

## EM TORNO DA HETEROGENEIDADE DA INSTÂNCIA AUTORAL KIERKEGAARDIANA

*AROUND THE HETEROGENEITY OF THE KIERKEGAARDIAN  
AUTHORAL INSTANCE*

Elisabete M. de Sousa<sup>1</sup>

### RESUMO

A primeira parte deste artigo aborda aspectos relacionados com a cissiparidade e a heterogeneidade do(s) eu(s) poético(s) em Kierkegaard, não só quanto aos autores e tipologias de género literário como quanto à natureza das obras e ao enquadramento e contexto de publicação, por exemplo, em vida ou póstuma, simultânea ou conjunta, ou textos acabados versus textos cuja integralidade é duvidosa, como diários e cadernos de notas. A segunda parte problematiza alguns dados factuais sobre o controlo exercido por Kierkegaard enquanto “autor dos autores” na produção e publicação da sua obra, designadamente em *O Ponto de Vista Para a Minha Atividade de Autor*.

Palavras-chave: Kierkegaard. Cissiparidade. Heterogeneidade. Recepção. *O Ponto de Vista Para a Minha Atividade de Autor*.

---

<sup>1</sup> Pesquisadora principal do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (CFUL). Mestre (U.L. 2000) e Doutora (U.L. 2006) em Teoria da Literatura, com dissertação no âmbito das relações entre Literatura e Música e da crítica enquanto arte. Pós-doutorado (2008 a 2015) cujo produto final foi a tradução e edição crítica das duas partes de *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*, de Søren Kierkegaard (Relógio de Água, 2013; 2017). Outras traduções: *Temor e Tremor* (Relógio de Água, 2009) e *Uma Vindicação dos Direitos da Mulher* (Antígona, 2017) de Mary Wollstonecraft. Publicou *Formas de Arte. A Prática Crítica de Berlioz, Kierkegaard, Liszt e Schumann* em 2008 e inúmeros artigos, bem como palestras, em Portugal, Brasil, Argentina, Estados Unidos, Alemanha, Dinamarca, Espanha, Reino Unido, sobre música e crítica musical, Kierkegaard e música, estética kierkegaardiana e a questão da heterogeneidade do autor e criador em Kierkegaard, Pessoa e Schumann. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Alameda da Universidade, 1600-214, Lisboa, Portugal. E-mail: elisabetemdesousa@gmail.com

## ABSTRACT

The first part of this article focuses on the issue of fissiparousness and heterogeneity in Kierkegaard, as seen in the authors, the literary genre, the nature of each work and/or the context of publication (in his lifetime or posthumous, simultaneous or on its own, finished texts versus open texts or texts whose integrality is doubtful, such as journals and notebooks). The second part problematizes factual evidence concerning Kierkegaard's control over his authorship and production as "author of the authors", as seen in *The Point of View For My Work As An Author*.

Keywords: Kierkegaard. Fissiparousness. Heterogeneity. Reception. *The Point of View For My Work as an Author*.

O primeiro fragmento do capítulo “*Diapsalmata*” ocupa o lugar de abertura a ambas as partes de *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida* e, em larga medida, preside também a toda a produção de Kierkegaard a partir de 1843. À interrogação inicial – “O que é um poeta?” – sucede-se a afirmação convicta de que a infelicidade e a dissimulação do sofrimento constituem a essência do poeta, aqui apresentado como sendo igualmente dotado da capacidade de fazer soar os seus lamentos e sofrimentos como “uma bela música”. A referência à tortura pelo touro de Fálaris acentua o sofrimento ignorado, porque não visível, ao mesmo tempo que cria a imagem de um poeta torturado mas possuidor das mesmíssimas capacidades do instrumento de tortura. Ele é o infeliz que sufoca dentro de si mesmo sem que o olhar de quem o rodeia possa aperceber-se do seu real sofrimento; e, em virtude da sua arte poética, esse sofrimento interior ressoa no espaço exterior como uma melodia harmoniosa. O tirano, que ateara a fogueira que abrasava o touro de bronze dentro do qual sucumbiria o torturado cujos gritos haviam soado harmoniosos graças à boca do animal modelada como instrumento de sopro, é agora o público, descrito na secção central deste *diapsalma* como uma praça pública habitada por dois tipos de ouvintes: os que se deleitam com a “música celestial”, desejando até que o poeta sofra cada vez mais sem que, todavia, perca essa capacidade de fazer da poesia música para os seus ouvidos; e os críticos de profissão, logo de seguida definidos como a antítese do poeta, pois apenas sabem medir a arte pela concordância com “as regras da estética”. A frase conclusiva do *diapsalma* exprime um desejo de entendimento perfeito em vez da inevitabilidade de ser “mal entendido pelos homens”, algo a que o poeta se vê condenado, deixando transparecer uma disposição dissonante na relação poeta-público, manifesta na preferência por ser “porqueiro”. Lembremos o texto na íntegra:

O que é um poeta? Um homem infeliz que esconde profundos tormentos no coração, mas cujos lábios se moldam de tal forma que suspiro ou grito que deles irrompa soa como uma bela música. Acontece-lhe como aos infelizes que dentro do touro de Fálaris eram lentamente torturados em lume brando; os seus gritos não alcançavam os ouvidos do tirano para o aterrorizar, soavam-lhe como uma música suave. E as pessoas aglomeram-se à volta do poeta e dizem-lhe: canta logo outra vez! como quem diz: oxalá novos sofrimentos atormentem a tua alma e os teus lábios permaneçam moldados como antes, pois o grito haveria apenas de angustiar-nos, a música porém é celestial. E os recenseadores avançam e dizem: está certo, é assim que deve ser de acordo com as regras da estética. Ora é evidente que um

recenseador também se parece com um poeta como duas gotas de água, só que nem no coração tem tormentos, nem nos lábios tem música. Vede, prefiro por isso ser porqueiro em Amagerbro e ser entendido por porcos, do que ser poeta mal entendido pelos homens.<sup>2</sup>

Este *diapsalma* faz-se ouvir como um refrão ao longo de toda a produção kierkegaardiana. As duas linhas de força que o percorrem repercutem-se com enfoques diferenciados contextualizados em formas literárias também distintas entre si e, como se tal não bastasse, subscritas por autores igualmente distintos, sem que a melodia que neste fragmento se inscreve e que acima identifiquei deixe alguma vez de ser audível. Essas linhas são as seguintes: cissiparidade e heterogeneidade do sujeito poético e uma receção conflituosa fruto de desentendimento com o público. Neste fragmento, a cissiparidade do eu manifesta-se na consciência de um outro sujeito que é poeta e na afirmação de que a arte poética é distinta da sua própria infelicidade; a heterogeneidade dos sujeitos de enunciação é sugerida pela figuração do porqueiro e do poeta nas linhas finais, mas também na própria figura do poeta como músico e do poeta como torturado e como instrumento de tortura; e, decorrente destas duas vertentes, mas merecendo um interessante destaque nas considerações centrais e finais do fragmento, a receção desenha uma rota de colisão diante de públicos, de críticos e de regras da arte.

