



## ENTRE IRONIA E DIALÉTICA: KIERKEGAARD NO PONTO-CEGO DO ROMANTISMO

DOI: <https://doi.org/10.4013/con.2025.211.02>

Gabriel Ferri Bichir

Doutor em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP)

[gabriel.bichir@yahoo.com](mailto:gabriel.bichir@yahoo.com)

<https://orcid.org/0000-0001-5338-6582>

### RESUMO:

Neste trabalho, investigamos a relação ambígua de Kierkegaard com a tradição romântica na obra *O Conceito de Ironia*. Argumentamos que, por um lado, Kierkegaard mantinha-se fiel à crítica hegeliana à ironia romântica, compreendida como uma hipóstase da subjetividade e da fantasia descontrolada e, por isso, incapaz de refletir sobre seu enraizamento histórico. Nesse sentido, concentramo-nos em sua crítica ao romance *Lucinde*, de Friedrich Schlegel, que encarnaria de maneira evidente esse desregramento poético. Por outro lado, contudo, mostramos que Kierkegaard possuía grande afinidade com a tradição que tanto criticava: seja no estilo, por meio do emprego de formas fragmentárias de escrita, seja no seu projeto de aproximação entre filosofia e vida, que estava na base da crítica romântica aos conceitos abstratos.

### PALAVRAS-CHAVE:

Dialética. Ironia. Kierkegaard. Romantismo. Schlegel.

BETWEEN IRONY AND DIALECTICS: KIERKEGAARD IN THE BLINDSPOT OF  
ROMANTICISM

### ABSTRACT:

In this paper, we investigate Kierkegaard's ambiguous relationship with the Romantic tradition in his book *The Concept of Irony*. We argue that, on the one hand, Kierkegaard remained faithful to the Hegelian critique of romantic irony, since he understood it as a hypostasis of subjectivity and uncontrolled fantasy, and therefore incapable of reflecting on its historical roots. To this end, we focus on Kierkegaard's criticism of Friedrich Schlegel's novel *Lucinde*, which, in his view, clearly embodied this poetic disregard for rules. On the other hand, however, we aim to show that Kierkegaard also had great affinity with the tradition he so thoroughly criticized: whether in his style, through the use of fragmentary forms of writing, or in his project of bringing philosophy and life closer together, which lied at the core of the romantic critique of abstract concepts.

**KEYWORDS:**

Dialectics. Irony. Kierkegaard. Romanticism. Schlegel.

## 1 Introdução

Via de regra, Kierkegaard é reconhecido como um crítico severo da fantasia romântica, que se perderia nos delírios da imaginação e se mostraria incapaz de lidar com os problemas concretos da existência. De acordo com seu esquema dos diferentes estádios da vida, o romântico encontra-se preso no primeiro, o mais baixo: o estágio estético, em que reina a imaginação desregrada e o culto do prazer sensível (ou intelectual, em suas versões mais refinadas, referentes à figura do *sedutor*). Com isso, fica aquém tanto do estágio ético, que pressupõe certa seriedade inaceitável para a ironia romântica, quanto do estágio religioso, marcado por uma interioridade paradoxal, capaz de mergulhar em si mesma para reencontrar a transcendência divina.

Esse esquema, porém, é mais bem desenvolvido num período posterior da autoria de Kierkegaard, embora a crítica ao Romantismo desponte desde seu primeiro trabalho: *O Conceito de Ironia*, defendido como tese de doutorado. Nesse livro, Kierkegaard busca em Hegel, que posteriormente tornar-se-á seu antípoda, um apoio para a rejeição do gesto romântico: com efeito, Hegel defendia que o Romantismo não passava de uma hipóstase do poder descontrolado do Eu fichteano, capaz de pôr a si mesmo de forma absoluta, fato que servia de ponto arquimediano para seu sistema. Seja essa uma boa ou má leitura de Fichte, é fato que Kierkegaard assimilou-a em seu percurso, denunciando a subjetividade romântica como inefável, isto é, calcada exclusivamente numa fantasia poética desregrada que perdera todo e qualquer lastro com sua realidade histórica subjacente.

Para dar conta dessa complexa relação, dividimos a exposição em três momentos principais: inicialmente, analisamos o contexto histórico subjacente à experiência intelectual dos românticos e também de Kierkegaard, mostrando como uma mesma vivência de “dilaceramento” estava na base de seus estilos de escrita. Em seguida, mergulhamos na tese de Kierkegaard para precisar sua compreensão da ironia

romântica, bem como sua especificidade frente à ironia socrática (sempre se baseando no esquema hegeliano). Por fim, buscamos nuançar a crítica de Kierkegaard aos autores românticos mostrando que há também fortes afinidades no modo como concebem a tarefa da filosofia, de modo a ressaltar como sua relação não se reduz a uma oposição simples. Nesse sentido, indicamos como, ao final de *O Conceito de Ironia*, Kierkegaard esboça a ideia da ironia como “momento dominado” que permite uma primeira tomada de distância em relação a Hegel, com consequências não negligenciáveis nas obras posteriores.

## 2 A ode ao fragmento

Estilo é sedimentação de um conteúdo da experiência, não existe à parte da matéria histórica que lhe dá ensejo. Ainda que fosse crítico da filosofia romântica, Kierkegaard compartilhava com ela um solo social comum, descrito pela primeira vez por Schiller como uma experiência de “dilaceramento”:

Este dilaceramento que arte e erudição introduziram no homem interno foi aperfeiçoado e generalizado pelo novo espírito de governo. Certamente não se podia esperar que a organização simples das primeiras repúblicas sobrevivesse à singeleza dos primeiros costumes e das relações primevas; mas, em lugar de ascender a uma vida animal superior, ela degradou-se até uma mecânica vulgar e grosseira. A natureza de pólipo dos Estados gregos, onde cada indivíduo gozava uma vida independente e podia, quando necessário, elevar-se à totalidade, deu lugar a uma engenhosa engrenagem cuja vida mecânica, em sua totalidade, é formada pela composição de infinitas partículas sem vida. Divorciaram-se o Estado e a Igreja, as leis e os costumes; a fruição foi separada do trabalho; o meio, do fim; o esforço, da recompensa. Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode formar-se enquanto fragmento; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia de seu ser, e em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, toma-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência. Mesmo esta participação parca e fragmentária, porém, que une ainda os membros isolados ao todo, não depende de formas que eles se dão espontaneamente [...], mas é-lhes prescrita com severidade escrupulosa num formulário ao qual se mantém preso o livre conhecimento (SCHILLER, 2015, p.37).

