

A REPETIÇÃO COMO PSICOLOGIA EXPERIMENTAL

Uma análise a partir de Kierkegaard

Arthur Bartholo

Resumo: O presente ensaio visa adentrar na temática kierkegaardiana da repetição através da noção de psicologia experimental, que é designada no subtítulo do livro *A Repetição – ensaio em psicologia experimental*. O eixo interpretativo principal será dado por meio do livro de Niels Nymann Eriksen *Kierkegaard's category of Repetition: a reconstruction*, que aborda este tema no primeiro capítulo. O problema da definição da estrutura do livro de Kierkegaard como um experimento psicológico pode somente ser colocado simultaneamente a toda a gama de questões que tangenciam o conceito de repetição, mas o escopo deste ensaio limitar-se-á a uma relação mais estreita entre o que é concebido ali como psicologia experimental e o conceito de repetição, bem como salientar e delinear os limites concernentes aos aspectos *estéticos* – ou daquilo que mais propriamente é designado por Kierkegaard como sendo o estético – que se fazem presentes em vários momentos nessa relação.

Palavras chave: Repetição, Psicologia Experimental, Estética.

Abstract: The present essay has as objective to penetrate the Kierkegaardian theme of repetition through the notion of experimental psychology, which is in the subtitle of the book *Repetition – essay on experimental psychology*. The main interpretation will be given by Niels Nymann Eriksen's book *Kierkegaard's category of Repetition: a reconstruction*, that eludes this theme on its first chapter. The problem on Kierkegaard's book structure being defined as a psychological experiment can only be set simultaneously with all the scope of questions articulated within the concept of repetition, but the sight of this essay should limit itself to a more strict relation between what is conceived there as experimental psychology and the concept of repetition, as well as delineating and putting into evidence the limits concerning to the *aesthetic* aspects – or more specifically to the Kierkegaardian concept of the aesthetic – that are shown in various moments in this relation.

Keywords: Repetition, Experimental Psychology, Aesthetics.

O presente ensaio visa adentrar na temática kierkegaardiana da repetição através da noção de psicologia experimental, que é designada no subtítulo do livro *A Repetição – ensaio em psicologia experimental*. O eixo interpretativo principal será dado por meio do livro de Niels Nymann Eriksen *Kierkegaard's category of Repetition: a reconstruction*, que aborda este tema no primeiro capítulo. O problema da definição da estrutura do livro de Kierkegaard como um experimento psicológico pode somente ser colocado simultaneamente a toda a gama de questões que tangenciam o conceito de repetição, mas o escopo deste ensaio limitar-se-á a uma relação mais estreita entre o que é concebido ali como psicologia experimental e o conceito de repetição, bem como salientar e delinear os limites concernentes aos aspectos *estéticos* – ou daquilo que mais propriamente é designado por Kierkegaard como sendo o estético – que se fazem presentes em vários momentos nessa relação. Vale ressaltar que não se

trata de, com isso, realizar aqui um panegírico do estético, no sentido de conceber uma leitura unilateral; dado que uma crítica do estético é levada a cabo por Kierkegaard precisamente nessa sua fase de produção (em que foram produzidos *A Alternativa*, *Temor e Tremor* e *A Repetição*), e justamente por meio desta abrem-se as vias para sua concepção do ético, como é o caso em *A Alternativa*. O estético aparece na obra da *Repetição* na sua forma essencialmente performática, quase teatral, em que o significado do conceito principal aparece muito mais nas relações entre os personagens entre si e consigo próprios do que nas determinações conceituais explicitamente desenvolvidas no texto.

A tópica da psicologia experimental não aparece desenvolvida de maneira clara no texto, mas é manifesta somente como o subtítulo da obra. Sob uma primeira vista, o que pode ser subtraído desta expressão é pouco, mas ao mesmo tempo o suficiente para um primeiro ensejo de entrada na temática do livro, no sentido de que traça uma fronteira teórica entre o escopo dos acontecimentos e a sua relação com um experimentador. O autor pseudonímico, Constantin Constantius¹, é ao mesmo tempo um experimentador, aquele que não somente relata como conduz a “experiência”, mas o faz em virtude de sua própria tentativa de realizá-la, como também aquele que, nesta mesma tentativa, 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 desta na existência, que, *in abstracto*, se traduz na pergunta sobre esta possibilidade mesma. A experiência deriva dessa pergunta como a instância em que essa possibilidade se desdobra em suas múltiplas determinações conceituais e existenciais, embora não tenha aqui o sentido empírico tradicional. 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. Nesse sentido, Constantius, o “experimentador”, assim como o jovem apaixonado e Jó, é ele próprio uma figura psicológica que tem a sua determinação específica na articulação conceitual-existencial da repetição. Ver-se-á adiante a centralidade dessa posição, bem como a importância de cada figura.

