

A OBRA DE ARTE COMO VERDADE EM HEIDEGGER E O BELO MUSICAL EM KIERKEGAARD: APROXIMAÇÕES ESTÉTICO-ONTOLÓGICAS EM TORNO DA POESIA*

THE WORK OF ART AS TRUTH IN HEIDEGGER AND MUSICAL BEAUTY IN KIERKEGAARD:
AESTHETIC-ONTOLOGICAL APPROACHES TO POETRY

Rafael Dias**

RESUMO

Este artigo conduz uma investigação de natureza estético-ontológica acerca das noções de obra de arte em Martin Heidegger e de belo musical em Søren Kierkegaard, procurando estabelecer aproximações e tensões entre ambos os pensadores a partir da experiência poética moderna. Partindo do ensaio *A origem da obra de arte*, de 1935, e dos conceitos heideggerianos de *Gestell*, *Bestand* e Terra, o artigo discute como a poesia de Hölderlin – em particular o hino “Patmos” – exemplifica a resistência ontológica da linguagem poética frente ao avanço da técnica. Em seguida, articula os estádios existenciais kierkegaardianos (estético, ético e religioso) e suas categorias de desespero, angústia e repetição, para então abordar o belo musical no “Ou, Ou”: a figura do poeta infeliz, cujos gritos de agonia soam como bela música, ressoa tanto na Antígona lida por Kierkegaard quanto nos poemas simbolistas “Antífona” e “Carnal e Místico”, de Cruz e Sousa, que atravessam com singular densidade a problemática do trágico e do desejo. Conclui-se que ambos os filósofos realizam, por vias distintas, um mesmo gesto de resgate ontológico do estético, devolvendo à experiência sensível e poética uma dignidade filosófica que o pensamento técnico-racional lhe subtraía.

PALAVRAS-CHAVE: obra de arte; poesia; técnica; estética; belo musical.

ABSTRACT

This article undertakes an aesthetic-ontological investigation into Martin Heidegger's notion of the work of art and Søren Kierkegaard's concept of musical beauty, seeking to establish convergences and tensions between both thinkers through the prism of poetic experience. Drawing on the essay *The origin of the work of art*, 1935, and on Heidegger's concepts of *Gestell*, *Bestand*, and Earth, the article examines how Hölderlin's poetry — particularly the hymn “Patmos” — exemplifies the ontological resistance of poetic language against the advance of technology. The article then articulates Kierkegaard's existential stages (aesthetic, ethical, and religious) along with his categories of despair, anxiety, and repetition, in order to approach the musical beautiful in *Either/Or*: the figure of the unhappy poet, whose cries of inner anguish sound as beautiful music, resonates both in the Antigone read by Kierkegaard and in the Symbolist poems “Antífona” and “Carnal e Místico” by Brazilian poet Cruz e Sousa, which traverse with singular density the problematics of the tragic and of desire. The conclusion is that both philosophers, by distinct paths, perform the same gesture of ontological rehabilitation of the aesthetic, restoring to sensory and poetic experience a philosophical dignity that technical-rational thought had subtracted from it.

KEYWORDS: work of art; poetry; technology; aesthetics; musical beauty.

* Artigo recebido em 12/06/2026 e aprovado para publicação em 11/07/2026.

** Doutor em Filosofia pela UFSC. Membro do Núcleo de Estudos Corporeidade e Alteridade (USP/UFMG). E-mail: diaraafael@gmail.com.

INTRODUÇÃO

A obra de arte, para Martin Heidegger, tem um caráter de coisa não teleológica e, portanto, novamente segundo ele, não racionalista, a partir da qual irrompe uma fenda sutil na apreensão humana. É nesse sentido que se opera aqui uma abertura radical nas formas de contato do ser até então – entendido em *Ser e tempo* (Heidegger, 2009) como *Dasein*, projeção de um ser-no-mundo, gesto autocompreensor do possível – e, sobretudo, na sua relação com o belo ou com o mundo sensível, que ora se revela de um modo inteiramente distinto. De certa maneira, é como se o filósofo alemão desse um segundo passo em sua hermenêutica da historicidade dos entes, opondo-se diametralmente à ideia de um sujeito puramente cognitivo e volitivo, com o seu ensaio *A origem da obra de arte*, de 1935 (Heidegger, 2007a).

