

## A PSEUDONÍMIA COMO ARTIFÍCIO IRÔNICO EM KIERKEGAARD

Jacqueline Oliveira Leão

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

.... uma só palavra enunciada por mim, pessoalmente, em meu próprio nome, seria um esquecimento impertinente de mim mesmo, o que por si só, teria como resultado, sob o meu ponto de vista dialético, anular essencialmente os pseudônimos.

Kierkegaard

Cientes transgressores da tradição como Søren Kierkegaard, os praticantes do artifício pelo artifício resguardam a arte como arte; a ficção como ficção, e aquilo que antes comumente fora designado de realidade, passa a existir somente enquanto fingimento estético, ou seja, construção artificial; realidade fabricada. A estética do artifício não se trata de um procedimento vazio, mas implica, na sua própria apresentação e construção, em ato reflexivo sobre a arte, e em conclamação ao leitor para participar ativamente do processo criação.

A Kierkegaard, que embora criticasse o Romantismo, recorria aos artifícios da própria escola romântica para deslocar os sentidos de seus textos e inverter a comunicação com o leitor, cabe um *topos* especial no cenário da mise-en-scène da subjetividade e da existência. Os pseudônimos por ele criados não apenas se assemelham ao universo heteronímico do poeta português, Fernando Pessoa, como também apontam para as teorias recepcionais abordadas pela crítica literária a partir da segunda metade do século XX. A pseudonímia como recurso irônico em Kierkegaard incorpora, e ao mesmo tempo revela, outra peça importante e referencialmente ambígua: o leitor.

Este presente texto procura descrever sobre o recurso da pseudonímia em Kierkegaard, mostrando que esta, além de representar um artifício irônico e sofisticado de simulação e dissimulação autoral, valoriza e potencializa a participação do leitor na construção dos significados da obra; significados que não

são facilmente recuperados pela leitura por não se apresentarem de forma simples.

## **A ESTÉTICA DO ARTIFÍCIO: ALGUNS APONTAMENTOS**

Com o arrefecimento do pensamento cartesiano em fins do século XVIII, a teoria clássica da representação cede lugar à visão artificialista e, a partir do Romantismo Alemão, o artifício sob a égide da ironia romântica reaparece na literatura como procedimento estético privilegiado. A imaginação artística faz com que a natureza e a artificialidade rompam as dicotomias para se somarem e se confundirem, pois o imaginário liberto das amarras do real deixa o território do significado, aderindo-se às multiplicidades da criação e recriação de significâncias. Em face dessas sucessivas rupturas com a tradição, a ideia de natureza ou de realidade passa a existir somente enquanto construção artificial de um mundo desnaturalizado, diferentemente do naturalismo aristotélico vincado à ideia de arte como representação da natureza.

Nesse sentido, os acordes harmônicos cedem o seu lugar. As relações não mais se estabelecem dentro de uma ordem representativa. As tonalidades dissolvem-se em vários matizes, porque os artistas da modernidade já não mais pretendem recuperar a realidade perdida, já são todos eles “artificiais por natureza” (JANKÉLÉVITCH, 1956, p. 74). Essa afirmativa cara ao músico francês Joseph-Maurice Ravel atesta, por exemplo, as suas falsificações, a sua atração pelo artifício, o seu gosto particular pela natureza postiça. Além disso, os ricos efeitos de suas melodias sutis e precisas, de suas orquestrações enganosas, de suas partituras revestidas de trucagens, de seus embustes composicionais, de suas sonoridades desafinadas, de seus acordes ambíguos não somente comprovam a conversão da natureza artificial e dos mecanismos de sua construção em empreendimento artístico, como também possibilitam diferenciar a prática estética do artifício segundo a relação que o artista mantém com própria ideia de natureza.

Segundo Clément Rosset, o artifício tanto pode ser entendido como representação estética da natureza, convencionalmente denominada de real, quanto como afirmação, através do recurso da verossimilhança, da própria artificialidade enquanto natureza. Além do mais, a natureza, ou o real, pode ter sua artificialidade configurada a partir de si mesma, de sua artificialidade dentro

dos domínios do próprio artifício, porque “tanto o artifício quanto a existência em geral são apreciados e assumidos por serem artificiais – a afirmação do real determina um gosto do artifício pelo artifício” (ROSSET, 1989, p. 113).

