

IRONIA E APRECIÇÃO: TIECK DIANTE DE KIERKEGAARD

Aron Barcelos

Universidade Federal de São Paulo

 0009-0003-3927-9440

DOI: 10.36942/rfim.v6i1.1540

Resumo:

O presente artigo examina a crítica de Søren Kierkegaard ao poeta romântico Ludwig Tieck. Busca-se compreender a relação ambígua que Kierkegaard desenvolve com a figura de Tieck, uma vez que, por um lado, em *O Conceito de Ironia Constantemente Referido a Sócrates* (1841), Tieck é criticado enquanto poeta do romantismo, mas, por outro lado, em seus diários, Kierkegaard revela certa admiração pelas ideias que Tieck possui em seu modo de contar histórias. Parte-se da crítica realizada pelo dinamarquês em *O Conceito de Ironia Constantemente Referido a Sócrates*, na qual Kierkegaard interpreta as características gerais da poética tieckiana e seu modo singular de construção narrativa, destacando as diferenças fundamentais entre sua produção literária e o romantismo filosófico de Friedrich Schlegel. Embora curta, a crítica de Kierkegaard é concentrada e densa, feita a partir da interpretação da produção literária de Tieck como expressão de dois momentos distintos: no primeiro, como fruto de uma animação poética, indiferente à realidade, que carrega certa inocência e ataca a realidade apenas de maneira indireta; no segundo, a obra é aproximada ao projeto de F. Schlegel, no qual Tieck gradativamente vai cedendo à arbitrariedade poética e ao jogo irônico do romantismo, dirigindo-se contra a realidade no intuito de destruí-la. Em seguida, algumas passagens dos diários pessoais de Kierkegaard são utilizadas no intuito de ampliar e mapear a influência do pensamento de Tieck sobre a produção total do autor.

Palavras-chave: Kierkegaard; Tieck; Romantismo; Ironia Romântica; Autoria.

Abstract:

Irony and Appreciation: Tieck before Kierkegaard

This article examines Søren Kierkegaard's critique of the Romantic poet Ludwig Tieck. Its aim is to clarify the ambivalent relationship Kierkegaard develops with Tieck's work, since, on the one hand, in *The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates* (1841), Tieck is criticized as a poet of Romanticism, while, on the other hand, Kierkegaard's journals reveal a certain admiration for Tieck's reflections on the art of storytelling. The analysis begins with Kierkegaard's critique in *The Concept of Irony*,

where he interprets the general features of Tieck's poetics and his distinctive narrative construction, highlighting the fundamental differences between Tieck's literary production and the philosophical Romanticism of Friedrich Schlegel. Although brief, Kierkegaard's critique is dense and concentrated, and it proceeds by interpreting Tieck's work as the expression of two distinct moments: first, as the product of a poetic animation indifferent to reality, marked by a certain innocence and by an only indirect attack on the real; second, as increasingly aligned with Friedrich Schlegel's project, in which Tieck gradually yields to poetic arbitrariness and to the ironic play characteristic of Romanticism, ultimately turning against reality with the intention of destroying it. Finally, passages from Kierkegaard's personal journals are examined in order to broaden and map the influence of Tieck's thought on the author's oeuvre as a whole.

Keywords: Kierkegaard; Tieck; Romanticism; Romantic Irony; Authorship.

Resumen:

Ironía y apreciación: Tieck ante Kierkegaard

El presente artículo examina la crítica de Søren Kierkegaard al poeta romántico Ludwig Tieck. Su objetivo es esclarecer la relación ambigua que Kierkegaard desarrolla con la figura de Tieck, puesto que, por un lado, en El concepto de la ironía, con referencia constante a Sócrates (1841), Tieck es criticado como poeta del romanticismo, mientras que, por otro lado, en sus diarios, Kierkegaard manifiesta una cierta admiración por las concepciones de Tieck acerca del arte de narrar. El análisis parte de la crítica formulada en El concepto de la ironía, donde Kierkegaard interpreta las características generales de la poética tieckiana y su modo singular de construcción narrativa, destacando las diferencias fundamentales entre la producción literaria de Tieck y el romanticismo filosófico de Friedrich Schlegel. Aunque breve, la crítica kierkegaardiana es densa y concentrada, y se desarrolla a partir de la interpretación de la obra de Tieck como expresión de dos momentos distintos: en el primero, como fruto de una animación poética indiferente a la realidad, marcada por cierta inocencia y por un ataque únicamente indirecto a lo real; en el segundo, como progresivamente vinculada al proyecto de Friedrich Schlegel, en el que Tieck va cediendo a la arbitrariedad poética y al juego irónico del romanticismo, orientándose contra la realidad con la intención de destruirla. Por último, se analizan pasajes de los diarios personales de Kierkegaard con el fin de ampliar y cartografiar la influencia del pensamiento de Tieck en el conjunto de su producción autoral.

Palabras clave: Kierkegaard; Tieck; Romanticismo; Ironía Romántica; Autoría.

Na subseção dedicada a Ludwig Tieck, na segunda parte de *O Conceito de Ironia Constantemente Referido a Sócrates* (1841), Kierkegaard anuncia que comentará aspectos de sua lírica e de seus dramas satíricos (Kierkegaard, 2013, p. 306). Ele considera Tieck o poeta do romantismo (Kierkegaard, 2013, p. 278). Embora afirme abordar seus dramas, Kierkegaard não cita nominalmente nenhuma obra de Tieck. Em vez disso, concentra-se nas características gerais da poética tieckiana e em seu modo característico de construção narrativa. Com exceção dos comentários esparsos relacionados a Tieck na seção *Ironia Após Fichte*, contamos com modestas, no entanto densas, oito páginas que compõem, na tradução portuguesa em *O Conceito de Ironia Constantemente Referido a Sócrates* – doravante referenciada simplesmente como *CI* –, a crítica de Kierkegaard a Tieck. Não obstante é sabido que o filósofo dinamarquês possuía grande riqueza de material sobre o autor romântico em sua biblioteca – obras originais do poeta, traduções realizadas por Tieck de outros autores importantes, como Novalis, Reinhold, Solger e Shakespeare (que parece ser a preferida do filósofo dinamarquês, uma vez que se encontra uma anotação sobre ela em seu diário pessoal) (Kierkegaard, 2007, p. 38. Tradução nossa), interpretações e comentários de pensadores de sua época a respeito do poeta, como Hegel, Henrich Heine e Heinrich Hotho (Robinson, 2016, p. 275. Tradução nossa). Portanto, Kierkegaard detinha uma grande fortuna crítica a respeito de Tieck, e estava familiarizado com a sua produção seja enquanto poeta, seja enquanto tradutor de grandes mestres, confiando em sua sensibilidade e capacidade para apreender as nuances dos textos, e também familiarizado com as críticas que Tieck recebia de seus contemporâneos.