Em anteriores ocasiões, tenho-me debruçado sobre a cissiparidade do sujeito poético em Kierkegaard, enquanto “autor de autores”, e sobre a heterogeneidade desses seus autores. O meu propósito no presente artigo é conjugar movimentos de reflexão sobre estas matérias que me têm acompanhado ao longo dos últimos anos, nos quais têm confluído também a minha própria atividade de tradutora do genial dinamarquês e a investigação sobre o lugar da música na estética kierkegaardiana, uma estética caracterizada mais pelo *prattein* e pelo *poien* do que pelo *theorein*, e formulada essencialmente através do fazer/escrever crítica.

A primeira parte deste artigo aborda, portanto, aspetos relacionados com a cissiparidade e a heterogeneidade do(s) eu(s) poético(s), propondo uma abordagem passível de ser aplicada a toda a produção e que possa articular as questões em torno da prática de comunicação indireta, das tipologias de género literário que os textos de Kierkegaard encerram, da natureza das obras e da contextualização da publicação,

---

<sup>2</sup> *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida. Primeira Parte*, Lisboa: Relógio d'Água, 2013, p. 43.

por exemplo, em vida ou póstuma, simultânea ou conjunta, ou textos acabados versus textos cuja integralidade é duvidosa, como diários e cadernos de notas. A segunda parte problematiza alguns dados factuais sobre o controlo exercido por Kierkegaard enquanto “autor dos autores” na produção e publicação da sua obra, os quais, sendo do conhecimento geral, acabam muitas vezes secundarizados, com incidência em *O Ponto de Vista Para a Minha Atividade De Autor*, obra que constituirá também exemplo de como a receção de Kierkegaard por si próprio é também ela palco de conflitos.

## 1.

As duas primeiras linhas de força que identifiquei, cissiparidade e heterogeneidade do(s) eu(s) poético(s) em Kierkegaard, constituem os pilares da expressão plurívoca do pensamento de um pensador que se autotransformou como poeta/escritor-autor [*digter-forfatter*]. Apesar de hoje em dia cissiparidade e heterogeneidade serem consensualmente abordadas como um fator incontornável da produção kierkegaardiana, muitas vezes, algo paradoxalmente, parecem ser ignoradas enquanto força vital da produção do pensador dinamarquês. O veemente pedido para que cada uma das suas obras fosse atribuída ao respetivo autor é hoje comumente atendido, mas já não é tão comum ir mais além, excetuando naturalmente os investigadores que se têm dedicado à questão do autor<sup>3</sup>. Por seu turno, a vindicação de leituras exclusivistas, ou seja, enquadradas numa hermenêutica cuja matriz condicione, ou ambicione, apropriar-se de uma parte do pensamento de Kierkegaard como sendo a verdadeira e/ou mais relevante, tem dado aso a mal-entendidos sobre o estético em Kierkegaard e, aliás, sobre tudo o mais. Ao invés de se explorar o lugar do estético e da estética na sua obra, tem sido tacitamente aceite que o estético ou é um patamar ultrapassável numa tríade de estádios em progressão dialética, ou que remete para a qualidade estilística e literária dos textos do autor; ou é tido como um atributo de uma esfera existencial do próprio autor enquanto alguém que em algumas fases da sua vida viveu “poeticamente”. Quando falo em explorar o lugar do estético e da estética, entendo, entre outras vertentes, aprofundar o perfil de observador através da relação entre visão, fruição e reflexão ocorrente na esfera estética, que é determinante para o cultivo da interioridade; desenvolver o papel da esfera estética na dinâmica das três esferas como apresentadas por Taciturnus<sup>4</sup> para relação dinâmica com a

<sup>3</sup> Depois de Louis Mackey e de Roger Poole, saliento Joseph Westfall e Joakim Garff.

<sup>4</sup> SKS 6: 408-410.

esfera ética; indagar a estética das artes em Kierkegaard e a sua própria produção como obra de arte; relevar a natureza do estético e da estética no confronto entre *Dannelse* e *Opbyggelse*<sup>5</sup>. E não se pense que a conflitualidade gerada por leituras exclusivistas da obra de Kierkegaard se limita a secundarizar o estético. Veja-se que, no limite, tentativas de hermenêuticas classificativas e unificadoras de Kierkegaard como filósofo da religião, precisamente por ambicionarem alcançar uma leitura globalizante, não poucas vezes deixam para trás o todo que é o pensamento eclético de Kierkegaard<sup>6</sup>.

Se “*Diapsalmata*” abre com o fragmento que acima comentei brevemente, no cerne do capítulo seguinte, “Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical”, encontra-se uma não menos relevante proposta teórica para entender a génese da heterogeneidade dos sujeitos poéticos em Kierkegaard. A ideia central do capítulo do erótico-musical é a de simultaneidade de apresentação e de representação, aí demonstrada através da extensa análise argumentativa sobre a simultaneidade de apresentação e representação da ideia de sensualidade pristina ou elemental na figura mítica de Don Juan, uma proposta que de seguida fundamenta a teoria dos estádios do desejo. Esta ideia de simultaneidade, isto é, a realidade efetiva de uma figura que se apresenta deixando-se perceber como aquilo que representa, além do mais, está igualmente patente num número significativo de passagens em que Sócrates e Cristo são tomados como exemplos. Esta ideia de simultaneidade de apresentação e representação é recorrente nos textos kierkegaardianos, já não através de teorizações, mas, por exemplo, através da criação da sua própria mitologia, ou seja, de uma extensa galeria de personagens retiradas de textos fundacionais da tradição literária ocidental, das sagas nórdicas à antiguidade greco-latina, de Sófocles a Shakespeare e aos grandes dramaturgos dinamarqueses, incluindo-se nessa tradição os textos bíblicos.

Mas é no uso continuado do conceito de virtuosismo, o qual, como já demonstrei, tem uma raiz e um perfil claramente musicais, que a simultaneidade de apresentação e representação se torna mais evidente. Nos escritos de Kierkegaard, o virtuosismo, comentado negativamente pela sua ausência ou pelo seu abuso, surge em contextos que cobrem áreas e agentes diversificados, indo da sedução à eloquência, da ironia ao

---

<sup>5</sup> Destaco os estudos fundamentais para o ressurgimento das diferentes valências do estético em Kierkegaard da autoria de Carl Hughes, Leonardo Lisi, Eric Ziokolsky e Anna Strelis.