Por outro lado, se a literatura, devido aos abalos sofridos pela poética nos fins do século XVIII, foi fortemente influenciada pelas idéias do racionalismo iluminista, mola propulsora do exame crítico da tradição literária e da Revolução Francesa, cristalizadora da idéia de novo, o texto literário ampliou o seu espaço de construção. O escritor passou a privilegiar sua imaginação e fantasia, recorrendo, explicitamente, ao jogo da ironia como estética de escrita. A concepção do eu se autoafirmando como realidade absoluta, sendo o tempo todo, passou a ser o ponto fundamental da estética romântica, elaborada, sobretudo, por Fichte, e sofrendo, mais tarde, outras interpretações.

Então, acima das diferenças entre os muitos períodos que marcaram a história da consciência do eu e, conseqüentemente, a insuficiência da linguagem para representar a realidade é, na modernidade, que a ironia, artifício em que a linguagem nega a si mesma, torna-se por excelência presença nas diversas formas de narrativa. Os românticos reformularam o conceito tradicional de obra literária, e ao recusarem a reprodução empírica da realidade, viam o artifício estético como jogo de simulação, de fingimento e de trapaça, não redutível a mimesis.

O Romantismo Alemão tinha como princípio básico a consciência poética, expondo de forma crítica a não-aceitação da autoridade da Antiguidade Clássica, em sua oposição a toda e qualquer restrição ao livre jogo da fantasia e do intelecto. Instaurou-se, então, a necessidade de uma literatura mais independente, em detrimento da literatura pragmática da tradição. Com a ironia romântica, a obra tornou-se, ao mesmo tempo, criadora e inquiridora de seus próprios valores, pondo em questão o próprio fazer literário e o seu próprio inventar.

Contudo, embora os românticos procurassem escapar das barreiras circunscritas do conhecimento por meio da liberdade criadora ou da criação inconsciente do mundo, conforme Friedrich Schlegel (SCHLEGEL, 1994, p. 12-19), a reflexão era processo engajado nas formas do intelecto e da imaginação. Obviamente, com contornos sutis dos autores da época, o pensamento romântico direcionava as mesmas referências infinitas e ascendentes ao jogo de identificação do objeto à idéia, obedecendo ao princípio de que a natureza artificial da escritura deveria ser sempre viva. A reflexão era o estímulo do diálogo entre o espelhamento da fantasia e do

intelecto para se pensar o que ainda não era representado. A ironia resultava de um juízo lógico cujo objeto era o próprio refletir, logo a reflexão estética refletia sobre o próprio refletir.

Nesse aspecto, como bem acentua Maria Esther Maciel (Cf. MACIEL, 1999, p. 20), com Schlegel, a ironia redimensionou sua autonomia formal na literatura, passando a ser não só compreendida por simples discurso retórico, mas também foi sistematizada e utilizada como artifício literário sofisticado. A ironia permitiu ao poeta distanciar-se, criticamente, de sua obra e, ao mesmo tempo, nela introduzir o seu ato de distanciamento. Isso possibilitou, assim, não apenas a disjunção entre sujeito poético e sujeito empírico, como também, a relação dialógica entre exame crítico e criação poética.

Já em relação à pseudonímia de Kierkegaard enquanto artifício literário, podemos dizer que, se Sócrates utilizou a maiêutica como método irônico para encarar a doutrina sofista direta e objetiva, e, ao recorrer à dialética, intentou levar os próprios sofistas a caírem em contradição com os seus argumentos, cujas premissas eram aparentemente válidas, porém, não conclusivas, ao dinamarquês interessava a ironia socrática por seu caráter subjetivo e existencial, já que a ironia, o paradoxo radical, preconizada por Schlegel no Romantismo Alemão, criticava a excessiva racionalidade como autosuficiência intelectual.