O meu trabalho seguirá, ao seu próprio modo, uma intuição desenvolvida por Robinson (2016), que procura argumentar que Kierkegaard se relaciona com Tieck de maneira ambígua, ou seja, possui tanto um lado crítico em relação ao poeta romântico, quanto uma admiração secreta pelo gênio de Tieck – relação essa ilustrada pela imagem mítica do Rio Guadalquivir,¹ que possuiria uma parte externa e outra interna; assim

1 “Kierkegaard frequentemente usava uma imagem do rio Guadalquivir para caracterizar a força vital de uma fonte meio oculta, meio revelada. Em uma ocasião, ele a usou para descrever a relação de

também Kierkegaard exporia somente uma imagem externa de Tieck, apresentada em *CI*, e ocultaria outra interna, expostas nos diários. No entanto, embora afirmações como “Kierkegaard passou a ver Tieck como uma fonte de inspiração metodológica, um mestre esteta que poderia ajudá-lo a aguçar seu próprio engenho natural, inclinação para a ironia, senso do inquietante e talento para contar histórias” (Robinson, 2016, p. 272. Tradução nossa) me sejam verossímeis, ainda que tal fonte não seja a única ou mesmo a mais importante, uma vez que Kierkegaard utiliza múltiplas fontes de inspiração em sua autoria,² eu não sei até que ponto posso subscrever a certas colocações como “Para Kierkegaard, portanto, Tieck era, em última instância, um espírito mentor que o ajudou a desenvolver seu próprio papel autoatribuído como um aguilhão socrático e trovador jocoso da cristandade dinamarquesa” (Robinson, 2016, p. 272. Tradução nossa). A partir do que Kierkegaard escrevera sobre Tieck em sua dissertação, tal declaração não pareceria um tanto quanto hermeneuticamente ousada? Se Kierkegaard faz questão de se distanciar explicitamente de Tieck em *CI*, mas, ao mesmo tempo, aprecia-o como um espírito mentor, embora de modo subterrâneo e implícito, tal leitura não nos levaria a pensar que Kierkegaard, de certa maneira, se dividiria em dois ao expor sua autoria? Um autor externo, outro interno?³ Uma autoria duplicada, irônica, em sentido totalmente

Sócrates com seus seguidores; em várias outras, ele a usou para descrever sua própria relação com sua autoria pseudônima” (Robinson, 2016, p. 272. Tradução nossa).

- 2 Por exemplo, o próprio prefácio de *Ou-Ou*, fortemente literário, é feito sob influência de vários autores, embora Tieck ele mesmo não esteja presente. Segundo Elisabete M. de Sousa, no parágrafo que se concentra a narrativa de arrombamento da mesa secretária, “elementos narrativos inspirados na *Novelle Dichter und ihre Gesellen* de Eichendorff, designadamente, o arrombamento da secretária e o toque do postilhão, os quais, uma vez articulados com a inclusão de uma caixa de pistolas no episódio, permitem a Purver concluir que Kierkegaard encerra neste momento um período de criação literária sob a influência de *Die Leiden des jungen Werthers* [O Sofrimento do Jovem Werther] de 1774, a *Novelle* epistolar de Johann W. von Goethe (1749-1832). Kierkegaard seguiu assim o rumo trilhado por Eichendorff, e também por Arnim e Brentano, os quais se dirigem ao leitor apresentando propostas éticas e religiosas através de uma crítica dos valores veiculados na sua época e da valorização das escolhas de vida individuais aplicáveis à sua inscrição no tempo histórico; [...]” (Kierkegaard, 2013, p. 28. Nota de rodapé nº 6).
- 3 Embora Kierkegaard diga em *Ponto de Vista Explicativo da Minha Obra como Escritor* ([s.d]. p. 27) que existe um duplo caráter em sua autoria – de ordem estética e religiosa –, este se encontra subsumido na relação da autoria enquanto autor religioso. O problema que aqui tratamos, portanto, não diz respeito somente a esta autoria, qual seja, a de autor religioso, mas a tudo o que Kierkegaard escreveu sobre Tieck em seus diários.

desconectado da ironia própria aos pseudônimos? De quem Kierkegaard teria de esconder sua admiração em relação a Tieck? Do Círculo Estético de Johan Ludvig Heiberg, o qual valorizava Hegel, mas que por sua vez, depreciava Tieck? Dos avaliadores de sua dissertação? Ademais, a negatividade do método de Kierkegaard é inspirada predominantemente por Sócrates. Embora Tieck possa ter contribuído (e certamente o fez) com o papel de agulhão socrático, o que determina Kierkegaard a ser um agulhão socrático são aqueles elementos presentes em Sócrates – o fato de não se dirigir somente a acadêmicos, mas a todas as pessoas que possam ouvi-lo, e mais ainda àquele indivíduo singular; o método dialógico; a ironia pedagógica; a maiêutica existencial que se opera no leitor diante das formas de vida apresentadas pela autoria pseudonímica, entre outros. Em razão dessas questões, realizei escolhas para apontar pontos fortes e fracos daquilo que me parecia fazer mais sentido. Além disso, no que vem a seguir, busquei examinar a relação de Kierkegaard com Schlegel, mas somente na medida que ela me permitia dialogar com a relação de Kierkegaard com Tieck. No intuito de traçar um contraponto para que a diferença entre ambos os românticos se torne clara desde o início, começarei pela última parte.

