. Mas o fato de o jovem inspirar-se em Jó significa que este representa para ele, mais do que Abraão, o modelo de provação que mais se aproxima daquele a que ele é submetido.

Constantius descreve o movimento religioso de Jó como uma contenda em que o movimento da crise é “pressionado adiante” naquilo em que ele mantém a si mesmo como certo diante de Deus. A crise de Jó, a perda a partir da qual ele coloca a si mesmo diante de Deus como tendo razão na sua penúria, é primeiramente descrita como um movimento transcendente, pois para Kierkegaard a crise imanente é ilusória; e o “pressionar adiante” que caracteriza o movimento da repetição é exemplificado em Jó na crise do confronto com Deus: “Tal pressionar adiante é descrito em Jó, particularmente no que ele mantém que ele está certo, pois esta inquietude apaixonada da liberdade é um impulso espiritual, e de um impulso físico não há a dúvida”⁷⁴². O vir-a-ser de sua liberdade é descrito como um incansável embate espiritual, em que ele “sabe-se inocente e puro no mais íntimo do seu coração, sabendo ao mesmo tempo tudo isto juntamente com o Senhor, e contudo a existência, toda ela, contradi-lo”⁷⁴³. Na força de Jó em afirmar-se diante de toda uma existência que o contradiz encontra-se afirmada a persistência que simboliza o *querer a repetição* com todas as forças, que no entanto, aparece sob a forma de uma luta aguerrida contra o geral. Em Abraão, nota-se precisamente o contrário; não há uma luta exterior, mas um conflito absoluto calcado na relação do indivíduo com Deus, cuja expressão é apenas interior e é apenas simbolizada no silêncio. A firmeza de Jó, no entanto, não se encontra em agir, mas em justificar-se; ainda que Deus ponha em teste a sua liberdade, ele não pode fazer com que Jó abdique daquilo que a ele próprio foi dado: “Jó permanece firme na afirmação de que tem razão. (...) apesar de ser frágil e de rapidamente estiar

742“Such a pressing forward is described in Job, particularly in his maintaining that he is right, for this passionate sleeplessness of freedom is a spiritual thrust, and of a physical thrust there is no question”. *Fear and Trembling/Repetition*, p. 318.

743*Repetição*, p. 117.

como a vida da flor, é contudo, no que diz respeito à liberdade, algo de grande, um ser que tem uma consciência da qual nem Deus o pode privar, apesar de ter sido ele a dar-lha”⁷⁴⁴.

A perseverança da sua fé, o seu grande feito, está em não arrepende-se nem tampouco resignar-se, enquanto que seus amigos insistentemente clamam que ele deveria encarar sua perda como um castigo e então pedir perdão, ou mesmo que amaldiçoe a Deus por uma sina tão cruel. O advento da repetição, no entanto, parece condicionado à persistência de encarar a desdita como uma provação, inclusive a tentação da possibilidade dele estar errado. Como mostra o jovem, “a desdita dele é o maior argumento dos amigos, e com isso para eles tudo está decidido”⁷⁴⁵. Nesse sentido, a coragem de opor-se ao argumento da existência é o indício de que o fundamento da sua relação com Deus é aqui plenamente individual; embora ele oponha-se a Deus, a oposição não constitui uma afronta à sua fé mesma, mas ao contrário, como na dialética da exceção, reforça a validade positiva do absoluto. O movimento polêmico de Jó é descrito pelo jovem como a “ideia em movimento”⁷⁴⁶, mas esta expressão adquire aqui o significado da justificação da exceção enquanto tal perante o universal: “o segredo em Jó, a força vital, o nervo, a ideia, é que Jó, apesar de tudo, tem razão”⁷⁴⁷. Nesse sentido, o movimento na ideia é descrito, como exemplo, na disputa dele com as advertências dos amigos, em que ela aparece como um “purgatório onde é purificado um pensamento, o de que afinal ele tem razão”⁷⁴⁸. Jó de fato mostra situar-se num patamar em que suas investidas não o atingem quando, logo antes do advento milagroso da repetição, aparece para ele o que Tsakiri designa como a última tarefa da sua provação, na qual ele reza pela salvação dos seus três companheiros que, “ao invés de confortá-lo, o torturavam com palavras de julgamento”⁷⁴⁹.

Desse modo, a definição de Jó como uma exceção se dá sob duas determinações distintas: primeiro, a relação de incompreensão que seu patamar religioso engendra com o geral da existência que se põe em oposição a ele, com seus amigos que o repreendem, etc.; e segundo, “a relação puramente pessoal de oposição a Deus”⁷⁵⁰ em que ele é posto através da provação. Disto depreende-se que Jó encontra-se *sozinho* como indivíduo em oposição a absolutamente tudo, e que ele deve encontrar apenas em si mesmo as forças para efetuar a sua justificação positiva; também por isso ele “não pode dar-se por satisfeito com uma explicação em segunda mão”⁷⁵¹, pois a ele e somente ele pode ser atribuído o julgamento de sua culpa ou inocência. A provação, o movimento de tornar-se inocentado diante de Deus, parte do pressuposto de que Jó é culpado – ou seja, o seu infortúnio deve ser visto como uma punição pelos seus pecados; mas para isso Jó deve colocar-se como

744Idem, p. 118.

745Idem, p. 119.

746Idem, p. 114.

747Idem, p. 117.

748Idem, p. 118.

749TSAKIRI, V.; *Kierkegaard: Anxiety, Repetition and Contemporaneity*, p. 186.

750Repetição, p. 121.

751Idem, p. 121.

pecador, ou seja, a liberdade deve impor-se como repetição para que surja a própria categoria da prova, naquele sentido em que a repetição pressupõe a si própria. Desse modo, Jó só pode ser considerado inocente a partir do ponto de vista religioso em que ele afirma a si próprio na sua “resolução na adversidade”, já que, do ponto de vista ético em que o pecado ainda é efetivo, a categoria da provação ainda não apareceu; daí tem-se que o movimento da repetição em Jó se identifica portanto com o do aparecimento da provação enquanto tal, no que ela vem a distinguir-se da *tentação* de autodeclarar-se culpado e recolher-se na resignação infinita do ético, que, neste ponto de vista, ainda não tem o religioso como fundamento, o que faz com que ele encalhe no seu próprio pressuposto.

Na medida em que sua inocência é validade diante do geral, o movimento religioso de Jó, portanto, declara-se como certo e promove assim uma reconciliação. Aqui portanto se encerra a dialética da exceção em Jó: *ele somente pode ser considerado exceção nesse movimento de justificar-se*. Da mesma forma que o poeta é definido como uma exceção, o jovem reluta em enxergar a Jó como uma figura poética: “Se Jó é uma figura poética, se nunca houve homem algum que falasse daquela maneira, então faço minhas as suas palavras e tomo a responsabilidade. Mais não posso; pois quem terá eloquência comparável à de Jó, ou quem estará em condições de poder melhorar algo que ele tenha dito?”⁷⁵². É nesse sentido que se define o *confinium* entre o poético e o religioso em Jó: ter em si a ideia em movimento significa colocar-se como exceção diante do universal. A reconciliação que tudo apazigua, o receber tudo em dobro, em que Jó, “censurado pela humanidade”⁷⁵³, é absolvido quando “o Senhor e Jó chegaram a entendimento, reconciliaram-se”⁷⁵⁴, faz com que se instaure o paradoxo em que a exceção é absolvida, ou seja, reintegre-se na totalidade, enquanto que, ao mesmo tempo, subsiste na sua individualidade absoluta cujo fundamento é a relação pessoal com Deus, que *subsiste após a resolução da oposição*, ainda que de uma outra forma. Isso o prova o jovem quando afirma que “a provação é uma categoria temporária, é *eo ipso* determinada em relação ao tempo e por isso tem de ser relevada no tempo”⁷⁵⁵.

Mas esta “relevação”, esta superação, deve ser entendida como a própria repetição, por meio da qual a fé vem a efetivar-se no espírito. De fato, a repetição de Jó é um movimento espiritual e um salto qualitativo; o seu “receber tudo em dobro” não deve ser compreendido materialmente nem quantitativamente. Como mostra Constantius, o que chama a atenção do jovem em Jó é o fato de este estar com a razão diante de Deus, e não propriamente o fato de ele ter recebido de volta o que havia perdido:

“Em sua aflição, parece-lhe que Jó experimentou repetição porque ele recebeu tudo em dobro. Mas o que realmente agrada a ele em Jó é que Jó estava certo. Agora tudo gira em

752Idem, p. 114.

753Idem, p. 123.

754Idem, p. 123.

755Idem, p. 120.

torno disso. O destino pregou uma peça sobre ele e deixou-o tornar-se culpado. Se esse é o jeito que é, então ele não pode mais tomar a si mesmo de volta. Seu ser foi dividido, e por isso não é uma questão de repetição de algo externo, mas da repetição de sua liberdade”.⁷⁵⁶

Jó foi impedido de repetir-se a si mesmo pois sua individualidade foi dividida pela culpa. A repetição da sua liberdade se caracteriza portanto num processo de retomada contínuo e penoso, em que a fé não é constituída com “a imediatidade de uma criança”⁷⁵⁷, mas encontra-se constantemente em jogo no litígio, pois ao longo do processo a sua inocência não foi ainda efetivamente dada. O jovem descreve a importância de Jó naquilo em que “as disputas de fronteiras a respeito da fé terem sido travadas dentro de si próprio, em no ser aqui apresentada a monstruosa sublevação das forças selvagens e belicosas da paixão”⁷⁵⁸. Daí Jó não ser digno de ter o mesmo estatuto elevado de Abraão, aquele de *herói da fé*; embora Jó ponha a si mesmo numa relação com Deus em que ele vem a estabelecer-se enquanto indivíduo, o fato de ele dar “à luz a categoria da 'provação' por entre terríveis dores, precisamente porque ele é tão adulto que não a possui com a imediaticidade de uma criança”⁷⁵⁹ é determinante para que ele exemplifique antes o processo em que a fé vem a se estabelecer no indivíduo, do que propriamente o significado mais profundo e paradoxal da fé, como é o caso em Abraão. Jó não é capaz de apaziguar, mas sim somente de proporcionar um “alívio temporário”⁷⁶⁰, pois para ele a fé ainda é uma tarefa árdua e onerosa; por isso, recebe o epíteto de “professor da humanidade e não de indivíduos”⁷⁶¹, pois ele é o protótipo de todo homem que se defronta com uma provação. Ao contrário, Abraão é antes uma *testemunha* do que um exemplo – ele possui a imediatidade da fé; enquanto exemplo, ele ainda concerne ao geral, e no geral, todavia, o seu ato é eticamente condenável; Jó, no entanto, pode ainda ser concebido sob categorias éticas, ainda que em sua contenda ao justificar-se ele se aparte do geral momentaneamente.

A fé de Jó converte portanto a duras penas a sua condenação em salvação, em virtude da sua perseverança. O impulso espiritual em que ele se engaja é o que sustenta a transformação da injustiça em justiça eterna: “então Jó recebeu uma injustiça? Sim! Eternamente; pois que não pode apresentar-se perante um tribunal mais alto do que aquele que o condenou. Recebeu Jó justiça? Sim! eternamente, pelo fato de ter recebido injustiça *perante Deus*”⁷⁶². O esforço em justificar-se faz com que o indivíduo ponha-se no mesmo patamar de Deus, em que a justiça divina passa a ser encontrada no próprio ato de injustiça. Isso não significa blasfêmia, pois o indivíduo é nesse sentido

756 “In his distress, it seems to him that Job experienced repetition because he received everything double. But what really appeals to him in Job is that Job was right. Now everything revolves around that. Fate has played a trick on him and let him become guilty. If that is the way it is, then he can no longer take himself back again. His being has been split, and so it is not a question of the repetition of something external but of the repetition of his freedom”.
Fear and Trembling/ Repetition, p. 304.

757 *Repetição*, p. 121.

758 *Idem*, p. 120.

759 *Idem*, p. 121.

760 *Idem*, p. 120.

761 TSAKIRI, V.; *Kierkegaard: Anxiety, Repetition and Contemporaneity*, p. 136.

762 *Repetição*, p. 124.

o predileto, aquele pelo qual os céus rejubilam pelo fato de ele por a si mesmo sozinho diante do mais alto. Nesse prostrar-se a condenação converte-se em salvação, e Jó efetua um retorno ao universal, mas desta vez enquanto indivíduo constituído. Aqui trata-se de um movimento de retorno em que ele passa a ser indivíduo na exceção, mas ao mesmo tempo integrado no universal, que se difere do movimento do jovem, em quem a exceção é o estado final em que ele se estabelece como poeta. A concepção individual de Jó expressa a importância de sua relação com o universal enquanto indivíduo, a qual não pode, nesse sentido, ser expressa senão de maneira paradoxal; pois o indivíduo só pode permanecê-lo ao reconciliar-se no paradoxo. Aqui aparece de que modo a prece de Jó, o mote “o Senhor deu, o Senhor tomou, louvado seja o nome do Senhor”, o que se corrobora pelo fato de ele dizê-lo apenas uma vez, sem mais repeti-lo, não tem tanta importância quanto a sua firmeza na fé, que é demonstrada através da perseverança na afirmação de que ele está certo.

A condenação em que Jó tudo perde é, portanto, a condição para sua salvação. A repetição só entra em voga quando somente a possibilidade divina subsiste a todo o aniquilamento, em que toda a possibilidade humana é posta em xeque. É nesse sentido que Caputo diz: “a não ser que o homem perca sua alma ele não pode reavê-la, (...) [e a partir] de si mesmo o homem nada pode fazer”⁷⁶³. O que leva a crer que, ainda que Abraão e Jó sejam personagens paradigmáticos do religioso, a eles não pode ser atribuída a intencionalidade da repetição enquanto projeto. A repetição adveio para eles como um milagre, e tudo o que eles tinham para confirmá-la era ou a perseverança ou a fé inabaláveis. Mooney observa que, enquanto o espírito de Jó e Abraão anseiam profundamente pela repetição, sua determinação como tarefa parece residir em outro lugar que não a sua efetividade:

“não é pelas suas próprias forças ou em se determinando a atingir a meta que eles ganham a repetição. Paradoxalmente, eles a ganham quando seu coração se situa em outra coisa. Jó não demanda ou trabalha para que seu mundo seja restaurado: ele se pergunta *porque* ele lhe foi tirado, ele demanda *razões*. Abraão não demanda ou age para recuperar Isaac, ele apenas parte para entregá-lo. Ambos beneficiam-se da repetição, mas nenhum deles faz da realização da repetição um projeto explícito”⁷⁶⁴

A repetição atingida por Jó teve ainda em alguma medida um caráter temporal, finito; a verdadeira repetição, que se identifica com o eterno, não pode ser qualificada nem nos termos da recuperação daquilo que mais se preza, mesmo que num patamar puramente espiritual. Nesse sentido, ainda que Jó não chegue a ser designado como um herói da resignação, ainda não atinge o patamar do cavaleiro da fé. A eternidade que a ele adveio se deu na forma da justiça divina e da restauração na fé, e não da misericórdia na forma do perdão.