Com efeito, Schiller refere-se ao fenômeno da alienação, posteriormente conceitualizado pela tradição dialética, através do qual a modernidade aparece como o momento em que o espírito não se sente em casa e busca sem sucesso o retorno<sup>1</sup>. Trocando em miúdos, trata-se da perda da substancialidade ética que sustentava a existência individual, indissociável da articulação do todo. Tal diagnóstico reflete-se também na pena kierkegaardiana, embora sua preocupação central seja mais específica: o desenraizamento associado ao Cristianismo institucionalizado. Suas repetidas colocações acerca da superioridade do pagão

---

<sup>1</sup> Diagnóstico compartilhado por Kierkegaard, que se vale de termos que seguem de perto o vocabulário hegeliano: “Na Antiga Grécia o indivíduo não era livre de modo nenhum neste sentido, ele estava preso à eticidade substancial, ainda não se tinha separado a si mesmo, isolado a si mesmo desta relação substancial, ainda não tinha conhecido a si mesmo” (KIERKEGAARD, 2013, p.231).

em relação ao falso cristão não deixam dúvidas a esse respeito: é muito melhor desconhecer a verdade e agir coerentemente de acordo com essa crença do que conhecê-la e ainda assim deturpá-la a todo momento. De qualquer maneira, o que importa aqui é a ideia de uma incompletude essencial, de algo que não foi possível se realizar e viu-se reduzido à função de mero apêndice, fragmento. Mas como isso é rebatido na escrita propriamente dita?

*Diapsalmata, Parerga, Paralipomena, Teses Provisórias, Ditirambos...* a nova prosa filosófica erige o inacabado em princípio de construção – na verdade impelida pela “crise” da Forma clássica; ou o paradoxo da frase única, a que aspira e onde expira o Livro impossível (*Único*). A um só tempo provisório, elidível, e definitivo na concisão da sua fatura lapidar, o aforismo – ou a peça breve onde a razão divaga – dispensa a mediação e torna enfim palpável a quimera de se falar, com pertinência, imediatamente da vida imediata, quer dizer, também, a partir da perspectiva doméstica do *intérieur*. Conviria lembrar, a propósito, que essa pequena prosa filosófica interrompida é contemporânea do exílio institucional dos seus autores, *rentiers* doravante desatrelados do carro, estatal, da “miséria alemã” (ARANTES, 1996, p.399).

A forma fragmento é erigida em princípio estilístico máximo, algo particularmente notável nos românticos alemães, e que Kierkegaard certamente retém em muitas de suas obras. Seu estilo contém muito do *Witz* elogiado por Schlegel; Pattison (2004) chega mesmo a compará-lo aos escritores de folhetim de seu tempo. De fato, essa escrita ágil, dinâmica, com pensamentos associados de maneira inusitada e com um sutil toque de humor, que mistura de maneira engenhosa estilo vulgar e erudito, alternando entre palavras de baixo calão e expressões em grego e latim, constitui uma marca fundamental de sua autoria. A mesma variedade encontrada nos românticos estará presente em suas obras, basta uma rápida comparação entre *Lucinde* e o *Diário do Sedutor* para comprová-lo. É verdade que alguns livros, tais como *O Conceito de Angústia*, apresentam uma forma mais tradicional, mas ocorre que nas mãos de Kierkegaard o elemento sistemático torna-se apenas uma dentre as inúmeras possibilidades de apresentação do tema. Aliás, algo a ser louvado em sua produção é a preocupação com a escolha da forma adequada ao conteúdo a ser descrito: não é à toa que as maiores experimentações acompanhem a produção estética, que inclusive mimetiza algumas das estratégias românticas correntes; os tratados éticos e religiosos, por outro lado, são menos inventivos e tendem a possuir um esquema formal mais bem delimitado, salvo exceções.

Dentre esses novos instrumentos assimilados à escrita filosófica, talvez a ironia seja o que adquiriu maior destaque. Para Schlegel (1997), ela constituía um princípio de “agilidade eterna” do pensamento, que oscilava num vaivém entre “autocriação e autoaniquilamento” sem encontrar repouso em qualquer ponto fixo. Englobava, aliás, um modo de ser frente ao mundo, muito mais do que um instrumento linguístico a ser manipulado ao bel-prazer do escritor. Não por outro motivo foi tão criticada por Hegel, que via nela a hipóstase de uma subjetividade sem limites, que estenderia seu poder negador a todo o mundo colocando-se acima da efetividade, da qual caçoaria. Kierkegaard, por outro lado, sustenta uma postura mais ambígua:

por um lado, partilha da maior parte dos ataques hegelianos aos românticos; por outro, não deixa de manter certo distanciamento de Hegel e resguardar alguns elementos românticos que, em sua visão, não deveriam ser abandonados tão prematuramente. Para avaliar tais deslocamentos, passaremos em revista alguns tópicos d'*O Conceito de Ironia*, tendo como foco a avaliação do papel da ironia frente à dialética e seus descaminhos nas mãos das mais eminentes figuras do Romantismo.