1 Este é o pseudônimo utilizado por Kierkegaard para o personagem escritor dessa obra. A obra *A Repetição* surgiu em 1843, junto com outras duas de suas obras de juventude: *Temor e Tremor*, assinada por Johannes de Silentio, e os *Três Discursos Edificantes*, estes sim assinados por Kierkegaard ele mesmo.

Os diferentes traços psicológicos de cada uma das personificações da tentativa de efetivação psicológica da repetição na existência decorrem, na sua articulação, portanto, numa maneira pouco usual no delinear do conceito de experiência: o seu desenvolvimento se dá não enquanto desdobramento lógico-conceitual, mas sub-repticiamente ao longo do texto nessas relações. O caráter experimental mostra-se principalmente, de imediato, na ficcionalidade dos personagens, de tal modo que as características das possíveis interpretações da repetição aparecem experimentalmente encarnadas, por assim dizer, nestas figuras; não é, no entanto, possível lê-las como figurando o conceito de repetição em uma identidade absoluta, pois a única figura que a representa de modo paradigmático 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 conceito², o que pode ser entendido de outra maneira como *a única forma de exposição conceitual* da noção de repetição; não se trata de uma estratégia possível, mas a única concebível para tal, diante da dificuldade encontrada pelo próprio pseudônimo experimentador, Constantius, em realizar no seu escopo de possibilidades psicológicas a repetição, como se mostra na sua fracassada tentativa de efetivação material da repetição em uma viagem a Berlim³. Como se pode notar, tal empreendimento, que é chamado por alguns de construção imaginativa ou imaginária⁴, é, no entanto, meramente exterior, no sentido de que não apreende o sentido mais profundo do experimento psicológico realizado pela obra.

Eriksen sustenta que o significado do experimento pode ser compreendido em dois níveis, sendo que o primeiro deles é este referido aqui, que se dá na “representação de uma série de individualidades e situações nas quais o significado psicológico da repetição vem à tona” (ERIKSEN, 2000, p. 19). Tal nível de significação tem seu escopo somente na relação

2 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.

3 O personagem Constantin Constantius, na tentativa de provar para si mesmo a possibilidade da repetição, viaja novamente a Berlim com a ideia de repetir uma viagem que anteriormente havia sido amena e agradável, e que nesta segunda empreitada se mostra um retumbante fracasso. Essa descrição superficial do que seria a repetição encarna o que Kierkegaard mais tarde declara como o humorístico do fracasso estético da repetição no imediato (ver *O Conceito de Angústia*, p. 19, nota 35)

4 Como é referido por Eriksen, os Hong assim o designaram em seu prefácio à tradução inglesa de *A Repetição*, cf. ERIKSEN, 2000, p. 19, nota 27.

entre personagens e situações imanentes ao próprio cenário figurativo do texto; diz respeito àquilo que aparece, por exemplo, como o mal-entendido no que concerne 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 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 amor infeliz do jovem correspondente de Constantius⁵ nem do conceito de repetição, e tanto um como o outro são apresentados mais como um enigma do 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” (ERIKSEN, 2000, p. 19). Isso possibilita que o texto mesmo trace alguns padrões de leitura do próprio leitor; como se mostra na carta de Constantius de agosto de 1843, que aparece ao final do livro⁶. Ali o leitor torna-se o interlocutor, e as possibilidades de compreensão do livro são jogadas inteiramente para a responsabilidade do leitor e de suas características específicas, 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” (KIERKEGAARD, 2009, p. 140) que se retira para que o interesse caia sobre o objeto da experimentação, ou seja, o jovem de que se trata, como também do fato do livro “ter sido escrito de tal maneira que os heréticos o não entendam” (KIERKEGAARD, 2009, p. 135), o que, independentemente da

5 Cuja história será detalhada mais adiante.

6 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. Ver KIERKEGAARD, 2009, p. 136.

maneira como se o lê, a responsabilidade se encontra sempre no leitor, pois a este livro falta o “genuinamente especulativo” (KIERKEGAARD, 2009, p. 136) que diz a realidade do pensar por meio da autoridade filosófica.