Isso se explica pois a provação de Jó difere da de Abraão no sentido de que neste último, o conflito é provocado por uma ordem divina, por meio da qual ela própria se valida através de uma

763CAPUTO, J.; *Radical Hermeneutics*, p. 32.

764MOONEY, E.; *Repetition: Getting the World Back*, p. 300.

sobrelevação para acima da lei. No caso de Jó, de acordo com o jovem, a colisão se dá por um fator demoníaco, em que o negativo da perda foi lançado de modo exterior à determinação divina; o movimento em Jó é, portanto, o de afirmação contínua do divino em oposição à negatividade constitutiva da perda. Como o mostra o jovem: “Jó é, por assim dizer, toda a substancial peça de defesa do homem no grande litígio que opõe Deus e o homem, no amplo e terrível processo que teve o seu fundamento em Satanás ter lançado o mal entre Deus e Jó e que acaba no fato de tudo ser uma provação”⁷⁶⁵. O fato de o jovem ter compreendido a Jó dessa maneira, no entanto, mostra um certo descompasso; pois para Jó Deus apenas tomou o que anteriormente o havia dado, e, sob este ponto de vista, a provação não surge do fato de que o mal em si tenha advindo de uma instância independente do poder divino, mas sim adveio a partir dele próprio, o que o coloca em posição de ser questionado ele próprio enquanto um mal. A justiça divina foi feita através da perda, e isso é o que torna a provação tão difícil de ser superada; e não propriamente uma misericórdia divina que triunfa sobre um mal alheio.

A incompreensão se mostra ainda mais palpável quando, apesar de corroborar o viés da provação demoníaca, o jovem por outro lado afirma que “Jó também não se tornou demoníaco (...) já que Deus não pode fazer o mundo de outra maneira por sua causa, o indivíduo quer ser suficientemente magnânimo para continuar a amá-lo”⁷⁶⁶. Aqui, Deus ainda se encontra posto sob determinações éticas, o que para ele significa incorrer numa “paixão inteiramente demoníaca que mereceria um tratamento psicológico especial, quer se dê o caso de ela humoristicamente suspender por assim dizer a disputa para não levantar mais problemas, ou o de culminar numa teimosia egoísta em torno do vigor do seu sentimento”⁷⁶⁷; no entanto, é isso que ele o faz ao compreender a provação de Jó como algo decorrente da infusão do mal entre ele e Deus por Satanás. O jovem cai na sua própria armadilha e falha em compreender Jó sob o prisma do puro religioso, pois ainda há, nesse sentido, um resquício ético na sua interpretação da provação, muito embora ele tenha consciência de que um entendimento pleno dessa categoria ultrapasse a estética, a ética e mesmo a dogmática⁷⁶⁸. Essa incompreensão é mais um elemento que aponta para o incomensurável da relação de Jó com o jovem da repetição, que deve ser tomada adequadamente a partir da ideia do cômico; no entanto, como se trata aqui de um confronto entre o ético e o religioso em que o demoníaco da relação encontra-se à espreita, este limiar deve ser investigado pormenorizadamente antes que se abra o espaço para o cômico.

5.3. O limiar entre o ético e o religioso

⁷⁶⁵Repetição, p. 120.

⁷⁶⁶Idem, p. 118.

⁷⁶⁷Idem, p. 118.

⁷⁶⁸Idem, p. 120.

A digressão de Johannes de Silentio sobre o problema do religioso em Abraão se dá em três articulações distintas: a suspensão teleológica do ético, por meio da qual é posta a tarefa da provação; o dever absoluto para com Deus, que possibilita a própria suspensão do ético, na medida em que põe a relação pessoal com o absoluto como acima de todas as outras do âmbito do geral; e a justificação ética do silêncio, que permite que se sustente esta relação pessoal com Deus, e que decorre desta situar-se para além dos limites do dizível. Todas as três tem como denominador comum o problema ético inerente ao ato religioso, em que o indivíduo se eleva acima do universal. Em Jó, esta elevação adquire a rubrica da exceção, na medida em que a relação absoluta com o absoluto não se dá, como em Abraão, na forma do dever, mas na da oposição em vias de justificação. A questão do silêncio e da linguagem têm a ver com a possibilidade restrita da determinação da ordem divina no âmbito da individualidade, e da sua impossibilidade no geral; ela não pode ser algo exprimível, e o silêncio é a sua única expressão. Nesse sentido, a ordem divina, ao mesmo tempo que não poderia ser determinada se não fosse compreensível para o indivíduo, ela deixaria de ser ela mesma caso fosse inteligível universalmente. Portanto, a suspensão do ético é um pressuposto condicional à possibilidade de se escutar a ordem divina; o que impede que qualquer diretriz discursiva atinja o seu fundamento, o qual permanece, nesse sentido, obscuro até para o entendimento do indivíduo em questão. Isso permite que Tsakiri afirme:

“a falta de certeza, a fé no absurdo, é a pedra de toque do pensamento de Kierkegaard. É somente *na e através da* nossa *interioridade e subjetividade* e independente de todos os valores estabelecidos, independente de todas as essências determinadas, que devemos decidir que o que ouvimos é a voz de Deus”⁷⁶⁹

O fundamental no religioso enquanto relação absoluta com Deus é portanto passível de decisão; tal decisão, no entanto, não possui propriamente o caráter ético da escolha, mas ela se dá justamente na suspensão do ético enquanto uma determinação geral que a fundamenta. Por isso De Silentio diz que “só o Indivíduo pode decidir-se se está verdadeiramente em crise ou se é um cavaleiro da fé”⁷⁷⁰. A crise, no entanto, é a provação espiritual pela qual passa Jó. Se nenhuma categoria do universal pode determinar a decisão, então este universal na forma do ético encontra-se cindido do singular, de tal forma que o *telos* se torna o transcendente: “muito diferente é o caso de Abraão. Por meio do seu ato ultrapassou todo o estádio moral; tem para além disso um *telos* perante o qual suspende este estádio”⁷⁷¹. Diante disso, De Silentio coloca-se a pergunta de “como se pode conduzir a sua ação ao geral, e se é possível descobrir, entre a conduta dele e o geral, uma outra relação além da de o ter ultrapassado”⁷⁷². Essa descoberta, no entanto, deveria ter como um requisito

769 TSAKIRI, V.; *Kierkegaard: Anxiety, Repetition and Contemporaneity*, p. 174.

770 *Temor e Tremor*, p. 157.

771 *Idem*, p. 144.

772 *Idem*, p. 144.

o próprio percorrer da experiência da audição da voz divina; nesse sentido, o indivíduo não pode buscar o fundamento numa instância do geral que agora para ele é *passado*, e é obrigado a encontrá-lo no *decorrer da experiência que se dá no instante*. Aqui novamente aparece a articulação da repetição em oposição à recordação: a fé impulsiona o indivíduo para o futuro, pois somente nele, como mostra Desroches, a ética pode vir a ser restaurada: “a fé assegura a recuperação de algo previamente perdido. Isso confirma, novamente, que para Kierkegaard o movimento não deve ser feito para trás (...), mas para frente, para precisamente onde é possível restaurar o que foi livremente suspenso, ou seja, o ético”⁷⁷³.

O dever absoluto para com Deus, enquanto algo que no movimento religioso é inseparável da suspensão do ético, implica em que Sua relação com o indivíduo não possa se calcar numa noção de dever no sentido ético-universal; o dever adquire portanto uma conotação absolutamente distinta quando se trata do religioso. Mas nesse sentido não cabe tomar Deus como um fundamento para o ético, nem tampouco o ético como um caminho que leva a Deus; e a incursão em uma destas assertivas leva ao paradoxo em que o amor a Deus é reduzido a uma possibilidade geral, o que condena a ação de Abraão, e, por outro lado, a moralidade do geral passa a interferir da relação pessoal com Deus. Este paradoxo foi bem diagnosticado por Grammont: “nem o amor a Deus pode ser reduzido a um ato moral porque, neste caso, não seria absoluto; nem a moral deve submergir na transitoriedade ao ser referida à divindade, em toda a entrega absoluta que o amor a Deus exige”⁷⁷⁴. Quando De Silentio diz que “o herói trágico renuncia a si mesmo para exprimir o geral; o cavaleiro da fé renuncia ao geral para se converter em Indivíduo”⁷⁷⁵, ele refere-se portanto duplamente à impossibilidade de se exprimir o geral na suspensão do ético, e portanto de estabelecer a possibilidade de referência do religioso a Deus de modo exprimível, como também ao infundado da relação pessoal com Deus em função do geral. Isso significa que este tornar-se indivíduo é cometer um pecado, no qual a tarefa se torna justamente a redenção deste frente ao ético: “O indivíduo é ser oculto. A sua tarefa moral consiste então em se libertar do secreto para se manifestar no geral. Todas as vezes que quer permanecer oculto, comete um pecado e entra numa crise de onde só pode sair pela manifestação”⁷⁷⁶. Nesse sentido, a relação de Deus com o geral é justamente a de colocar o indivíduo como tal enquanto pecador, ou seja, enquanto alguém que se opõe ao geral ao mesmo tempo que reconhece sua validade.

A fé representa, portanto, um valor maior que o valor do ético-universal. Trata-se, portanto, de um *limite* imposto pelo religioso à validade da ordem ética, que possibilita a sua própria suspensão. Este limite é demonstrado na impossibilidade de justificação ética do silêncio de Abraão.

773DESROCHES, D.; *The Exception as Reinforcement of the Ethical Norm*, p. 34.

774GRAMMONT, G.; *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard*, p. 98.

775*Temor e Tremor*, p. 155.

776Idem, p. 159.

Quando De Silentio afirma que “a ética exigia a manifestação e punia o oculto”⁷⁷⁷, ele enuncia justamente o fracasso do ético naquilo que escapa ao geral, ou seja, na repetição enquanto uma tarefa da liberdade, uma provação. O que com ela se instaura no religioso é portanto o *telos* que ultrapassa a determinação do fechamento da totalidade ética; o movimento, a *kinesis* da repetição não pode dar-se sem que a ética seja portanto transcendida em nome de um objetivo mais alto que ela própria. A provação, que Desroches chama de “um esforço contra Deus”⁷⁷⁸, manifestaria nesse sentido uma relação genuína com o divino precisamente na medida em que esta ultrapassa a concepção de Deus como um princípio instaurador do ético-universal, e passa a ser a instância do absoluto que possibilita que o indivíduo venha a ser ele mesmo. Mas o movimento de ultrapassagem da ética é entendido como uma suspensão, e não como uma transgressão, no sentido de que o cavaleiro da fé, ou a exceção, não fazem pouco caso do geral ou se propõem a desconstruí-lo, mas mantém com ele uma relação dialética em que ele mantém a sua validade positiva, ou seja, realiza, com relação à ética, o movimento da *resignação infinita*, que precede justamente a repetição. De Silentio descreve que o cavaleiro da fé “converte em resignação infinita a profunda melancolia da vida; conhece a felicidade do infinito; experimentou a dor da total renúncia àquilo que mais ama no mundo (...). E, no entanto, toda essa representação do mundo que ele figura é nova criação do absurdo”⁷⁷⁹.

A resignação infinita é o que permite, portanto, a repetição pelo absurdo, o movimento da fé. De Silentio explica da seguinte forma: “a resignação infinita é o último estágio que precede a fé, pois ninguém a alcança antes de ter realizado previamente esse movimento; porque é na resignação infinita que, antes de tudo, tomo consciência do meu valor eterno”⁷⁸⁰. A consciência do eterno é o que dá a substância à ideia que permanece, para ele, o absoluto, a “substância da sua vida”⁷⁸¹ diante da qual, mas também somente em função da qual, todo o resto adquire significado. A resignação infinita é o que põe a ideia como o eterno, e por isso é denominada enquanto um movimento infinito; caso ela não se dê, tem lugar então a multiplicidade informe e o esquecimento de si; a resignação infinita, portanto, depende incondicionalmente do movimento da recordação:

“as naturezas profundas nunca perdem a recordação de si mesmas e nunca podem chegar a ser outra coisa que o que já foram. O cavaleiro, portanto, recordar-se-á de tudo, mas essa recordação será precisamente a fonte da sua dor; no entanto, graças à sua infinita resignação, encontra-se reconciliado com a vida”⁷⁸²

O vínculo da força representada por este tipo de movimento na recordação mostra seu caráter de repetição quando De Silentio diz: “o cavaleiro não abandona a resignação, o seu amor conserva a

777Idem, p. 162.

778DESROCHES, D.; *The Exception as Reinforcement of the Ethical Norm*, p. 30.

779*Temor e Tremor*, p. 132.

780Idem, p. 135.

781Idem, p. 132.

782Idem, p. 133-134.

frescura do primeiro momento, não o deixa nunca e isso precisamente porque realizou o movimento infinito⁷⁸³. Aqui ela aparece não como um abandono conformado daquilo que dá ensejo à ideia, mas precisamente alude à sua efetividade reatualizada a todo momento, em que a originalidade virginal do primeiro é reatualizada não por meio de uma recordação inefetiva, mas por meio de um paradoxo que leva em conta a impossibilidade efetiva do ato. A reconciliação é a expressão da resignação nesta impossibilidade, e a repetição seria esta contradição elevada à potência do paradoxo; mas por isso mesmo a resignação infinita ainda não é o movimento efetivo, a tarefa da liberdade, mas sim “o repouso, a paz e a consolação no seio da dor”⁷⁸⁴.

Desse modo, quando Constantius exclama da disposição do jovem apaixonado que “tanto os heróis quanto os covardes, não estarão todos eles de acordo que a vida é uma torrente. Como pode arranjar-se uma tão louca ideia e, coisa, que é ainda mais louca, querer fazer dela um princípio”⁷⁸⁵, ele próprio termina por arrogar-se aquela “natureza inferior”⁷⁸⁶, e se mostra incapaz de ver na impossibilidade o abismo do paradoxo em que finalmente se poderia “traduzir a idealidade em realidade”⁷⁸⁷. De Silentio, ao afirmar que, de um amor de tal natureza, os “escravos miseráveis, sapos atolados no pântano da vida, exclamarão sem dúvida que loucura, tal amor!”⁷⁸⁸, tem em mente justamente a postura de Constantius diante do amor do jovem, que, além de tentar burlá-lo na multiplicidade do frugal e substituí-lo por outra relação mais prosaica, adverte o jovem acerca dos perigos envolvidos no levá-lo às últimas consequências e à repetição, ao compará-lo com o jovem do poema de Herder, que “queria deveras a repetição, por isso teve-a, e a repetição matou-o”⁷⁸⁹. A morte pela repetição não é aqui de fato a repetição plena, mas a resignação infinita, o repouso e o alento na própria dor. Nesse sentido, Constantius encalha justamente na resignação ao confundi-la com a repetição, e permanece pois “tranquilamente sentado no quarto”⁷⁹⁰ enquanto a vida passa à frente da sua superioridade contemplativa.

A resignação passa a constituir um movimento infinito ali onde a todas as possibilidades humanas encontram-se esgotadas; nesse sentido, a ideia, cujo caráter é meramente ideal, ou conserva a possibilidade apenas na idealidade, não pode nesse sentido ser mais acreditada a não ser em virtude do absurdo. O movimento da fé deve começar no defronte do indivíduo com a impossibilidade absoluta, e, para Silentio, “do ponto de vista do infinito, subsiste a possibilidade no seio da resignação”⁷⁹¹. A dor do valor perdido na finitude se consola com o ganho na eternidade,

783Idem, p. 134.