### 3 Ironia socrática e romântica

Iniciemos com uma passagem d'*O Conceito de Ironia* que estabelece o contraste entre o método hegeliano e o socrático/platônico:

Neste sentido, o perguntar socrático possui analogia, ainda que distante, mas indubitável, com o negativo em Hegel, só que o negativo segundo Hegel é um momento necessário no próprio pensamento, é uma determinação *ad intra*, e em Platão o negativo se torna visível e é colocado para fora do objeto no sujeito interrogante. Em Hegel, o pensamento não precisa ser interrogado desde fora; pois esta pergunta e responde a si mesmo; em Platão, ele só responde na medida em que é perguntado, mas se ele vem a ser ou não questionado é uma casualidade, e a maneira como ele é questionado também não é uma casualidade menor (KIERKEGAARD, 2013, p.49).

O elemento central nessa descrição é o fato de o método especulativo operar com um conceito de negação imanente, no qual o próprio objeto nega-se a si mesmo; a estrutura da ironia socrática, por outro lado, exigiria um interlocutor, visto que sua forma consagrada é o diálogo. Desse modo, a negação só poderia ser exterior, localizando-se em algum dos interlocutores, que contestaria a posição do adversário forçando a reconhecer sua inconsistência. Nesse ponto, Kierkegaard segue de perto a explicação hegeliana:

Esse é o lado da famosa *ironia socrática*. Para ele, ela tem a forma subjetiva da dialética, é um modo de comportamento nas relações sociais; a dialética são os fundamentos da Coisa [*Gründe der Sache*], a ironia é um modo especial de comportamento de pessoa para pessoa (HEGEL, 1986, p.458).

Kierkegaard prossegue com sua argumentação nos seguintes termos:

Se é correto o que desenvolvemos até aqui, então se vê que a intenção com que se pergunta pode ser dupla. Pois a gente pode perguntar com a intenção de receber uma resposta que contém a satisfação desejada de modo que, quanto mais se pergunta, tanto mais a resposta se torna profunda e cheia de significação; ou se pode perguntar não no interesse da resposta, mas para, através da pergunta, exaurir o conteúdo aparentemente, deixando assim atrás de si um vazio. O primeiro método pressupõe naturalmente que há uma plenitude, e o segundo, que há uma vacuidade; o primeiro é o *especulativo*, o segundo o *irônico*. Era este último o método que Sócrates praticava frequentemente (KIERKEGAARD, 2013, p.50).

Seguindo ainda a interpretação hegeliana, Kierkegaard afirma que a ironia socrática é puramente negativa (“negatividade infinita absoluta”, expressão retirada de Hegel), pois conduz muito mais

frequentemente a um impasse – uma aporia – do que a um solo positivo de consenso. Já Hegel, como se sabe, gaba-se pelo resultado positivo de sua dialética, que derivaria do movimento das negações determinadas. Isso não ocorre com a ironia socrática, que teria o nada como sua base e pressuposto indispensável (“Só sei que nada sei”). Ainda assim, ambos – Hegel e Kierkegaard – louvam esse caráter negativo, pois ele é condizente com a posição que Sócrates ocupava na sociedade ateniense enquanto *átopos*, o elemento negador, que se envolvia em infundáveis diálogos e desestabilizava as posições tidas como evidentes pelos habitantes da pólis. Daí seu caráter revolucionário: ele fora o verdadeiro pai da subjetividade como princípio filosófico, pois contrapunha sua própria consciência ao consenso que imperava a partir da internalização e naturalização das leis atenienses. Como diz Kierkegaard: “O que vemos em Sócrates é a *liberdade*, infinitamente transbordante, da *subjetividade*, mas isto é justamente a *ironia*” (KIERKEGAARD, 2013, p.217).

Isso explica a descrição de Sócrates como aquele que coroou a ruptura no todo substancial da eticidade grega: a partir do momento que seu *ethos* particular foi oposto ao universal, este não mais poderia se recompor, levando à desintegração do helenismo clássico e ao momento de alienação do espírito. É importante ressaltar que a relação não é de forma alguma causal: Sócrates teria de fato uma significação histórico-universal (Hegel chega mesmo a utilizar a palavra “herói”), mas isso porque encarnou o princípio da subjetividade dando vazão a um movimento do espírito que evidentemente ia muito além de si: “em Sócrates, esse espírito decisor se desloca para a consciência subjetiva do homem” (HEGEL, 1986, p.490). Tanto isso é verdade que Hegel cita a Guerra do Peloponeso como correlato histórico de sua aparição, que levaria à decadência grega nas décadas vindouras. Kierkegaard não só subscreve a esse diagnóstico, mas vale-se dele para diferenciar a ironia socrática da romântica:

Entretanto, não era a realidade em geral que ele negava [como os românticos], mas era a realidade dada a uma certa época, a da substancialidade tal como existia na Grécia, e o que a ironia exigia era a realidade da subjetividade, a realidade da idealidade. A história julgou que Sócrates estava justificado aos olhos da história universal. Ele foi uma vítima (KIERKEGAARD, 2013, p.273).

Segue-se a contraposição aos românticos, como sempre associados a Fichte:

Fichte queria construir o mundo; mas o que ele tinha em mente era um construir sistemático. Schlegel e Tieck queriam inventar um mundo. Daí se vê que esta ironia não estava a serviço do espírito do mundo. Não era 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* (KIERKEGAARD, 2013, p.277-278).

O enraizamento histórico de Sócrates relaciona-se dialeticamente com seu método, que não é uma produção arbitrária, mas tira seu conteúdo da oposição à substancialidade ética grega. Por isso, tanto Hegel como Kierkegaard sentir-se-ão autorizados a dizer que de certa forma Sócrates era realmente culpado dos crimes que o levaram a receber a sentença de morte pelo tribunal ateniense (corromper a juventude e cultuar outros deuses – seu *daimon*), pois ele era uma anomalia naquele mundo, que não comportava o princípio da subjetividade e suas consequências nefastas para aquele modo de vida. É precisamente essa significação histórica – que, aliás, faz de um indivíduo alguém “profético” – que faltava aos românticos, pois sua ironia provinha do mero jogo de sua fantasia ilimitada, não trazendo consigo nenhum princípio “novo” no desenvolvimento do espírito. A subjetividade, ainda nascente em Sócrates, torna-se com o Romantismo o solo inabalável de sua posição irônica, a qual se apoia nesse ímpeto criador sem fim do Eu, apropriado da filosofia fichteana. Como se sabe, para Hegel o paradigma dessa ironia que tende à bufonaria seria *O Sobrinho de Rameau*, cujo protagonista encarna o espírito que tudo nega e não deixa subsistir pedra sobre pedra. Esse furor desmesurado implicaria, contudo, um paradoxo: Rameau é capaz de ironizar tudo, exceto sua própria subjetividade, elevada arbitrariamente acima do mundo e iludida em um movimento narcísico sem fim.