Daí, Kierkegaard elevar o sujeito autoral acima de si mesmo, embora tencionasse deixar nas entrelinhas, que seus leitores se beneficiassem com suas idéias e insistisse que o seu ponto de vista se sobrepunha a qualquer citação. Se, enquanto filósofo Kierkegaard deixou-se influenciar pelo Romantismo Alemão – sua tese *O conceito de Ironia* dialogaria diretamente com o romance *Lucinde*, de Schlegel –, também enquanto literato Kierkegaard não se permitiu fundir com a própria obra e, muito menos, identificar-se com a opinião de seus pseudônimos. Na visão do filósofo-literato, o artista romântico deve ter consciência da irrealidade de suas criações, mantendo-se infinitamente mais adiante dos acontecimentos descritos e dos personagens representados.

## **O ARTIFÍCIO IRÔNICO DA PSEUDONÍMIA OU “COMUNICAÇÃO INDIRETA”**

Embora com algumas ressalvas, a escrita teórica tende a aproximar-se o autor de suas idéias expressas no papel. A ficção rompe e confunde-se na tríplice aliança autor, escrita e leitor. O mundo ficcional de Kierkegaard é povoado por uma gama de personagens oniscientes, revelados pelo método indireto da comunicação, ou

seja, mediante o apelo aos pseudônimos dos quais o escritor dinamarquês lançou mão amplamente. A “Comunicação Indireta” é mais que um artifício de criação literária vinculado às heranças da ironia romântica é, sobretudo, jogo em que, escondido, Kierkegaard cria vários pseudônimos, encenando diferentes concepções da existência em cada um dos três estádios<sup>1</sup>: o estético, o ético e o religioso.

Kierkegaard jamais quis indicar caminhos certos ou estruturas sistemáticas definidas ao seu leitor. Através da “Comunicação Indireta”, ou recurso à pseudonímia, procurou conduzi-lo ao movimento articulado das relações entre o seu projeto de escritor existencialista e o mundo representado pelos seus pseudônimos. Contudo, ao leitor, impulsionado a indagar sua própria existência, baseando-se na referência do universo ficcional apresentado, não importa o quanto Kierkegaard se afaste da realidade, pois de sua escrita autoreflexiva converge o jogo literário focado em dupla (e paradoxal) perspectiva: a real e a fictícia.

Dessa forma, o emprego sistemático da pseudonímia é considerado, na exegese da obra de Søren Kierkegaard, variável facilmente remissível aos aspectos teóricos de seu pensamento. Para muitos críticos, os pseudônimos kierkegaardianos constituem a expressão formal da estratégia adequada à manifestação da subjetividade, da “Comunicação Indireta”, em oposição clara à linguagem direta disseminada pelo pensamento filosófico da época.

Além do mais, em Kierkegaard, a “Comunicação Indireta” não se relaciona somente à recepção do leitor. Kierkegaard também recorre aos discursos dos pseudônimos para questionar o sistema filosófico de Hegel<sup>2</sup> em torno da verdade. O dinamarquês se inscreveu, ironicamente, como texto e personagem nas mais diversas formas de sua produção escrita, alterando, conforme transitava pelos problemas existenciais discutidos, a dialética de sua própria vida.

---

<sup>1</sup> Os três estádios apontados por Kierkegaard – estético, ético e religioso – não constituem etapas fixas de um devir comum, são possibilidades imaginárias e imaginadas de pensar a existência como múltiplos caminhos capazes de levar os indivíduos à dimensão de infinito que escapa ao viver isento de “experiência poética”.

<sup>2</sup> A tese do filósofo alemão, Friedrich Hegel, desenvolvida na sua obra *Ciência da lógica*, defende a igualdade entre o interior e o exterior (Cf. HEGEL, 1976, p. 216-217). Enquanto o filósofo alemão desenvolve essa tese tendo em vista a realidade do pensamento (a lógica), Kierkegaard a questiona ao aplicá-la no campo da vida humana. A prova disso é que as palavras dinamarquesas *Udvortes* e *Indvortes*, que correspondem às palavras alemãs *Äussere* e *Innere* utilizadas por Hegel, são traduzidas normalmente por “exterior” e “interior”, mas, no contexto da vida humana e no campo das ações humanas, podem ser traduzidas por “vida aparente” e “vida interior” ou “vida exterior” e “foro íntimo”.