784Idem, p. 135.

785Repetição, p. 80.

786Temor e Tremor, p. 133.

787Idem, p. 132.

788Idem, p. 132.

789Repetição, p. 80.

790Idem, p. 81.

791Temor e Tremor, p. 136.

“sem ser entretanto por isso um absurdo para a razão”⁷⁹². A força que sustém a resignação e o repouso no seio da dor não pode, então, advir da própria resignação, mas do movimento infinito que sustenta a impossibilidade através do absurdo, ou seja, a fé. Nesse sentido, esta última não encontra-se plenamente presente no movimento da resignação em si, mas a consciência eterna nesse sentido já é a condição para que o limiar do salto da repetição seja efetuado. Como mostra Grammont: “o absurdo consiste em que, pela lógica, o indivíduo não 'crê' mais em nenhuma alternativa, mas conserva a possibilidade no seio da resignação do ponto de vista do infinito, ou seja, através da fé. A resignação ainda não é a fé, mas o que adquire no meio dela é a minha consciência eterna”⁷⁹³. O que o jovem chama de existir graças à força do pensamento é a forma de vida em que a “força do espírito” é o ensejo para que se efetive o movimento do salto, e a resignação infinita dê lugar à categoria da provação:

“antes disso é evidente que o indivíduo não existe graças à força do pensamento. Qualquer explicação é possível e o turbilhão da paixão está à solta. Neste particular, só os homens que não têm uma representação ou então que têm uma indigna representação do que seja viver na força do espírito acham ter rapidamente resolvido o assunto”⁷⁹⁴

A resignação, enquanto um repouso imóvel diante do qual transcorre todo o fluxo da vida, deve portanto ser associada ao *aeterno modo* da experiência estética, que não pode senão ser concebida enquanto uma contemplação passiva, em que a tarefa da repetição ainda não foi posta; é, portanto a inefetividade do movimento na ética. Mas, na medida em que ela instaura um modo de vida em que o indivíduo se constitui negativamente através da perda da possibilidade efetiva, então ela consiste também numa resolução da ética no estético, em que o ético na sua insuficiência abdica do movimento e retorna à contemplação. A repetição ética, que, segundo Caputo, “é a constância e a continuidade da escolha pela qual o indivíduo se constitui como tal”⁷⁹⁵, deve ser aqui abdicada, e há portanto uma similaridade com a repetição estética, que, por não ser autoconstitutiva, nesse sentido, significa o mesmo que a ausência de movimento. Esta insuficiência tem origem na própria individualidade ética, que em última instância não é capaz de sustentar a si própria a partir de si própria. A experiência do ético na resignação infinita portanto é a do indivíduo autoconstutivo como uma ilusão:

“no ético, o indivíduo necessita apenas de si mesmo, e isto é uma ilusão. (...) A repetição ética mantém a ilusão de que uma vontade resoluta com boas intenções basta para constituir o indivíduo, para manter o homem como um todo, que equilíbrio é possível entre os fatores estéticos e éticos na personalidade”⁷⁹⁶

792Idem, p. 136.

793GRAMMONT, G.; *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard*, p. 90.

794Repetição, p. 120.

795CAPUTO, J.; *Radical Hermeneutics*, p. 30.

796 Alusão ao título do segundo capítulo do segundo volume de *Either/ Or*, que é escrito pelo Juiz, o personagem ético por excelência. V. Idem, p. 31.

Nesse sentido, a resignação vincula-se ao estado de *suspensio gradu* em que o jovem se encontra naquilo em que a ética encontra-se prestes a ser suspensa em nome do paradoxo, o que é também uma condição para que seja posta a espera pela tempestade. Na resignação, abandona-se a tarefa da “repetição contínua, que é tão difícil quanto uma primeira aproximação”⁷⁹⁷. O conteúdo da subjetividade no vir-a-ser do indivíduo é ela própria⁷⁹⁸, e por isso o indivíduo não se constitui quando dela se abdica. Na suspensão, o indivíduo ético foi perdido, e deve então ser recuperado na repetição. Nesse sentido, a repetição é a *senha* para o ético no sentido de que ela o suplementa, quando ela vê a si mesma fracassando no seu próprio pressuposto. Este fracasso consiste na mesma articulação que a metafísica mantém com a repetição, a de naufragar no seu próprio interesse. O “sofrimento ético causado pela consciência desta inabilidade”⁷⁹⁹ que mostra Mooney se dá em virtude do princípio ético ser, enquanto exigência de “pura idealidade”⁸⁰⁰, como o mostra Haufniensis, uma determinação alheia ao indivíduo. Assim, a realidade da existência ética nunca encontra-se à altura da sua exigência, pois a cisão entre o real e o ideal é ela própria um pressuposto do ético como exterioridade alheia ao indivíduo, no que ela encontra-se de fato perdida diante do por a si mesmo deste. A ética não concede nada ao indivíduo, mas também não resiste quando ele põe a si próprio, o que não pode dar-se senão como exceção.

O indivíduo que devém nessas circunstâncias não consiste no eu puro e vazio sobre a qual a lei formal, também vazia, do ético enquanto universal abstrato se sobrepõe, mas sim a própria substância cujo valor supremo é decisivo diante da própria validade universal do ético; mas este movimento não é, ele próprio, de caráter ético, mas é um movimento religioso e paradoxal. Através da resignação, tudo é posto *in suspensio* para que o indivíduo encontre-se ao final de tudo consigo próprio, mas nisso ele próprio abre mão da sua determinação mais íntima: ele próprio se torna o negativo. Todavia, realizar a repetição implica em que ele deva ser capaz também de perder a si mesmo para ganhar a si próprio novamente; a recompensa para aquele que realiza o movimento da fé é o que De Silentio descreve como “eu próprio na consciência de minha eternidade, mergulhado em uma bem-aventurada harmonia com o meu amor pelo ser eterno”⁸⁰¹. Quando De Silentio diz que a resignação é “um movimento estritamente filosófico”⁸⁰², ele refere-se à capacidade que os elementos do movimento filosófico, que ele exemplifica como a ironia e o humor⁸⁰³, têm de esvaziar o conteúdo positivo do seu objeto ao refletirem sobre si próprios, no que ele vem a significar do ponto de vista da existência uma forma de resignação efetiva. Mas isso também

797 *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 327.

798 V. Idem, p. 327.

799 MOONEY, E.; *Repetition: Getting the World Back*, p. 297.

800 *O Conceito de Angústia*, p. 19.

801 *Temor e Tremor*, p. 137.

802 Idem, p. 137.

803 Idem, p. 139.

implica em que com ela nada “além da minha consciência eterna”⁸⁰⁴ de fato se ganha, e por isso ele também a resignação não implica a fé, mas a fé requer a resignação; para que a repetição aconteça, é necessário que tudo se perca, para que tudo se volte a ganhar.

Nesse sentido, o movimento da resignação é o movimento contrário ao da fé. Ora, se o salto da fé descrito por De Silentio pode de algum modo ser descrito como uma repetição, então a analogia da resignação como um movimento contrário à repetição se dá justamente na sua semelhança com a *recordação*. De fato, aquele que se dispõe a recordar é já um resignado, alguém que chegou ao fim de uma relação, que pôs a termo aquilo que para ele mais tinha significado. Disto pode-se derivar não somente que a recordação seria um movimento necessariamente anterior, embora contrário, à repetição, da mesma forma que a resignação constitui um movimento anterior ao da fé; como também que a resignação é portanto uma forma de movimento inautêntico, direcionado para trás, o que faz com que De Silentio, na sua incapacidade de realizar o “movimento místico”⁸⁰⁵ em virtude do absurdo, assemelhe-se com o Constantin Constantius, que é capaz de circunavegar-se, mas não de elevar-se acima de si mesmo. E se o limiar da liberdade estética é atingido com a insuficiência que a recordação representa diante da realidade efetiva e da necessidade de nela se orientar, no mesmo passo segue o desespero do ético em virtude da insuficiência da resignação para com a exigência da ética, a qual permanece um poder que obriga, uma força tirânica que termina por reacender no indivíduo um desejo por uma liberdade abstrata que, não obstante, parece para ele mais atrativa do que a mera exterioridade da norma. Na medida em que tal desejo é portanto uma pulsão de uma individualidade negativa, esvaziada pela força do geral, ele surge como uma força que se opõe à determinação do ético, mas que nisso *aponta novamente para o estético*, e com isso não resolve o problema, mas cria a má-infinitude de um embate interminável entre o ético e o estético, e que rompe com a totalidade do “equilíbrio entre o ético e o estético” requerido pelo prosaísmo do ideal ético.

O movimento da resignação é, portanto, necessário para a efetividade do religioso, mas não o suficiente. O jovem da *Repetição* encontra-se resignado, pois, na articulação da sua personalidade melancólico-poética com o seu amor-recordação, o que permite considerar a sua figura como um delineamento estético do significado da resignação infinita em paralelo com o movimento da recordação. Se, para De Silentio, a resignação conserva no seio da dor ainda uma possibilidade que impede o vir-à-tona do paradoxo, cuja condição é “reconhecer a impossibilidade de todo o coração e com toda a paixão da sua alma”⁸⁰⁶, a recordação do jovem consiste para ele numa possibilidade, ainda que meramente poética, de atualizar o seu amor pela moça. A sua repetição, que vem para ele na forma do casamento desta, configura-se então no advento *efetivo* da impossibilidade, a partir do

804 Idem, p. 137.

805 Idem, p. 138.

806 Idem, p. 136.

que ele vê-se recuperado para si próprio. Mas como o seu caráter melancólico e o seu sofrimento poético caracterizam a sua personalidade por meio de uma determinação estética, então a sua repetição encontra-se muito mais aproximada do estético do que aquela exemplificada por Abraão. Isso se comprova por meio da reflexão da *persona* do jovem em Jó, em quem justamente ele vê o *confinium do poético com o religioso*. Esta proximidade será posta em vistas em seguida.

5.4. O limiar entre o estético e o religioso

Do ponto de vista religioso, a determinação da resignação infinita como uma perda é transfigurada no seu oposto, e, em virtude do absurdo, tudo o que se havia perdido é restabelecido com um duplo ganho de significado. A renúncia que permeia todo movimento religioso transforma, nesse sentido, o próprio significado absoluto daquilo que se perde e daquilo que se ganha: um se transfigura no outro absolutamente, e a perda absoluta constitui-se como um ganho absoluto. Nesse sentido, a possibilidade positiva que permanece no movimento da resignação por si só não é suspensa num movimento negativo que revela a impossibilidade, mas esta se revela no próprio advento da fé. Dito deste modo, a renúncia deixa em absoluto de ser uma perda, pois aquilo que se perde absolutamente constitui no religioso um ganho absoluto. Isso se traduz em que, do ponto de vista do religioso, a realidade efetiva do *valor ético* constitui-se a partir da sua *impossibilidade efetiva*, da mesma forma que, na estética, constitui-se a realidade efetiva da *beleza*. Tanto a beleza quanto o valor são, nesse sentido, superados naquilo que carecem por si só enquanto idealidade, ou seja, a presença plena de sentido.

A escolha, enquanto *conditio sine qua non* do ético, se caracteriza anteriormente como o momento em que a realidade efetiva encontra-se posta paradoxalmente, o que a define portanto como uma *renúncia negativa*, em que a dualidade ética-estética não é, em última instância, resolvida⁸⁰⁷, na medida em que interpõem-se uma à outra sem que nenhuma encontre seu fundamento na sua própria idealidade; e por isso Haufniensis diz que a tarefa de descrever o movimento religioso é a de levar “a idealidade desejada pela estética a encaixar na idealidade exigida pela Ética, a fim de fazer surgir desses embates a idealidade religiosa como aquela que é justamente a idealidade da realidade efetiva”⁸⁰⁸. Nesse sentido, sem que a idealidade seja posta adequadamente através da renúncia, o movimento se dá apenas nos liames do ético e do estético, em que ambas nunca se complementam na nostalgia latente que possuem da sua contrapartida. Do ponto de vista

807 Um dos irônicos fracassos de Constantius em ver a repetição, aquele em que o droguista defende a validade estética do casamento após ter-se casado, sendo “extremamente bem-sucedido, tanto quanto da última vez o fora quando tratara de provar a perfeição do estado de solteiro”, expressa bem a relativização da supremacia da vitória do ético sobre o estético que se deu em *Either/ Or*; bem como a vacuidade de um ponto de vista ético que termina por reduzir-se ao estético caso não encontre um fundamento mais profundo do que ele próprio. Cf. *Repetição*, p. 55.

808 *O Conceito de Angústia*, p. 19.

estético, a resignação infinita – que é precedida pelo *arrependimento* da escolha ética – constitui uma ação de mau-gosto que não concilia uma totalidade harmônica. Mas há, neste tornar fixa a determinação da escolha sem que, no entanto, se dê um abandono efetivo da possibilidade, um caráter que no fundo permanece meramente exterior, como se ainda se tratasse de uma *performance*, na medida em que ainda jaz no âmago do ético uma nostalgia pelo estético. A idealidade desejável que constitui o estético deve ser posta de lado por meio do *arrependimento*, o qual no entanto tem como condição a sua própria exteriorização para que seja validado. A validação do *arrependimento* é, como no ético que julga, também exterior, e só depende do indivíduo que a performa na medida em que este não é concebido em sua individualidade.

Desse modo, a aludida concordância entre a existência e o conceito, que no texto da *Repetição* é representada por Jó e o seu mote “o Senhor deu, o Senhor tomou, louvado seja o nome do Senhor”, bem como a relação deste com a ação de louvor a ele associada, faz com que o ato religioso de Jó possa ser visto como uma ação performática, mas nem por isso menos genuína – embora também sua autenticidade não se dê apenas em função disto. Eriksen o confirma quando mostra que “a significância de Jó não está no que ele disse, mas no que fez. (...) É o fato de o seu dito ser um feito que fez dele um genuíno 'protótipo' para a humanidade, antes de seu 'professor'”⁸⁰⁹. A *performance* poderia, nesse sentido, constituir um momento estético em que o feito coincide com o dito; ainda que a *performance* seja para o artista o inessencial, é ela que efetiva o belo na ação, o que a torna a condição para que o artista venha a ser ele próprio. A *performance* de Jó tem, pois, o caráter de uma prece, que condiciona a própria seriedade do dito diante do performado; como mostra Eriksen, “o significado das palavras de Jó dependem então do seu caráter performativo enquanto prece”⁸¹⁰. Para ele, o significado adquire valor positivo na medida em que “o momento da prece significa a *completude*, não no sentido de que ele *realiza* os clamores do passado, mas no sentido de que ele silencia estes clamores ao traduzir ganho para dádiva”⁸¹¹. O fato de Jó não ter repetido seu mote mostra que o silêncio teve seu lugar no que tudo o que ele possuía foi transfigurado para uma dádiva divina, e cuja perda é portanto seguida de um agradecimento: “ao traduzir o *seu* ganho e perda para as categorias do dar e tomar *de Deus*, ele foi capaz de ver o seu passado como completo”⁸¹².