O resultado dessa postura irônica inconsequente seria o apagamento da história e a eternização do eu:

Para a ironia, ao contrário, propriamente não há nenhum passado. Isto se deve a que a ironia se evadiu de investigações metafísicas. Ela confundiu o eu temporal com o Eu eterno. Mas este Eu eterno não tem nenhum passado, e por conseguinte este eu temporal também não tem nenhum. Na medida, porém, que a ironia quer ter a gentileza de assumir um passado, este precisa ser *de tal natureza* que a ironia possa resguardar sua liberdade sobre ele, e possa fazer o seu jogo com ele. É por isso que a parte mítica da história – as sagas e as aventuras – foi o que mais encontrou graça aos seus olhos (KIERKEGAARD, 2013, p.279-280).

O elemento mítico, tão caro aos românticos como princípio indissociável do fazer poético, seria na verdade o reflexo de uma concepção a-histórica da subjetividade, que se agarraria ao passado longínquo por não encontrar chão fixo no presente. É interessante contrastar essa crítica com a análise do mítico em Platão, empreendida na primeira parte do livro: segundo Kierkegaard, o mito não aparece como algo problemático na obra platônica, pelo contrário, trata-se de um elemento central mobilizado juntamente com a dialética enquanto forma alternativa de apresentação de um conceito. Entre os dois haveria complementariedade e não contradição, portanto. Nesse sentido, o mítico consistiria no “estado de exílio da ideia” (KIERKEGAARD, 2013, p.115), remetendo à fantasia e não ao entendimento. Caracterização

propriamente romântica<sup>2</sup>, sem dúvida, a despeito da crítica incisiva de Kierkegaard aos autores românticos, acusados de hipostasiar a atividade da fantasia e de substituir o conceito pelo mito em vez de promover sua coexistência pacífica.

Ao longo da segunda parte de sua tese, Kierkegaard analisa em detalhe três representantes dessa corrente romântica associada à ironia exacerbada: Schlegel, Tieck e Solger. Fugiria ao nosso propósito uma análise aprofundada do papel de cada uma dessas figuras no argumento, por isso tomaremos Schlegel como paradigma da crítica kierkegaardiana, ainda muito próxima da posição de Hegel. A título de contextualização, Kierkegaard diz o seguinte:

Neste sentido, dever-se-ia estar muito grato a Schlegel se ele tivesse conseguido encontrar uma saída, mas infelizmente o clima descoberto por ele, o único sob o qual o amor poderia prosperar, não é um clima mais meridional em relação ao nosso clima do norte, mas é um clima idealizado que não se encontra em lugar algum. Por isso, não basta que os gansos e os patos domésticos do amor caseiro batam as asas e elevem uma formidável gritaria quando ouvem o pássaro selvagem do amor zunindo acima de suas cabeças; mas todo homem com um senso poético mais profundo, com anseios fortes demais para se deixar prender nas teias de aranha românticas [...] deve aqui levantar seu protesto, justamente em nome da poesia, e deve procurar demonstrar que não é uma saída o que Fr. Schlegel encontrou, mas sim um desvio em que ele se desencaminhou, deve procurar demonstrar que viver não é a mesma coisa que sonhar (KIERKEGAARD, 2013, p.291).

Aqui já se delineia o cerne do raciocínio: Schlegel, culpado de alçar a fantasia a voos demasiado ambiciosos, terminaria por substituir o real pelo ideal, inaugurando um reino de sonhos absolutamente afastado da efetividade, marcado pelo mesmo caráter mítico e a-histórico denunciado anteriormente. Tal como Ícaro, suas asas não teriam resistido ao calor e sua intenção filosófica terminaria por colapsar sobre si mesma, algo particularmente visível em seu polêmico romance *Lucinde*:

Portanto, o que *Lucinde* pretende é *superar* toda eticidade, não só no sentido de usos e costumes, mas sim toda aquela eticidade que é a validade do espírito, a *dominação do espírito sobre a carne*. Também se mostrará, portando, que ela corresponde exatamente àquilo que anteriormente caracterizamos como sendo o específico para o esforço da ironia:

---

<sup>2</sup> “Isso apenas pode ser explicado pelo fato de que reconhecemos que a fantasia é a força fundamental do espírito humano, para o que já apontamos com frequência. O ato mais originário da fantasia é aquele por meio do qual nossa própria existência e todo o mundo exterior ganham para nós realidade. Que essa seja um produto de nossa própria atividade, isso pode apenas ser apresentado por meio da especulação, mas nunca entrar na consciência. O extremo oposto é a eficácia artística da fantasia, que é consciente de si e é conduzida com um propósito [...] Entre ambos os momentos reside no centro a realidade de onde nasce a mitologia. Ela dá aos seus produtos, por conseguinte, uma realidade ideal; isto é, para o espírito eles são realmente, embora não possam ser comprovados na experiência sensível. Isso aponta para uma época do espírito humano em que a fantasia é dominante, mas não pode chegar à consciência plena de seu domínio, porque ainda não ocorreu uma separação pura entre ela e o entendimento, como a força propriamente oposta. Nós podemos tornar essa época e a criação mítica do mundo muito clara pela imagem do sonho, pois durante o sonho nunca surge uma dúvida acerca da realidade das imagens que passam diante de nós, por mais desconectadas que elas sejam e inclusive contraditórias” (SCHLEGEL, 2014, p.282-283). Posição semelhante à de Schelling: “O mundo dos deuses não é objeto do mero entendimento, nem da razão, mas pode ser apreendido unicamente com a fantasia” (SCHELLING, 2001, p.58).

suprimir toda a realidade e pôr em seu lugar uma realidade que não é nenhuma realidade [...] (KIERKEGAARD, 2013, p.295).