<sup>6</sup> Correndo o risco de injustiçar outros autores, salientaria Merold Westphal e George Pattison como exemplos felizes de análise do texto kierkegaardiano na qual o debate filosófico e/ou teológico tem em conta o estético enquanto categoria filosófica e/ou literária.

cômico, da intervenção política à religiosa. O virtuoso é o oposto do *fusker*, o aldrabão que mente sobre si mesmo e surge como *el burlador* na arte que pretensamente diz dominar. Ao contrário do virtuoso, este artista fingido trai a sua arte, ao apresentar-se como representante de uma arte ou de um saber no qual na realidade não é capaz de atingir a perfeição, usando ao invés o seu talento para encobrir dificuldades e insuficiências para si incontornáveis. Dito de um modo singelo, faz-se passar por aquilo que não é, ao contrário do virtuoso, o qual é fiel à virtude da sua arte, cultivando o seu talento até atingir excelência no domínio dessa mesma arte, apresentando-se como artista de exceção justamente porque na sua figura o observador percebe a representação de uma ideia, seja ela de que pertença for, através da sua capacidade performativa. Por seu turno, o falso virtuoso fica entre o virtuoso e o *fusker*, porque abusa do seu virtuosismo e exhibe técnica desprovida de virtude à arte, abrindo um abismo entre idealidade e realidade da ideia, assim gerando a impossibilidade de representação simultânea dessa mesma ideia.

A cissiparidade do eu, em Kierkegaard poeta-escritor-autor de textos filosóficos e/ou teológicos e/ou edificantes e/ou panfletários, mas sempre intencionalmente marcados pela matriz literária, dá origem a novos eus criados para poderem ser autores virtuosos no sentido atrás exposto, ou seja, dotados da capacidade de apresentar e representar uma ideia sem que haja lugares a abismos insuperáveis entre o que se diz e o modo que se diz. Por isso, a cissiparidade do eu em Kierkegaard situa-se num patamar distinto daquela mais típica distância de si para si, a autoconsciência de si que se tornou exponencial no romantismo, cuja presença, todavia, também é amiúde detetável na produção kierkegaardiana, com a particularidade de essa própria autoconsciência de si poder constituir-se tanto como instrumento exploratório para uma exposição como próprio tema de uma exposição, como acontece exponencialmente em *A Repetição* e em *Três Discursos em Ocasões Imaginadas*.

Com efeito, a cissiparidade do eu em Kierkegaard assume contornos específicos e revela um mecanismo próprio que só posteriormente encontrará paralelo no caso do poeta português Fernando Pessoa. Cada autor gerado é um outro e não está em vez de outro – não é pseudónimo, é heterónimo; é um outro autor. E quantos mais houver, maiores são as possibilidades de um autor de autores poder apresentar-se e representar simultaneamente ideias que conjuguem diferenciados domínios do saber e do existir, em obras nas quais forma e conteúdo são indissociáveis – recorde-se que esta é outra das propostas para uma estética avançada no capítulo do erótico-musical para que uma obra de arte seja única e irrepetível. Assim, nestes autores heterónimos,

a ideia da sua arte, do seu saber epistemológico e do seu fazer poético constituem um todo sem fissuras. E isso é feito com rigor virtuosístico, ou seja, todo o seu gênio poético, talento crítico, conhecimento e entendimento, toda a sua existência enquanto autores, confluem na materialização da obra multivocal concebida pelo autor dos autores.

Os autores kierkegaardianos nem são, pois, uma cedência ao seu talento estético-literário nem uma mera estratégia para potenciar o impacto no leitor ou, ainda menos, sintoma de disfarce de pensamento incoerente ou de instabilidade reflexiva, ou tentativa de “enganar” o leitor. As assimetrias que este descobre nos sujeitos poéticos dos autores kierkegaardianos estão em sintonia com as ideias expressas e laboriosamente elaboradas nas obras que subscrevem, tão heterogêneas quanto o próprio pensamento de Kierkegaard, autor dos autores. Para ser atuante e reunir a idealidade e a realidade da(s) ideia(s) aos níveis que permeiam toda a sua produção – estético, ético, ético-religioso, ético-político, religioso, em contextos mais filosóficos ou mais literários, mais exegéticos ou mais psicológicos, mais teoréticos ou mais panfletários, mais existenciais ou mais ficcionais – o movimento do pensar acompanha a expressão do pensamento tornando-se parte indelével de uma expressão acentuadamente performativa. Tudo é apresentado e representado com virtuosismo, sem haver traição à *virtu dell'arte*, dado que a apresentação e representação de ideias, teorias, análises de tantos objetos vistos de outros tantos ângulos, é feita através de perfis personalizados e de formas e/ou gêneros literários nos quais as respectivas personalidades de autor revelam um talento cultivado de molde a atingir a perfeição na apresentação e na representação dessas mesmas ideias, teorias, análises que lhe são atribuídas<sup>7</sup>. Este patamar superior de virtuosismo faz assim coincidir a *virtude artística* com o respeito observado na criação de uma obra de arte, sendo perfeccionável através de um desempenho autêntico e verdadeiro, cultivado com fidelidade à virtude da arte, e que está apenas ao alcance de quem possua virtude moral, aquela que reside em ser verdadeiro consigo mesmo, em ser transparente, em ter-se escolhido a si próprio enquanto criador.

---

<sup>7</sup> A assinatura S. Kierkegaard, mantendo-se uniforme na letra, apresenta pelo menos seis perfis de autor correspondendo sensivelmente aos seguintes períodos: pré-1843; 1843-1846; 1847-1850; 1851-1854; 1855. Além disso, S. Kierkegaard-autor de diários apresenta um perfil de autor diferente quando comparado com S. Kierkegaard-autor de obras publicadas que seja exatamente contemporâneas dos anos das entradas nos diários e cadernos de notas.



Compreender a heterogeneidade desse pensamento e dessa forma de o expressar permite entender que em Kierkegaard (tal como em Pessoa) ser uno é ser múltiplo, não sendo pois possível reduzi-lo à univocidade; mas esta constatação é ainda insuficiente para entendermos a extensão da heterogeneidade em Kierkegaard. Será igualmente necessário considerar a mecânica funcional do seu projeto autoral. Que Kierkegaard ocupou um lugar único no panorama da Idade do Ouro Dinamarquesa, sabemos-lo bem depois da magistral lição de Bruce Kirmmse, que traçou claramente as balizas que definem esse lugar único que o filósofo ocupou no meio literário, político, religioso e filosófico do seu tempo. Kirmmse concluiu que Kierkegaard era “um agnóstico quanto à relevância da História, um populista quanto ao *locus* da Cultura, e uma alternativa genuinamente moderna à mundividência *ancien régime*, prevalecente na Época de Ouro”<sup>8</sup>. Pensar que este posicionamento pode ter determinado, pelo menos parcialmente, o seu papel como autor de autores é obviamente plausível, justamente porque a heterogeneidade presente na sua instância autoral lhe permite exercer uma intervenção individualizada nos diferenciados sectores religiosos, intelectuais e/ou políticos nos quais pretendia fazer ouvir a sua voz. Mas talvez ainda não seja suficiente para se entender um processo criativo que leva à explosão de autores tal como está patente em Kierkegaard, a qual se mantém constante até o final, embora com intensidade e modalidade diferentes.