Se Kierkegaard define a prece como um “esforço contínuo para atingir a verdadeira interioridade”⁸¹³, então a sua *performance*, ainda que, para que seja pensada adequadamente, deva ser imbuída do caráter da seriedade, carrega um elemento estético fundamental que não pode ser ignorado. Ainda que a apresentação de Jó como um “protótipo religioso” tenha sido feita no intuito

809 ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition: a Reconstruction*, p. 43.

810 Idem, p. 43.

811 Idem, p. 44.

812 Idem, p. 44.

813 “To pray means continual striving to achieve the true inwardness”; *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 328.

de afastar uma interpretação mais apaixonada que se coaduna com o experimento psicológico⁸¹⁴, esta última é a que predomina no texto, e que em última instância permite aproximar o estético do religioso de maneira a mostrar o *confinium*. O silenciamento, que em Abraão se traduz na quietude da sua viagem de três dias até o local do sacrifício, adquire em Jó o caráter do que Eriksen chama de *quietude no agradecimento*. No entanto, o elemento do silêncio presente na gratidão da fé de Jó é ele próprio anterior ao advento da plenitude da repetição; o que se traduz na fala do jovem, quando diz: “quando tudo para, quando o pensamento se imobiliza, quando a língua se cala, quando a explicação regressa desesperada à casa – aí tem que acontecer uma trovoada”⁸¹⁵. O silêncio do jovem neste limiar se reflete, por sua vez, na sua exigência de silêncio também por parte de Constantius enquanto seu confidente, em que a sua postura se mostra ambígua: “A minha posição enquanto confidente é ainda mais crítica, porque ele é ainda mais virginal em relação aos seus mistérios; fica inclusivamente zangado quando faço aquilo que ele insistentemente de mim exige – quando fico em silêncio”⁸¹⁶.

O inefável da repetição autêntica que o jovem efetiva e que a institui como uma experiência religiosa gera essa dubiedade do mal-entendido, em que se exige tanto o silêncio como um aconselhamento que de todo modo nunca será suficiente ou adequado; e que transforma o silêncio na sua marca positiva que indica precisamente a sua profundidade, ao invés de conotar uma vacuidade discursiva ou uma carência conceitual. Nesse sentido, o silêncio pode ser tratado como uma *expressão estética* negativa do religioso, mas que não aponta para uma negatividade constitutiva de uma experiência carente de si mesma no seu movimento. O silêncio, nesse sentido, deve ser distinguido do mutismo, e a ânsia do jovem em confidenciar sua melancolia para Constantius revela sua incapacidade de calar-se e expressar-se por meio da “linguagem codificada”⁸¹⁷ que o silêncio levado a cabo permite articular, e em que ele se torna um indício de uma “conversa privada”⁸¹⁸, em que a idealidade estética se desenrola. A interioridade que faz do jovem um poeta é a instância da ideia em movimento no sentido de que nela a idealidade encontra-se no seu vir-a-ser, cuja expressão exterior, enquanto mero vir-a-ser subjetivo, é sempre um silêncio, mas que em seguida dá lugar a uma expressão estético-poética que, contudo, não anula a validade positiva daquilo diante de que o silêncio é necessário.

Esta percepção do silêncio sob a rubrica do estético é bem apontada por Melberg, que caracteriza o silêncio do jovem como um “silêncio sublime”⁸¹⁹. A guinada religiosa do jovem se mostra na transformação do final triste de sua história num sentimento infinito de renovação, em

814 Como admite Kierkegaard numa nota avulsa, em que ele explica a diferença do Jó da *Repetição* do Jó do discurso edificante que ele mesmo escrevera. Cf. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 328.

815 *Repetição*, p. 123.

816 Idem, p. 85.

817 Idem, p. 46.

818 Cf. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. IX.

819 MELBERG, A.; *Repetition (in the Kierkegaardian sense of the term)*, p. 76.

que “o jovem parece preparado para interpretar o desfecho infeliz de maneira feliz, como uma 'repetição' real”⁸²⁰. Ainda que tal movimento seja permeado por uma “ironia pesada”⁸²¹, ele expressa uma experiência cujo caráter é em última instância poético; o que não poderia se dar de outra forma, já que a melancolia do jovem parece ser fundada num segredo que apenas se insinua no texto, e cuja ausência manifestamente presente mostra que ele encontra-se o tempo todo à espreita. A ocasião em que Constantius o nota se dá quando é qualificado pelo jovem de “perturbado mental”; daí ele entende que o jovem “agora tem decerto um segredo, um segredo mais íntimo do que o mais íntimo dos segredos, e esse segredo está guardado por um ciúme que tem mais de cem olhos”⁸²². O seu segredo se confirma no silêncio, e é refletido em Jó no momento em que o jovem afirma que “somente em silhueta apercebo-me de Jó, que está sentado junto à lareira, e dos seus amigos; mas ninguém diz palavra; porém este silêncio esconde em si todos os horrores, como um segredo que ninguém ousa nomear”⁸²³. Ora, se o inefável do religioso encontra-se agarrado ao silêncio enquanto única forma de exteriorização do seu sentido profundo, então este silêncio encontra-se encerrado no poético como seu substrato último, da mesma forma que o próprio religioso é o substrato da ideia que se move na disposição poético-religiosa do jovem. Nesse sentido, o poético encontra-se determinado em função do religioso, sem que no entanto a sua exteriorização na forma de linguagem constitua por si um ruído capaz de quebrar a profundidade do silêncio do seu fundamento último. Por isso ele é capaz de atribuir a Jó uma eloquência suprema capaz de exprimir a “paixão da dor” que “em parte alguma encontrou tal expressão”⁸²⁴, ao mesmo tempo em que a ele atribui uma interioridade insondável pelo discurso direto, a não ser pelo poético calcado no silêncio.

A pergunta ruidosa sobre a possibilidade da repetição, cujo barulho consiste nas repetidas vezes em que ela é colocada e nas repetidas vezes em que sua resposta negativa é reiterada no texto, expressam precisamente a instância em que a repetição ainda não foi posta como uma tarefa assumida pela individualidade, e em que o estético ainda não encontrou a forma poética do religioso enquanto seu substrato. O “silêncio sublime”, nesse sentido, é a expressão da atualidade da repetição; enquanto sublime, aponta para esta instância que encontra-se para além da linguagem, mas que nesse apontar indica também o descompasso temporal que há entre a linguagem e a capacidade dela exprimir a atualidade presente, que é expressa por meio de metáforas que oscilam entre o céu e o abismo, a fúria e a calma profunda:

“Acabou, a minha canoa já voga, no minuto seguinte estarei de novo lá onde estava o desejo da minha alma, lá onde as ideias espumam com fúria elementar, onde os pensamentos se erguem ruidosamente como as nações nas migrações dos povos, lá onde em outras alturas há

820 Idem, p. 76.

821 Idem, p. 77.

822 *Repetição*, p. 87.

823 Idem, p. 115.

824 Idem, p. 114.

uma quietude semelhante ao profundo silêncio dos Mares do Sul”⁸²⁵

Estas metáforas indicam não só a ausência de sentido (“a minha canoa já voga”) do movimento oscilante entre a altura e a profundidade, entre o silêncio e a fúria ruidosa no erguer-se da ideia, e a tempestade que se coexiste com o profundo silêncio do mar. O sublime então mostra-se em voga como uma expectativa da presença dupla “tanto do abismo quanto dos céus”⁸²⁶, em que “o desejo do texto por um *agora* privilegiado pode ser realizado apenas além de uma linguagem de sentido”⁸²⁷.

A linguagem para além da linguagem que é capaz de expressar o caráter do silêncio deve ultrapassar a determinação direta do sentido; tal é a característica da *comunicação indireta* do discurso kierkegaardiano. Portanto, pode-se dizer que o poético desta meta-linguagem – *cuja auto-reflexividade indica precisamente uma repetição efetiva* – é adequado ao caráter estético do sublime justamente na medida em que seu fundamento é o transcendente do sentido que constitui seu substrato religioso. Isso explica em parte por que o amor do jovem traz a dupla determinação de uma devoção religiosa de um lado, e de outro a de que a moça constitui apenas uma ocasião para que o amor enquanto ideia seja nele engendrado; dualidade esta que em momento nenhum do texto é dada como peremptoriamente resolvida. Isso se dá porque, até o momento da repetição, ele ama seu objeto apenas através da recordação, muito embora com a repetição o objeto deste amor encontre-se de alguma forma morto para ele, como a moça que se casa com outro. Quanto a isso, explica Eriksen, “recordá-lo no amor não é amá-lo, mas deixá-lo ser uma ocasião para que o amor desdobre a si mesmo naquele que o recorda”⁸²⁸. A *transfiguração poética* que se constitui enquanto elemento da repetição tem um efeito sobre a linguagem que pode ser explicado como uma apropriação interior daquilo que perde a sua efetividade na realidade; nele, a linguagem deixa de constituir uma determinação objetiva da realidade que pretende explicar, e redireciona sua intencionalidade para uma reconstituição poética do objeto interiormente enquanto ocasião, no que Kierkegaard chama de *transfiguração* [*Forklarelse*]: “o religioso pertence ao reino da transfiguração [*Forklarelse*] antes do da explicação. A tarefa é comunicar o religioso de tal maneira que ele não se reduza ao reino da explicação”⁸²⁹. O único modo para isso é introduzir o receptor da linguagem, ou o leitor do discurso como um elemento ativo na apropriação do sentido do discurso, que, precisamente pela sua vacuidade paradoxal de sentido, passa a refletir a interioridade daquele próprio quem o lê: “somente em fazendo a verdade do discurso depender da apropriação do leitor pode ser mantida a transfiguração como explicação”⁸³⁰.

Nesse sentido, argumenta Eriksen, a passividade do espectador estético é quebrada, e ele é

825 Idem, p. 132.

826 MELBERG, A.; *Repetition (in the Kierkegaardian sense of the term)*, p. 76.

827 Idem, p. 77.

828 ERIKESN, N. N.; *Kierkegaard's Category of Repetition: a Reconstruction*, p. 55.

829 Idem, p. 58.

830 Idem, p. 58.

então posto em efetividade enquanto indivíduo; disso deveria decorrer então que o paradigma estético é completamente abandonado e suplantado pelo religioso: “se, no paradigma do estético, o escritor fala *com* o seu leitor, no paradigma religioso ele fala *através* dele (embora não no sentido de manipulação)”⁸³¹. No entanto, esta afirmação desconsidera a determinação poética que foi de fato atingida pelo jovem, em que o poético vem a estabelecer-se como algo *religiosamente determinado*, e do qual o religioso consiste num substrato último em que subsiste apenas a dialética entre a fala poética e o silêncio inefável. Além disso, tem-se o movimento interior da ideia, em que precisamente o religioso estabelece uma relação ocasional com a exterioridade. Aqui, o conceito de ocasião recebe deveras um tratamento distinto daquele da esfera estética, no qual a interioridade relaciona-se com a generalidade do exterior enquanto exceção. Mas nisso o geral vem a ser para ela justamente a ocasião para que ela assim se determine dialeticamente, sem que, no entanto, a nenhum dos dois venha a ser negada a justificação mutuamente imbricada. Nesse sentido, não se pode dizer que a individualidade religiosa do jovem o seja plenamente em função da exclusão do estético que permeia a recordação; ao contrário, no movimento da repetição, o amor-recordação passa então pela transfiguração que o transforma num amor-repetição, o que ele passa a significar após a ideia ser posta em movimento. A recordação que apontava para trás, para a temporalidade perdida, é redirecionada para frente e passa a apontar para a eternidade, que é a repetição em sentido pleno. Mas o significado deste amor não perde desta maneira o seu caráter estético, ainda que *apenas na medida em que pode ser expressado poeticamente*, em vistas da manutenção da sua relação com o religioso enquanto substrato.

Desse modo, se no caso de Abraão o que o impulsiona a realizar o movimento para frente é um ordenamento divino, estritamente religioso, o substrato religioso que mantém a ideia em movimento no jovem põe a ambiguidade do problema no interstício entre o religioso e o erótico: o que o impulsiona para frente num movimento que em alguma medida se vincula com o religioso é, portanto, um sentimento de caráter estético. Constantius mostra isso na significação dúbia que a moça mantém para o jovem: ela teria “uma importância enorme, ele nunca poderá esquecê-la, porém ela não tem importância por si mesma mas sim por via da relação com ele. Ela é por assim dizer a fronteira para o ser dele; mas uma tal relação não é erótica”⁸³². O erotismo encontra-se elevado ao ápice potencial quando é suspenso no ponto em que “humanamente falando, seu amor não se deixa realizar”⁸³³, e a partir do qual a moça passa a significar uma “isca no anzol”⁸³⁴ que Deus usa para capturar a individualidade religiosa do jovem. Ainda que isso possa dar-se somente no ponto de vista do observador, pois não fica claro em que medida o limiar é aqui excludente ou do

831 Idem, p. 60.

832 *Repetição*, p. 90.

833 *Repetição*, p. 90.

834 Idem, p. 90

estético ou do religioso, a colisão é mostrada por Constantius quando diz: “a história de amor do meu amigo lhe tinha deixado uma impressão bastante mais funda do que eu havia suposto (...). Pois se esta é a situação, nada lhe resta a não ser executar um movimento religioso. Deste modo o amor conduz um homem mais e mais para diante”⁸³⁵. Sendo que a repetição se constitui como um movimento de restauração, ela só se torna permeada pelo religioso na medida em que este caráter estético se encerra na sua impossibilidade, de modo que a efetividade do amor que o jovem sente passa a ser aquilo que deve ser retomado no movimento religioso. Mas este movimento implica também em que a individualidade é constituída inteiramente em virtude desta relação, cujo único fundamento é a impossibilidade sob a marca da eternidade. Trata-se portanto de uma relação que até certo ponto é erótica, mas cuja impossibilidade leva à sublimação do seu movimento na transcendência do eterno.

O indivíduo, portanto, é aquele que encontra-se de posse da ideia e no eterno e em quem ela encontra-se em movimento em virtude do eterno, no paradoxo da realidade efetiva em virtude da sua própria impossibilidade. O movimento pelo qual o indivíduo ganha a si mesmo sucede aquele em que ele se perde, mas no instante sublime da repetição ele tanto encontra-se perdido como de posse de si mesmo, em que, na sua “quietude na qual uma pessoa se ouve a si mesma falar”⁸³⁶, ele não é mais capaz de explicar em que patamar de perda ou de ganho ele atualmente se encontra. Tal dialética paradoxal é o que engendra o poético na repetição, e o que permite chamar a repetição do jovem poeta de uma *repetição estética*. No entanto, esta repetição distingue-se sobremaneira da repetição estritamente religiosa, em que a reconciliação é mais profunda e o sentimento de plenitude prepondera, na medida em que aniquila o diabólico da paixão estética que o prende à ocasião. O jovem é um poeta da repetição, talvez da mesma forma que Johannes De Silentio é um poeta da fé: a relação que o poeta mantém com o seu objeto tem a ambiguidade fundamental de uma proximidade afastada, e de um afastamento íntimo; e sustenta o paradoxo de que a impossibilidade real do movimento mais elevado é também a condição de sua possibilidade efetiva.