A ausência desse elemento especulativo de moldes hegelianos é um indicativo de que o pensar que se envolve com determinações da existência deve lançar mão de recursos que são em última instância muito mais *literários* que conceituais; o que demonstra que o estético permanece presente em alguma medida enquanto forma de exposição vinculada àquilo que em Kierkegaard se consagrou como método da *comunicação indireta*⁷, por mais que seja combatido por Kierkegaard enquanto esfera da existência. Na *Repetição*, pode-se facilmente identificar os elementos estéticos que determinam não somente o experimentador Constantius, como aquele espectador contemplativo cujo interesse com o exterior dá-se em função de uma experimentação com relação a si próprio, quer dizer, o seu interesse é meramente reflexivo, auto-referente; bem como na conclusão em que se chega quando é posto que o jovem não atinge a repetição por ser ele próprio submetido demasiadamente ao poético⁸. A ausência do especulativo não implica, por outro lado, que se ausente também por isso o dialético; ele se faz presente principalmente por meio desse caráter reflexivo que é encarnado por meio de elementos que se mostram em Kierkegaard como estéticos; mas aqui ele não aparece, como em Hegel, como o desdobramento lógico-discursivo do real efetivo, mas se mostra *a serviço de uma ideia*.

O poético no jovem vem a ser como um diagnóstico padecente, como “uma generosidade melancólica intempestiva” (KIERKEGAARD, 2009, p. 127), mas cuja força mantinha a *ideia em movimento* (KIERKEGAARD, 2009, p. 129) nesse padecer. Constantius, por outro lado, define a si mesmo esteticamente como um prosador (KIERKEGAARD, 2009, p. 129), um observador cujo interesse no jovem deu-se em função desse movimento da ideia na sua paixão. Já, por sua vez, só aparece esteticamente determinado de modo negativo: ele se situa sempre para além daquilo que os personagens do livro são capazes de realizar, ele corporifica o ideal religioso da repetição perfeita, da união do temporal com o eterno. O que

7 A estrutura pseudonímica, a forma não-acadêmica de exposição, a sua auto-depreciação enquanto autoridade do discurso e a ironia que se interpõe entre o leitor e o texto, levando-os a um estranhamento mútuo, são partes constitutivas desse caráter indireto da comunicação da obra de Kierkegaard; tal não constitui um caráter meramente formal ou fortuito, mas consiste num elemento essencial da sua filosofia.

8 Muito embora esta seja apenas uma concepção possível. A repetição aparece por vezes como algo que é realizado em gradações e não somente num Ou/Ou; e em que cada modo de efetividade subsiste diante do seu absoluto ideal. Tal é corroborado no livro com sua determinação *espiritual*, que não corresponde em perfeição àquela que se obtém na eternidade. O jovem compreende a si mesmo como tendo obtido este tipo de repetição, embora esta “nunca seja tão perfeita na temporalidade como na eternidade, que é a verdadeira repetição”; ver KIERKEGAARD, 2009, p. 132.

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 espiritual 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 eternidade (KIERKEGAARD, 2009, p. 132).

Tais determinações estético-psicológicas são muito bem captadas por Eriksen no momento em que vêm à tona os pressupostos fenomenológicos do projeto kierkegaardiano da concepção da repetição⁹. As atitudes com relação à repetição são figurativamente ilustradas, todavia, em *A Alternativa*, 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 efetiva: essa passagem é encarnada no jovem de *A Repetição*. A culminação dessa gradação é, portanto, negativa. De acordo com Eriksen, não caberia a nós realizar um experimento psicológico do tipo realizado por Constantius, pois todos os três momentos da sua “psicologia fenomenológica” (ERIKSEN, 2000, p. 22) fracassam no que diz respeito a uma realização efetiva da repetição, na medida em que ela se revela como “demasiado transcendente” (KIERKEGAARD, 2009, p. 91) para

9 A psicologia experimental kierkegaardiana é aqui tomada por Eriksen como constituída a partir de raízes hegelianas, no sentido de que as diferentes figuras que ilustram um defronte com a repetição têm um paralelo com aquilo que em Hegel se chama de superação (*Aufhebung*) das formas imediatas da consciência. As figuras expostas aqui corresponderiam aos respectivos momentos na *Fenomenologia do Espírito* do desenvolvimento da consciência-de-si; a concepção kierkegaardiana difere aqui no entanto principalmente na concepção de mediação que põe a transição em movimento.

ele. Constantius descreve a situação como uma em que nem a reminiscência grega nem a superação (*Aufhebung*) moderna são capazes de solucionar: “sou capaz de me circunavegar, mas não sou capaz de elevar-me acima de mim mesmo” (KIERKEGAARD, 2009, p. 91). Cada momento será analisado detalhadamente adiante.