Segundo Kierkegaard, inicialmente, a diferença fundamental em relação à atitude romântica de Schlegel e de Tieck é a de que, enquanto o filósofo do romantismo, Schlegel, teoriza (*docerer*) e ataca a realidade, visando destruí-la,⁴ o poeta do romantismo, Tieck, entrega-se sobretudo a uma animação poética, mantendo uma postura indiferente diante do real, e, quando o confronta, fá-lo de modo indireto (Kierkegaard, 2013, p. 307). Schlegel figura como o arquétipo do filósofo romântico que busca minar a realidade por meio da reflexão contínua. Já Tieck, enquanto poeta, move-se por uma fantasia que opera à margem das estruturas do real, sem necessidade imediata de destruição ou de uma crítica direta. Ou seja, Schlegel possuiria um programa para confrontar e demolir intencionalmente a estrutura da realidade como um todo, atacando não somente a eticidade, mas esvaziando a existência de toda a sua significação. Tieck, por outro lado, manteria em face da realidade muito mais uma atitude de indiferença poética, atitude essa

4 O termo é de Schiller, e significa em linhas gerais transformação da realidade sensível em linguagem.

que não consideraria as determinações ontológicosociais – o tempo e a historicidade, a materialidade dos objetos e a corporeidade dos seres humanos, incluindo suas necessidades naturais, as instituições, os códigos morais e a vida pública em geral – como necessariamente um empecilho à criação poética, mas das quais Tieck se apropria ao mesmo tempo para criar um universo poético paralelo onde a imaginação pode operar de maneira indireta. Kierkegaard observa que, nesse aspecto, Tieck conservara uma certa inocência em relação ao aspecto polêmico do romantismo; entretanto, à medida que ele se aproxima do tom polêmico, da necessidade de ruptura com a realidade para se tornar inteligível, do desejo de obter a simpatia do leitor, tanto mais intencional os ataques contra a realidade vão se tornando, e assim Tieck vai perdendo sua indiferença poética, e cai na arbitrariedade do jogo romântico para o qual nada subsiste (Kierkegaard, 2013, pp. 307-308).

Animais e outros seres fantásticos são invocados, objetos possuem um senso próprio de sua significação, enquanto os próprios seres humanos dela carecem. Esta reação descontrolada de metamorfoses de seres, combinações poéticas e elementos maravilhosos ocorrera em resposta à petrificação da ordem social (Kierkegaard, 2013, p. 308) na qual os românticos se encontravam e para a qual buscavam algum tipo de saída, ainda que esta reação alquímica entre ordem dada e fantasia tenha resultado em anomalias. Diante de um mundo engessado pelas normas sociais, previsível na realização dos desejos, totalmente regulado em suas atividades cotidianas e, portanto, sufocado por uma conformidade opressiva, Tieck aparece como um poeta que faz com que o familiar se torne não-familiar, ou seja, faz com que a previsibilidade da tradição sofra com o influxo de um sobrenatural desconhecido e que se mantém à espreita, silencioso e vigilante. Nesse não-familiar, Tieck faz com que as figuras humanas do cotidiano surjam em meio a uma aparência distorcida, na qual sua identidade é posta sob suspeita, sua natureza parece estar repleta de ansiedade, enquanto aguardam junto aos seus personagens um desfecho pressentido, enfim, que as coisas comuns sejam mergulhadas numa *umheimliche Angst* (estranha e inquietante angústia) (Kierkegaard, 2013, p. 312).

Na produção do desconhecido a partir do conhecido, Safranski (2012) afirma que Ludwig Tieck e seu amigo, Wilhelm H. Wackenroder, foram os primeiros que

“transfiguraram pela primeira vez a Francônia com suas cidades medievais, suas florestas, ruínas de castelos, residências e minas como a terra prometida do Romantismo alemão” (Safranski, 2012, p. 90). A partir da observação de cenários comuns ou de histórias difundidas carregadas de elementos inquietantes, como 1) a narrativa que sua mãe lhe contara sobre uma terrível mulher anciã que vivia com seu cachorro na mais completa solidão humana nos bosques, e que proporcionara a Tieck o seu conto mais famoso, *Der blonde Eckbert* (*O Loiro Eckbert*, 1796); 2) suas visitas com seu amigo às minas e às profundezas das montanhas, o que o teórico chama de Romantismo subterrâneo, inspirando contos como *Der Runenberg* (*A Montanha das Runas*, 1802), no qual a familiaridade do cotidiano é atacada não somente a partir dos elementos sensíveis e espaciais, como também em relação à sua função – uma montanha não é mais um espaço para a extração de riquezas, mas se constitui como o espelho da própria ambição humana, revelando a natureza da interioridade na exterioridade da natureza (Safranski, 2012, p. 95).

Embora Kierkegaard discuta somente os dramas satíricos e a lírica de Tieck em sua dissertação, é fundamental destacar que ambos os contos, presentes nos *Ludwig Tieck's Schriften* (primeira parte do volume 4 de *Phantasus*), estavam acessíveis a Kierkegaard em sua biblioteca,⁵ os quais certamente não lhe passaram despercebidos. Deste mesmo livro, Kierkegaard retira e registra em um de seus diários uma anotação muito importante relacionada ao que Tieck entende por alegoria (Kierkegaard, 2007, p. 69. Tradução nossa). No excerto, Tieck explora a ideia de que a alegoria é fundamental para a criação de toda obra poética. Mesmo de maneira inconsciente, o poeta ou artista ainda faz uso da alegoria, principalmente na dualidade entre bem e mal, as quais até mesmo as crianças são capazes de entender

Talvez não haja invenção que não tenha a alegoria, ainda que inconscientemente, como o fundamento e o solo de sua essência. O bem e o mal

5 Duas tradutoras das obras de Tieck para a língua portuguesa, Maria Aparecida Barbosa e Karin Volobuef, presentearam-nos com uma seleção de contos, em obra traduzida para nossa língua intitulada “Feitiço de Amor e Outros Contos” (ed. Hedra, 2009). Todos os contos contidos nessa obra se encontram nos *Ludwig Tieck's Schriften*, Vol. 4: *Phantasus*, *Erster Theil*.

são as duas manifestações que até mesmo uma criança compreende com mais facilidade em toda obra poética; são essas manifestações que nos tocam profundamente em toda narrativa, que nos falam de novo em cada enigma sob as mais variadas formas e que, ao lutar por sua própria compreensão, desejam se dissolver. Há uma maneira de enxergar a vida mais comum como se fosse um conto de fadas; da mesma forma, podemos nos familiarizar com o mais maravilhoso como se fosse algo cotidiano. Pode-se dizer que tudo, o mais comum, assim como o mais extraordinário, o mais leve e o mais divertido, possui verdade e nos toca porque essa alegoria serve de sustentação em seu plano de fundo mais profundo, e é exatamente por isso que as alegorias de Dante são tão convincentes: porque elas se desenvolveram até a realidade mais palpável [...] (Kierkegaard, 2007, pp. 69-70. Tradução nossa).