A comunicação indireta é um elemento estético fruto da impossibilidade da repetição, e aponta na sua insuficiência para o místico que subjaz à vacuidade do inefável da ideia religiosa; o seu caráter estético deriva justamente da determinação de *mera aparência* que adquire então a instância que a articula: a pseudonímia. Ela consiste, por assim dizer, na personalidade que põe a si mesma intencionalmente enquanto um simulacro, bem como no movimento conceitual que intencionalmente põe a si mesmo enquanto um experimento psicológico. Mas este caráter de afastamento que esses elementos adquirem no estético adquirem a nuance do movimento da repetição, o do velho tornando-se novo, no instante infinitesimal do apontar para a possibilidade do

835 Idem, p. 88.

836 Idem, p. 132.

místico justamente na sua impossibilidade; o que torna salvo o estético na medida em que este encontra-se a ele subordinado.

Do ponto de vista do universal, o silêncio que engendra o poético é considerado como a expressão da exceção, o que equivale a dizer que o silêncio vincula-se à exceção à norma geral na medida em que esta é pura exterioridade. Então, o interstício entre interioridade e exterioridade, em que aquela se expressa apenas de maneira indireta para não terminar convertendo-se na outra, é precisamente o poético, mas que, enquanto exceção, exclui-se a si mesmo do geral numa linguagem cifrada, cujo hermetismo aponta para o caráter místico da interioridade. Como mostra Desroches, “no âmbito da repetição como uma categoria transcendente, o silêncio expressa a exceção à ética”⁸³⁷. Do ponto de vista ético, a expressão do amor do jovem é para ele impossível, pois a efetividade da relação tornaria tudo uma tentação demoníaca: “o meu amor não se deixa exprimir num casamento. Se o fizer, a moça ficará reduzida a nada. Talvez a possibilidade lhe tenha parecido tentadora. Quanto a isso, não posso evitá-lo; também para mim o foi”⁸³⁸. Esta impossibilidade expressa na figura do jovem o que pode ser designado como uma ruptura ética, uma suspensão teleológica do ético. No entanto, esta suspensão deve advir para ele na forma do *sacrifício* da própria efetividade da sua individualidade, a qual é recuperada por meio da repetição. Com efeito, a repetição efetiva-se no sacrifício através da *reatualização do valor perdido* daquilo que havia sido posto como sacrificado. A dialética do sacrifício configura-se como uma dialética paradoxal que vincula-se com a exceção, no sentido de que aquilo que é posto para ser sacrificado não perde seu valor na sua aniquilação, mas, ao contrário, este se eleva. Nesse sentido, o valor, que se determina no universal, ainda que seja nele determinado através do ético, deve subsistir à suspensão deste, a qual vem portanto a reinstaurar o vínculo da valoração com o estético, como ocorre na própria transfiguração da individualidade religiosa de Kierkegaard numa personalidade *esteticamente produtiva*:

“Eu sou um poeta. Mas, muito antes de me tornar um poeta, eu era destinado à vida da individualidade religiosa. E o facto pelo qual me tornei um poeta foi uma ruptura ética [um tema em repetição] ou uma suspensão teleológica da ética [um tema em Temor e tremor]. E ambas as coisas me fazem querer ser algo mais do que 'o poeta'”⁸³⁹

A individualidade que se defronta com a repetição no limiar do estético com o religioso, na medida em que deve efetuar a suspensão do ético, e com ele a articulação ética de valoração, deve transpor portanto o fundamento desta para o estético tendo como substrato o religioso. Aqui a repetição mostra-se novamente na sua relação com a recordação enquanto movimento: a tentativa

837 DESROCHES, D.; *The Exception as Reinforcement of the Ethical Norm*, p. 31.

838 *Repetição*, p. 109.

839 “I am a poet. But long before I became a poet I was intended for the life of religious individuality. And the event whereby I became a poet was an ethical break [a theme in *Repetition*] or a teleological suspension of the ethical [a theme in *Fear and Trembling*]. And both of these things make me want to be something more than 'the poet'”. *Journals and Papers VI 6718 (Pap. X3 A 789)*, op. cit. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. XVII.

de repetir algo é posta na medida em que se calca no valor do que foi perdido, o que só pode ser constatado neste sentido por meio da recordação. Nesta constatação do valor perdido, a recordação é intencionalmente retomada, repetida, pois dela advém a efetividade do valor perdido e da idealidade desta mesma retomada, que vem-a-ser posteriormente enquanto atualidade do movimento pleno. O caráter de tal movimento repetitivo é ativo e intencional, no qual subsiste entretanto um elemento estético não-contemplativo, em que o juízo de valor é reatualizado enquanto juízo estético-religioso, do qual o juízo ético passa a depender. A ênfase do estético no velho que representa o mesmo transfigura-se então na perspectiva religiosa em que o velho subsiste enquanto condição de possibilidade da renovação de sentido; no que também a recordação mantém a natureza de seu movimento e redireciona-o para frente.

O sacrifício une, portanto, o poético com o religioso no sentido de que tanto num como noutro a realidade da individualidade é intencionalmente entregue à ideia como oblação. Na repetição, o jovem é ele mesmo sacrificado em seu nome, vindo a tornar-se dela um fiel servo: “Pertencço à ideia. Se ela me acena, sigo-a; se marca um encontro, espero pelo momento dia e noite (...). 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”⁸⁴⁰. Isso indica que a resolução da repetição em *servir à ideia* consiste justamente no ponto infinitesimal do *confinium*, da *colisão entre o estético e o religioso*, na medida em que a expressão desta relação é a produtividade da individualidade (como tal, um conceito religioso) poeticamente determinada. No entanto, por trás disso tudo, resta a exigência infável da idealidade religiosa que simplesmente não pode ser satisfeita desta maneira; a incomensurabilidade da efetividade poético-religiosa do jovem com a seriedade e a profundidade abismal do cavaleiro da fé subsiste nesta relação cuja expressão adquire uma outra forma estética adequada a este incomensurável. Esta forma é, pois, a do *humorístico*; o poético que caracteriza a exceção põe-se em embate com o universal apenas na medida em que o sacrifício é dado humoristicamente, pois assim, ele não é aniquilado, o que é condição para a justificação do universal. O resultado deste sacrifício não é, nesse sentido, a oblação, mas o riso, cuja determinação aponta sempre para o universal. O religioso no seu sentido pleno permanece inatingido pela repetição estética, e isto se mostra no texto da *Repetição* como um elemento presente através do farsesco, o qual será posto em vistas adiante.

5.5. A estética da repetição como farsa

Logo após o relato das penúrias do melancólico jovem e da proposta da “experiência”, Constantius passa a discorrer sobre a sua viagem a Berlim, e como ela representa para ele uma

840 *Repetição*, p. 132.

“viagem de investigação” cujo objetivo seria “pôr à prova a possibilidade e o resultado da repetição”⁸⁴¹. A viagem fracassada é mais tarde compreendida por Constantius como uma paródia da verdadeira repetição no que diz respeito à ideia de movimento⁸⁴². A articulação negativa que a demonstração dos exemplos adquirem com relação à repetição enquanto um conceito paradigmático se dá, portanto, sob a negação através do *cômico*, em que se manifesta o incomensurável entre a ideia e a prova; e a viagem de Constantius é presumivelmente o elemento chave que introduz essa ideia: “a viagem de Constantius a Berlim não é algo acidental. Ela gera em particular o humor para a *Posse* [farsa] e aqui ela atinge o ponto extremo do humorístico”⁸⁴³. No entanto, a ideia do cômico aparece desenvolvida outrossim na demorada análise do farsesco feita por Constantius logo em seguida à apresentação da proposta da sua viagem experimental, em que fica patente o incomensurável por meio da incongruência do autor em elaborar de uma maneira tão sucinta um conceito filosófico complexo como o da repetição, e dedicar uma extensão talvez grande demais a digressões sobre o teatro da farsa e do cômico⁸⁴⁴. Ora, na medida em que Constantius ao final do livro se declara o autor poético do problema que se mostra basicamente em duas instâncias – de um lado, o fracasso de sua empreitada em Berlim, e de outro, o jovem enquanto sujeito da repetição – então o lado negativo representado por ele próprio enquanto personagem indica somente a sua retirada e a ausência de positividade do seu ponto de vista, por meio do qual ele abre o espaço para a “performance” do jovem.

As representações exemplares do conceito de repetição que Constantius apresenta a todo momento ao longo da experiência aparecem, portanto, sob a insígnia do cômico, em que é salientada a incomensurabilidade da elevação do conceito com a realidade justamente através dos sucessivos fracassos de sua realização. Daí Haufniensis tomar a “descoberta” de Constantius, a “força expressiva”⁸⁴⁵ que possui o conceito de repetição, como algo que se oculta por trás das representações a ele correspondentes. Nesse sentido, quando Constantius afirma, na carta de resposta a Heiberg, que ele torna-se consciente da seriedade da repetição precisamente através da consciência de seu lado cômico, ele refere-se à capacidade que o humorista tem de sustentar esse

841 Idem, p. 53.

842 “I also managed to cast a comic light over the journey I took to Berlin, because movement thereby became a pun”; cf. *Fear and Trembling/Repetition*, p. 309.

843 “Constantin Constantius's journey to Berlin is not something accidental. He generates in particular the mood for the *Posse* [farce] and here reaches the extreme point of the humorous”. Idem, p. 326.

844 A importância deste ponto de vista é estranhamente desconsiderada pela maioria dos comentadores, os quais tomam a repetitiva análise da questão como um modo do autor de desviar o leitor do cerne da questão, e tendem a focar sua análise na questão da repetição muito mais como uma categoria lógico-metafísica, cuja seriedade imediata contrasta com tudo aquilo que talvez possa ser sugerido por uma articulação desse tipo. Nesse sentido, o cômico que representa a repetição pode ser tomado como a categoria em que a ética fracassa, pois aí fracassa também a *seriedade* por ela exigida. Como mostra Stuart Dalton, “quando pressionados a comentar sobre este estranho momento do texto, os comentadores concordam em uma coisa quase universalmente: é uma digressão. O amor de Constantin Constantius pela farsa e sua longa discussão sobre o modo como ela é performada no Königstädter Theater é essencialmente lateral e pode seguramente ser ignorada”. Cf DALTON, S.; *Kierkegaard's Repetition as a Comedy in Two Acts*, p. 1.

845 *O Conceito de Angústia*, p. 20.

incomensurável que o filósofo naturalmente despreza:

“a leitura repetida de um livro ou a apreciação de uma obra de arte não podem de maneira alguma ser tomadas como uma repetição em sentido pleno, pois elas ainda são passíveis a uma ambiguidade dialética, à bufonaria na repetição, algo a que eu estava particularmente atento porque eu estava atento à seriedade”⁸⁴⁶

Cair nessa armadilha é para ele reduzir-se ao estético, e aqui revela-se desse modo o sentido da repetição estética no sentido propriamente conceitual, aplicável à objetividade de análise do artístico: o indivíduo é nessas circunstâncias tomado como vazio, pois a obra passa a não fazer referência a nada exterior a ela própria, o que a esvazia também da sua possibilidade de sentido. Assim, a repetição indica a efetividade da individualidade posta, mas aqui o estético – entendido agora como uma pretensão de natureza filosófica – é ultrapassado. Com efeito, a concepção de Kierkegaard do filósofo como um sistematizador é confrontada nessa perspectiva, em que o incomensurável, na medida em que a limitação da linguagem é por ele extrapolada através do abismo por ele expressado, é vinculado ao inefável do religioso:

“O humorista ele mesmo tornou-se atento ao incomensurável que o filósofo nunca pode descobrir e, portanto, deve desprezar. Ele vive na abundância e é, dessa forma, sensível ao quanto é sempre deixado de lado, mesmo que ele tenha se expressado com toda a felicidade (daí a aversão à escrita). O sistematizador acredita que ele pode dizer tudo, e que o que não pode ser dito é errôneo e secundário”⁸⁴⁷.

Constantius, quando faz uso do cômico para expressar o seu desespero e retirar-se de cena ao desistir da repetição – “viva a trompa do postilhão!”⁸⁴⁸, mostra-se como parcialmente determinado no incomensurável na sua consciência da elevação da repetição e da sua incapacidade de alcançá-la; todavia em parte apenas como aquele que desiste, sendo que na carta a Heiberg fica muito mais evidente a sua determinação daquele que sabe a repetição como um movimento em virtude do absurdo e da sua efetivação da elevação da consciência. Esses traços específicos da repetição religiosa não são postos explicitamente por ele enquanto personagem da *Repetição*, mas sim pelo jovem; e, sob este aspecto, pode-se dizer que o Constantius da narrativa se difere suficientemente do Constantius mais enfático, cujo tom crítico beira o doutrinário, do Constantius da resposta a Heiberg (que chega a apropriar-se exteriormente da obra que ele próprio escreve-a referindo-se a ela como um “pequeno e estranho livro”⁸⁴⁹) para que o primeiro seja salientado mais

846 “The repeated reading of a book or enjoyment of a work of art can by no means be regarded as a repetition in the pregnant sense, for it is still liable to the dialectical ambiguity, to the jest in repetition, something I was particularly aware of because I was aware of the earnestness”. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 294.

847 “The humorist himself has come alive to the incommensurable which the philosopher can never figure out and therefore must despise. He lives in the abundance and is therefore sensitive to how much is always left over, even if he has expressed himself with all felicity (therefore the disinclination to write). The systematizer believes that he can say everything, and that whatever cannot be said is erroneous and secondary”. *Journals and Papers*, II A 140 n.d., p. 708.

848 *Repetição*, p. 80.

849 *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 283.

especificamente como a encarnação deste humorístico que, precisamente pela “desinclinação a escrever”, precisa recorrer a uma linguagem codificada⁸⁵⁰ para se fazer entender de alguma forma. Como mostra Grøn, “o Constantin que lemos nas *Anotações* não é mais o Constantin que tinha conexões com o jovem. É o Constantin que toma posse do seu livro e assume ser ele próprio seu autor (...). Nas *Anotações*, não somente o jovem, mas o experimento – e portanto o livro “estranho” – são retratados”⁸⁵¹. A dualidade, no entanto, indica uma relação complementar, pois a consciência do caráter de bufonaria e também da seriedade da repetição são, em última instância, o mesmo movimento; o que, contudo, por si só não a atinge, mas talvez seja dela uma condição fundamental.