Contudo, para além dessa meta, o propósito da experiência consiste em colocar por meio dela o indivíduo numa relação histórica consigo próprio: “a atitude de uma pessoa diante da repetição revela em que medida ela vive historicamente. No momento da repetição o eu presente é confrontado com o eu passado, no qual o indivíduo deve reconhecer-se” (ERIKSEN, 2000, p. 22). Essa relação negativa da repetição com o que ele chama de historicidade da existência mostra para o indivíduo em que medida a repetição pode posteriormente ser concebida como uma categoria autêntica de historicidade. Aqui cabe atentar para o fato de o sentido original da palavra repetição dar-se a partir da tradução da palavra dinamarquesa *Gjentagelse*, que pode também ser traduzida como *retomada*¹⁰. Dessa maneira, põe-se em evidência o sentido histórico da expressão, no sentido de que denotar o processo temporal de resolução do próprio passado, sem que se anule um direcionamento existencial para o futuro; e é isso que, segundo Eriksen, deve ser concebido como a “auto-apropriação e auto-coincidência” que “apontam para o momento em que *nada de novo é acrescentado ao velho, mas o velho é tornado novo*” (ERIKSEN, 2000, p. 9). O próprio sentido da concretude da repetição enquanto categoria existencial funda-se na historicidade enquanto um vir-a-ser de si mesmo, cujo análogo encontra-se na máxima grega do “torna-te quem tu és”, que foi apropriada por Kierkegaard na expressão do *tornar-se cristão*. Tal significado existencial, no entanto, dada a impossibilidade efetiva da repetição nos escritos em que ela aparece figurada em personagens estéticos, só pode ser aduzido positivamente a partir dos *Deztoito Discursos Edificantes*. Vale acompanhar aqui os movimentos dessa analogia fenomenológica com as figuras estéticas concebidas na psicologia experimental mais de perto.

A primeira figura, que na *Fenomenologia* se identifica com o desejo como o imediato da consciência-de-si, é a do Don Juan mozartiano que aparece em *A Alternativa*. Este estágio

10 O termo *Gjentagelse* tem sua raiz no prefixo *Gjen*, que significa novamente, e numa substantivação da expressão verbal *at tage*, que significa tomar. De fato, a expressão *retomada* não sugere a carga da identidade reprodutiva, mecânica, que a palavra latina *repetitio* nos traz; mas aduz mais a uma reelaboração, uma nova expressão do que já foi, o velho tornado novo por meio de uma reconciliação no tempo, por meio de um *re-ligare*, que aproxima a repetição da ideia religiosa fundamental, que é o sentido original da ideia de Constantius. Em suma, é provável que a tradução da *Gjentagelse* por repetição somente dificulte as coisas, e configure mais um erro que se tradicionalizou.

é chamado de erotismo musical imediato, pois na sua efetividade ainda não se faz presente a reflexividade como mediação com a repetição; por isso a musicalidade puramente sensual do *Don Giovanni*, representa aquilo, que de acordo com o esteta A, o autor de *A Alternativa*, se encontra “excluído da esfera do espírito” (KIERKEGAARD, 2004, p. 81). A razão reflexiva advinda da mediação do pensamento não se encontra presente, pois ela “mata o imediato e é por isso que é impassível de expressão na linguagem musical” (KIERKEGAARD, 2004, p. 80). A totalidade da vida se encontra para ele no imediato: não há vida além do momento, de tal forma que ele mantém-se apartado de qualquer historicidade, e de qualquer relação positiva com o próprio passado; 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 psíquico, pois este requer alguma duração temporal: “as repetições do amor sensual de Don Juan são opostas às do amor psíquico” (ERIKSEN, 2000, p. 24), 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” (ERIKSEN, 2000, p. 24). A sua repetição aparece, pois, como uma fuga inconsciente da historicidade: 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 espiritual. 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)” (ERIKSEN, 2000, p. 25).