Se no projeto da analítica do *Dasein* já havia o rompimento com pressupostos kantianos, o conhecer puro e rigoroso da subjetividade em torno da razão; e husserliano, a intencionalidade do eu e o seu objeto correlato; e de alguma maneira se colocava uma crítica apropriadora ao legado aristotélico, vemos, a partir desse chamado “segundo Heidegger”, a efetivação de sua proposta original de transcendência: a arte como um estar além do ser. Conforme assinala o professor da PUC-Rio Paulo Cesar Duque-Estrada (1999, p. 70), “em coerência com seu projeto, Heidegger não vai fazer com que a analítica do *Dasein* englobe a arte, reservando para esta um novo espaço em seu edifício conceitual. Ao contrário, é a arte que vai englobar a analítica do *Dasein*”.

Esse questionamento da subjetivação tradicional reforçado pela existência com a obra de arte encontra uma ressonância inesperada – mas filosoficamente produtiva – na obra de Søren Kierkegaard. O pensador dinamarquês, meio século antes de Heidegger, já empreende uma subversão análoga da subjetividade ao assentar, nos “Diapsalmata” de *Ou, Ou*, de 1843 (Kierkegaard, 2013), a figura desconcertante do poeta infeliz: aquele ser cuja dor íntima, ao irromper pela linguagem, transfigura-se em bela música para os ouvidos do mundo. Tal paradoxo – o grito de dor que soa como beleza – não é meramente retórico. Ele aponta para uma estrutura ontológica que reaparece, com outras vestes, na analítica heideggeriana da verdade como um processo de velamento/desvelamento (*aletheia*).

O presente artigo propõe-se a investigar as aproximações estético-ontológicas entre Heidegger e Kierkegaard a partir de dois eixos: o da obra de arte como acontecimento de verdade no primeiro, e o do belo musical como modo de existência no segundo. Para tanto, percorre-se o problema da técnica moderna (*Gestell/Bestand*) e da Terra em Heidegger; a poesia

de Hölderlin e sua recepção filosófica; os estádios existenciais kierkegaardianos articulados às categorias de desespero, angústia e repetição; e, por fim, o belo musical em *Ou, Ou*, cotejado com os poemas simbolistas “Antífona” e “Carnal e Místico”, de Cruz e Sousa (2008), cujas vozes parecem ecoar, com singular potência, as tensões entre trágico antigo e dor moderna que perpassam toda a constelação conceitual aqui examinada.

1 A OBRA DE ARTE E A TERRA FRENTE AO *GESTELL* EM HEIDEGGER

A origem (*Ursprung*) da obra de arte é, para Heidegger, o sentido da arte em si. O prefixo *ur* remete ao início primitivo, ao salto originário – e *sprung* ao movimento do saltar. Antes mesmo de qualquer apreciação estética, a obra de arte realiza um salto ontológico que a diferencia, radicalmente, dos demais artefatos da existência cotidiana. Não compete à razão, ao sujeito nem ao gênio interpor causalidades e intenções próprias ao ato da criação. A obra de arte é, *per si*, um acontecimento: “A origem de algo é a proveniência de sua essência” (Heidegger, 2007a, p. 5). E prossegue, na mesma página, numa formulação que por si só constitui uma reviravolta hermenêutica: “O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro”. Dessa forma, ao justapor conceitos numa mesma escala, percebemos que se trata de outra coisa: a pergunta pelo ser de um ente específico, que é uma peça ou realização artística, não deve ser limitada a aspectos apenas ônticos ou derivativos, e sim à sua totalidade, à sua mescla temporal entre artista e obra, à essencialidade sem polo gerador externo.

O eu criador, imanente, absoluto e quase divino, cede lugar, pois, à experiência das coisas em si neste projeto heideggeriano que indica um deslocamento do estatuto ontológico a uma historicidade particular das obras de arte. Deprecia-se, então, o *status* de independência subjetiva que toma um quadro ou uma escultura como objeto de pura percepção estética, distanciada, objetual, no jogo sensorial. Algo que se situa muito próximo à ideia da morte do sujeito, pensada como uma linha pelos teóricos e filósofos pós-estruturalistas, incluindo Foucault, Derrida, Deleuze, Lyotard, entre outros. De outra maneira, valoriza-se a relação com a obra de arte e com aquilo que surge originariamente a partir dela. A viragem aqui é importante e vai se tornar uma marca no pensamento do Século XX: importa menos o que pretendeu ou imaginou o autor, enquanto outro elemento ganha força e espaço epistemológicos: o caráter próprio (o mostrar-se) da obra de arte.