Nesse sentido, quando Constantius exclama: “haveria de ser a existência ainda mais enganadora do que um bancarroteiro! Esse ainda dá 50 por cento, ou 30; pelo menos dá alguma coisa. O cômico é afinal o mínimo que pode exigir-se; haveria também ele de não poder repetir-se?”⁸⁵², expressa-se o cômico como aquilo a partir do qual a repetição é indicada, sem que com ele também se constitua uma garantia da repetição; ele se constitui como algo exterior à repetição, mas que nesta exterioridade a delinea e aponta para a sua natureza elevada justamente através do rebaixamento daquilo que a ela não concerne, através do que fica posto o incomensurável, o limite do finito por meio do qual se revela a infinitude. Por isso o cômico ele próprio não se repete, o que leva Constantius ao desespero; mas ele indica a repetição por meio da instauração contínua da colisão entre o *finito e o infinito*. Na medida em que ele não se repete, ele deve ser designado como uma categoria estética⁸⁵³; mas como por meio dele vem a ser posto o incomensurável, então ele pode ser concebido como a *forma geral* da manifestação da repetição. A manifestação do incomensurável é posta em outros termos naquilo em que Constantius descreve da proposta do experimento psicológico como uma tentativa de “iluminá-la no contraste entre a bufonaria e o desespero”⁸⁵⁴, por meio do qual ela aparece de maneira negativa ocasionada pela introdução do incomensurável. Ao mostrar as insuficiências da repetição tanto enquanto experiência quanto categoria, são instituídas duas formas de se enxergar o movimento, nas quais o leitor é primeiramente inserido no decorrer patético do livro, em que a dor e o desespero do fracasso aparece repetidamente na forma da impossibilidade da própria repetição, e, em seguida, é expelido

850 Isso se prova quando se nota que, nas anotações, as citações sobre o humorístico fazem constante referência a Hamman: “Hamann is still the greatest and most authentic humorist, the genuinely humorous Robinson Crusoe, not on a desert island but in the noise of life; his humor is not an esthetic concept but life, not a hero in a controlled drama”, enquanto que a argumentação *κατ'εξοχήν* de Hamman é ela mesma a inspiração para a linguagem anti-herética de Constantius. Cf. *Repetição*, p. 52; e *Journals and Papers*, II A 136 August 4, 1837, p. 708.

851 GRØN, A.; “*Repetition*” and the Concept of *Repetition*, p. 156.

852 *Repetição*, p. 74.

853 A dubiedade da relação do cômico como uma categoria estética que se relaciona indiretamente com a repetição se dá no que ele deixa de ser ele próprio na medida em que a repetição se dá a partir dele mesmo – uma piada contada duas vezes, por exemplo, nunca tem a mesma graça.

854 Ao comparar a sua abordagem da repetição com a de Heiberg, Constantius escreve: “To interpret repetition as I have by illuminating it in the contrast of jest and despair never occurred to the professor, but to correct my conception certainly did. As soon as we think of freedom, all the professor's serious knowledge about repetition vanishes as a jest”. Cf. *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 314.

para um ponto de vista exterior em que o patético ganha a conotação do humorístico, na medida em que aparece a vaidade da própria intenção da experiência. Nesse processo, deve ser percebida uma dupla reflexão em que não só o leitor, como também os personagens vem a duplicar-se: Constantius enquanto o experimentador-autor, e o jovem enquanto poeta melancólico de um lado, e como um protagonista do religioso inefável, e que justamente por isso escapa à apercepção direta.

No entanto, o jovem também é declarado pelo próprio Constantius como sujeito de uma repetição poética, em que a eternidade em que a repetição vigora não foi plenamente atingida. Portanto, mostra-se presente também na figura do jovem o incomensurável no qual ela adquire traços humorísticos. Esse fator tem seu lugar principalmente na relação do jovem com Jó enquanto figura arquetípica; de fato, conceber o sofrimento de Jó, cuja perda é incomparavelmente maior com relação àquela vivida pelo jovem em sua melancolia idiossincrática, como algo semelhante ao sofrimento deste, é algo que só pode ser concebido como cômico, justamente porque a proximidade que o jovem tem com esse sofrimento por meio do qual ele se mostra como *indivíduo* aparece para aquele que não tem essa proximidade como algo digno de riso. Desse modo, a interpretação da figura do jovem sob a determinação do cômico é *necessária* para que a sua interioridade apareça como o substrato religioso que sustenta o lírico da produtividade poética a partir da sua personalidade melancólica.

O cômico aparece no jovem quando Jó é adotado por ele como referencial; mas a incongruência entre a sua provação e a provação de Jó é tão patente que o efeito não pode ser outro. Como mostra Dalton: “O livro de Jó é, sem dúvida, uma história misteriosa e poderosa, e ninguém pode lê-la sem se comover com sua representação da vulnerabilidade do homem em última instância. Mas quando o jovem adota Jó como modelo, e tenta imitar sua reclamação aos céus, tudo se transforma em farsa”⁸⁵⁵. O sofrimento do jovem parte do seu envolvimento num amor infeliz, cuja infelicidade se deve a ele próprio ser um poeta, já que a moça ainda o ama quando ele pretende terminar tudo. Toda a sua queixa que o leva a imitar Jó se baseia, para Dalton, numa “retórica juvenil contra um universo que não satisfaz todos os seus desejos”⁸⁵⁶. A sua existência de poeta, da qual Constantius corretamente o admoesta de que ele deve se desvencilhar, o envolve num enredamento tão pueril que torna-o “incapaz de ver o tremendo abismo que separa a infelicidade do seu amor imperfeito com a dor e o sofrimento de perder sete filhos e três filhas (sem falar numa porção de gado) – ele clama a Jó, dentre todo o resto, como o único capaz de compreender sua miséria”⁸⁵⁷. O próprio jovem parece consciente desse descompasso, quando afirma:

“não possuí o mundo, não tive sete filhos nem três filhas, mas também pode tudo ter perdido aquele que pouco possuía, também pode por assim dizer perder filhos e filhas aquele que

855 DALTON, S.; *Repetition as a Comedy in Two Acts*, p. 13.

856 Idem, p. 14.

857 Idem, p. 14.

perdeu a amada, e também foi castigado com feridas malignas aquele que perdeu a honra e o orgulho juntamente com a força e o sentido da vida”⁸⁵⁸

Outro descompasso que marca a relação do jovem com Jó é a da repetição como liberdade; como mostra Dalton, o infortúnio de Jó não o impediu de “conceber a si mesmo como uma pessoa livre e responsável. O jovem, por sua vez, consistentemente recusa-se a exercer a sua própria liberdade”⁸⁵⁹. Nesse sentido, a incomensurabilidade de seu sofrimento com relação ao de Jó torna injustificável a sua própria tentativa de justificação perante Deus, e ela deixa de ser um apelo com um ensejo profundamente religioso e torna-se um choramingo maçante e pueril. A sua obsessão em considerar-se culpado pelo imbróglio com a moça e, não obstante, buscar a todo custo uma justificativa, e que o impede de arrepender-se e, com isso, realizar o ético, parece nesse sentido transformar-se numa apologética em que o que salva são somente pretextos:

“ou a minha recompensa será tornar-me poeta? Recuso toda e qualquer recompensa, exijo os meus direitos, i.e., a minha honra (...) Ou, se sou culpado, então tenho o poder de arrepender-me da minha culpa e remediar o mal em bem. Expliquem-me como. Hei-de talvez ainda por cima arrepender-me de que o mundo se permita brincar comigo como uma criança brinca com um escaravelho?”⁸⁶⁰

O fato mesmo de o jovem não possuir um nome indica um análogo ao sofrimento pelo qual ele se diz passar, cuja indeterminação pode consistir ao mesmo tempo numa insignificância ou numa significância absoluta, mas talvez apenas para ele próprio: “não há ninguém que me entenda; a minha dor e o meu sofrimento não têm nome, tal como eu mesmo não o tenho”⁸⁶¹, o que o impede também de simplesmente abdicar da penúria através do esquecimento: “ou será porventura melhor esquecer tudo isto? Esquecer; na verdade, se o esquecer, deixo simplesmente de ser”⁸⁶².

Constantius ele próprio chega a notar uma comicidade nessa sua obsessão em culpar-se sem que no fundo seja capaz de assumir essa culpa às últimas consequências; no que a espera pela tempestade perde também a sua validade, pois a realidade se torna para ele não uma instância de justificação, mas passa a constituir um pretexto para que ele próprio encontre-se a si mesmo enquanto culpado: “Talvez esteja inclusivamente à espera de uma distorção da sua própria personalidade, mas isso nada será, se apenas conseguir, por assim dizer, vingar-se da existência que se riu dele ao fazer dele culpado quando ele estava inocente, ao tornar sem sentido, neste ponto, a relação dele com a realidade”⁸⁶³. Isso mostra o quão implausível é a inocência que por meio da qual o jovem tenta instaurar a categoria da provação, que para ele lhe é tão cara; a sua tentativa de constituir para si mesmo a designação de herói trágico por meio de sua impostura também não pode

858 *Repetição*, p. 105.

859 DALTON, S.; *Repetition as a Comedy in Two Acts*, p. 14.

860 *Repetição*, p. 110.

861 *Idem*, p. 111.

862 *Idem*, p. 110.

863 *Idem*, p. 90.

senão ter um efeito cômico: “fazer de si mesmo um patife, um impostor, apenas para mostrar em que alta conta se tinha a moça (...) por essa via ser herói, não aos olhos do mundo, mas em si mesmo”⁸⁶⁴. O erro em que incorreu, nesse sentido, seria somente o de ser inconsequentemente ambíguo ao ponto de “manifestar fidelidade com uma impostura”⁸⁶⁵, terminando por cair no ridículo, por não ser capaz de dar um fechamento a uma atitude tão inopinada.

A personagem do jovem atinge o cômico mais elevado no estado de suspensão, em que ele se prostra na espera pela tempestade; esse momento, segundo Dalton, é “o ápice da comédia que resulta da recusa do jovem em assumir a própria liberdade”⁸⁶⁶. O próprio Constantius se apercebe desta impertinência, declarando que “é impossível manter uma relação com ele, e nessa medida é uma grande sorte que ele não queira resposta; porque seria ridículo uma pessoa corresponder-se com um indivíduo que tem na mão um trunfo como uma tempestade”⁸⁶⁷. O estado de suspensão chega a manifestar sua comicidade, por fim, até mesmo para o próprio jovem, quando ele, na tentativa de educar-se para tornar-se esposo, diz: “todas as manhãs barbeio-me de tudo o que em mim é ridículo; de nada serve, na manhã seguinte a minha barba volta ao mesmo tamanho”⁸⁶⁸.

A possibilidade do cômico parece estar presente em todas as instâncias em que dois personagens se relacionam uns com os outros; a desconfiança que Constantius nutre com o jovem e até com a própria moça (“se eu próprio não fosse tão velho, trataria de me divertir tomando-a para mim, só para ajudar este homem”⁸⁶⁹; “supondo que o arrebatamento dela houvesse de posteriormente revelar-se um exagero, um pequeno *impromptu* lírico, um *divertissement* emocional, ... pois bem! Talvez nesse capítulo a sua ideia de generosidade o tivesse também ajudado”⁸⁷⁰), a relação do jovem com Constantius que oscila entre uma devoção confidencial e a acusação de que ele seria um perturbado mental⁸⁷¹, e na própria relação em que um é, por assim dizer, o criador poético de outro. Nesse sentido, o cômico aparece novamente também na relação de cada um deles com a repetição; ao fim de tudo, como mostra Hong, “Constantius e o jovem tornam-se paródias um do outro: Constantius desespera da repetição estética em virtude da contingência da vida, e o jovem, ao desesperar-se da repetição pessoal em relação ao ético, obtém por acidente a repetição estética”⁸⁷². A repetição religiosa que adquire contornos estéticos é vista, sob a determinação da comparação no geral da elevação religiosa com o estético, como uma idealidade que manifesta novamente o incomensurável cujo efeito é o cômico, e cuja efetivação indica a impossibilidade de atingir pelos meios do geral a elevação do religioso.

864 Idem, p. 95.

865 Idem, p. 108.

866 DALTON, S.; *Repetition as a Comedy in Two Acts*, p. 15.

867 *Repetição*, p. 127.

868 Idem, p. 126.

869 Idem, p. 127.

870 Idem, p. 129.

871 Idem, p. 94.

872 *Fear and Trembling/ Repetition*, p. XX.

A manifestação da idealidade como tal, em que ela se mostra neste descompasso com o que é dado ao indivíduo alcançar no real, é o que manifesta o incomensurável diante do qual o mais baixo se torna cômico. Desse modo, a particularidade deste último tem sua justificativa perante o geral apenas nela própria, e nunca em virtude da sua relação com o geral; e a comparação da idealidade que rege o geral com a realidade do indivíduo é sempre fonte do mal-entendido do qual parte o humorístico. Dalton mostra isso quando afirma: “a má apropriação da história de Jó sobre a repetição da parte do jovem ressalta o fato de que toda história de repetição é uma história pessoal cujo significado não pode ser separado do contexto particular e subjetivo em que ela ocorre”⁸⁷³. Isso aponta também para a comicidade imbuída na proposta de Constantius em erigir uma teoria da repetição, o que manifesta sua ingenuidade em não assumir a incoerência entre a objetividade de uma teoria científica e a individualidade da repetição; isto equivale, para Dalton, a “assumir que a repetição é algo publicamente observável, submetida à mensuração e análise objetivas”⁸⁷⁴, e ignorar a insinuação de que talvez o exagero no olhar teórico seja uma ameaça à autonomia do que é observado.

Mas se se observa o próprio cômico sob este ponto de vista, então fica claro que a forma da apresentação do texto – seja ela compreendida como um instrumento estético da comunicação indireta, ou simplesmente a formulação superficial do cômico, sem nenhuma pretensão para além dele próprio – deve ser articulada dessa maneira a todo momento, o que endossa que o cômico incide não só nessa análise da teoria metafísica da repetição, mas na própria experimentação poética que ali decorre. Isso se confirma com a análise da forma farsesca feita por Constantius na análise do teatro. A farsa consiste, pois, não somente num caso fortuito em que a repetição mais uma vez se apresenta na sua impossibilidade, mas também na forma *fundamental* por meio da qual a repetição *sempre* vem à tona para o geral – pois a própria apresentação, enquanto uma exteriorização, já consiste numa representação para o geral, o que instaura inevitavelmente o mal-entendido. Na medida em que uma teoria metafísica não se demonstra efetiva num teste empírico, a tentativa se resolve no farsesco da experimentação falida. Nesse sentido, o experimento psicológico, ainda que concebido enquanto um construto imaginativo, apresenta-se como um teatro psicológico farsesco em que o próprio ideal da repetição religiosa não é, em última instância, encontrado como concretizado em lugar nenhum; nem no jovem, nem em Constantius, e nem propriamente em Jó; como mostra Caputo: “ambas as partes da *Repetição* são então um tipo de farsa, um construto imaginativo, cujo resultado final é mostrar que a repetição não é encontrada em lugar nenhum – nem em Constantius, nem no jovem, nem na filosofia, nem mesmo, propriamente, em Jó. A repetição genuína continua sempre deferindo a si mesma”⁸⁷⁵. A provação de Jó designa o *confinium*

873 DALTON, S.; *Repetition as a Comedy in Two Acts*, p. 15.

874 Idem, p. 10.

875 CAPUTO, J.; *Radical Hermeneutics*, p. 26.

do poético com o religioso, mas a repetição em sentido ainda não se efetiva aqui como um movimento da eternidade. Todas as instâncias em que ela aparece devem ser adequadamente percebidas como *paródias* da repetição verdadeira, a qual simplesmente não pode ser expressa senão na eternidade.