Kierkegaard nota um caráter propriamente doutrinário no romance, que tomaria corpo numa espécie de educação para o amor que subverteria o postulado cristão da dominação do espírito sobre a carne; em *Lucinde*, é o princípio sensual que seria alçado ao primeiro plano, e isso de maneira absolutamente idealizada. Para Kierkegaard, não é possível discernir qualquer traço verdadeiramente histórico na narrativa; Schlegel teria criado uma terra encantada onde o amor estaria plenamente livre para todo tipo de experimentação; assim, Julius seria a personagem reflexiva atormentada por sua melancolia, enquanto Lucinde seria aquela “sensualidade nua”. Não escapa ao olhar atento de Kierkegaard o fato de que ela é repetidamente associada à natureza, sendo até mesmo chamada por Julius de “sacerdotisa da noite”, metáfora que até certo ponto confirma a hipótese de Kierkegaard a respeito do caráter doutrinário do livro: trata-se efetivamente de uma nova espécie de religião do amor, cujos princípios seriam opostos aos cristãos. Isso é visível também na relação do protagonista com outra personagem feminina, Lisette, que era prostituta e termina por se suicidar diante de Julius.

Quanto à estrutura do romance, Kierkegaard critica duramente sua “confusão”:

A confusão e a desordem que *Lucinde* quer introduzir no mundo estabelecido, o romance tenta ilustrar plasticamente com a mais completa *confusão na estrutura*. Julius narra por isso, logo no início, que junto com as demais regras da razão e da virtude ele também abandonou o estilo (p.3), e à p.5 ele diz: “Para mim e para este escrito, para meu amor por ele e para seu desenvolvimento em si, não há nada mais adequado do que, logo de começo, eu aniquilar aquilo que nós chamamos ordem e afastá-la bem dele e reivindicar para mim o direito a uma estimulante confusão, afirmando-a na prática”. Com isso ele quer então alcançar o verdadeiramente poético, e quando ele renuncia a todo entendimento e deixa a fantasia reinar sozinha, bem pode ser que ele tenha sucesso e também o leitor, se colaborar, e consigam manter pela força da imaginação esta confusa mistura em uma única imagem em eterno movimento (KIERKEGAARD, 2013, p.297).

Note-se que do ponto de vista kierkegaardiano não há inadequação entre forma e conteúdo, pois Schlegel efetivamente leva sua matéria a sério para produzir uma forma fragmentária (o livro está dividido em monólogos, diálogos, cartas, mininarrativas etc., sem um fio condutor claro, nem mesmo temporal, pois alterna entre o presente e o passado de Julius); na verdade, o problema é anterior, isto é, o fato de que o conteúdo é extraído de uma imaginação descontrolada, e não de alguma experiência historicamente enraizada. A forma apenas reduplicaria a desordem do conteúdo. Ora, não se trata meramente de um vilipendiamiento da imaginação, mas da constatação, kantiana em sua essência, de que a imaginação deve atuar em harmonia com as outras faculdades (vale lembrar que o juízo de gosto é descrito por Kant como um “livre jogo” entre entendimento e imaginação), sem pretender alçar voos próprios para além do que

permite o entendimento. O resumo da ópera encontra-se na constatação de que Schlegel “deixa a fantasia reinar sozinha”, sem submetê-la ao controle estrito das outras faculdades.

Exercitando seus talentos precoces de crítico da cultura, Kierkegaard denuncia o que se poderia denominar de “caráter de classe” do romance:

É esta a descrição que Schlegel faz de uma vida que, por mais pervertida que fosse, parece ter tido a pretensão de ser poética. O que aí predomina especialmente é o *ócio aristocrata*, que não está a fim de nada, não está a fim de trabalhar, e antes aborrece qualquer atividade feminina; não está a fim de ocupar o seu espírito, mas deixa aos outros esta tarefa; uma ociosidade que devora e esgota todas as forças da alma em um *gozo efeminado*, e deixa a própria consciência evaporar-se em um crepúsculo repulsivo. Mas o gozo tinha de ser, pois afinal de contas gozar é viver poeticamente (KIERKEGAARD, 2013, p.299).

Tédio este que teria todas as características de um mecanismo compensatório, descrito por Paulo Arantes como “um formidável mecanismo ideológico de celebração do fato literário como derradeiro refúgio do espírito” (ARANTES, 1996, p.139), próprio dos mandarins alemães. Kierkegaard capta esse sentimento com perfeição, notando como Schlegel glorifica uma forma de vida vegetativa como o que haveria de mais alto: “quanto mais divino é um homem ou uma obra de um homem, mais semelhante se torna à planta; essa é a mais moral e mais bela de todas as formas da natureza. Assim, a vida mais elevada e mais perfeita nada seria além de um *puro vegetar*” (SCHLEGEL, 2014, p.26). Há uma analogia muito marcada no romance entre natureza, passividade e poesia, que aos olhos de Kierkegaard seria apenas uma forma de justificar esse *pathos* aristocrático que busca afastar-se de todo o real e afirmar-se em sua liberdade desvairada. Nesse sentido, a personagem de Julius ocupa uma posição central como “personalidade presa à reflexão”, que Kierkegaard faz questão de diferenciar de um Don Juan, efetivamente ativo em suas seduições. Não é por outro motivo que Pattison o aproximará do sedutor do *Diário*:

A reinterpretação de Kierkegaard do evangelho de acordo com Julius é talvez mais vivamente expressa numa seção de *Ou isto – Ou aquilo* intitulada “*O Diário do Sedutor*”. Johannes, o Sedutor, é uma figura misteriosa, fantasmagórica, que encarna o espírito da reflexão cínica, fria. Seu ‘prazer’ consiste em atenuar sua solidão intelectual por meio de uma série de casos amorosos cuidadosamente arquitetados, cada qual concebido para evocar o máximo de ressonância estética. Johannes, como Julius, fixa as polaridades do ser aos dois sexos respectivamente. A mulher é então a Natureza, beleza sensual, espontaneidade (imediatidade); o homem é o Espírito, idealidade, reflexão. Em comum com o resto da natureza fenomenal, a mulher é o ser-para-outro, o que quer dizer que só encontra realização por meio de sua relação com outro (homem) (PATTISON, 2004, p.132).