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” (ERIKSEN, 2000, p. 26); sendo ela inescapável, para um esteta o maior perigo se torna então a monotonia dentro daquilo que sempre se 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 “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 coisas (ERIKSEN, 2000, p. 27), 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, que é, segundo o esteta, “o verdadeiro modo de vida divino, mas enquanto não se está entediado” (KIERKEGAARD, 2004, p. 230). 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 mesmos, mas geralmente são diversão para os outros; na devida proporção, “quanto mais profundamente eles entediam a si mesmos, mais oferecem poderosos meios de diversão para outrem” (KIERKEGAARD, 2004, p. 230). 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 nele permanecermos, ele se torna o mal; por outro lado, tão logo ele é anulado, é verdadeiro. Mas o indivíduo só o anula através do divertimento – *ergo* o indivíduo deve divertir-se” (KIERKEGAARD, 2004, p. 231). A qualidade de panteísmo do tédio, no entanto, entra em conformidade somente na relação com o todo na medida em que este é negativo; portanto, ao passo que o “panteísmo, em geral, contém a qualidade da completude, com o tédio se dá o oposto, é baseado na vacuidade, mas é por essa mesma razão uma categoria panteística” (KIERKEGAARD, 2004, p. 232). Essa negatividade ontológica 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 “ilimitada infinidade de mudança, nas suas dimensões extensivas” (KIERKEGAARD, 2004, p. 232). 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 extensão” (ERIKSEN, 2000, p. 27). Ao contrário do método “vulgar, inartístico” (KIERKEGAARD, 2004, p. 233), 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 pra se ter uma ideia da conflagração em Tróia”

(KIERKEGAARD, 2004, p. 233)). 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 um indivíduo se limita, mais inventivo se torna” (KIERKEGAARD, 2004, p. 233). Desse modo, é possível fazer com que o secundário apareça como essencial, e o essencial fique em segundo plano; mas tal inventividade é condicionada à “regra geral da relação entre a *recordação* e o *esquecimento*” (KIERKEGAARD, 2004, p. 233). 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: “estar apto a esquecer depende sempre do modo como se recorda, mas como se recorda depende por sua vez de como se experimenta a realidade” (KIERKEGAARD, 2004, p. 234). Aqui aparece a prudência, na forma do *nil admirari* (KIERKEGAARD, 2004, p. 234), 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 se começa a notar que se está deixando-se levar por um contentamento ou uma situação de vida demasiado fortemente, pare por um momento e recorde” (KIERKEGAARD, 2004, p. 234). A repetição já se mostra em alguma medida 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 indivíduo esquece para poder lembrar” (KIERKEGAARD, 2004, p. 235). 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 por este método tem como 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, e não insere o indivíduo na historicidade: “para um sujeito verdadeiramente artístico, no entanto,

qualquer momento na vida é insignificante o suficiente para ser esquecido” (ERIKSEN, 2000, p. 28). 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 historicidade permanece apartada do 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 verdadeira historicidade, que Eriksen caracteriza como a consciência para a qual “o ser humano está, de um lado, determinado pelo seu passado e, de outro lado, continuamente transcendendo esta determinação em relacionando-se com ele e em projetando a si mesmo para o futuro” (ERIKSEN, 2000, p. 11), ou seja, cuja forma é a contradição sob a determinação da temporalidade¹¹, só vem a ser para o indivíduo na medida em que é posta para ele a questão da repetição como liberdade.

Nesse contexto, a repetição aparece como uma alternativa ao modo da recordação de superar o problema da liberdade. Sob o registro da recordação, a liberdade só vem à tona a partir da reconstituição do sentido mediada pela elaboração do passado enquanto uma totalidade; Eriksen traduz tal relação como “resolver o conflito entre o 'viver' e o

11 Cujas concretes se mostra no conflito entre o entendimento, cuja atualidade nessa relação se dá na interpretação da instância do passado, e a própria atualidade da vida, que se direciona no projetar-se para o futuro. Tal assertiva é retirada dos *Diários* de Kierkegaard: “A filosofia está perfeitamente correta em dizer que a vida deve ser entendida para trás. Mas assim se esquece a cláusula oposta: que ela deve ser vivida para frente. Quanto mais se pensa por esta cláusula, mais se conclui que a vida na temporalidade nunca torna-se propriamente compreensível, simplesmente porque nunca e em tempo algum se alcança perfeito repouso para se olhar para trás”. Ver KIERKEGAARD, 1967, IV A 148.

entendimento por meio da suprassunção do 'viver' no entendimento” (ERIKSEN, 2000, p. 12).

Eriksen dá sequência à descrição:

Desde que o indivíduo compreende a si mesmo na recordação como enraizado no âmbito do ser, a verdade da sua vida reside nele ou atrás dele, na origem do seu ser. Ele atinge a verdade quando se volta contra o mundo temporal e multifacetado para concentrar-se na tarefa de conhecer a si mesmo. Embora a filosofia ocidental tenha abandonado a parte mítica da doutrina platônica da *anamnese* ela ainda, de acordo com Constantius, permanece no paradigma da recordação: a vida verdadeira é, conseqüentemente, apreendida como um viver para trás (ERIKSEN, 2000, p. 12).