Bem, este é um trecho que realmente dá muito o que pensar. Em primeiro lugar, no que diz respeito ao bem e ao mal, ou seja, à ética, sabemos que Kierkegaard via na obra *Lucinde*, de Schlegel, uma tentativa do filósofo de destruir toda a eticidade. Ao contrário de Tieck, a alegoria fundamental que parece governar a obra poética *Lucinde* é estética, a da beleza/fealdade – “Mesmo que o mundo não seja exatamente o melhor ou o mais útil, ainda assim sei que é o mais belo” (Schlegel, 2019, p. 19). Embora o problema da consciência poética romântica para Kierkegaard, grosso modo, é o de que ela recusa a temporalidade e deseja se manter em suspensão, nesse sentido, então, Tieck e Schlegel se distanciariam. O ideal do belo em Schlegel é descompromissado com a eticidade, âmbito no qual o espírito se realiza no tempo,⁶ e a imaginação serve como propulsora para um ideal progressivo que nunca se realiza completamente no tempo, mas que é sempre vislumbrado num horizonte móvel intrinsecamente pertencente à própria imaginação, recaindo na infinita possibilidade

Viver na imaginação é viver na possibilidade, exatamente o oposto da efetividade que dá ao eu uma situação histórica (como dádiva) e uma definição ética (como tarefa). A imaginação pode até tentar incorporar o atual e o finito, mas enquanto for ela mesma o meio dessa tentativa, está condenada ao fracasso. Schlegel, Tieck e Solger representam, cada um a seu modo, essa mesma incorporação malsucedida da atualidade na possibilidade. Schlegel nega mais claramente a atualidade e foge para uma vida imaginária que falsamente afirma

6 Esta característica da eticidade advém da filosofia idealista, mas toma um rumo diferente em Kierkegaard, pois a eticidade como entendida pelos idealistas é insuficiente dentro da concepção kierkegaardiana de ética (é necessário lembrar-se da nova ética).

alcançar a infinitude em uma vida ideal; mas o finito se vinga, e essa idealização imaginativa se dissolve na sensualidade. A negação da atualidade por parte de Tieck produz uma falta de forma em sua produção poética. Sua imaginação, em oposição às formas estáticas do mundo filisteu, torna sua obra artística arbitrária e vazia. Carente de uma relação determinada com um ideal, sua imaginação enfraquece tanto o ideal infinito, sempre evanescente, quanto o mundo finito. (Gouwens, 1989, p. 70)

Por causa disso, Kierkegaard nutre asco pelo conteúdo de *Lucinde* – “sinto como se tivessem me oferecido uma bebida repugnante, preparada no caldeirão das bruxas, e de que tira de quem a bebe todo o gosto, todo o apetite pela vida” (Kierkegaard, 2013, p. 307). Embora Gouwens (1989) esteja correto ao realizar o diagnóstico da ausência de efetividade provocada pela imaginação romântica, como vimos, em Tieck a questão relacionada à negação da realidade não é necessariamente condicionada, ao menos inicialmente, por um desprezo ético. Em *Phantasus*, o poeta afirmara que é a alegoria ética da dualidade bem/mal que comanda não somente seus dramas satíricos ou lírica, mas todo o conjunto de sua obra (a alegoria ética é a essência de toda produção poética). Deste modo, parecem compreensíveis as palavras de Kierkegaard em sua dissertação ao falar do poeta, quando afirma que “com Tieck, não é este o caso: ele se entrega a uma *animação poética*, mantendo-a, porém, na sua *indiferença frente a realidade*. Só quando não procede assim é que se aproxima de um ataque à realidade, e mesmo nestas ocasiões só a ataca de forma mais indireta” (Kierkegaard, 2013, p. 307. Grifos do autor). Deste modo, ambos os pontos de partida para a produção literária – estético em Schlegel, ético em Tieck – culminam em dois tipos de imaginação romântica diferentes, uma imaginação romântica mais propriamente estetizante, e outra imaginação romântica mais propriamente moralizante. E se seguirmos o argumento do autor supramencionado, encontraremos também Solger, o qual utiliza a ironia romântica no âmbito da metafísica. Kierkegaard, por conseguinte, está dizendo de uma maneira muito sutil, imperceptível a muitos, que a imaginação romântica, seja ela utilizada em qualquer nível da realidade – estético, ético ou metafísico –, é insuficiente por si mesma e produz o vazio da realidade.

Nesse sentido, Kierkegaard afirma que Hegel cometeu uma injustiça com Tieck, sem compreender corretamente o sentido que ele trazia à ironia, e utiliza as palavras de

outro hegeliano, Henrich Hotho, que reconheceu o erro de Hegel⁷ (Kierkegaard, 2013, p. 307). As produções de Tieck não são imorais como a *Lucinde* de Schlegel, mas por vezes elevam o tom de polêmica contra a realidade de maneira indireta, na feitura daqueles personagens fantásticos que foram supramencionados, por meio de seus desejos e expectativas em relação ao mundo. Ainda assim, Tieck é muito mais brando que Schlegel em seu ataque à realidade, e por isso também Kierkegaard é mais ameno em sua crítica em relação a Tieck. Talvez não seja muito arriscado afirmar que isso ocorre, finalmente, porque Kierkegaard sabia qual era o fundamento alegórico que Tieck tinha em mente quando produzia suas obras poéticas, o ético, o que pressupunha que as produções do poeta apresentavam mundos onde, ainda que criaturas fantásticas existissem e coisas bizarras ocorressem, Tieck ainda respeitava a estrutura da realidade ética, sendo seus personagens fadados a realizar escolhas significativas, lidar com conflitos e suportar a responsabilidade de seus atos (no conto *A Montanha Das Runas*, por exemplo, Christian, o protagonista, escolhe se casar e ter filhos, embora não consiga lidar com a pressão interna que irrompe da própria interioridade e o leva à ruína) (Tieck, 2010, p. 77). Embora Tieck não tenha conseguido realizar este fundamento ético da alegoria de maneira adequada para integrá-lo em uma visão de mundo coerente que pudesse ser desenvolvida pelos seus personagens na temporalidade de suas narrativas, resultando muitas vezes em desfechos desconcertantemente infelizes ou ausentes de um significado mais profundo, sua atitude não denotava um desprezo pela realidade, mas somente uma incapacidade ética que culminava naquela atitude de indiferença estética.