A “Comunicação Indireta” demarca a posição de Kierkegaard fora do texto, pois o autor se joga como adversário de sua própria escrita, mantendo-se, de forma irônica, em diálogo consigo mesmo e com o leitor. A ironia é o ponto alto dos trabalhos estéticos, e a questão-chave da “Comunicação Indireta” é a presença dos pseudônimos, resultando em textos *palimpsestos*, isto é, *texto que é muitos outros textos*, sobrepostos em camadas espiraladas. Nos textos de Kierkegaard, podemos considerar dois aspectos no *corpus* de sua comunicação indireta: um, representando o conjunto das obras estéticas, assinadas pelos pseudônimos, direcionadas aos acadêmicos e ao público literato; outro, escritos assinados por ele com seu próprio nome, chamados de *Discursos Edificantes*, direcionados à burguesia dinamarquesa que *apresentava pouca ou nenhuma perícia literária*.

Nessas condições, o leitor, ao receber a mensagem, indiretamente entra no jogo intrigante de Kierkegaard, agente da ação de escrita, camuflado dentro de sua própria escritura. Mais uma vez, é reforçado o valor dos pseudônimos como artifício claro da paradoxal expressão da ausência do autor; autor distante, mas que, ainda assim, força o leitor a se preocupar com a própria interioridade.

Simbolicamente, a “Comunicação Indireta” é jogo interativo de linguagem, jogo discursivo que apresenta ao leitor três diversas formas de jogar o jogo da vida, mas o que difere, na filosofia de Kierkegaard, são as regras desse jogo. A partir do momento em que o leitor se autoavalia, interrogando a si mesmo quanto às suas escolhas existenciais, os pseudônimos representados no mundo do texto interagem com a escrita, com a leitura, com as perspectivas interpretativas do leitor e do próprio autor.

Por essa ótica, a obra escrita pertence a Kierkegaard à medida que ele se constrói como entidade representada no plano da ficção. Os seus escritos deixam transparecer complexa fusão e dilaceração do eu, eu esse multifacetado que se confunde com autor e com o personagem. Daí a imagem do “souffleur” ser-lhe, sempre, muito peculiar, pois nos lembra o ponto no teatro antigo, ou seja, o eu de carne e osso que ficava escondido nas partes secretas do palco, marcando sua existência ao soprar as falas do texto que eram esquecidas pelos atores em cena. Contudo, como “souffleur”, Kierkegaard se expressa de forma impessoal ou pessoalmente em terceira pessoa, produzindo poeticamente autores, autores cujos nomes e prefácios também foram criados por eles próprios. A sua responsabilidade é apenas do ponto de vista jurídico e literário, pois o autor é apenas o responsável por apresentar as obras pseudônimas na realidade.

A pseudonímia ou polionímia, de acordo com o próprio autor dinamarquês, não apresenta nenhuma razão acidental vinculada à sua pessoa real, mas, sim, corresponde, essencialmente, à natureza mesma da obra, às necessidades de fabulação, à necessidade de seriar, psicologicamente, os diversos tipos de individualidade. Para Kierkegaard, os próprios textos exigiram o recurso “[...] ao procedimento poético que dispõe todas as licenças em matéria de bem ou mal, de contrição ou alegria transbordante, de desespero ou orgulho, de sofrimento ou de lirismo, licença que não tem outro limite fora da lógica da idéia personificada” (KIERKEGAARD, 1968, p. 425). Em contrapartida, os escritos pertencem ao autor real sim, à medida que, através da ficção, a personalidade poética se põe a falar e a ouvir, elaborando, ela mesma, sua própria concepção de vida. A relação do autor real com a obra é mais exterior do que aquela do poeta que cria personagens e, ainda assim, é mesmo o seu autor.

Complementa essa idéia, a advertência de Kierkegaard segundo a qual qualquer passagem dos seus livros deve ser citada no nome do respectivo pseudônimo, pois o texto não pertence ao autor que lhes dá unidade. Tudo isso nos leva a crer que Kierkegaard não é, dentre outros personagens, o sedutor de *Diário do sedutor*, nem mesmo o juiz dos textos éticos; do mesmo modo não é o editor Victor Eremita, que, na verdade, é um pensador “subjetivo poético-real”, como descrito em *In vino veritas*. Kierkegaard também não é, em *Temor e Tremor*, o Johannes de Silentio, como não é o cavaleiro da fé. Também não é sequer, o autor dos prefácios. A única autoria reconhecida diretamente por ele é *Discursos edificantes*. Sobre sua escrita pseudonímica, Kierkegaard salienta que...