Na reflexão que tenho empreendido, e para exemplificar o modo de funcionamento e de atuação dos agentes poéticos criados por Kierkegaard e (também Pessoa e o músico Robert Schumann, em que se verifica o mesmo fenómeno, do qual Kierkegaard teve amplo conhecimento), tenho recorrido a uma analogia com a montagem e o funcionamento de um caleidoscópio, com o intuito de tornar mais claro o espaço ocupado pela inter-relação leitor/ouvinte com os sucessivos autores que encontra na sua leitura de Kierkegaard. Conceitos e categorias, temas e tópicos, a par de casos de estudo recorrentemente protagonizados por figuras da sua mitologia, correspondem às cores e às configurações dos pedaços de vidro ou contas que dentro do caleidoscópio criam padrões de imagens. É o feixe de luz e o ângulo das superfícies espelhadas que no caleidoscópio permite a visualização desses padrões; e é o grau de focalização e estilo de cada autor que nos dão a ver a constituição dos seus padrões e formas de pensar. Além disso, no caleidoscópio de Kierkegaard, as superfícies espelhadas refletem, mas também se autorefletem, dando

---

<sup>8</sup> Cf. Bruce Kirmmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, Bloomington: Indiana University Press, 1990.

lugar a diferenciadas interseções dos planos do estético, do ético, do ético-religioso e/ou do religioso tanto no pensar e na expressão do pensamento sobre objetos situados fora de si, como na autoreflexão.

Acontece que um caleidoscópio não é um objeto que tenha qualquer valor se permanecer estático em cima de uma mesa ou dentro de uma caixa. Só há imagens para observar, padrões e formas a distinguir, se no seu manuseio espreitarmos para dentro, e só poderemos observar os diferenciados planos de interseção se rodarmos o caleidoscópio. No seguimento desta analogia, uma leitura que se pretenda totalizante de Kierkegaard e que corresponda a uma única observação captada neste caleidoscópio é legítima, mas perde pelo menos parte da legitimidade quando através desse único instante de observação se lê toda a produção, pretendendo inviabilizar outras leituras que são observáveis quer quando um outro utilizador/leitor lê a mesmíssima obra e vislumbra outras formas de pensar com predominância de outras tonalidades, de outras disposições, de outras afinações, quer quando um outro utilizador/leitor, por rodar esse caleidoscópio, ganha acesso a uma pluralidade de ângulos que fazem emergir e até confluir outras vertentes.

E como poderia deixar de ser assim, se o leitor está diante de textos, na esmagadora maioria dos casos, entretecidos em fios que seguram uma miríade de alusões, de referências explícitas a par de citações indiretas, de temáticas, de confluência de escolas filosóficas, literárias, exegéticas, teológicas, de registos – do edificante ao especulativo, do de (auto)análise psicológica ao da teorização em várias áreas do saber, do confessional ao satírico? Não é em vão que uma boa parte de estudos ou até de monografias se aproximam do modelo de leitura próxima (*close reading*) para conseguir desbravar uma prosa densamente tecida, e daí sermos confrontados com análises de excertos que privilegiam o particular sobre o geral. É felizmente que é assim, pois esses estudos trazem à luz o que estava escondido atrás de uma sintaxe intrincada, de uma ordem de palavras e de frases cuja distribuição na página nos permite visualizar a cadência do fluir do seu pensamento, um convite à descoberta do espírito atrás da letra.

Como abranger a profundidade e a vastidão intelectual de um autor como Kierkegaard que ousou fazer-se ouvir em tantos campos e tantas modalidades? Como compreender até a necessidade de ser tantos e tantas maneiras para a conseguir expressar? Recentemente, na leitura de *The Art of Memory*<sup>9</sup>, deparei com um tipo

---

<sup>9</sup> Francis A. Yates, “Renaissance Memory: The Memory Theatre of Giulio Camillo”. In *The Art of Memory*. Selected Works, vol. III. London, New York: Routledge, 1966; pp. 129-159, em particular pp. 136-141.

de teatro da memória idealizado pelo filósofo humanista do Renascimento, Giulio Camillo Delminio (1480-1544), que me parece excelente para entender, recorrendo ainda à analogia com o caleidoscópio, a(s) cor(es) com que imagens e padrões quase infinitamente variáveis são pintadas. A arquitetura do teatro da memória de Giulio Camillo também deixa ponderar como o vasto e diferenciado conhecimento de Kierkegaard, tão eclético quanto enciclopédico, vive neste pensador à maneira de Plutarco como uma espécie de vidas paralelas<sup>10</sup>.

Giulio Camillo imaginou um anfiteatro dividido em sete setores verticais e em sete níveis horizontais, identificáveis através da associação com uma figura mitológica, ou da cabala, ou até da tradição hermética; e inverteu o lugar do público (neste caso, um único indivíduo) e dos protagonistas do espetáculo. O indivíduo está então num pequeno palco, situado na confluência dos sete sectores do anfiteatro, e os ocupantes destes não são público, mas elementos individualizados que representam todo o conhecimento humano, que assim é visto como ocupando lugares próprios situados na intersecção das linhas que balizam os setores e os níveis do anfiteatro. Giulio Camillo imaginou este teatro como uma realidade física do funcionamento da memória, através da criação de associações entre os sucessivos níveis e diferentes sectores, cuja intersecção se configura na mente humana como janelas de conhecimento<sup>11</sup>. Cada um dos sete níveis estava dedicado a um modo de ver e de se relacionar com o mundo, respetivamente, a descrição do universo através dos planetas, o mundo inteligível, os elementos, a alma e o homem interior, a alma incarnada e o homem exterior (i.e. na sua relação com o mundo), as ações do homem no mundo, e as artes e as obras do homem no mundo. O teatro assentaria em sete colunas, numa clara apropriação da simbologia da casa da sabedoria de Salomão, e a multiplicação do número sete que domina toda a arquitetura deste teatro invoca o desejo de alcançar a perfeição absoluta.

Ora, este teatro da memória permite visualizar na globalidade e em pormenor como pode organizar-se uma mente que ambiciona ser atuante e expressar-se em todos os campos da vida intelectual e existencial. Ao mesmo tempo, potencia o papel que é dado ao ponto de vista, à perspetiva (ao grau de focalização do narrador, em termos de análise literária) no seu sentido mais literal – do palco onde o homem

---

<sup>10</sup> É esse conhecimento eclético e enciclopédico que sobressai da monumental edição de Jon Stewart, *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, Routledge.