Tomando como ponto de partida a expressividade da coisa artística, traça-se o fundamento dessa estratégia. É a partir desse chão que Heidegger começa a alçar perguntas, tais como: o que faz uma obra de arte? Qual o modo de uma obra de arte? Qual a sua origem? etc. Uma das primeiras conclusões que ele tira é a de que a origem (*Ursprung*) é o sentido da arte em si. Ora, tal fala aponta que a obra de arte se distingue dos demais objetos ou artefatos por não ter serventia ou ser utilizável com vistas a algo: como produto da criação, forjada na intrínseca relação artista-obra, sua função, na maior parte das vezes, não traduz um valor teleológico. Então, qual seria esse modo característico da obra de arte que se diferencia do mero utensílio? Qual seria a sua essência? Heidegger então começa a dar mais respostas. Diferentemente de *Ser e tempo*, em que ele nomeia instrumentos dos tipos *Vorhanden* (diante-da-mão) e *Zuhandenheit* (estar-a-mão ou manualidade) como uma espécie de “entes” em geral à disposição do ser-aí, aqui ele ressaltava o caráter da obra de arte como coisidade (*das Dingt*). Ou seja, antes de ser obra de arte, ela é uma coisa. Destaca-se, assim, a sua materialidade, isto é, a sua redução fenomenológica. Na sua efetividade, na sua face basilar, revela-se uma instância palpável do mundo.

Por outro lado, ontologicamente, a obra de arte não se circunscreve somente nesses termos, porque vai além do caráter coisal que Heidegger nota. Não apenas porque é fruto do encontro entre coisa e artista instanciado na tensão com a arte, mas sobretudo porque ela não se restringe ao jogo de apreciações, vivências e experiências estéticas da tradição subjetivista legada por Kant ou mesmo Descartes. Decisiva para a transcendência do ser na sua relação de totalidade de significados do mundo, a obra de arte diz respeito ao acontecimento (*Geschehnis*) a partir do qual a verdade vem à tona, ou seja, algo do aspecto fenomênico se desvela por meio da obra. Afirma o próprio autor: “O que seja o utensílio, deixamo-nos dizer através de uma obra. Por aí veio à clara luz, se não para o alcance das mãos, o que na obra está em obra, o abrir-se do ente em seu ser: o acontecimento da verdade” (Heidegger, 2007a, p. 33). Enfim, seu caráter de distinção da mera coisa em si: a obra de arte é o escrutínio potencial da verdade.

Prosseguindo sua busca por uma essência mais profunda da obra de arte, Heidegger (2007a) vai chegar a uma espécie de tripé ontológico da arte: coisa, obra e verdade. Para ele, são esses três elementos que, juntos num transcorrer temporal, podem constituir o ser de uma criação artística material. A respeito desse caminho exigido para um utensílio qualquer se tornar, enfim na etapa final, esse objeto particular a que ele se dedica, o filósofo alemão pressupõe uma série de ajustes e críticas conceituais. A primeira definição heideggeriana sobre a obra de arte – que é, no fundo, uma crítica – diz respeito a uma negação da estrutura sintática

sujeito e predicado. Tal posicionamento está no bojo da natureza das coisas em si que não pode ser decupada em características isoladas por empréstimo. Em outro sentido, isso significa que um utensílio ou uma obra de arte carregam sua totalidade única, permitindo que na coisa em si seja visto o seu mostrar-se fenomenológico. Aqui recai uma diferenciação demarcada frente à metafísica de Aristóteles, que estabelece categorias práticas e estanques sob o respaldo de supostas repetições de eventos no mundo – e, em certa medida, ao sujeito solipsista de Descartes. No artigo, Heidegger (2007a) dá como exemplo o bloco de granito, suporte sobre o qual se atribuem diversas propriedades (algo que podemos dizer ser áspero, pesado, cinza, grande etc.). Porém, a tarefa que requer o hermenêuta aqui é a apreensão totalizante desse objeto. Ou seja, não mais de forma causal ou uma sucessão de caracteres separada, mas em sua determinação original, antes de vir a ser conhecida pelo *lógos* apofântico.