[...] não há nos livros de pseudônimos [uma simples palavra que seja minha. Eu não tenho nenhuma opinião sobre sua significação exceto enquanto uma terceira pessoa, nenhum conhecimento sobre eles exceto enquanto um leitor, nem a mais remota relação privada com eles, pois é impossível ter uma relação com uma imagem duplamente refletida. Da minha parte, uma única palavra pronunciada por mim ou no meu próprio nome seria um presunçoso esquecimento de mim mesmo, esquecimento que, do ponto de vista dialético, torna-me, essencialmente, responsável pelo aniquilamento dos pseudônimos através desta única palavra (KIERKEGAARD, 1992, p. 166).

Também, pensado de outra forma, o discurso apelativo dos pseudônimos possibilita múltiplas leituras, escolhas, portanto, múltiplas interpretações. Na verdade, nesse discurso, indiretamente são apresentadas as etapas existenciais, cabendo ao leitor avaliar e decidir o caminho a ser seguido, mas, sobretudo, rever

a própria interioridade. Obviamente, os pseudônimos diferem-se entre si, porém, não fixam ou não determinam nenhuma forma de sistema. O importante é que o leitor, por meio de sua própria interpretação, se posicione perante a própria existência.

Por tudo isso, diríamos que não é, simplesmente, a pseudonímia em si que valoriza, esteticamente, as obras de Kierkegaard, mas a interpretação e as escolhas do leitor diante dos textos. Entretanto, a pseudonímia é o projeto maior da dimensão estética e a concepção mais ampla da “Comunicação Indireta”. Kierkegaard, pondo em discussão a natureza íntima do indivíduo e a sua espiritualidade, joga com o automovimento da escrita, joga, dialeticamente, contra o aparente significado; a subjetividade está em desacordo com a objetividade da declaração direta, embora todo e qualquer sentido seja atribuído apenas pelo leitor. Os textos pertencem ao autor sim, somente como processo de articulação do seu pensamento durante a escrita. Todos eles são assinados por seus verdadeiros autores, os pseudônimos, ou seja, as personalidades poéticas que carregam em si não os seus próprios problemas, mas os problemas existenciais próprios dos indivíduos.

Muitos críticos retratam Kierkegaard como representante extremo da revolta romântica contra os ideais do Iluminismo europeu. No entanto, sua filosofia centrada no indivíduo é diferente do princípio de unidade substancial do eu apregoado pelo Romantismo. Assim como Hegel, Kierkegaard não aceitava a idéia de que as coisas se apresentassem sem contrastes ou diferenças individuais; ao contrário, sua concepção de “Individualismo” pontuava que cada ser constituía um mundo em si, era, por assim dizer, um mundo único, específico.

Kierkegaard cultivou não somente a escrita em forma de tratado e ensaio e, além disso, com frequência, recorreu ao estilo epistolar em seus textos filosóficos e ao gênero diário, tanto nos textos ficcionais, como nas referências autobiográficas, embora a sua escrita estivesse agregada ao caráter existencialista e pseudonímico. De mais a mais, inserem-se em sua diversidade textual recursos literários como anfibologias, metáforas, diálogos, analogias, exemplos, descrições psicológicas de personagens e passagens de cunho historicista, recobertas por parábolas e hipérboles.

Vale lembrar que, em *Diário do Sedutor*, Kierkegaard confere importância ao recurso da anfibologia como estratégia indireta de comunicação. Aliás, nas obras pseudonímicas, a “Comunicação Indireta” é o recurso de construção literária



utilizada pelo escritor. Se a anfibologia é jogo dialético capaz de incluir novas reflexões no imaginário do leitor, o leitor por sua vez, imerso na leitura do diário, joga vicariamente com o texto, ora marcando certa posição interpretativa, ora questionando sua própria escolha e assumindo outras novas posições.