A recordação, na medida em que pressupõe a validade ontológica do sentido na totalidade da temporalidade enquanto reminiscência, não pressupõe outra coisa senão a unidade entre ser e pensar, pois somente nesses termos é possível retraçar a unidade do outro com a univocidade originária do ser. Nesse sentido, as duas posições precedentes marcam o fracasso da relação da historicidade com a liberdade individual; nenhuma delas concebe corretamente o conceito da repetição ou é capaz de realizá-lo. A terceira posição, representada pelo jovem apaixonado, funda-se nessa mediação entre a liberdade e a repetição, em que ambas são vistas como expressão do homem inserido temporalmente na historicidade. Aqui este problema é, portanto, evidente; ausente esta relação com a liberdade, o indivíduo está sempre anulado na sua subjetividade e, portanto, é submetido à categoria do *destino* no que diz respeito à historicidade: “a menos que haja uma repetição no reino do espírito, não há maneira em que o indivíduo possa manter a si mesmo contra a força da história” (ERIKSEN, 2000, p. 30). Na temporalidade determinada pelo destino, o futuro vem a ser apenas na mediação com o passado, e a liberdade individual só subsiste, de um lado, enquanto um abstrato vir-a-ser de si mesmo enquanto fruto da pura necessidade, mas, ao mesmo tempo, enquanto consequência de uma subsunção à contingência dos acontecimentos fortuitos em sentido exterior. A repetição, que se pretende enquanto movimento contrário à recordação, deve fundar-se enquanto *concretude desse devir* da liberdade individual e do vir-a-ser de si mesmo; suprassumindo assim essa dicotomia no instaurar-se da interioridade.

A concepção dessa atitude imediata da historicidade na repetição depende da efetivação da liberdade concebida sob a determinação do *poético*. A narrativa de Constantius conduz a uma experiência de mão dupla no seu decorrer: de um lado, tem-se a tentativa dele enquanto experimentador, na realização material do conceito de repetição na efetividade temporal (a sua viagem para Berlim é o exemplo primordial); e, por outro lado, tem-se a experiência do jovem com quem se relaciona, que consiste numa narrativa de um caso de

amor constituído poeticamente. A possibilidade de leitura de cada uma dessas experiências separadamente decorre na possibilidade de concepção de nuances do que seja o poético que determina cada uma delas; todavia, elas confluem num ponto fulcral, aquele em que Constantius declara que o próprio jovem é uma criação poética sua, ao mesmo tempo em que se declara distinto dele, tanto em importância de destaque na narrativa, quanto no que diz respeito ao direcionamento de seu interesse: “O jovem que eu 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, já que aliás meu interesse reside noutra coisa” (KIERKEGAARD, 2009, p. 138). A repetição enquanto “tarefa da liberdade”¹² consiste nesse interesse primordial, a saber, o caráter do *religioso* efetivado pela repetição enquanto uma reatualização do presente; que permanece, contudo, como uma transcendência. Constantius termina por definir-se enquanto um experimentador cuja tarefa o ocupa “de modo puramente estético e psicológico” (KIERKEGAARD, 2009, p. 138). Sua importância é, pois, destituída de autoridade, de modo que o foco é intencionalmente voltado para sua criação poética.

Nesse sentido, cabe perguntar qual seria a distinção da determinação poética deste enquanto experimentador e do jovem enquanto aquele em que o amor poético é de fato vivido, ou como aquele em que “a ideia está em movimento” (KIERKEGAARD, 2009, p. 85). Enquanto o proceder poético de Constantius é ao mesmo tempo de um artista imaginativo cuja criação deve sobrepor-se à interioridade do autor, e ao mesmo tempo se assemelha à maiêutica socrática, na medida em que para ele “a arte do observador é expor o que está escondido” (KIERKEGAARD, 2009, p. 34), o jovem é o padecente que constitui precisamente a incógnita do livro, sobre quem recai precisamente o *interesse* poético do leitor; a relação, no entanto, não pode ser reduzida àquela de criador e criatura, pois a concepção do observador depende da existência do *quidam* da experiência, ainda também porque a relação de criação poética revela-se somente ao final, e não anula com isso a validade da obra; ao contrário, com isso a obra toda parece volatilizar-se ainda mais em seu caráter poético. Não cabe aqui, pois, levar essa distinção a cabo tão seriamente, pois as suas últimas consequências dificilmente serão alcançadas na medida em que as características estético-psicológicas encontram-se mutuamente imbricadas em ambos. O foco deve permanecer no jovem, este “desditoso cavaleiro do amor infeliz” (KIERKEGAARD, 2009, p. 47), pois ele é aquele para