<sup>11</sup> Giulio Camillo utilizou expressões como *mens fenestrata* e *mens artificialis* para descrever o seu teatro da memória.

está colocado, o seu olhar só pode dirigir-se numa direção e, para obter uma visão panorâmica, terá de distanciar-se, perdendo eventualmente a nitidez dos objetos que tem diante de si, ou então terá de fazer correr os olhos ao longo de linhas de horizontalidade, da esquerda para a direita ou vice-versa, ou de verticalidade, de baixo para cima ou vice-versa. Além do mais, o teatro da memória imprime um dinamismo à memória e ao pensamento que, a meu ver, se assemelha ao da repetição e recordação em Kierkegaard, pois esse homem que assiste ao desempenho igualmente dinâmico do saber localizado nessas janelas do conhecimento, para que possa alguma vez expressar o conhecimento universal que o seu olhar alcança, terá de repetir, recordando “para a frente”, e recordar, repetindo “para trás”, o que observou.

Não cabe nestas páginas explorar em toda a sua profundidade o contributo deste teatro da memória para compreender melhor o funcionamento operacional do génio de Kierkegaard. Creio, contudo, que, no mínimo, se lhe reconhece o mérito de nos dar a perceber os escritos de um filósofo, cuja forma de pensar e de estruturar a expressão desse pensamento e do seu movimento relaciona e combina o que por vezes nos parece pouco plausível de ser feito. Também se torna mais claro como a heterogeneidade de conteúdos, temas, e respetiva estrutura de exposição e/ou opção por género literário, entra em relação como os autores através do grau de focalização dos narradores que traduz o ponto de vista adotado. E, por fim, ajuda a compreender a operacionalidade de histórias e da mitologia kierkegaardiana, o apelo constante à visualização e à audição atenta, a frequente orientação do leitor no espaço-texto, tudo o que contribui para que na produção kierkegaardiana o ponto de vista se mova do autor para o leitor e do narrador para a personagem ou assunto, tema e conteúdo.

O teatro de memória de Giulio Camillo pode igualmente esclarecer o impacto da forma, deliberada e rigidamente levada a cabo, com que Kierkegaard publicou as suas obras sobre a (im)possibilidade de se criar um foco único para a sua produção, tal como é sentida por ele próprio nas dúvidas que o assomaram em relação à publicação e à assinatura de *O Ponto de Vista Para a Minha Atividade de Autor - Synspunktet for Min Forfatter-Virksomhed*. E é isso que a seguir analisaremos, sem que antes nos debrucemos sobre questões de metodologia científica e de critérios editoriais, pertinentes para esta questão em particular, mas também para a nossa própria leitura do pensador dinamarquês.

## 2.

Quando estamos diante de criadores, e não importa aqui o domínio da arte em que se notabilizaram, é imperativo estabelecer uma metodologia científica na abordagem das respectivas obras que tenha em conta não só conteúdos ou obras produzidas, mas tudo aquilo que concorre para determinar o processo criativo que as gerou, desde a gênese até à receção, mesmo quando não seja isso aquilo que primeiramente nos ocupa. No caso de escritores, historiadores, filósofos, poetas, críticos de arte, impõe-se naturalmente rigor filológico em questões de linguagem que se prendam na análise de conceitos e categorias como na de estilos, pois muitas vezes registam-se variantes em várias obras até mais tarde certos termos se estabilizarem (ou não). Há igualmente que distinguir entre autores/criadores que publicaram as suas obras completas ainda em vida, sob a sua própria coordenação ou tendo dado o seu consentimento a terceiros para o fazerem, e entre aqueles que não o fizeram, fosse qual fosse o motivo – por não quererem, ou por serem surpreendidos pela morte, ou por não terem alcançado em vida a notoriedade que lhes permitisse fazê-lo, ou por não terem querido perder tempo com tal tarefa, ou por impossibilidade de se reverem como autor diante da sua produção considerada numa totalidade.

Compreensivelmente, por questões de ordem prática, recorre-se a divisões de produção em fases e/ou períodos; mas tais segmentações temporais são ferramentas de análise que por vezes precipitam a convicção de que, por um lado, a produção de um dado autor terá de formar em si um todo, e, por outro, de a homogeneidade prevalecer apesar do reconhecimento dos ditos períodos ou fases. Ora, a situação de Kierkegaard, não corresponde à daquele autor que deixou uma obra constituída inteiramente por volumes publicados em vida. Aliás, esta situação é menos frequente do que se pode pensar. O que em geral acontece é que, na maioria dos casos, os prosadores deixam diários, obras inacabadas, notas, desenvolvimento de planos de cursos, seminários, artigos não publicados e outro género de manuscritos. E quando esta tipologia de escritos é publicada postumamente, caso a essa publicação não tiver presidido o maior rigor na elaboração de critérios editoriais que preservem o carácter específico de cada um dos escritos pode acontecer que se acabe por rasurar o estatuto de produto inacabado, de manuscrito rejeitado, etc.<sup>12</sup>. Com isto, não quero dizer que

---

<sup>12</sup> O mesmo se passa com uma prática comum do filosofar manifesta em obras póstumas reconstituídas a partir de apontamentos de discípulos das suas aulas – na modernidade, entre Kant e Wittgenstein, ainda haverá mais casos. E é assim desde os primórdios da filosofia ocidental com Sócrates e Platão.

seja de negligenciar o que foi escrito pelo autor e que não tenha sido publicado em sua vida, fosse qual fosse o motivo. Mas o estatuto diferenciado desses escritos, face ao de obras publicadas e até eventualmente revistas pelo autor para novas edições, não pode ser obliterado. Por outras palavras, uma obra póstuma não pode ser recebida pelo leitor como uma obra publicada em vida, em particular quando a não publicação em vida está envolta em deliberações conturbadas das quais o próprio autor deixou registo analisável e concludente. É este precisamente o caso de *O Ponto de Vista Para a Minha Atividade de Autor*<sup>13</sup>.

Como ficou dito, o espólio de um autor é sempre relevante para a compreensão global da obra publicada, quer se trate de filósofos, poetas, romancistas, dramaturgos, historiadores ou teólogos. Porém, do ponto de vista da metodologia científica, só a datação de publicação, vista caso a caso, com as consequências que daí advêm, valida um enquadramento temporal e contextual no que hipoteticamente diz respeito à produção no seu todo, ou até ao presente, para o caso dos autores vivos ainda em atividade. Um caso de aparente ausência de controlo efetivo por parte do autor na publicação das suas obras é tão portador de significado e de influência para a receção da sua obra como aquele de um autor que deixou publicada a maioria dos seus títulos obedecendo a um esquema pré-estabelecido a régua e esquadro e por si supervisionado. Assim, a circunstância de Pessoa, em vida, ter publicado meia dúzia de poemas em periódicos literários e um único livro (*Mensagem*, 1934) é um fator tão determinante para revelar o controlo por ele exercido sobre a sua posteridade quanto a constatação de que Kierkegaard concebeu a publicação paralela e compactada dos seus textos em ciclos de períodos curtos de tempo, que gosto de designar como instantes de erupção da sua poiese, já que as suas obras não vêm simplesmente a lume, elas agrupam-se para expelir génio e poder crítico em todas as direções.