Um dos desdobramentos do problema da alegoria ética envolve o uso do ideal na produção romântica. Ainda que a alegoria ética seja o fundamento das produções poéticas de Tieck, e que Kierkegaard admire a capacidade de Tieck como um excelente contador de histórias – “[...] Tieck possui uma engenhosidade sem igual para conceber o aspecto filisteu das coisas” (Kierkegaard, 2013, p. 312) –, há um problema na dinâmica que o ideal

7 No livro *Vorstudien für Leben und Kunst* (Estudos Prévios Para a Vida e Arte), H. Hotho afirma: “Igualmente à vontade com brincadeiras e alegria, ele [Hegel] ainda assim permaneceu parcialmente insensível às profundezas finais do humor, e a forma mais recente da ironia estava em tal contraste com sua própria orientação que ele carecia quase totalmente da capacidade de reconhecer ou apreciar o que havia de genuíno nela” (Hotho, 1835, p. 394. Tradução nossa).

como proposto enfrenta dentro do romantismo. A própria ideia do que significa “ideal” é interpretada por Kierkegaard de maneira negativa pois, segundo ele, o romantismo cindiu a realidade em duas – a realidade do espírito filisteu (concreta, pertencente à burguesia) e a realidade das figuras crepusculares (imaginada, pertencente à fantasia), onde uma alimenta necessariamente a outra por meio de seu enfraquecimento. Quanto mais a realidade concreta é caricaturada, tanto mais alto jorra o ideal romântico (Kierkegaard, 2013, p. 310). Isso significa que o ideal não surge organicamente a partir da realidade concreta, mas em confronto com ela, pois a realidade deste ideal é fundada na realidade da fantasia e segue a estrutura que lhe é própria; mas isso é contradição, pois o reino da fantasia é o reino da possibilidade pura, sua estrutura é fundada na possibilidade pura, enquanto a realidade concreta é feita de possibilidade e efetividade. Descartando-se a efetividade, cria-se um mundo paralelo onde a possibilidade pura desmancha a percepção que se tem das determinações concretas, pois se a possibilidade pura é ilimitada, deve-se pressupor a ausência de qualquer conteúdo com densidade, descartando por consequência aquela base existencial sólida que seria o terreno no qual o verdadeiro ideal nasceria. Kierkegaard rejeita esse tipo de poesia romântica, e a caracteriza, num sentido profundo, como não-poesia, porque apenas se move entre opostos. A poesia romântica é não-poética, pois não é a verdadeira poesia (Kierkegaard, 2013, p. 310).

Mas o que é um ideal? No fragmento 121 da *Athenäum* (2021), Schlegel escreve que um “[...] Um ideal é ao mesmo tempo, ideia e fato” (Schlegel, 2021, p. 87). E aqui poder-se-ia dizer que, em razão da palavra fato, Schlegel estaria preocupado com a realidade concreta. Mas verdadeiramente existe uma diferença sobre a consideração do conceito de “realidade” entre ambos os autores (Schlegel e Kierkegaard), o que conduz a discussão a um problema de homonímia, pois são coisas diferentes as que têm em mente ambos os filósofos quando utilizam esta palavra. Schlegel afirma que um ideal é abstração e concreção, mas isso para Kierkegaard seria irônico, pois o romantismo segundo ele negaria a concreção dos elementos da realidade por meio da fantasia e da ironia, ou seja, embora Schlegel fale de concreção, trata-se de uma concreção que permanece mediada pela fantasia e pela ironia romântica, isto é, que não se deixa atravessar pela seriedade da decisão existencial apaixonada. Por isso, a poesia romântica não é a verdadeira poesia. Ela

é um além (Kierkegaard, 2013, p. 310). Deve-se procurar o ideal em outro lugar, distante deste longínquo ideal: “O verdadeiro ideal não é, dum jeito ou de outro, um além; ele está atrás de nós, na medida que é a força que impulsiona; ele está adiante de nós, na medida que é a meta que entusiasma; mas ao mesmo tempo está em nós, e esta é sua verdade” (Kierkegaard, 2013, p. 310). Um ideal, para Kierkegaard, não se encontra oscilando entre dois mundos. A verdade do ideal é ao mesmo tempo força, meta e presença constante na realidade em que o existente existe, e não na realidade da possibilidade pura da fantasia. E se pensarmos na dupla composição schlegeliana, ideal enquanto fato e ideia, onde o fato representa a situação de um indivíduo na existência em meio às suas determinações concretas, temos por conseguinte o segundo elemento, o da ideia, que é um conjunto de forças para ação no mundo “[...] o que preciso saber claramente é o que tenho de fazer, não saber, exceto no sentido de que o conhecimento deve preceder toda ação. A questão é achar uma verdade que é a verdade para mim, encontrar a ideia pela qual estou disposto a viver e morrer” (Kierkegaard, 2007, p. 19. Tradução nossa). A ideia é causa motriz e causa final de uma vida; mas a ideia não é somente causa de algo ou para algo, e sim a todo momento “causa causando”, na medida em que ela é ela mesma e aquilo que será transposto para a concretude enquanto foi escolhida pelo indivíduo para preencher todo o conteúdo de sua vida; ela atravessa todas as ações e lhes confere validade, sua razão de ser na existência, ancora o indivíduo em algo que o transcende mas que, ao mesmo tempo, o faz persistir como aquilo que lhe dá comprometimento e sentido para viver. Contrárias à força unificadora do ideal são também as produções irônicas de Tieck. Este não conseguiu integrar às suas narrativas uma ideia que lhes conferisse a realidade da existência e, assim, conferir a esta uma resposta profunda. Tieck não é como Hamann, que aceita o paradoxo da existência e responde a ela como humorista; um humor que acena a ironia, levada à sua vibração máxima (Kierkegaard, 2007, p. 36. Tradução nossa).