Uma segunda definição da coisa em si, ainda a respeito da materialidade e da verdade, dá conta da relação com tais objetos e do papel de evitar exercer uma violência cognitiva ou metafísica sobre eles. A tarefa do hermenêuta é, portanto, em última análise, uma passividade frente aos fenômenos da natureza ou da criação. Ao citar o tema dos sapatos de camponês, presente em vários quadros de Vincent Van Gogh, entre os quais *O par de sapatos*, de 1886, trata como exemplo de um utensílio, objeto prosaico conjurado a um ser-serventia, porém convertido agora em pintura. Como bem descreve o autor, “um par de sapatos de camponês e nada mais. Todavia” (Heidegger, 2007a, p. 20). Esse “todavia” enfatiza, porém, um simples objeto que, enquanto obra de arte, deixa entrever algo a mais que normalmente não é possível de ser captado no dia a dia. Seu solado e couro gastos, a abertura escura de sua estrutura, a historicidade do calçado presente nos detalhes (a cor, a umidade, o material roto, a sujeira, a marca do solo), enfim, todo um sentir sinestésico que se depreende do quadro antes mesmo de qualquer apreensão racionalista. É como se se permitisse a obra de arte falar primeiro, em suas amplas possibilidades sensoriais, historiais, contextuais e fenomênicas, em detrimento de um primado do olhar impositivo, inquiridor, determinador. Assim explicita, na descrição do par de sapatos da camponesa, o conceito de receptividade, o estar aberto, ao contrário de outras tarefas cognitivas que fazem as obras se retraírem:

Não por uma descrição e esclarecimento de algum calçado efetivo presente; não por um relatório sobre o processo de fabricação de sapatos, tampouco pela observação de uma utilização de calçados sucedendo aqui e ali, mas sim apenas porquanto nos trouxemos perante a pintura de Van Gogh. Ela falou. Na proximidade da obra nós estivemos repentinamente em outro lugar do que aquele em que habitualmente cuidamos de estar (Heidegger, 2007a, p. 21).

Contra a arbitrariedade do gesto perceptivo, que limita em demasiado a eloquência resguardada de uma obra de arte, a posição ora se põe clara. O sujeito cognoscente, instaurador de verdades, decai. Por isso nunca será um esforço de subjetivação, de premência do eu, porque a indicação, em *A origem da obra de arte* (Heidegger, 2007a), passa a ser outra, a de um mundo aberto ao amplo espectro de possibilidades. O foco é a coisa em si. E essa é a terceira definição que Heidegger confere ao caráter coisal da materialidade: sua nuclearidade. Para ele, em termos fundamentais, a coisa é composta por matéria e forma. Coisa é matéria enformada. De certa maneira, retoma, nessa explicitação, a ontologia aristotélica ao admitir que existem vários entes no mundo e que eles podem ser ditos de diferentes modos. No entanto, corporifica o núcleo com vetores táteis e enfeixados por fatores, diferentemente de um projeto meramente objetual em torno da substância e dos acidentes. Ao dar ênfase à materialidade, suas imbricações e relações, põe em relevo o campo e o suporte de onde se retira um véu de possibilidades.

Nesse vislumbrar que é a coisa em si, Heidegger avança sobre os conceitos a respeito da obra de arte e da receptividade. Sobre a primeira, difere evidentemente da natureza e também do utensílio, este um meio do caminho entre a coisa e a produção artística. Ou seja, o utensílio é um manufaturado, uma invenção cuja confiabilidade (*Verlässlichkeit*) se dá por meio de uma finalidade. Retomando o exemplo: um sapato para uma camponesa é efetivo porque o item protege seus pés, serve para locomoção no trabalho da lavoura, ajuda a melhorar a performance da caminhada, a precisão dos passos etc. Já a obra de arte, sem uma serventia estrita, tem outro escopo, rompendo com a linearidade da remissão dos “para-quês” descrita pelo autor em *Ser e tempo* e que, em último caso, tem como *télos* uma sujeição ao *Dasein* e seu campo de familiaridades¹.