Os três anos de 1843 a 1845, caracterizados por um grau exponencial de heterogeneidade na instância autoral, são tão relevantes para uma hermenêutica da sua obra, seja ela tomada no âmbito de estudos da religião ou da filosofia, da literatura ou da psicologia, ou outros, quanto o período de 1846 a 1849 e aquele que decorre deste ano até à sua morte. Veja-se como, de 1848 até ao ano da sua morte, se manteve

---

<sup>13</sup> *Synspunktet for Min Forfatter-Virksomhed* é o título original. *Virksomhed* é 'obra' no sentido de trabalho realizado, desempenhado. As primeiras cinco valências do termo, no dicionário *Dansk-Fransk Ordbog*, de Andreas Blinkenberg e Margrethe Thiele, H. Hagerup, Copenhaga, 1937, são as seguintes: "*activité, action; œuvre; efforts; fonctionnement*". Daí a minha opção por "atividade" e não por "obra", já que em português e no contexto de trabalho crítico sobre um autor o termo 'obra' designa comumente a totalidade da sua produção.

a matriz de publicação simultânea ou cronologicamente próxima com recurso a várias assinaturas, embora com menor densidade no número de publicações e, por consequência, no de assinaturas. Neste período, obras inéditas foram ainda publicadas por Kierkegaard em paralelo com as segundas edições de *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida* (1849), *As Obras do Amor* (1852), *O Lírio no Campo e a Ave no Céu* (1854) e *Prática no Cristianismo* (1855), dando continuidade às duas séries paralelas dos anos de 1843 a 1846. Em 1848, saíram *A Crise e Uma Crise na Vida de Uma Atriz* (quatro artigos publicados entre 24 e 27 de Julho) e *Discursos Cristãos* (26 de Abril). *Prática no Cristianismo* veio a lume a 25 de Setembro de 1850 e *Um Discurso Edificante* a 20 de Dezembro. Porém, particularmente relevante, é o facto de a segunda edição de *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida* ter sido publicada no mesmo dia da primeira edição de *O Lírio no Campo e a Ave no Céu*, a 14 de Janeiro de 1849; nesse mesmo ano, a 19 de Maio, seria publicado o volume de H. H., *Dois Pequenos Ensaios Ético-religiosos*, e a 30 de Maio *Doença para a Morte* de Anti-Climacus, encerrando-se o ano de 1849 com a publicação a 14 de Outubro de *O Sumo Sacerdote – O Cobrador de Impostos – A Pecadora. Três Discursos para a Comunhão às Sextas-feiras*.

Foi preciso esperar pela conclusão da publicação da quarta edição da obra completa de Kierkegaard, *Søren Kierkegaards Skrifter*, um trabalho magnânimo que se prolongou de 1997 a 2013, para termos, por um lado, a clara separação entre textos publicados em vida, sejam eles obras ou artigos em jornais (*trykte skrifter*, volumes 1 a 14), e textos não publicados em vida (*utrykte skrifter*, volumes 15 e 16); e por outro, a separação entre diários e cadernos de notas. Tudo isto está disponível em linha, com motores de busca e diversas outras ferramentas desenhadas para uma rápida pesquisa de ocorrências de termos, verificação de datas e de autores, de toponímia, de tabelas de concordância entre as várias edições de obras completas e entre a edição dos *Papirer* e a atual quarta edição<sup>14</sup>. Além disso, esta metodologia está explicada em pormenor em cada secção e em cada volume de comentários, o que nos permite, mais do que concordar ou discordar, precaver obstáculos que essa metodologia nos possa levantar. Podemos, assim, hoje em dia, aceder a informação básica que anteriormente apenas estava acessível a quem se deslocasse a bibliotecas com um acervo capaz de esclarecer imprecisões e/ou mal-entendidos que até mesmo outras edições de obras do dinamarquês, na língua original ou em tradução, em maior

---

<sup>14</sup> <http://www.sks.dk/forside/indhold.asp>. Saliente-se ainda que o último volume da quarta edição contém cartas e uma transcrição das dedicatórias do autor a diversas pessoas e personalidades do seu círculo.

ou menor grau, construíram<sup>15</sup>. Não estou a menosprezar o notabilíssimo trabalho que está por detrás das primeiras três edições, do qual aliás esta quarta edição beneficiou, tal como já beneficiara a tradução inglesa da Princeton, *Kierkegaard's Writings*, da responsabilidade de Howard V. Hong. Porém, as três primeiras edições de *Samlede Værker* são fruto de uma época em que a metodologia científica para publicação de obras no original (tal como em tradução) era regida por protocolos que entretanto se revelaram como não sendo os mais corretos em termos de fidelidade à obra do autor; com efeito, os novos critérios são fruto do desenvolvimento científico de campos das ciências humanas ligados à fixação de textos, à edição, aos estudos de tradução, e nascem do reconhecimento de que há muitos aspetos a considerar para além da fidelidade à letra do texto, designadamente, tudo o que está implicado no processo de passagem da letra manuscrita a letra impressa.

O caso da edição em língua portuguesa (1986) de *O Ponto de Vista Para a Minha Atividade de Autor* constitui um lamentável equívoco, ostensivo de imediato no título: *Ponto de Vista Explicativo da Minha Obra Como Escritor*<sup>16</sup>. Por um lado, adiciona “explicativo”; por outro, rasura de imediato a distinção que é recorrente na obra de Kierkegaard entre *forfatter* e *digter*, respetivamente “autor” e “poeta/escritor”; e, por fim, a utilização da preposição “de” em vez de “para”, introduz a ideia de pertença em vez de direcionamento entre dois pontos – quando digo “para mim” não quero significar o mesmo que quando digo “de mim”. No caso de *O Ponto de Vista*, esta adulteração elimina o distanciamento entre o ponto de vista e aquilo sobre o qual se quer expressar um ponto de vista que a preposição “para” deixa marcado no título original, dando lugar a equívocos sobre esta obra em si mesma e sobre a autorreflexão de Kierkegaard em relação a ela. Se a isto juntarmos que se trata de uma tradução em segunda mão, que o título de capa omite o subtítulo (compreensível, dada a sua extensão), sem que, contudo, nem na página de rosto mereça o destaque que lhe é devido, ficamos com um leitor enganado que perde desde logo uma informação

---

<sup>15</sup> É plausível e absolutamente possível que esta edição apresente imperfeições e não resolva todas as nossas perplexidades, pois no caso de edições de obras completas a prevalência de alguns critérios pode sempre chocar com outros. Mas cabe a nós, investigadores e estudiosos, contribuir para o esclarecimento de eventuais problemas que ela possa oferecer.