Kierkegaard declara que a poesia romântica não entra numa relação verdadeiramente poética com o leitor (Kierkegaard, 2013, p. 310). Ora, pelo que foi dito acima, parece fácil compreender essa afirmação, pois o leitor se encontra numa realidade onde possibilidade e efetividade se mesclam, enquanto a poesia romântica se encontra no reino da possibilidade pura. Movido pela força da ironia e da fantasia, a relação que o

poeta romântico estabelece, então, com sua obra, é a da arbitrariedade poética (Kierkegaard, 2013, p. 311). Em lugar da unidade poética, o poeta romântico cria uma multiplicidade desconexa de elementos discretos e isolados entre si. Cada um desses elementos, quando em contato com o elemento poético romântico (sua liberdade), desenvolve-se enquanto polêmica, e por isso nunca está satisfeito, nunca fechado, sempre se abrindo em um esforço para uma nova polêmica. Por conseguinte, o poeta romântico não possui, em sentido forte, um ideal – “O esforço ideal não tem, por outro lado, nenhum ideal, pois todo ideal é no mesmo instante meramente uma alegoria, que encerra dentro de si um ideal ainda mais alto, e assim por diante até o infinito” (Kierkegaard, 2013, p. 311). E se vimos que o bem e o mal são a dualidade que compõem a essência de toda alegoria, isso significa que o bem e o mal, enquanto realizações temporárias de um ideal, não poderão ser atingidos, pois sempre darão lugar a outro ideal, e então a outro ideal, *ad infinitum...* – e para cada vez mais distante se afasta o bem e o mal realizáveis... Deste modo, embora Tieck utilize a alegoria ética como fundamento de sua produção poética, ele a estetiza. Assim são as narrativas de Tieck, onde bem e mal estão presentes enquanto essência e solo da alegoria, mas que não se realizam na temporalidade de suas narrativas, ou seja, a alegoria ética tieckiana é insuficiente do ponto de vista existencial, é indiferente à vida.

Expandindo um pouco a discussão no que diz respeito ao elemento poético das narrativas, em outra entrada de um dos seus diários, Kierkegaard discute sobre a arte de contar histórias para crianças (Kierkegaard, 2007, p. 116. Tradução nossa). Entre os que poderiam contar uma história para uma criança, encontrar-se-iam tanto as amas e pedagogos, que de maneira inconsciente seriam os responsáveis por criar um espaço maravilhoso e fantástico para as crianças, porque acreditariam nas histórias (isto é, não teriam o princípio negativo do questionamento), quanto um contador com um ponto de vista mais elevado, que saberia como dar o sustento espiritual necessário às crianças por meio das narrativas (Kierkegaard, 2007, pp. 116-117. Tradução nossa). Este segundo tipo de contador de histórias não seria inconsciente em seu modo de contar histórias, mas procederia de modo socrático, fazendo com que elementos especiais da narrativa surgissem e chamassem a atenção das crianças para que elas tomassem gosto e se abrissem

aos questionamentos pertinentes à realidade, pois “o que importa é fazer com que o poético influencie suas vidas de todas as maneiras, para exercer uma influência mágica; quando menos se espera, de repente deixar entrar um vislumbre e depois fazê-lo desaparecer novamente; [...]” (Kierkegaard, 2007, p. 118. Tradução nossa).

O meu trabalho vem seguindo, ao seu próprio modo, uma intuição desenvolvida por Robinson (2016), que procura argumentar que Kierkegaard se relaciona com Tieck de maneira dupla, oscilando entre admiração e crítica. Kierkegaard, com relação à questão da contação de histórias, antecipa uma observação muito semelhante a que faria em relação a Tieck em sua dissertação (Robinson, 2016, p. 286. Tradução nossa). O filósofo dinamarquês escreve que “ele [Tieck] tem um dom singular para suscitar na gente uma sensação misteriosa, maravilhosa, e as figuras humanas ideais que de vez em quando aparecem podem precisamente por seu aspecto bizarro fazer a gente tremer de susto [...]” (Kierkegaard, 2013, p. 283). Seria este então o ponto de partida de Kierkegaard para despertar o incomum humano ideal a partir do comum humano real. Para Robinson (2016), Kierkegaard estaria

Seguindo Tieck quando ele afirma que um bom contador de histórias usa o encantamento da poesia não apenas para intrigar e entreter as crianças, mas também para apresentar questões espirituais e morais de uma forma pessoal e psicologicamente envolvente, para que as crianças possam se tornar adultos pensativos e maduros (Kierkegaard, 2016, p. 283).

Vê-se a partir daqui, por conseguinte, que o elemento mitológico⁸ ou fantástico da poesia romântica, quando sintonizado na atmosfera correta por alguém com um ponto de vista elevado (que não é o romântico, apesar da defendida influência que Tieck exerce em Kierkegaard), e que se utilize do elemento socrático (sem se perder na própria ironia romântica), pode ser uma ferramenta útil para despertar o gosto pelas questões existenciais não somente das crianças, mas, no projeto autoral de Kierkegaard, também dos adultos.⁹

8 *Eckhart Fiel e Tannenhäuser*, por exemplo, apresenta em sua segunda parte elementos fáusticos. *Jornal BB*: 11. 1836

9 “Tieck ajuda Kierkegaard a perceber, então, que ‘o poético’ e ‘o socrático’ pertencem a uma mesma tessitura na boa arte de narrar, pois a criação de uma situação ético-religiosa, situada num espaço

E aqui entramos no segundo ponto.

O segundo ponto diz respeito à capacidade do poeta de fantasiar a vida, de “vê-la” como um conto de fadas, assim como “ver” nos contos de fada a vida. Substituindo por outras palavras, isso quer dizer ver, com a ajuda da fantasia, o desconhecido no conhecido, ou o conhecido no desconhecido. Uma outra anotação no diário de Kierkegaard revela que Tieck criticara Goethe por sua atitude inflexível enquanto estava no controle do Teatro de Weimar. Segundo o poeta romântico, Goethe possuía como critério a ideia de não receber obras de “lugar-comum”, do gosto cotidiano, feitas somente para agradar ao público; isso não seria necessariamente ruim, se Goethe não dispensasse conjuntamente obras de brilhantismo esplêndido (Kierkegaard, 2007, p. 84. Tradução nossa). Tieck havia se dedicado durante a juventude na “fábrica de literatura” de dois de seus professores, F. Bernhardt e F. Rambach, a qual tinha o intuito de produzir obras poéticas para o grande público (Safranski, 2012, p. 84). A fábrica permitiu que Tieck conhecesse a seu modo uma ideia do tal “lugar-comum” que Goethe rejeitava, e que o próprio Tieck sabia produzir muito bem em razão de seus anos de aprendizado na fábrica; entretanto ele frequentemente utilizava suas habilidades de exímio escritor para distorcer e confundir as concepções ordinárias que seriam julgadas como agradáveis ao público, como, por exemplo, quando discordou dos professores e utilizou a flutuação da ironia romântica (antes de conhecer Schlegel) para criar, por meio do narrador, uma ambiguidade inquietante na concepção de “gênio” que Rambach queria oferecer ao público em uma de suas narrativas, por meio do retrato da jornada do personagem Hiesel, “um gênio da força que foi deformado através ‘das circunstâncias, da situação e da convenção’” (Safranski, 2012, p. 87). Acho que não preciso destacar que o incômodo e o ataque velado que Tieck realiza contra a ideia de gênio que Rambach pretende atribuir ao personagem Hiesel é, no mínimo, muito parecido, ainda que mais sutil, com a crítica que o próprio Kierkegaard também efetua em *Dos Papeis de Alguém que Ainda Vive (1838)*, um trabalho lançado enquanto ainda era um estudante, no qual apresenta uma resenha literária da novela *Kun En Spillemand* (“Apenas um Músico”), de Hans Christian Andersen. Nesta resenha ele se

convitativo e exploratório, oferece ao público a oportunidade, a confiança e a distância necessárias para lidar com as dificuldades da vida” (Robinson, 2018, p. 77. Tradução nossa).