¹ Mesmo sem o *télos* da obra de arte, é importante lembrar que o *Dasein*, no primeiro Heidegger, já lidava com o nada enquanto princípio ontológico. Além disso, a questão do “ainda-não” em Heidegger, presente na segunda parte de *Ser e tempo*, especificamente no parágrafo 48, encontra muitas similitudes com os conceitos de instante e reiteração de Kierkegaard. Ainda que o filósofo alemão não faça a menção direta e textual, é notável a reapropriação de conteúdos inteiros da dialética trágica do pensador dinamarquês. Em primeiro lugar, o ainda-não, assim como o sujeito de espírito kierkegaardiano, nunca é um pendente (*Ausstand*) pela via da racionalidade metafísica ou hegeliana, como algo à espera de sua completude ou síntese acabada. Em sentido puramente existencial, o “ainda-não” não se constitui um pedaço ou um fragmento do ser-todo (*Ganzsein*), e sim, como sua própria antecipação, ele se relaciona com o ser-adiantado-em-relação-a-si (*Sich-vorweg-sein*). Em função de sua natureza temporal aberta às possibilidades, o ser-aí sempre terá uma dimensão do “ainda-não”. Por outro lado, esse “ainda-não” não indica a falta de partes decupáveis, pelo contrário, o caráter totalizante e de porvir da existência. A compreensão do “ainda-não” como uma não incompletude tem a ver com o conceito de fim ou de morte que Heidegger retoma nesse momento. Diferente da ideia de um tudo metafísico, o todo tem um escopo primordialmente existencial. Enquanto o tempo vulgar dá conta de entes que habitam um tudo verificado numericamente, o ser-todo abarca uma pluralidade de sentidos e temporalidades. Estar adiantado em relação a si é compreender tudo isto: o fim como algo que o constitui (ser-para-morte), o porvir (o projeto de ser que não cessa de se reelaborar) e o sido (como um estar-lançado na facticidade). É dentro dessa dinâmica que se situa positivamente o “ainda-não”; assim dito: “Enquanto o *Dasein* é, pertence-lhe um ainda-não, que ela será – o

Se a coisa em si é a junção matéria-forma, Heidegger (2007a) vai dar uma definição ainda mais específica à obra de arte. Para ele, trata-se não de uma mera coisa, nem um utensílio com algum valor externo dado na formulação objetiva, mas, sim, uma relação harmoniosa entre matéria e forma adequadas. A obra de arte seria, portanto, uma amálgama perfeita desses dois vetores da concretude, ou seja, uma manifestação do belo não em seu sentido estético, que predispõe um sujeito, mas ontológico e sobretudo transcendente.

Parte-se desse conceito da obra de arte para o segundo aspecto, a receptividade, aquela que propõe à tarefa hermenêutica interpretar o mundo conforme ele se apresenta e se deixa ver. Nessa postura de antiviolência ou de uma passividade ativa (que permite a obra de arte se exprimir, integrada a ela e ao mundo), Heidegger enxerga as figuras do filósofo, por meio das operações da linguagem que alertam para o esquecimento histórico do ser, e do poeta, que traduz o mundo pela escrita, como guardiões da época da técnica. Ao considerar uma das questões de cerne da modernidade – pensada analogamente por Walter Benjamin, Hannah Arendt e outros filósofos, cuja hegemonia da técnica reconfigura os alicerces das relações éticas, estéticas e políticas pelo prisma de um devir instrumento que interfere até no humano e no sensível – o pensador alemão defende esse papel de abertura destinado especialmente ao filósofo e ao poeta. No caso da poesia, não apenas ela é tomada em seu sentido estrito (o verso, a narração, a cadência, a sonoridade e outros elementos que subjazem a uma escrita), mas também no sentido amplo do “poetar” que concerne a toda manifestação artística (pintura, escultura, arquitetura etc.).