<sup>16</sup> Tradução feita a partir de outra em língua francesa, do volume 16 das Editions de l'Orante, de Jean Brun, publicado em 1971, cujo título completo é *Point de vue explicatif de mon oeuvre d'écrivain; Deux petits traités éthico-religieux; La maladie à la mort; Six discours 1848-1849*.



significativa. O subtítulo no original<sup>17</sup> classifica o texto como um *relatório* para a história que visa estabelecer uma *relação* com a posteridade – é esta a dupla valência do termo *rapport* em dinamarquês – comunicado de forma direta, i.e. franca ou sem rodeios. Respeitando este subtítulo original, *O Ponto de Vista* é identificável como um escrito não de autoanálise ou de autoedificação, mas como uma memória futura, o que constitui um gesto típico em prosadores do período romântico, durante o qual, como é sabido, abundaram memórias e autobiografias, na sua maioria escritas na secreta esperança de serem os autores a moldar a sua receção pelas gerações futuras.

No caso de Kierkegaard e de *O Ponto de Vista*, desde 1998 que a legitimidade desta obra para justificar que ele é um autor religioso ficou arredada. Num ensaio conhecido, além de distinguir cabalmente entre “a totalidade da autoria” e a “produção total”, Joakim Garff<sup>18</sup> analisa conteúdos de *O Ponto de Vista*, mas também de *Sobre a Minha Atividade de Autor*, escrito publicado em 1851, concluindo que é o autor textual que desconstrói o autor empírico, i.e. é a evidência textual que põe em cheque o registo confessional através do qual Kierkegaard se auto-classifica. Garff comenta, com pertinência e razão, como a omissão de *Uma Crítica Literária* (1846) no elenco de obras apresentado em *Sobre a Minha Atividade de Autor* materializa uma retirada estratégica de Kierkegaard com o objetivo de não comprometer ainda mais a fragilidade da divisão aí proposta. E afirma que se assiste em *O Ponto de Vista* a uma encenação do autor em relação com as suas obras, designando este texto como um caso de “documenta(fic)tion”. Mas já em 1992, Michael Riffaterre<sup>19</sup>, um dos mais eminentes teóricos da literatura, apontava no mesmo sentido de Garff, não em relação a Kierkegaard especificamente, mas visando a tipologia do texto autobiográfico. Riffaterre explicou como em tais textos, sejam eles de toda uma vida ou de parte

---

<sup>17</sup> *En ligefrem Meddelelse, Rapport til Historien – Uma Comunicação Direta* (franca, sem rodeios), um *Relatório* (uma relação) para (com) a *História*. O termo dinamarquês *ligefrem* significa “direto” no sentido de franco, frontal, sem rodeios.

<sup>18</sup> Diga-se que Garff desvaloriza a pseudonímia considerando que é uma prática típica do seu tempo. Discordando eu obviamente desta sua afirmação, não deixo de concordar com a análise por ele feita quanto à omissão de *Uma Crítica Literária* quer quando à questão do autor empírico e do autor textual. Vd. Joakim Garff, “The Eyes of Argus: The Point of View and Points of View on Kierkegaard’s Work as an Author”, in *Kierkegaard: A Critical Reader*, eds. Jonathan Rée e Jane Chamberlaine, Oxford: Blackwell Publishers, 1998, pp. 75-102. Este ponto já foi analisado por mim em *Formas de Arte: A Prática Crítica de Berlioz, Kierkegaard, Liszt e Schumann*, Lisboa, CFUL, 2008, pp. 57-60.

<sup>19</sup> Michael Riffaterre, “On the Sign Systems of Biography”, in *The Comparative Perspective on Literature, Approaches to Theory and Practice*, eds. Clayton Koelb e Susan Noakes, Ithaca and London: Cornell University Press, 1992, pp. 356-365.

dela ou de um setor de atividade, se observa um triplo reconhecimento por parte do autobiografado quanto a si mesmo: o do seu próprio carácter extraordinário, o de um talento literário que faz da narração da sua vida um legado para a posteridade e, por fim, a consciência da exemplaridade da sua vida e a legitimidade sua de transportá-la para o domínio da ficção, ou seja, o direito de ficcionalizar a sua própria existência.

Penso, no entanto, que nem há necessidade de invocar uma autoridade vinda do campo dos estudos literários para verificar como foi difícil para Kierkegaard encontrar um lugar para *O Ponto de Vista* no conjunto da sua produção. A maior dificuldade residia precisamente em determinar com que assinatura haveria de ser publicado, ao ponto de ter decidido pela não publicação do texto, e não propriamente por escondê-lo, como afirma Jean Brun na introdução da tradução portuguesa (p. 18). Com efeito, *O Ponto de Vista* acabaria por cair nas mãos e nos olhos do público em 1859, mas não por sua iniciativa, e contra a sua vontade expressa, pois traz S. Kierkegaard como autor. Os fatos dizem-nos que quatro anos após a morte de Kierkegaard e em pleno rescaldo da atividade de Kierkegaard no seu último ano de vida, ou seja, a publicação de nove números de *O Instante* entre 18 de dezembro de 1854 e 24 de setembro de 1855, e curiosamente um ano antes da sua nomeação como bispo, Peter Christian Kierkegaard fez publicar *O Ponto de Vista*<sup>20</sup>. A ponderação destes elementos informativos diz-nos tanto da atividade de P.C. Kierkegaard como editor e gestor do espólio do irmão como da atividade de autor de Kierkegaard. Com efeito, embora desse o texto como concluído a tempo de o fazer publicar em simultâneo com a segunda edição de *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*, para manter as duas séries em paralelo, Kierkegaard optou por *O Lírio no Campo* e *A Ave no Céu*. Esta decisão, *per si*, corrobora a natureza ficcional de *O Ponto de Vista*, que Kierkegaard considerou não poder ser publicado em paralelo com uma obra que Kierkegaard classifica aí como “estética” no sentido em que cria a ilusão de verdade<sup>21</sup> porque ele sabia que também em *O Ponto de Vista* se cria uma ilusão de verdade, a saber, que haveria um

---

<sup>20</sup> Ao invés, os restantes escritos não publicados em vida por Kierkegaard teriam de esperar bastante tempo, mais de uma década. O número 10 de *O Instante* só foi publicado em 1881, vinte seis anos depois de ter sido escrito; *O Livro de Adler* foi publicado em 1872, *Julguem por Vós Mesmos*, em 1876 e *A Neutralidade Armada* em 1880.

<sup>21</sup> Para variadas valências do termo *at bedrage* na época de Kierkegaard, veja-se Carsten Levisen, “The Ethnopragsmatics of Speech Acts in Postcolonial Discourse: “Truth” and “Trickery” in a Transculturated South Pacific Tale”. In *Pragmatic Perspectives on Postcolonial Discourse: Linguistics and Literature*, Christoph Schubert, Laurenz Volkmann (eds.), Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 48- 49.