volta contra a concepção de gênio que Hans Christian Andersen atribui ao personagem Christian, um violinista que teria sua “genialidade” negada em razão dos fatores culturais aos quais estava submetido – “o gênio se assemelha a um ovo, que requer o calor, o princípio vivificante da boa fortuna, para não se tornar um ovo de vento” (Andersen, 1880, p. 110. Tradução nossa);¹⁰ enquanto, para Kierkegaard, o poder do gênio em um meio pouco propício “não é uma ponta de vela que qualquer vento apaga, mas um incêndio que a tormenta reanima” (Kierkegaard, 2000, p. 47. Tradução nossa). Com isso não pretendo afirmar que Kierkegaard tenha retirado esta ideia de Tieck, e sim que ambos possuíam este elemento (talvez *romântico*?) compartilhado – o dever de também *não fazer o incomum se tornar comum* (um não gênio ser gênio e, por que não, um não cristão ser cristão?). Nesse sentido, o meio não seria aquilo que definiria o que é um gênio ou o que é o cristianismo, e o papel do escritor seria justamente afastar o que é qualitativamente distinto do risco de nivelamento social e cultural, preservando o incomum de ser rebaixado até que coincida com o ordinário, tornando-se comum.

Se indagarmos, afinal, por que pressentir o desconhecido no conhecido seria um modo de operar literariamente e na realidade concreta tão necessários a Kierkegaard, basta lembrarmos de seu projeto enquanto escritor religioso: Kierkegaard deseja que os “cristãos” que vivem no “cristianismo” da cristandade possam também sentir o mesmo estranhamento que se faz presente nos contos de Tieck.¹¹ Esta é uma das teses defendida por Robinson (2016) em seu artigo, a de que Kierkegaard deseja transfigurar a imagem de Cristo “O senso de estranho de Tieck dá-lhe uma noção de como fazer concepções familiares de Cristo” (Robinson, 2016, p. 275. Tradução nossa) “– [...] que ele considera

10 Esta passagem se encontra no capítulo XVI da edição inglesa, *Only a Fiddler*, da Riverpress de Cambridge, digitalizada em 2018 pela Biblioteca Virtual Pública de Boston. Há uma antiga tradução para a língua portuguesa, nomeada *Apenas Violinista...*, realizada pela Editora Proprietária: Companhia Melhoramentos de São Paulo, mas que, simplesmente, cortou esse trecho do original, assim como alguns outros.

11 Em *O Ponto de Vista Explicativo da Minha Obra como Escritor*, texto no qual Kierkegaard apresenta seu intuito enquanto autor religioso, ele escreve “Esta pequena obra propõe-se, pois, dizer o que sou verdadeiramente como autor, que fui e sou um autor religioso, que toda a minha obra de escritor se relaciona com o cristianismo, com o problema do tornar-se cristão, com intenções polémicas directas e indirectas contra a formidável ilusão que é a cristandade, ou a pretensão de que todos os habitantes de um país são, tais quais, cristãos” (Kierkegaard, [s.d.], p. 22).

serem as concepções infantis ou sentimentais da cristandade sobre o Deus-homem – parecerem estranhas, perturbadoras, sublimes” (Robinson, 2016, p. 275. Tradução nossa). A cristandade se encontrava acomodada a um tipo de cristianismo que era mediado equivocadamente por instituições maiores. Para Kierkegaard, líderes culturais como Johan L. Heiberg e Hans L. Martensen “erroneamente encorajavam seus seguidores a enterrar suas ansiedades e desesperos na falsa segurança da igreja, do estado, da universidade, e na comunidade artística [...] em vez de enfrentarem a vida seriamente como ‘eus diante de Deus’ [...]” (Robinson, 2018, pp. 73-74. Tradução nossa). Nesse sentido, a possibilidade de experiência viva do evangelho do Novo Testamento no coração daqueles que se dispusessem a se tornarem cristãos deveria desafiar as ideias anteriores daquilo que significa o Cristo e o próprio cristianismo. Sob essa ótica, a interpretação da autora me parece plausível.

No entanto, até o momento não expliquei o que seria este projeto em razão de divergências interpretativas que possuo com Robinson no que diz respeito à finalidade dele, e que acabam reverberando no estatuto que a importância de Tieck adquire em relação à autoria de Kierkegaard. Irei apresentá-lo à medida que construo o argumento contrário. Em outro lugar, Robinson (2018) afirma que Kierkegaard propõe uma ética atitudinal baseada em um “ideal regulativo”¹² (Robinson, 2018, p. 71. Tradução nossa). A fé teria valor intrínseco e valor funcional, ao mesmo tempo motivando e integrando cabeça, coração e alma (Robinson, 2018, p. 71. Tradução nossa), o que contribuiria para impulsionar a ação e regular a vida ética. Isso me parece, ainda que Robinson não coloque explicitamente nessas palavras, instrumentalizar a fé, dar-lhe um valor de utilidade, como motor de desenvolvimento para uma economia de formação. Nesse sentido, estar “diante de Deus” parece ser algo muito mais aparentado a uma *Bildung* que fornece uma orientação contínua, que a uma ruptura existencial. A imaginação religiosa, para Robinson, por exemplo, não pode ser desenvolvida de uma vez só (Robinson, 2018, p. 73. Tradução nossa). De acordo com ela

12 Robinson segue uma intuição de Pattinson, o qual usa o termo “*regulative ideal*” (ideal regulativo). A expressão é mencionada pela autora como retirada de Pattison, *Kierkegaard's Upbuilding Discourses*, 2002. pp. 93–117, especialmente. pp. 95-106; pp. 112-16.