Essa constatação a respeito dos sexos é particularmente verdadeira quando se nota que, ao longo de *Lucinde*, Julius não modifica seu jeito passivo de ser frente à existência. Tendo encontrado Lucinde, recobra sua vontade de viver e poetiza a vida ao infinito, mas seu ideal de comportamento permanece vegetativo; nenhuma das personagens parece ter um desenvolvimento verdadeiro, advindo do contato com o outro.

Hegel diria que isso deriva do falso conceito de movimento esposado pelos românticos, preso numa alternância infinita (*Umschlagen*) entre extremos e incapaz de produzir qualquer tipo de modificação, de modo que tais extremos permanecem pontos fixos. Kierkegaard apropria-se dessa ideia da imobilidade para compor suas personagens estéticas: “Falta-me a paciência para viver” (KIERKEGAARD, 1987, p.25) diz o poeta dos *Diapsalmata*. Isso nos fornece uma pista a respeito do tipo de deslocamento que Kierkegaard empreende quando utiliza personagens românticas em seus trabalhos: trata-se de captar esse *pathos* do tédio, inserido em um mundo onírico, e transportá-lo para a forma ensaio ou romance. Isso é visível ao longo de todo o primeiro volume de *Ou isto – Ou aquilo*, mas é inegável que foi seu último texto – o famigerado *Diário do Sedutor* – que provocou a maior comoção, guardadas as devidas proporções, sendo considerado por muitos um romance imoral. A ironia da situação não deve escapar-nos: Kierkegaard criticou duramente os românticos em sua tese apenas para ser confundido com eles pouco tempo depois. É verdade que tentou relativizar o caráter polêmico da obra, afirmando que publicou uma obra religiosa (*Dois Discursos Edificantes*) ao mesmo tempo que *Ou isto – Ou aquilo*, mas a maior parte do público entendeu que nosso autor referendava o *pathos* romântico<sup>3</sup>. De fato, não estavam completamente enganados, pois alguns desses elementos românticos foram efetivamente incorporados ao estilo kierkegaardiano a despeito de suas posições explícitas.

Chegamos então à conclusão de Kierkegaard a respeito do romance, que atribuirá parte de seus problemas à própria forma poética:

Com efeito, se perguntarmos o que é poesia, poderemos responder com uma caracterização bem geral que ela é: uma vitória sobre o mundo; é através de uma negação daquela realidade imperfeita que a poesia inaugura uma realidade superior, alarga e transfigura o imperfeito em perfeito, e com isso atenua a dor profunda que quer escurecer tudo. Desta maneira, a poesia é uma espécie de reconciliação, mas não é a verdadeira reconciliação; pois ela não me reconcilia com a realidade em que eu vivo, com sua reconciliação não ocorre nenhuma transubstanciação da realidade dada, e sim ela me reconcilia com a realidade dada proporcionando-me uma outra realidade, superior e mais perfeita (KIERKEGAARD, 2013, p.301).

Vê-se nessa passagem clara ressonância da temática hegeliana da *Versöhnung*: a poesia não reconcilia de fato pois sublima o presente num ideal que apenas nega o real, como em uma negação abstrata. Nesse momento, Kierkegaard não deixa claro se a verdadeira reconciliação estaria ligada à filosofia, como para Hegel, ou se não poderia sequer ser pensada. Evidentemente, sua posição se alterará substancialmente

<sup>3</sup> Essa questão é debatida no livro *Ponto de Vista Explicativo da minha Obra de Escritor*, em que Kierkegaard faz uma retrospectiva crítica de suas obras e da recepção do público. Ver, por exemplo, a seguinte passagem: “...a duplicidade já está lá desde o começo. *Dois Discursos Edificantes* é simultâneo a *Ou isto – Ou aquilo*. A duplicidade no sentido mais profundo, isto é, no sentido do todo da autoria, certamente não era o que se dizia na época: a primeira e segunda partes de *Ou isto – Ou aquilo*. Não, a duplicidade era: *Ou isto – Ou aquilo* e *Dois Discursos Edificantes*. O religioso está presente desde o começo. Em contrapartida, o estético ainda está presente até no último momento” (KIERKEGAARD, 1998, p.30).

ao longo de sua produção; a própria ideia de reconciliação será abandonada e gradualmente substituída pelo ideal da existência cristã (que aliás não reconcilia, ao menos em um sentido pacificador, uma vez que aponta para a tarefa infinita da fé). De qualquer forma, Kierkegaard parece ampliar o escopo de sua crítica ao constatar que não se trata simplesmente de uma *distorção* de um *medium* que em si mesmo poderia ser frutífero; com efeito, o problema jaz no próprio *medium* da poesia, ao menos no modo como é concebido pelos românticos. É evidente que se poderia empreender uma defesa de Schlegel, enfatizando o fato de que o movimento pendular que descreve não permitiria atribuir uma tal superioridade do ideal sobre o real, mas isso escaparia aos nossos propósitos<sup>4</sup>. Trata-se mais de analisar os fundamentos e as consequências da crítica kierkegaardiana do que sua procedência frente aos autores com os quais se confronta.