Kierkegaard é usualmente referido como Pai do Existencialismo, mas sua concepção de pensamento existencial se situa na casa da ficção, bem longe dos tratados teóricos descritos na linguagem lógica da filosofia. Através de seus textos imaginativos, o escritor expressou o seu intenso compromisso com a interioridade, reforçando a sentença de que o paradoxo e o absurdo da vida podem ser mais perceptíveis na situação fundamental humana, interpretada no mundo de papel. Isso por si só já sugere discussões do problema do ser e da existência por uma via peculiar – a preferência poética e ficcional. Por outro lado, a condição de escritor existencialista o colocou em confronto direto com suas criações poéticas e com o seu próprio dilema de concepção do indivíduo. Todavia, muitos críticos, discordando desse ponto de vista, têm se preocupado, exclusivamente, com as idéias de cunho filosófico, mostrando-se pouco atentos à técnica ficcional por ele utilizada.

## CONCLUSÃO

Como exposto, a partir da segunda metade do século XVIII, a literatura transcendeu as barreiras da representação clássica e não mais se efetivou como representação da realidade empírica. Abertos os novos horizontes para a construção do texto literário, o artista privilegiou sua imaginação e fantasia, recorrendo ao uso do artifício como procedimento estético capaz de revestir a sua escrita de alegorias, enganos, burlas e teatralidades. Formalizou-se com Schlegel a ironia romântica, um procedimento literário que permite o distanciamento do “eu” poético e sua intervenção explicitamente crítica na poesia e no próprio fazer literário.

Kierkegaard, altamente influenciado pelo romantismo alemão, aderiu a esses múltiplos aspectos da subjetividade auto-reflexiva, própria da ironia romântica. Embaralhou estrategicamente realidade e ficção, criando um embate entre consciência crítica e fazer literário – ao mesmo tempo, que refletia sobre a arte, conclamava o leitor a participar ativamente do processo de criação. Acreditando ser o poeta romântico capaz de elevar o sujeito a si mesmo, mantendo-se

conscientemente distante dos fatos e dos personagens criados, Kierkegaard chegou ao extremo da cisão do eu ao encenar, por detrás da pseudonímia, vários personagens. Isentos de co-relação claramente explicitada com o próprio autor, tais personagens ganharam autonomia, revelando-se como potências criadoras no universo ficcional – um jogo de espelhos e enganos, de duplos, identidades simuladas, semelhante ao universo heteronímico de Fernando Pessoa, outro artífice do fingimento estético.

Nesse sentido, a pseudonímia ou “Comunicação Indireta” constituiu-se no princípio irônico necessário à expressão estética de Kierkegaard. Os pseudônimos intermediavam de forma poética os pontos de vista do autor sobre a existência, embora sem classificá-los de forma taxativa ou definitiva. Ao leitor, poeticamente colocado diante de si mesmo, caberia definir os caminhos a serem trilhados.

Por fim, se analisada enquanto estratégia textual, a pseudonímia configura-se como um jogo literário sofisticado, um artifício de insuperável denegação do eu da enunciação moderna, que potencializa a figuração da subjetividade, fragmentando o autor em vários outros autores, destituindo-o da figura de proprietário de textos. Esse abalo e dispersão do eu desestabiliza o conceito de autoria centrado em um sujeito único, inteiriço, igual a si mesmo. Mais um registro de que as ideias de Kierkegaard demandam muitas análises e questionamentos, levando-o a ficar à frente do seu tempo.

## REFERÊNCIAS

MACIEL, Maria Esther. Irrealidades virtuais. In: VASCONCELLOS e COELHO. Mil rastros rápidos: cultura e milênio. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p. 61-70

\_\_\_\_\_. *Vôo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio De Janeiro: Sette Letras/FALE/ UFMG, 1999.

HEGEL, Friedrich. *Ciência da lógica*. Paris: Aubier Montaigne, 1976. (v. I, t. II)

KIERKEGAARD, Søren. *Ponto de vista explicativo da minha obra de escritor*. Lisboa: Edições 70, 1986.

\_\_\_\_\_. *Post-scriptum aux miettes philosophiques*. Paris: Gallimard, 1968.

\_\_\_\_\_. *Concluding unscientific postscript to philosophical fragments*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Ravel*. Paris: Seuil, 1956.

ROSSET, Clément. *A anti-natureza*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1989.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.