Kierkegaard narra histórias sobre fé e vida ao longo de toda a autoria, a partir de múltiplas perspectivas, e particularmente tendo em vista experiências concretas nos discursos religiosos, porque deseja ajudar seus leitores a desenvolver imaginações religiosas maduras – poderes controlados de vislumbrar a possibilidade divina – capazes de mantê-los “despertos”, enamorados e agradecidos pela vida como dom divino, graça e tarefa (Robinson, 2018, p. 73. Tradução nossa).

Na minha interpretação, embora um dos efeitos possa ser o amadurecimento da imaginação religiosa, isso não ocorre como algo premeditado, e sim como possibilidade; não como finalidade do método, como se este buscasse de maneira necessária o desenvolvimento da personalidade, como se fosse gradativamente “melhorando” o sujeito à medida que se avança em um suposto processo formativo. Kierkegaard é claro ao dizer que seu método é realizado em uma autêntica abnegação (Kierkegaard, s.d., p. 40), a qual o impede de considerar os resultados do próprio método como critério para avaliação da valoração que se faz da vida de alguém, se esta foi proveitosa ou em vão (Kierkegaard, s.d., p. 40). Caso contrário, diríamos que Kierkegaard foi um grande filósofo simplesmente porque o seu método foi efetivo. Não parece ser este o caso. Abnegação, como consequência lógica, também indica um sacrifício voluntário de seus próprios intuitos “formadores”. Não existe um intuito regulador no método, pois ele é marcado primariamente por negatividade e contingência:

Um homem pode ter a sorte de fazer muito por outro, a de o conduzir até onde deseja levá-lo; para nos atermos ao nosso tema principal e constante, pode ter a felicidade de o ajudar a tornar-se cristão. Mas esta possibilidade não está em meu poder; depende de uma multidão de circunstâncias e, sobretudo, da vontade do outro. Nunca posso de modo algum impor a alguém uma opinião, uma convicção, uma crença; mas posso uma coisa, num sentido a primeira (porque ela condiciona a seguinte: a aceitação da opinião, da convicção, da crença), e, num outro, a última, se não quer a continuação: posso obrigá-lo a tornar-se atento (Kierkegaard, s.d., p. 45).

Tornar-se cristão depende de uma multidão (!) de circunstâncias e sobretudo da vontade do outro, não do aperfeiçoamento progressivo da imaginação. A comunicação indireta

possibilita o leitor a *tornar-se atento*, expor-se àquilo que constitui verdadeiramente a exigência do tornar-se cristão. Mas esta atenção não possui caráter formador, ela apenas impede que o “cristão” continue enganado pela teia de ilusões da cristandade. Trata-se de um elemento de interrupção, de trazer contradições à consciência e com isso provocar uma suspensão. A formação ética é um efeito contingente, possível consequência de uma transformação existencial que não apresenta nenhuma garantia. Estar enquanto si-mesmo diante de Deus é muito mais um risco do que um processo formativo. A formação pressupõe um horizonte pedagógico, enquanto o estar diante de Deus exige que o sujeito seja julgado no presente, naquilo que ele é, no paradoxo do instante, não no que poderia vir a ser. O sentido da obra autoral, portanto, tem como ideia global a tarefa do tornar-se cristão (Kierkegaard, s.d., p. 49). O tornar-se cristão se apresenta como tema pensável, visível. Isso não significa que a ideia global da obra seja a tarefa de tornar o leitor cristão. Ao final, portanto, embora Tieck possa ter ensinado a Kierkegaard como despertar o estranho, o incomum no comum, o desconhecido no conhecido, ele não mostra como conduzir o leitor a um estado de uma formação desejável, reguladora; não porque Tieck tenha ou não prometido isso, mas simplesmente porque Kierkegaard não admite esse elemento como parte do seu método.

Referências:

ANDERSEN, H. C. **Only a fiddler: a Danish romance**. New York; Cambridge : The Riverside Press, 1880.

KIERKEGAARD, S. **O Conceito de Ironia Constantemente Referido a Sócrates**. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis : Editora Vozes, 2013.

KIERKEGAARD, S. **Ou-Ou: Um Fragmento de vida I**. Tradução de Elisabete M. de Sousa. Lisboa : Relógio D’Água Editores, 2013.

KIERKEGAARD, S. **Ponto de Vista Explicativo da Minha Obra Como Escritor**. Tradução de João Gama. Lisboa : Edições 70, [s.d].

KIERKEGAARD, S. **De Los Papeles de Alguién que Todavía Vive**. Tradução de Darío González e Begonya Saez Tajafuerce. Madrid : Editorial Trotta. 2000.

KIERKEGAARD, S. **Kierkegaard's Journals and Notebooks**. Tradução de Alastair Hannay, Bruce H. Kirmmse, Jon Stewart e David Kangas. New Jersey : Princeton University Press, 2007.

GOUWENS, D. J. **Kierkegaard's Dialectic of the Imagination**. New York : Peter Lang, 1989.

HOTH, H. **Vorstudien für Leben und Kunst**. Stuttgart: Cotta, 1835.

ROBINSON, M. C. "Kierkegaard's Existential Play Storytelling and the Development of the Religious Imagination in the Authorship". In: ZIOLKOWSKI, E. (ed.). **Kierkegaard, Literature and Arts**. Illinois : Northwestern University Press, 2018.

ROBINSON, M. C. "Tieck: Kierkegaard's 'Guadalquivir' of Open Critique and Hidden Appreciation." In: STEWART, J. (ed.), **Kierkegaard and His German Contemporaries. Tome III: Literature and Aesthetics**. New York : Routledge, 2016.

SAFRANSKI, R. **Romanticismo. Una Odisea Del Espíritu Alemán**. Barcelona : Fábula, 2012.

SCHLEGEL, F. **Lucinde**. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo : Iluminuras, 2019.

SCHLEGEL, F. **O Dialeto dos Fragmentos**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo : Iluminuras, 2021.

STEWART, J. (ed.). *Kierkegaard and his German Contemporaries. Tome III: Literature and Aesthetics*. 1st edition. New York: Routledge, 2016.

TIECK, J. L. **Feitiço de Amor e Outros Contos**. Tradução de Maria Aparecida Barbosa e Karin Volobuef. São Paulo : Editora Hedra, 2010.

ZIOLKOWSKI, E. (ed.). **Kierkegaard, Literature, and the Arts**. Illinois :

Northwestern University Press, 2018.

Aron Barcelos é mestrando em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e graduado em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

Artigo recebido em 30 de janeiro de 2026 e aceito em 26 de junho de 2026.