12 Essa designação é do próprio Kierkegaard; ver KIERKEGAARD, 1967, IV B 117; citado em ERIKSEN, 2000, p. 30.

quem a repetição aparece como *problema interior*, ou seja, é ele quem está de posse da ideia – ao contrário de Constantius, para quem esta é algo que cresce diante dele. Ele possui de fato todas as condições para isso, como ele próprio assente, ao afirmar-se de posse da “concentração do pressentimento”, uma espécie de constituição feminina essencial para que a ideia o fecunde e o ponha “em relação de descoberta com a realidade” (KIERKEGAARD, 2009, p. 48), e o permite vislumbrar, como um verdadeiro experimentador, as consequências que ainda não de desdobrar-se na realidade futura. Desse modo, o observador ao menos aparenta para si próprio, enquanto tal, encontrar-se aqui mais próximo da repetição¹³. Na narrativa, o ponto fulcral da amizade entre os dois é aquele momento em que, seguindo o conselho do “prosador” Constantius, o jovem encarna propositadamente um desprezo artificial com o intuito de ludibriar a jovem e, não obstante, dessa maneira salvar a sua integridade interior; e todavia não é capaz de levar o plano às últimas consequências por ser ele mesmo demasiado poético para ser capaz de acreditar na repetição, o que o caracteriza, como se torna claro para Constantius a partir daí, como o arauto do amor-recordação.

A ideia é, pois, a instância em que o jovem busca refúgio, a sua salvaguarda, na medida em que o movimento desta na sua interioridade é ensejado pela situação em que ele se encontra. O conteúdo particular da ideia permanece um tanto obscuro tanto para o leitor quanto para o próprio experimentador; só se o conhece por meio de uma dialética que oscila entre o estético e o religioso. Nesse ínterim vem a ser posta em questão o que exatamente a jovem por quem ele se apaixona representa para ele: se ela é positivamente um objeto de amor para ele, o que o levaria a concebê-la ao menos sob uma determinação ética, e o removeria do arrebalde da “confusão poética em que tinha entrado” (KIERKEGAARD, 2009, p. 47) ou apenas uma ocasião que a sua personalidade melancólica encontra para que a ideia mantenha-se em movimento. Pode-se notar dessa maneira que, ao menos na sua relação com a moça, se faz presente um elemento religioso, mas apenas de maneira negativa: a sua melancolia tem um caráter demasiado poético para que seja efetivo o “movimento religioso” (KIERKEGAARD, 2009, p. 88) – que constitui para o observador a única saída diante do fracasso da sua empreitada. Dessa maneira a moça passa a constituir-se para ele não como “uma realidade, mas apenas um reflexo de movimentos nele acontecidos e uma incitação

13 Ao menos nessa etapa da narrativa. A maior dificuldade em seguir as observações psicológicas em *A Repetição* encontra-se precisamente no fato de a repetição, na medida em que ela própria engendra conceitualmente o movimento ou o devir da ideia, ser tão difícil de apreender na medida em que depende dialeticamente dessas determinações psicológicas mesmas. Dito de outro modo, estas estabelecem-se entre os personagens numa reciprocidade reflexiva, em que um ponto de vista de um sobre o outro vem a ser, em outro momento da narrativa, um ponto de vista sobre si mesmo.

desses movimentos” (KIERKEGAARD, 2009, p. 90); ela passa a constituir não mais uma alteridade para ele, mas uma ocasião poética; “ela é por assim dizer a fronteira para o ser dele, mas uma tal relação não é erótica” (KIERKEGAARD, 2009, p. 90). A extrusão da moça da efetividade da vida do jovem constitui a seu libertar poético, mas somente na interioridade da sua melancolia subjetiva; a relação aqui não é mais erótica, mas ainda não abandonou o estético, pois o seu vir-a-ser não atinge a concretude da realidade. E, no entanto, a melancolia não tem condições de ser suspensa, pois ela subsiste enquanto o único laço do jovem com o real, o qual o próprio Constantius chega a temer que seja rompido com um suicídio¹⁴. Há, portanto, nessa empreitada um *profundo mal-entendido* entre Constantius 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” (KIERKEGAARD, 2009, p. 87). 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.