É também neste sentido que Dalton afirma que “o entusiasmo de Constantius pela farsa é extremamente relevante para o texto do qual ele é o autor, porque o próprio texto é uma farsa”⁸⁷⁶. Nesse sentido, o teatro psicológico em que se desenvolve a repetição é ele próprio de natureza farsesca; e, de outro lado, pode-se conceber o elemento farsesco encarnado nas personagens também como aquilo que mais os aproxima da repetição. Essa relação é desenvolvida por Constantius na sua análise da farsa que ele assiste durante sua viagem a Berlim. O “palco” onde se desenvolve o “*Schattenspiel* do indivíduo críptico” é o palco de uma farsa, cujo desenvolvimento torna-se para o espectador – relação esta que ele mantém com o desenvolvimento da história do jovem – determinado pelo “prazer sofisticado da imaginação”, que tem “o mundo inteiro numa casca de noz que é maior que o mundo inteiro, e contudo não tão grande que o indivíduo não consiga enchê-la”⁸⁷⁷. O conteúdo da farsa é posto numa relação com o indivíduo em que ele, contudo, ao mesmo tempo que mantém a posição de espectador, ativamente preenche suas determinações com o conteúdo reflexivo de si próprio, o que configura nesse sentido uma repetição, na medida em que aqui ele é reduplicado no personagem vazio que protagoniza a farsa. Aqui nota-se uma reflexividade de caráter puramente estético, em que há a separação do espectador individual daquilo que é por ele observado, mas, por outro lado, o objeto de sua observação é constituído por ele próprio. Para isso, diz Constantius, é necessário um amadurecimento do espírito em que “a alma reuniu suas forças com seriedade”⁸⁷⁸. Seu amor pela farsa se dá pois “ele espelha o processo existencial da criação de uma identidade” através de uma *auto-diferenciação estética e experimental*: “a história da nossa vida oculta – a história da construção de si mesmo através da experimentação constante com diferentes papéis”⁸⁷⁹.

A psicologia da repetição implica portanto num processo de auto-constituição da personalidade que passa necessariamente por este momento estético, que, no entanto, como Constantius enfatiza, envolve uma atuação além da observação, sem que no entanto o caráter artístico de ambas seja suspenso. A mera posição de observador não satisfaz a seriedade da maturidade: “a individualidade mais amadurecida, que se sacia com o forte alimento da realidade, não é propriamente influenciada por um quadro bem pintado”⁸⁸⁰, e esta precisa ir mais além naquilo em que ela vem a constituir o objeto de sua própria observação com o seu próprio conteúdo

876 DALTON, S.; *Repetition as a Comedy in Two Acts*, p. 1.

877 Idem, p. 61.

878 Idem, p. 61.

879 DALTON, S.; *Repetition as a Comedy in Two Acts*, p. 1.

880 *Repetição*, p. 62.

reduplicado. Daí ele dizer que o indivíduo sério não se satisfaz com uma pintura representativa, mas o agrada melhor as gravuras de Nuremberg; pois, na sua artisticidade carente de si mesma – do mesmo modo que a farsa contrasta com o teatro mais elevado – a abstração do todo não se dá por um processo meramente contemplativo, mas um em que a individualidade vem a ser constituída, no entanto, através de uma atuação estética que se configura *ativamente*: “Para Constantius, o desenvolvimento da identidade individual requer uma atuação. As possibilidades precisam ser atuadas no palco da imaginação antes que elas possam ter qualquer significado, antes que elas tornem-se candidatos sérios para uma ação no palco da atualidade”⁸⁸¹.

Nesse sentido, a forma farsesca se adequa com perfeição à proposta justamente em virtude da sua imperfeição. O indivíduo críptico, que “quer apenas ver e ouvir pateticamente, mas – note-se bem – ver e ouvir a si mesmo”⁸⁸², não consegue ver este interstício em que ele aparece refletido sobre si mesmo na completude da obra encerrada em si mesma: “Uma vez que a tragédia, a comédia e a comédia ligeira não conseguem agradar-lhe, precisamente por causa da respectiva perfeição, vira-se para a farsa”⁸⁸³. É curioso notar que é precisamente nesse momento “da idade mais madura, quando a alma reuniu suas forças com seriedade”⁸⁸⁴, que o estético mostra-se para o indivíduo como uma instância não suficientemente séria para abarcar essa apropriação de si mesmo do indivíduo, a partir do qual ele sente-se impelido a “abrir-se ao cômico e comportar-se face à prestação teatral de maneira produtivamente cômica”⁸⁸⁵. Esta abertura para o cômico constitui, nesse sentido, o limiar do estético com o aparecimento da individualidade, em que o indivíduo é posto como *críptico*, cuja representatividade vem a ser para ele próprio, na medida em que ele imerge na atualidade do fluxo da sua personificação no palco, uma forma *irreflexiva* de representação. Dalton mostra que um ator farsesco bem-sucedido deve ser “fundamentalmente irreflexivo”⁸⁸⁶, portador de uma imediatidade que gera uma espécie cômica de ingenuidade que instaura na sua imperfeição uma pretensão despreziosa de artisticidade; daí Constantius dizer que tal figura “provoca um efeito indescritível, na medida em que não se sabe se havemos de rir ou de chorar e todo o efeito se assenta na disposição do observador”. Nesse sentido, a indeterminação da imediatez irrefletida do ator redireciona a reflexividade do observador para si próprio, em que ele necessariamente suspende a passividade inerente a essa posição e passa a assumir a posição do “gênio produtivo”⁸⁸⁷ cuja origem criativa é a própria individualidade, em que “tem de ser o indivíduo a decidir por si”⁸⁸⁸.

Esse redirecionamento do exterior para o interior no observador resulta, portanto, da

881 DALTON, S.; *Repetition as a Comedy in Two Acts*, p. 2.

882 *Repetição*, p. 59.

883 *Idem*, p. 61.

884 *Idem*, p. 61.

885 *Idem*, p. 61.

886 DALTON, S.; *Repetition as a Comedy in Two Acts*, p. 2.

887 *Repetição*, p. 65.

888 *Idem*, p. 64.

imediatez característica da farsa, que consiste numa confiança ingênua (“suspende-se o respeito mútuo entre teatro e público, que nos outros casos tanta confiança proporciona”⁸⁸⁹) e aparente que gera dialeticamente uma desconfiança análoga, em que o indivíduo passa a inserir-se como elemento determinante. Constantius explica da seguinte forma:

“Na farsa, nenhum efeito é produto da ironia, tudo é ingenuidade, de onde resulta que o espectador tem de estar ativo inteiramente como indivíduo; porque a ingenuidade da farsa é tão ilusória que para uma pessoa cultivada se torna impossível comportar-se ingenuamente em relação a ela; mas nesse comportamento face à farsa reside em grande medida o divertimento, coisa que o espectador tem portanto de arriscar”⁸⁹⁰.

A desconfiança gerada da quebra da cumplicidade entre ator e espectador, que não obstante sustenta dialeticamente a validade da ingenuidade aparente, é traduzida nesta dialética em termos da determinação absolutamente interior da efetividade do divertimento: “assim sendo, ninguém pode contar com o vizinho do lado ou da frente para saber se se divertiu ou não”⁸⁹¹. Mas a quebra do respeito mútuo se traduz também, como mostra Dalton, numa “falta de controle racional que caracteriza a farsa” e que termina por “trazer esta forma de comédia a uma proximidade perigosa da ofensividade, ou mesmo da loucura”⁸⁹². O risco que o espectador deve correr é de ceder a esta “energia”⁸⁹³ necessária para que o espírito do indivíduo se divirta frente à ingenuidade, na mesma medida em que o ator farsesco deve incorrer no risco inerente ao poder do improviso artístico que a situação exige na espontaneidade, tendo somente a si mesmo como ponto de partida. Nesse sentido, a articulação entre a farsa e a interioridade se dá no que uma aparece como o meio pelo qual esta se insinua como atuante, na medida em que o ator qualificado como um gênio produtivo.

Assim, a forma farsesca deixa de ser uma expressão meramente teatral, e passa a permear a existência na medida em que a repetição aparece efetivamente enquanto impossibilidade, diante da qual aparece então a tarefa paradoxal de tornar-se indivíduo. A recordação é algo aqui superada pelo indivíduo existente da mesma forma que ela o é pelo ator farsesco; o que Dalton aponta muito bem:

“tanto o ator em cena como o indivíduo existente são incapazes de compreender inteiramente o que estão fazendo de fato em qualquer momento dado, já que a vida só pode ser entendida para trás, mas deve ser vivida para frente. Nenhum deles pode basear sua performance em conceitos reflexivos, mas em vez disso eles devem agir como gênios produtivos, criando subjetivamente de uma maneira que tem o potencia de surpreender a todos”⁸⁹⁴.

A farsa dá à existência o humor necessário para que o indivíduo venha à tona como um gênio produtivo. Esta categoria estética traz em si a possibilidade de que a repetição seja concebida como

889 Idem, p. 64.

890 Idem, p. 64.

891 Idem, p. 64.

892 DALTON, S.; *Repetition as a Comedy in Two Acts*, p. 3.

893 Idem, p. 3.

894 Idem, p. 3.

uma performance ativa, e que escapa à tentativa de Constantius de realizá-la esteticamente por meio de uma contemplação de um conteúdo de recordação. O que ele qualifica como repetição estética não esgota, portanto, as possibilidades por ele mesmo vislumbradas, e que devem em última instância encontrar-se presente na personagem do jovem. Este é, pois, o exemplo do gênio produtivo que realiza a repetição, que, enquanto tal, é concebida do ponto de vista estético. O poético no jovem é então suscitado na dialética da exceção em contraste justamente com o humorístico que a coloca, que se entrevê na breve alusão de Constantius sobre o ator farsesco e seu “entendimento lírico com o riso”⁸⁹⁵, por meio do qual ele prescinde de toda determinação alheia ao subjetivo:

“Não necessita de apoio vindo da representação conjunta com os outros ou dos cenários e dos adereços; precisamente porque se encontra na disposição requerida, transporta consigo tudo aquilo que é preciso; ao mesmo tempo que transborda de graça, vai pintando ele mesmo seu cenário tão bem como um cenógrafo”⁸⁹⁶

A figura do jovem expressa bem esse ponto em que o teatro e a existência se inter cruzam, pois a existência poética em que o seu gênio produtivo culmina não é apenas uma relação exterior, ideal, mas sim condicionada a toda a atualidade. No entanto, como mostra Holmgaard, a espera pela “tempestade” é também a espera pela aceitação da atualidade, em que ele tornar-se-ia “marido” da repetição, e não pelo destacamento completo da atualidade como ocorre por ele não querer a repetição e por ser poeta; nesse sentido, teria êxito a sua fala – que não deixa de ser cômica: “recorto-me a mim mesmo, separo o que é incomensurável para me tornar comensurável”⁸⁹⁷. Tornar-se marido significaria “aceitar a atualidade e tornar a repetição sua amada esposa. (...) Mas acontece que ele não é liberado do estado de suspensão ao aceitar a atualidade, mas sim o contrário, ele é completamente destacado da realidade no que um outro alguém toma seu lugar como 'marido'”⁸⁹⁸. No momento de espera em que o incomensurável deveria desvanecer, ele, ao contrário, aparece na sua expressão mais absurda, na qual o cômico tem sua origem. Muito embora o jovem não seja capaz de se ver como culpado, ele de fato o é; a banalidade do seu comportamento frente ao seu modelo, o de Jó, não o absolve, dado que ele não deu à moça nenhuma explicação convincente, o que a magoou ainda mais, e a “sua trivialidade apenas enfatiza a profundidade da teimosia do jovem em recusar-se a aceitar a responsabilidade pelos seus próprios atos”⁸⁹⁹. A espera pela tempestade manifesta-se comicamente no que ela provaria a sua inocência;

O movimento da repetição não é, portanto, atingido nessa articulação do seu insistente fracasso do qual resulta o cômico. No entanto, se se concebe o movimento do livro como a tentativa

895 *Repetição*, p. 69.

896 *Idem*, p. 67.

897 *Idem*, p. 126.

898 HOLMGAARD, J.; *The Aesthetics of Repetition*, p. 58.

899 DALTON, S.; *Repetition as a Comedy in Two Acts*, p. 15.

de exteriorizar o problema do jovem, que, segundo Constantius, é justamente o de se a repetição é possível⁹⁰⁰ – definí-la como possível já pressupõe uma exterioridade com relação a ela – ela somente pode expressar-se sob este ponto de vista como impossibilidade na medida em que ela é apenas autenticamente definida como um movimento subjetivo. O jovem, apesar de saber a si mesmo como um protagonista do ridículo da situação, acredita, contudo, em seu amor, ainda que, “humanamente falando, o seu amor não se deixa realizar”⁹⁰¹, o que o leva a recorrer ao maravilhoso e ao absurdo. Ainda que a sua nostalgia de uma reconciliação com o geral seja posta em termos absurdos, ela não chega a configurar uma vaidade, como Constantius insiste em colocar – pois para ele tudo é vaidade; a restauração da sua honra não pode ser definida por ele mesmo como orgulho, pois, como ele descreve na repetição, “as angústias da simpatia, que encontravam apoio e alimento no meu orgulho, já não se eguem dentro de mim para desintegrar e separar”⁹⁰². Nesse sentido, o jovem se torna cômico apenas para quem o vê sob a ótica da vaidade, diante da qual ele aparece em “tudo posto às avessas”⁹⁰³; e, quando Constantius afirma que o movimento do livro “é o inverso”⁹⁰⁴, ele indica precisamente a inadequação entre o movimento interior da repetição e a sua exteriorização na forma da pergunta sobre a possibilidade, a qual, não obstante revele-se como negativa, deve, no entanto, pressupô-la como efetiva. Daí mais um motivo cômico que alise desenvolve: a inversão do movimento de exteriorização é também a inversão do próprio cômico, cujo movimento é a interiorização e a repetição efetiva.

Cabe apontar, por fim, os indícios de que esses elementos são postos por meio do farsesco. A repetição que o jovem recebe, que, devido às circunstâncias, deveria levá-lo ao desespero, transfigura-se num estado de êxtase cuja alegria ditirâmbica revela a ressonância religiosa de sua alma, justamente naquilo que Constantius descreve sobre o ator farsesco, em que ele expressa o incomensurável no “incógnito no qual habita o louco demônio do cômico que depressa se desembaraça e tudo arrebatada desenfreadamente”⁹⁰⁵. A atitude do jovem para com este com o incógnito da interioridade religiosa se equipara à do ator da farsa que, num rompante de estridência cômica, “fica completamente fora de si. A loucura do riso já não consegue caber nem nas formas, nem nas falas, e o que lhe resta para dar seguimento à disposição é fazer como Münchhausen, agarrar-se a si mesmo pelos colarinhos e pôr-se a dar cabriolas sem tino”⁹⁰⁶. Agarrar-se a si mesmo pelo colarinho pressupõe, por sua vez, uma genialidade constitutiva, uma “autoridade do gênio, caso contrário resulta algo de extremamente repugnante”⁹⁰⁷, mas deve também pressupor a

900 *Fear and Trembling/ Repetition*, p. 304.

901 *Repetição*, p. 90.