O filosofar e o poetar ensinam um dos conceitos centrais em *A origem da obra de arte* (Heidegger, 2007a), que é, na verdade, um contraconceito à ideia de mundo: a terra. Enquanto que em *Ser e tempo* (Heidegger, 2009) o mundo atende à totalidade de significados no qual habita o *Dasein* e com o qual se estabelecem relações com instrumentos, a natureza e outros seres-aí, aqui a concepção de terra é refratária e não subentende um círculo familiar de abertura. Assim como a acepção grega da *physis*, a terra se coloca de forma semelhante: é uma boa ação que se retrai. Resistente à intromissão do ser humano ou da técnica, essa dimensão corresponde a elementos de uma materialidade que não pode ser reduzida a um simples arcabouço de significados ou referencial de sentidos. Pelo contrário, como num jogo dialético, trata-se de um solo que se oferece, está de certo modo disponível, contudo se recolhe facilmente das mãos incautas. Uma vez que se esvai, esboça fugas e constitui uma matéria escorregadia, a terra é

constantemente pendente sido [...] Há no ser-aí uma ‘não-totalidade’ contínua e ineliminável, que encontra seu fim com a morte” (Heidegger, 2009, p. 316).

esse campo poroso em que a subjetividade novamente é abalada. Isso porque é à obra de arte, e não ao eu criador, produtor ou dominador da *physis*, que compete a função de instalar o mundo por meio do conflito entre mundo e terra.

Sendo assim, a obra de arte, independentemente de quem a criou, de suas características ou propriedades, resguarda um lugar eminente no desvelamento/velamento da tensão entre a significação e o manto sagrado da existência por ser um todo em si vivo enfeixado pelo espaço-tempo. O sujeito moderno, nesse contexto da estranheza, da penumbra e do encobrimento, deriva a um posto secundário. Fora da vivência cotidiana, passa-se outra coisa, uma certa configuração de mundo, uma imprevisibilidade que se dá simplesmente como um acontecimento, uma verdade que irrompe a superfície do solo graças à possibilidade de abertura que advém da experiência ou do encontro. Assim resume um exegeta: “é de se ressaltar que essa desconstrução visa justamente a encaminhar a reflexão sobre a arte para o domínio da história (*Geschichte*) e do destino/envio (*Schicksal*) – mais especificamente, para o domínio da *Geschicklichkeit* – e, assim sendo, para o caráter paradigmático do templo grego como instância do acontecimento” (Fragozo, 2014, p. 41).

Assim, o poetar faz-presente na pintura, por meio do exemplo que o próprio filósofo alemão dá, mediante o par de sapatos da camponesa que protege seus pés, adequando-se ao terreno do campo e a serviço de um para-quê determinado. Mas quando Vincent Van Gogh pinta esse mesmo par de sapatos, ele não o reproduz: ele o faz falar. “A obra, ao instaurar um mundo, não faz a terra desaparecer. Ao contrário, ela a coloca no aberto de um mundo e a mantém nesse aberto. A obra deixa a terra ser terra” (Heidegger, 2007a, p. 35). É precisamente aqui que surgem os conceitos capitais de Terra e Mundo. O Mundo (*Welt*) é o espaço de sentido aberto, o horizonte histórico de uma comunidade, aquilo que os gregos nomeavam com um templo, os medievais com uma catedral, os modernos com a tela de um pintor. A Terra (*Erde*), por sua vez, é o elemento que se fecha, o sustentáculo que se retrai – não a matéria bruta dos manuais de física, mas aquilo que resiste à total explicitação e permanece indevassável. O mármore de uma escultura mostra sua textura, sua gravidade, sua resistência: a obra não esgota a pedra, mas a faz aparecer como pedra. “A terra é aquilo que, em si mesmo, se fecha. O mundo é aquilo que, em si mesmo, se abre” (Heidegger, 2007a, p. 37). Entre eles, instaura-se uma luta (*Streit*): a obra de arte é o lugar em que essa luta é fixada em forma, em que a verdade acontece como desvelamento (*aletheia*) e velamento simultâneos.

Essa estrutura dialética entre Mundo e Terra opõe-se diametralmente ao que Heidegger diagnostica como o modo de ser dominante da modernidade: o *Gestell* (Armação ou Com-

posição) e seu correlato ontológico, o *Bestand* (Reserva Permanente). Introduzidos sobretudo no ensaio *A questão da técnica*, de 1954 (Heidegger, 2007b), esses conceitos descrevem a condição de um tempo em que o real é provocado a se mostrar não como algo que é, mas como algo disponível e ordenável. O *Gestell* não é uma máquina nem um conjunto de máquinas: é o modo de desvelamento que impera na era técnica, aquele pelo qual a natureza é interpelada como reserva de energia, o rio como fonte de pressão hidráulica, a floresta como estoque de madeira. O Rio Reno, numa passagem exemplar de Heidegger (2007b), deixa de ser o rio dos poetas – o rio de Hölderlin – e converte-se numa usina hidrelétrica “ordenada” a produzir energia.