A carta explicativa do jovem ao confidente traz momentos bastante esclarecedores principalmente acerca de como o jovem enxerga a si mesmo em meio a esse imbróglio. A causa fundamental desse mal-entendido pode ser entendida justamente no fato de a ideia encontrar-se no jovem, e somente nele, em movimento; tal que a ruptura momentânea entre ele e Constantius, que se dá com o seu desaparecimento na suspensão da tarefa proposta por este último, tem o seu fundamento, do ponto de vista do jovem, na 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” (KIERKEGAARD, 2009, p. 95), aponta, na profundidade de sua melancolia, para fora dele. O fato da ideia estar em

14 De fato, na primeira concepção do livro por Kierkegaard o suicídio acontecia de fato, o que veio a ser substituído pelo desaparecimento do jovem. Ver. KIERKEGAARD, 2009, p. 47, nota 30.

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” (KIERKEGAARD, 2009, p. 94) 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” (KIERKEGAARD, 2009, p. 95), 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 efetiva¹⁵. Se compararmos com as condições dadas numa interioridade como a do observador, a ideia vem à tona de uma maneira muito mais abstrata, apartada em algum sentido da efetividade e do devir do real; isso se torna claro quando o jovem exclama, num arroubo angustiado de indignação:

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 um ser humano, nada de igual às outras pessoas, flexíveis e transigentes, perdidas e perdendo-se! (KIERKEGAARD, 2009, p. 94)

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 que confere unidade às múltiplas 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” (KIERKEGAARD, 2009, p. 41). A ideia em movimento constitui portanto o elemento essencial da possibilidade da dialética¹⁶. O “serviço fatigante” (KIERKEGAARD, 2009, p.

15 Mesmo conceitualmente falando: o movimento é uma condição *sine qua non* da repetição, pois o que se repete é algo que já foi, mas que por isso mesmo deixou de ser e deve readquirir esse estatuto no vir-a-ser.

16 Talvez 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

41) 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” (KIERKEGAARD, 2009, p. 41). 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” (KIERKEGAARD, 2009, p. 128) 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” (KIERKEGAARD, 2009, p. 128)), 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” (KIERKEGAARD, 2009, p. 114) que precisamente o aproxima de Jó.

Tal conflito delinea o caráter geral 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” (ERIKSEN, 2000, p. 32), 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” (ERIKSEN, 2000, p. 31) como o passado. Esta maneira de conceber a temporalidade é descrita como “a segunda potência do sonho” (ERIKSEN, 2000, p. 31), como no poema de Poul Møller “O Velho Amante”¹⁷: através desse proceder, a realidade presente é poetizada, negativizada; a 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

dialética da ideia. Ver KIERKEGAARD, 2005, p. 11.

17 Møller foi poeta e professor de filosofia. Sua influência foi profundamente marcante no jovem Kierkegaard e a ele foi dedicado o livro *O Conceito de Angústia*. O poema aparece em KIERKEGAARD, 2009, p. 36.

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” (ERIKSEN, 2000, p. 32); 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 que é conduzida por um humor religioso” (ERIKSEN, 2000, p. 32). 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” (KIERKEGAARD, 1967, III A 62 n.d., 1840); 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” (ERIKSEN, 2000, p. 33): não há uma transsubstanciação 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” (ERIKSEN, 2000, p. 33), 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. Dessa maneira, pode-se concluir que o caráter da passagem para o religioso, o “salto” propriamente elucidado, constitui-se no paradoxal reconhecimento de si enquanto sacrificado em nome de uma ideia, o que caracteriza ao mesmo tempo uma subsunção total a ela enquanto transcendência absoluta. Tal reconhecimento não se caracteriza nos moldes de um esclarecimento dialético, no sentido de um triunfo da consciência sobre o imediato do não-reconhecido que se consuma no imediato

infinitamente mediatizado; antes, caracteriza a assunção do limite da totalidade da consciência diante de algo que a ultrapassa em termos de possibilidade de esgotamento dialético, de tal maneira que a própria condição fundamental da infinitude da mediação é posta não mais como um resultado da dialética do reconhecimento, mas como um pressuposto da consciência, que tem seu efetivar-se precisamente naquilo que a designa em seu âmago como fé, ou seja, na sua eterna repetição.

Referências Bibliográficas

KIERKEGAARD, S.; *Either/Or*. Londres: Penguin Classics, 2004.

_____ ; *A Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água editores, 2009.

_____ ; *Journal and Papers*, Bloomington / Londres: Indiana University Press, 1967.

_____ ; *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.

ERIKSEN, N. N.; *Kierkegaard's category of Repetition: a reconstruction*. Berlim / Nova York: Ed. Walter de Gruyter, 2000.