único autor para a totalidade das obras publicadas até à redação de *O Ponto de Vista*. As sucessivas declarações constantes dos seus cadernos corroboram a ideia de que a publicação de *O Ponto de Vista Para a Minha Atividade de Autor* sob a assinatura S. Kierkegaard iria gerar mal-entendidos sobre toda a sua produção. Essas declarações de 1849 manifestam a convicção de que a obra não o caracteriza como autor (SKS 21; NB9:78), grandes dúvidas sobre se alguma vez deveria ser publicado (SKS 21; NB9:79), uma recusa reiterada de uma eventual publicação (SKS 21; NB9:78.a), e a ponderação de A-O como nome de autor para a obra, a ponto de ter deixado um prefácio subscrito por essa assinatura (SKS 22; NB14:8). Todos estes dados concorrem para verificar que o movimento de cissiparidade do eu não terminara e que a obra seria mais uma confirmação da heterogeneidade da instância autoral – e a inclusão de todos estes problemas num ainda maior, do qual também se encontram múltiplas referências contemporâneas, a saber, como poder atribuir um sentido de todo à sua produção e quando e como fazer publicar os escritos concluídos até então (apenas a título de exemplo: SKS 21; NB9:56)<sup>22</sup>.

Em 1851, Kierkegaard já não poderia recomeçar uma outra carreira de poeta, mesmo que num patamar menos exuberante, principalmente em relação ao período de 1843-845, que o levasse a ser ouvido por poucos que o entendessem; mas a decisão de não publicar *O Ponto de Vista Para a Minha Atividade de Autor* traduz claramente a vontade de não perpetuar mal-entendidos entre o público leitor. Lembrando o teatro da memória de Giulio Camillo, talvez se compreendam melhor todas as dúvidas, hesitações e contradições. Uma vez concluído, Kierkegaard autor de autores, apercebeu-se de que *O Ponto de Vista Para a Minha Atividade de Autor* não é mais do que um dos pontos de vista alcançáveis a partir do palco onde se encontra. Com um olhar panorâmico pode ver todas as suas obras escritas até 1849 dispostas no anfiteatro por sectores, com os termos, categorias, conceitos, géneros literários por si criados, etc., a marcar os degraus ou níveis desse anfiteatro. Mas não lhe é possível olhar para todos os níveis e setores em simultâneo no mesmo instante, e uma eventual perspectiva global do todo terá de inevitavelmente ser um somatório de visões parciais desse todo. Não lhe é possível sobrepor um corte diacrónico – aqui, a classificação retrospectiva das obras escritas até 1846 – a um corte sincrónico – aqui, a autoavaliação, o exame de consciência na qualidade de autor, semeado de dúvidas e

---

<sup>22</sup> A seriação dos excertos citados segue a de Howard H. Hong na introdução a *The Point of View*, ed., trad. e notas de Howard V. Hong e Edna H. Hong, Princeton: Princeton University Press, 1998.

hesitações, que o levara a múltiplas conjecturas sobre o que fazer com textos escritos e ainda não publicados e como fazê-lo sem comprometer tudo o que estava para trás organizado em duas séries. Talvez a grande mais-valia de *O Ponto de Vista Para a Minha Atividade de Autor* para o entendimento de Kierkegaard enquanto autor seja a confirmação do permanente processo de cissiparidade do eu, a par do desvelar de uma poética do fingimento na qual a verdade ilusória é tão verdadeira quanto a verdade transmitida sem rodeios, sem ilusões<sup>23</sup>, chegando a fingir que é dor a dor que deveras sente<sup>24</sup>. Por isso, a descrição da sua atividade de autor para a história, tal como a tinha planeado, a ser publicada, acabaria por surgir como um relato para a posteridade que não faria justiça à heterogeneidade que permeia tanto as obras como os respetivos autores, e ainda menos jus ao poeta/escritor que assim concebera a expressão do movimento do seu pensar e do seu pensamento.

---

<sup>23</sup> Do latim *fingere*, derivam “fingir” (do infinitivo) e “ficção” (de *fictione-*, do participio passado).

<sup>24</sup> Citação indireta de um verso de Fernando Pessoa em *Autopsicografia*: O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente. // E os que lêem o que escreve, / Na dor lida sentem bem, / Não as duas que ele teve, / Mas só a que eles não têm. // E assim nas calhas de roda / Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / Que se chama coração.

## REFERÊNCIAS

- BLINKENBERG, Andreas; THIELE, Margrethe. **Dansk-Fransk Ordbog**, Copenhaga: H. Hagerup, 1937.
- GARFF, Joakim. The eyes of Argus: the point of view and points of view on Kierkegaard's Work as an Author. In: RÉE, Jonathan; CHAMBERLAINE, Jane (Ed.). **Kierkegaard: a critical reader**. Oxford: Blackwell Publishers, 1998. p. 75-102.
- KIERKEGAARD, Søren. **Ou-Ou: um fragmento de vida – Primeira Parte**. Trad., introd. e notas de Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio d'Água, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Point de vue explicatif de mon œuvre d'écrivain: Deux petits traités éthico-religieux – La maladie à la mort – Six discours 1848-1849**. Introd. de Jean Brun, Trad. de Paul-Henri Tisseau e Else-Marie Jacquet-Tisseau. Paris: Éditions de l'Orante, 1971. v. 16. (Œuvres Complètes de Sören Kierkegaard).
- \_\_\_\_\_. **Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor**. Trad. de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Søren Kierkegaards Skrifter**. Ed. e Org. de Niels Jørgen Cappelørn et al. Copenhaga: G.E.C. Gads Forlag, 1997-2013.
- \_\_\_\_\_. **The Point of View, Kierkegaard's Writings**. Ed., trad. e notas de Howard V. Hong e Edna H. Hong. Princeton: Princeton University, 1998. v. 22.
- KIRMMSE, Bruce. **Kierkegaard in Golden Age Denmark**. Bloomington: Indiana University, 1990.
- LEVISEN, Carsten, The Ethnopragmatics of Speech Acts in Postcolonial Discourse: "Thuth" and "Trickery" in a Transcultured South Pacific Tale. In: SCHUBERT, Christoph; VOLKMANN, Laurenz (Ed.). **Pragmatic Perspectives on Postcolonial Discourse: Linguistics and Literature**, Cambridge Scholars Publishing, 2016. p. 41-64.
- RIFFATERRE, Michael. On the Sign Systems of Biography. In: *The Comparative Perspective on Literature, Approaches to Theory and Practice*, eds. Clayton Koelb e Susan Noakes, Ithaca and London: Cornell University Press, 1992, pp. 356-365
- YATES, Francis A. Renaissance Memory: The Memory Theatre of Giulio Camillo. In: \_\_\_\_\_. **The Art of Memory: Selected Works of Francis Yates**. London; New York: Routledge, 1966. v. 3. p. 129-159.
- SOUSA, Elisabete M. de. **Formas de arte: a prática crítica de Berlioz, Kierkegaard, Liszt e Schumann**. Lisboa: CFUL, 2008.