#### 4 O contragolpe romântico

Seria mais frutífero perguntar-se acerca das afinidades eletivas entre Kierkegaard e o Romantismo que tanto critica. Por um lado, é incontestável que Hegel fornece a base teórica que lhe permite afastar-se dos ditos devaneios poetizantes; por outro, Kierkegaard assimila, ainda que indiretamente, alguns dos *topoi* românticos mais relevantes, o que diz muito a respeito do caráter ambíguo de sua produção. Em seu artigo *Kierkegaard et le romantisme*, Jean Wahl fornece uma pista preliminar:

A metáfora do véu, a ideia da distância (a floresta vista de longe é um mistério interessante, vista de perto, um enigma resolvido) e da distância temporal (a lembrança), a *Stimmung* que é a meio-caminho entre o interno e o externo, a ideia de um reino encantado do possível, da fantasia, esses são vários dos traços que se ligam ao romantismo de Kierkegaard, ao mesmo tempo que à sua constituição psíquica profunda (WAHL, 1998, p.229).

Análise um tanto vaga, mas correta em sua essência, sobretudo na ideia de uma *Stimmung* comum, algo que não passa despercebido ao leitor atento de Kierkegaard. O principal problema da perspectiva de Jean Wahl é que ela fornece uma centralidade exacerbada ao indivíduo como termo de comparação: “Nós vimos que o romantismo é o individual” (WAHL, 1998, p.234). Isso não só simplifica ao extremo a complexidade do jogo romântico entre indivíduo e mundo, como pretende expor uma proximidade onde ela não existe; é verdade que a figura do indivíduo possui grande relevância na filosofia de Kierkegaard, mas seu foco na interioridade religiosa certamente subverte o esquema romântico, para o qual a autêntica

---

<sup>4</sup> Para tanto, ver SUZUKI, M. *O Gênio Romântico: Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998. Lê-se, por exemplo, na p.164: “Dizer, porém, que a ironia romântica é a presunção de uma individualidade que quer ocupar o lugar do sujeito absoluto significa esquecer que “ter gênio, ser um *daimon*” não constitui uma prerrogativa concedida a poucos, mas é “o estado natural do homem”. A leitura hegeliana não leva em conta, talvez por desconhecimento dos textos, que a tendência à interiorização contida na ironia representa apenas uma de suas faces, que nada é sem o seu reverso: assim como a descoberta do demônio interior é, como se viu, propiciada pelo contato com os outros indivíduos, assim também, num movimento simetricamente inverso, o gênio é a “escola” para a universalidade”.

subjetividade seria poética, justamente porque a arte é vista como o instrumento capaz de aproximar homem e mundo, permitindo ao homem a plena realização de suas potencialidades.

Vejamos então um intérprete mais recente, que capta melhor a ambiguidade que nos empenhamos em trazer à tona:

Kierkegaard tem uma atitude ambivalente frente aos Românticos. Por um lado, na sua dissertação de mestrado ataca violentamente o conceito de ironia na obra dos jovens Românticos Alemães Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck e Karl Solger. Em *Ou isto – Ou aquilo*, ele satiriza o romance *Lucinde* de Friedrich Schlegel, e, em sua autoria pseudônima, relega o estético, que ele toma como quase sinônimo de Romântico (Söderquist 2008: 222), ao estágio mais baixo no caminho da vida. Por outro lado, em suas críticas literárias Kierkegaard toma emprestado de Schlegel algumas de suas ferramentas críticas centrais. Ele também modela a estrutura de *Ou isto – Ou aquilo* parcialmente nas *Cartas Confidenciais sobre Lucinde* de Friedrich Schleiermacher (Crouter 2005: 110–17), e toma emprestado outros elementos do Romântico tardio Joseph Freiherr von Eichendorff (Purver 2008: 42–3). No entanto, ainda mais importante é o engajamento vigoroso de Kierkegaard com a estética Romântica, analisando, jogando com, e transformando criticamente alguns de seus conceitos centrais, tais como ironia, o interessante, reflexão, o indivíduo e o amor, bem como algumas das questões-chave dos jovens Românticos (MCDONALD, 2013, p.94).

A reflexão sobre o indivíduo e a variedade e plasticidade dos gêneros literários certamente são pontos relevantes de convergência, mas ainda assim perdem o elemento principal: a relação entre filosofia e não filosofia. De fato, Kierkegaard valeu-se de princípios formais românticos em suas obras estéticas: *Ou isto – Ou aquilo*, constituído de ensaios, aforismos e um romance, certamente seria um bom exemplo. No entanto, essa plasticidade formal está ligada mais a uma atmosfera específica do que ao *pathos* da obra kierkegaardiana como um todo; o elemento realmente essencial na sua afinidade com o Romantismo é a defesa intransigente da aproximação da filosofia à vida, já reconhecida pelos românticos como um elemento importante no combate à abstração do puro pensamento<sup>5</sup>. Para que possa se realizar como tal, a filosofia precisa reconhecer seus limites e enfrentar diretamente seu outro, aquilo que ao mesmo tempo lhe diz respeito e a transcende. Entretanto, ressaltamos que os programas não são estritamente os mesmos: Kierkegaard insiste a todo o momento na impossibilidade de criar um sistema da existência, enquanto os românticos não só discordam de tal visão como reivindicam um sistema individual. Essa diferença, porém, não anula o paralelismo na atitude frente à filosofia.

Não é à toa que para ambos a figura de Sócrates assume um lugar privilegiado, pois Sócrates fora justamente aquele que trouxera as discussões abstratas dos pré-socráticos para o chão da pólis, o verdadeiro

<sup>5</sup> “Eis aí o que se poderia chamar o “programa” do romantismo: a *artificialidade* da construção filosófica deve ser “devolvida” à vida, transformando-se em obra de *arte*. O homem tem de ser ao mesmo tempo filosofia e vida, “vida ideal” e “filosofia real” – “vivente teoria da vida”. Se esse programa ainda tem muito do “filósofo efetivo” fichtiano (que é ao mesmo tempo vida e ciência da vida), isso se deve à *dupla exigência de genialidade* na qual se inspira e que terá de satisfazer” (SUZUKI, 1998, p.97).