902 *Idem*, p. 131.

903 *Idem*, p. 127.

904 *Idem*, p. 136.

905 *Idem*, p. 68.

906 *Idem*, p. 69.

907 *Idem*, p. 69.

possibilidade de elevar-se acima de si mesmo, como Constantius enquanto espectador é incapaz de fazer, e o jovem, num certo sentido, de fato o faz. A insinuação da sua interioridade a ser revelada no movimento de inversão do livro é o que Constantius descreve como a voz do cômico burlesco “que se reconheça imediatamente quando ainda está nos bastidores, para assim poder preparar a sua entrada em cena”⁹⁰⁸. A alegria desconcertante que o jovem exhibe no desfecho é consequência, também, de uma coexistência dessa comicidade da sua performance invertida com o movimento pelo qual ele se torna poeta, em que se dá o que Constantius prevê como um “entendimento lírico com o riso”⁹⁰⁹. A veia poética do jovem justifica, portanto, a comicidade da exceção que, enquanto poeta, ele se torna, sem que ele não obstante se torne por isso mesmo menos cômico.

A exceção poética que dá origem ao cômico é definida como uma transição para a exceção religiosa. Se o cômico é então o que aponta para o movimento de inversão do livro, então o humorístico vem a ser ele próprio uma categoria de transição que aponta justamente para a profundidade da seriedade religiosa como o seu contrário. A inversão tem aqui a característica de engendrar uma transfiguração da realidade por meio da qual os papéis são redefinidos, e o artista cômico passa a representar o modo de existência mais elevado: “Se se fizer assim, surge então uma nova hierarquia, e a pobre exceção, se vale alguma coisa, volta a desfrutar de honra e consideração (...). Uma destas exceções é um poeta, que constitui a transição para as exceções propriamente aristocráticas, para as exceções religiosas”⁹¹⁰. Esta inversão se dá justamente na tensão inacabada entre a exceção e o universal, em que a síntese absoluta é minada pela tendência refratária da exceção a ser absorvida nas determinações do universal. Ora, mas esta tendência se demonstra através do movimento humorístico da inversão do texto: ela indica precisamente o momento em que a exceção deliberadamente se afasta do universal, e por meio disso preserva tanto a si mesma como ao próprio universal. O humor, de fato, não pode ser aqui uma reconciliação, mas um acordo temporário que não suprime a tensão, e que revela nessa permanência no zênite a *força interior* da exceção, que aponta para uma interioridade de substrato religioso.

Com isso, as determinações estéticas da repetição encontram-se postas; as articulações da estética com o religioso, que são indicadas na história sob a forma da teatralidade estético-psicológica, encontram no farsesco o caráter fundamental em que a repetição aparece sob a forma do estético. Nesse sentido, a manifestação da repetição sob a rubrica do cômico não a reduz ao estético *per se*; ao contrário, a ambiguidade do cômico é o que permite apontar a insuficiência do estético que abre para o religioso, e que volta a reincidir sobre o estético na forma do sublime, em que o cômico é, enfim, suspenso, dando lugar à sua vertigem característica. O indivíduo representado pelo ator farsesco somente prefigura a determinação da vertigem do sublime na

908 Idem, p. 69.

909 Idem, p. 69.

910 Idem, p. 138.

medida em que ele define-se como uma subjetividade negativa no seu elevar-se; contudo, essa elevação deve necessariamente preceder a reduplicação, e o ator farsesco, nesse sentido, é aquele que se encontra mais próximo da repetição em sentido estético, pois nele a potencialidade do sublime se mescla à forma exterior do cômico que, no entanto, se mostra para ele próprio de outra forma; e dessa forma o jovem da *Repetição* vem a ser o exemplo perfeito desta articulação. É nesse sentido também que o poético por ele atingido, ao mesmo tempo que se resolve no estético, pode também ser qualificado como uma repetição efetiva, na medida em que tem o religioso como uma espécie de "chão invisível" a partir do qual o poético se erige como produtividade.

6. Conclusão

Com isso, tem-se delineados os traços da repetição do ponto de vista estético em Kierkegaard. As consequências desta relação direcionam-se para muitos sentidos, tanto no que diz respeito à uma dogmática religiosa que consiga lidar de maneira satisfatória com a injunção da ética com a estética (tanto no sentido de conceber uma boa arte como uma bela ética, o que só é possível na medida em que o religioso se encontra como substrato capaz de unir as duas instâncias), quanto no que diz respeito à instauração uma discurso duplamente refletido cuja relação com o movimento religioso da repetição o impede de prescindir de categorias estéticas em sua manifestação.

A repetição é e permanece uma categoria religiosa; contudo, o próprio religioso, na medida em que instaura-se numa interioridade cuja infabilidade impõe um *método* de comunicação exterior a ele próprio, deve ser concebido como estabelecendo uma relação de completude com o estético e vice-versa⁹¹¹. A dimensão religiosa deve, pois, instituir-se como o substrato para o desenvolvimento do estético, seja sob a forma da melancolia (que, em última instância, pressupunha a repetição desde o início), seja sob a forma da produtividade poética que se manifesta na repetição atingida pelo jovem. No que concerne à repetição, distinção entre o estético e o religioso não pode, portanto, ser qualificada como nítida ou peremptória, e deve-se penetrar nos meandros de uma e de outra relacionando-as de modo constante. Mas a insuficiência da repetição ela própria enquanto conceito para designar o religioso enquanto eternidade indica que o salto para o infinito requer, em última instância, que se abandone no seu efetivar-se a própria *noção* de repetição enquanto tal, o que faz com que ela venha a se tornar apenas uma nova representação de algo que a ultrapassa, ou seja, um elemento estético cujo “vigor expressivo” encontra-se a serviço de um movimento interior que ela é incapaz de esgotar.

Desse modo, a pergunta sobre a repetição de um ponto de vista estético deve situar-se sobre o significado do estético dentro da característica da repetição como categoria *produtiva*, ou seja, como a repetição se dá, do ponto de vista estético, como um movimento que circunda a interioridade religiosa numa pulsão constante em exprimi-lo, sem, contudo, jamais esgotá-lo; e em função dela o poético deve se estabelecer. Nesses meandros, a pergunta sobre o estético deve também ser posta sob vários ângulos distintos, movimento este a partir do qual surgirão articulações como o sacrifício lírico-poético e a transfiguração religiosa no sublime, que sugerem que a aproximação entre o estético e o religioso sustentam, de certa forma, uma possibilidade de reconciliação paradoxal; mas cujo fundamento depende não mais de uma concepção do estético

⁹¹¹Como Marcio Gimenes de Paula afirma dos estádios da existência, todos eles "espelham facetas da existência humana e, de certa forma, se completam". Cf. PAULA, M. G.; *A Repetição e o Instante em Kierkegaard: um entrelaçamento de conceitos*, p. 64.

como aquele esteticismo melancólico do jovem *in suspensu grado*, do esteta A de *Either/ Or*, ou mesmo do sedutor Johannes, mas sim de um *outro* tipo de concepção do estético que é engendrado pelo próprio movimento produtivo cujo fundamento é a repetição, num movimento de retomada daquilo que para ela é o ensejo fundamental apontado no texto, ou seja, a categoria viva e pulsante do poético, cujo limiar com o religioso consiste na articulação fundamental da repetição enquanto categoria.

A intenção de conceber esta perspectiva em que a associação do estético com o religioso, ou, dito de outro modo, *o entrelaçamento entre fé e poesia*⁹¹², se desdobra em outros registros, como por exemplo na concepção de uma retomada da ética e da estética num sentido mais elevado a partir da repetição, será, não obstante, apenas sugerida como conclusão deste trabalho. A formulação paradoxal da repetição do ponto de vista estético – que, ao mesmo tempo em que mostra-se como uma impossibilidade efetiva, pressupõe a própria repetição e eleva o próprio estético a um outro patamar – abre precedente para que se conceba um *esteticismo dominado* através do religioso como uma *segunda estética*⁹¹³, cuja reduplicação tem como fundamento principal a categoria do sublime. Esse movimento caracterizar-se-ia como uma elevação do estético acima de si próprio, e cuja reflexividade transcendente engendraria a produtividade na subjetividade. Nesse sentido, a noção de indivíduo fica concebida do ponto de vista da repetição, enquanto *confinium* do estético e do religioso, sob a determinação do sacrifício poético; a produtividade poética portanto revela a concepção religiosa do indivíduo na medida em que ela encontra naquela a sua única possibilidade de expressão, no que o poético toma a forma da comunicação indireta.

Dessa forma, o poético atinge uma reduplicação que incide na linguagem de forma em que ela num só movimento eleva-se acima de si mesma, e revela a instância do não-dito como aquilo a partir do que ela vem a ser limitada. Esta articulação tem seu efeito na medida em que a repetição é considerada um movimento que engendra uma *metaperspectiva*; aqui, a divisão da estética entre uma teoria da arte e um modo de vida adquire contornos absolutamente distintos, em que se poderia falar de uma meta-estética cuja perspectiva possibilita uma qualificação poética que, justamente por efetuar esse movimento de reduplicação, instaura-se como uma modalidade da existência que vai além do mero contemplativo exigido por uma teoria do belo. No entanto, na medida em que a repetição se define como uma categoria do vir-a-ser, ela aponta para o futuro e revela o movimento para a frente como um paradoxo, cuja efetividade só pode revelar-se no presente por meio de uma perspectiva que se determina pela finitude daquilo que ainda não se realizou, e que se manifesta esteticamente na atualidade por meio do humorístico. A importância da farsa para a categoria da

912Para usar uma expressão de de Paula. Cf. PAULA, M. G.; *Repetição e Instante: um entrelaçamento de conceitos*, p. 65.

913Esse esteticismo dominado se institui de maneira análoga à *secunda philosophia* aludida por Haufniensis, “cuja essência é a transcendência ou a repetição”. Cf. *O Conceito de Angústia*, p. 23.

repetição se revela então na modalidade estética por meio da qual a repetição se faz presente para o poético, o qual, por sua vez, dará a ela a sua forma de expressão por meio de uma comunicação que aponta para o estético como um meta-discurso que permite expressá-la indiretamente.

Desse forma, há a necessidade incontornável de uma retomada do estético e do ético a partir da transubstanciação paradoxal efetivada pelo movimento efetivo da reduplicação sob uma perspectiva também interpenetrada pela alteridade que dele resulta. Mas desse modo, a condição de possibilidade de uma meta-estética é a mesma que a de uma metaética, o que implica que ambas só podem subsistir uma ao lado da outra, e interpenetrando-se mutuamente numa relação dialética calcada na ausência de síntese específica do paradoxo gerado pelo indivíduo enquanto exceção. Dessa forma, não pode ser dada como gratuita a designação da exceção como uma exceção poética, pois o estético – bem como o poeta como aquele que vive em função do serviço à ideia – possui, nessas condições, a tarefa de servir ao mais elevado, e sua autêntica repetição, em que ele vem-a-ser ele próprio um esteticismo mais belo, deve dar-se nesse registro.

Bibliografia

Fontes Primárias:

ERIKSEN, Niels Nymann; *Kierkegaard's category of Repetition: a reconstruction*. Berlim / Nova York: Ed. Walter de Gruyter, 2000.

KIERKEGAARD, Soren; *A Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água editores, 2009.

_____ ; *Either/Or*. Londres: Penguin Classics, 2004.

_____ ; *Fear an Trembling/ Repetition*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1983.

_____ ; *O Conceito de Angústia*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2010.

_____ ; *O Conceito de Ironia Constantemente Referido a Sócrates*. 2ª edição. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.

Fontes Secundárias

CAPUTO, John D.; *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

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

HARRIES, Karsten; *Nihilism and Faith: Kierkegaard's Either/ Or*. Berlin/ Nova York: de Gruyter, 2010.

HEGEL, G. W. F.; *Enciclopédia das Ciências Filosóficas – Ciência da Lógica*. São Paulo: Edições Loyola, 2ª edição, 1995.

HEGEL, G. W. F.; *Fenomenologia do Espírito*. São Paulo: Editora Vozes, 2ª edição, 2003.

_____ ; *Concluding Unscientific Postscript*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1992.

_____ ; *É preciso duvidar de tudo*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____ ; *Journal and Papers*. Bloomington / Londres: Indiana University Press, 1967.

_____ ; *Stages on the Life's Way*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1988.

MALANTSCHUK, Gregor; *Kierkegaard's Concept of Existence*. Milwaukee: Marquette University Press, 2003.

NOVALIS, *Philosophical Writings*, Nova York: State University of New York Press, 1997.

PAULA, Marcio Gimenes de; *Subjetividade e Objetividade em Kierkegaard*. São Paulo: Editora Annablume, 2009.

STEWART, Jon; *Kierkegaard's Relation to Hegel Reconsidered*. Londres: Cambridge University Press, 2003.

TSAKIRI, Vassiliki; *Anxiety, Repetition and Contemporaneity*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2006.

VERGOTE, Henri-Bernard; *Sens et Repetition: essai sur l'ironie kierkegaardienne*. Éditions du Cerf/ Orante, 1982.

Artigos:

ALMEIDA, Leonardo P. De; *Notas sobre o Gjentaelsen Kierkegaardiano*, in IFEN – Instituto de Psicologia Fenomenológico Existencial do Rio de Janeiro. Retirado de: www.ifen.com.br/artigos/leo-2001.htm

BEDELL, George C.; *Kierkegaard's Conception of Time*, in *Journal of the American Academy of Religion* 73:3, 1969, p. 266-269 .

CHESTOV, Lev; *Kierkegaard as a Religious Philosopher*, in *Russkie zapiski*, nº 3, 1938.

DALTON, Stuart; *Kierkegaard's Repetition as a Comedy in Two Acts*, University of Hartford, in www.sorenkierkegaard.nl.

DESROCHES, Dominic; *Exception as a Reinforcement of the Ethical Norm*, in *Existentialist Thinkers and Ethics*, C. Daigle Ed., Queens/Mc Gill University Press, Montréal/ Kingston, 2006, 24-36.

GONZALEZ, Dario; *La Repetición y su Experiencia*, in *Paradoxa: Literatura/Filosofia*, Ano 5 No. 4/5, 1990, p. 79-84.

GRØN, Arne; *Repetition and the concept of Repetition*, in *Topicos: Revista de Filosofia*, nº 5/1993, Universidad Panamericana, Mexico, 1993, p. 143-159.

HOLMGAARD, Jan; *The Aesthetics of Repetition*, in *Kierkegaard Studies Yearbook*, Nova York/Berlin, 2002.

MELBERG, Arne; *Repetition (In The Kierkegaardian Sense Of The Term)*, in *Diacritics*, vol. 20, nº 3, 1990, p. 77-87.

MOONEY, Edward F.; *Repetition: Getting the World Back*, in *Cambridge Companion to Kierkegaard*, Cambridge University Press, 1998, p. 282-307.

PAULA, Marcio Gimenes de; *Repetição e Instante: um entrelaçamento de conceitos*, in *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, 2008, nº 4, p. 63-74,

RIMMON-KENAN, Shlomith; *The Paradoxical Status of Repetition*, in *Poetics Today*, vol. 1, nº 4, 1980, p. 151-159.