“inventor da moral”. A própria forma do diálogo assumiu no Romantismo uma proeminência que destoava significativamente do modelo dos grandes sistemas da época. Embora criticado em um primeiro momento por Kierkegaard em prol da especulação, o formato do diálogo mudará radicalmente de estatuto ao longo de sua produção, sendo recuperado em obras posteriores como parte integrante de sua filosofia. Mesmo que nunca tenha escrito um diálogo nos moldes platônicos, Kierkegaard empregou constantemente recursos dialógicos em suas narrativas e ensaios, de modo a ilustrar o choque entre pontos de vista diversos acerca da existência (*A Repetição* é um bom exemplo disso, pois lá entram em conflito o jovem enamorado e Constantius, seu confessor).

Quanto ao papel da ironia, cabe dizer que já em sua tese Kierkegaard apresenta certas restrições com relação às críticas de Hegel:

Com isso não se quer dizer, de modo nenhum, que Hegel não tenha razão contra os irmãos Schlegel, e que a ironia da dupla Schlegel e Schlegel não tenha sido um desvio muito grave; e também com isso não se quer negar que Hegel tenha contribuído proveitosamente pela seriedade com que se opõe a qualquer isolamento, uma seriedade que faz com que se possa ler muitas de suas análises com bastante edificação e reconforto. Por outro lado, não se pode omitir que Hegel, ao se voltar unilateralmente contra a ironia pós-fichtiana, *deixou de perceber a verdade da ironia*, e, ao identificar toda ironia com aquela, foi injusto com a ironia (KIERKEGAARD, 2013, p.267).

O exercício de Kierkegaard, ainda incipiente nesse momento, consistirá em dissociar ironia romântica das outras possibilidades irônicas não exploradas por ela, recuperando Sócrates para mostrar que ela não necessariamente implica um completo abandono da realidade em prol de um ideal negador do mundo. Esse é o sentido da última seção do livro, que trata da ironia como “momento dominado” em termos claramente hegelianos:

Aqui também a ironia está dominada, reduzida a um momento: a essência não é outra coisa senão o fenômeno, o fenômeno não é outra coisa senão a essência; a possibilidade não é tão esquiva que se recuse a entrar em alguma realidade, mas a realidade é a possibilidade (KIERKEGAARD, 2013, p.330-331).

Kierkegaard afirma que essa ironia seria “disciplinadora”, em oposição à ironia sonhadora dos românticos – ela não alçaria voos impossíveis rumo ao infinito, mas seria responsável por finitizar e conferir conteúdo, constituindo não um fim em si mesmo, mas meramente o “caminho”. Ou seja: ela levaria a sério a ideia de um movimento incessante que tem no real, no finito e no objetivo elementos tão relevantes quanto o ideal, o infinito e o subjetivo, dissolvendo a hierarquia que coordenava subrepticamente a fantasia disparatada dos irmãos Schlegel. Apesar de não aprofundar seu argumento, Kierkegaard não hesita em dizer que “nenhuma vida autenticamente humana é possível sem ironia” (KIERKEGAARD, 2013, p.331), o que já prenuncia a incorporação da ironia ao esquema dos estádios da existência. Como se sabe, ela será

compreendida em outras obras como o limite entre o estético e o ético, justamente porque é capaz de reconhecer a tarefa mais alta, mas não consegue se desprender do *Witz* e da melancolia características do esteta.

Além disso, Kierkegaard aponta o *humor* como elemento que estaria além da ironia:

Humor contém um ceticismo muito mais profundo do que a ironia; pois nele tudo gira não mais ao redor da finitude, e sim da pecabilidade; o ceticismo do humor se relaciona com o da ironia da mesma maneira que a ignorância se relaciona com a antiga proposição: *credo quia absurdum*; mas o humor contém também uma positividade muito mais profunda, pois ele se movimenta não em determinações humanas, mas sim teantrópicas, ele não se contenta com fazer do homem um homem, mas quer fazer do homem um homem-deus (KIERKEGAARD, 2013, p.335).

Em obras posteriores, o humor será o *confinium* entre o ético e o religioso, algo certamente anunciado nessa passagem, que reconhece a pecabilidade como um de seus elementos centrais. De acordo com tal esquema, o pseudônimo mais conhecido de Kierkegaard, Climacus, será classificado como humorista e não como ironista, pois reconhece a tarefa religiosa e o movimento da fé, embora não consiga realizá-los por si mesmo. De um ponto de vista estrutural, contudo, humor e ironia equivalem-se, pois ambos baseiam-se na constatação de uma contradição (ou melhor: oposição) irredutível entre real e ideal, finito e infinito. Nesse sentido, a “dialética existencial” kierkegaardiana, ao contrário do que o próprio Kierkegaard dá a entender, estaria mais próxima do ímpeto irônico dos românticos do que da dialética especulativa hegeliana.

## Referências

ALQUIÉ, ARANTES, P. *Ressentimento da dialética*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

DIDEROT, D. O Sobrinho de Rameau. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

HEGEL, G.W.F. *Werke 18: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.

KIERKEGAARD, S. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

\_\_\_\_\_. *The Point of View for My Work as an Author*. Princeton University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *Either/Or*. Volume 1. Princeton: Princeton University Press, 1987.

MCDONALD, W. Kierkegaard and Romanticism. In: LIPPIT, J; PATTISON, G (orgs). *Oxford Handbook of Kierkegaard*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p.94-111.

PATTISON, G. *Kierkegaard: Religion and the Nineteenth-Century Crisis of Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SCHELLING, F.W.J. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edusp, 2001.

SCHILLER, F. *A Educação Estética do Homem*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SCHLEGEL, A. *Doutrina da Arte*. São Paulo: Edusp, 2014.

SCHLEGEL, F. *Lucinde*. Berlin: Holzinger, 2014. Disponível em: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Roman/Lucinde>.

\_\_\_\_\_. *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SUZUKI, M. *O Gênio Romântico. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

WAHL, J. *Kierkegaard: L'Un devant l'Autre*. Paris: Hachette Littératures, 1998.

**Recebido em: 17/06/2024**

**Aceito em: 07/01/2025**