O *Bestand* é a forma de ser dos entes sob esse modo de desvelamento: calculável, ordenável, substituível a serviço de um sistema maior. Estar sempre disponível, em espera, pronto para ser mobilizado. E o perigo supremo, para Heidegger, não reside nas catástrofes que a técnica pode causar, mas no fato de que o *Gestell* pode tornar-se o único modo de desvelamento – aquele que encobre todos os outros, que dissolve a Terra na mera matéria calculável, que reduz o Mundo a um esquema funcional único e universalizante. “A natureza passa a ser um sistema de informações e de energia. A terra não é mais terra; é recurso” (Heidegger, 2001, p. 47). Em tal cenário, o homem mesmo corre o risco de ser tratado como *Bestand* – um “recurso humano” otimizado por algoritmos, fenômeno recorrente com o mundo digital e tecnicista, e nenhuma singularidade existencial lhe restaria a não ser a função.

É nessa encruzilhada que o filósofo vislumbra na arte – e, de modo eminente, na poesia – a possibilidade de uma verdade não violenta. Diferentemente do *Gestell*, que força o ente a se mostrar como útil e substituível, a obra de arte permite a luta entre Mundo e Terra como acontecimento do próprio ser. “Porque a essência da técnica não é nada de técnico, a meditação sobre a técnica e o confronto com ela podem acontecer num domínio que, por um lado, é afim da essência da técnica e, por outro, dela é fundamentalmente diferente – o domínio da arte” (Heidegger, 2001, p. 94). O filósofo e o poeta tornam-se, assim, guardiões de uma época que ameaça seu próprio solo de existência: aquele, pela operação sobre a linguagem que desperta o esquecimento histórico do ser; este, pela escrita que traduz o mundo em seu mostrar-se mais originário.

2 A POESIA DE HÖLDERLIN: O SAGRADO E O PERIGO

Entre os poetas que Heidegger elegeu como interlocutores privilegiados, Friedrich Hölderlin ocupa uma posição singular. Não se trata, para o filósofo, de uma preferência biográfica ou de simples afinidade estilística. É que em Hölderlin a linguagem poética atinge

uma condição que poderíamos chamar de limiar ontológico: ela se situa no ponto em que o dizer poético (*Dichten*) e o dizer pensante (*Denken*) se aproximam ao máximo sem se fundir – e é precisamente nessa tensão irresolúvel que, para Heidegger, irrompe algo da verdade do ser.

O hino “Patmos”, escrito por Hölderlin por volta de 1802 e dedicado ao Landgrave de Homburgo, oferece de imediato essa abertura. Já em seus versos inaugurais, o poema formula uma sentença que Heidegger fará célebre em suas análises: “Perto está, / E difícil de prender, o Deus. / Mas onde há perigo, cresce / Também o que salva” (Hölderlin, 2020, p. 61). A estrutura paradoxal desse quarteto concentra toda a tensão entre o Mundo e a Terra: o divino está próximo (o mundo se abre), mas é difícil de apreender (a terra se fecha); o perigo extremo – aquele do *Gestell*, poderia dizer Heidegger (2007b) – carrega consigo, em seu próprio interior, a possibilidade do salvamento. Não se trata de uma dialética hegeliana que supera as contradições numa síntese superior: o que está em jogo é uma coabitação tensa e irresolúvel entre o ameaçador e o redentor.

No percurso do poema, o “eu” lírico descreve uma viagem visionária ao Oriente – às costas da Ásia, ao Pactolo com areias de ouro, ao Tauro e Messogis, a paisagens de uma alteridade radical – para finalmente aportar em Patmos, a ilha sombria onde João, “o amado de Deus”, recebeu sua revelação. O itinerário é o do exilado que busca o familiar no estrangeiro. Hölderlin (2008) formula, nesse percurso, o que as suas *Observações sobre Édipo e observações sobre Antígona*, de 1804, nomearão como a relação dialética entre o próprio (*das Eigene*) e o estrangeiro (*das Fremde*): o moderno deve conquistar, pelo encontro com o outro, a sua essência mais profunda. O grego é imprescindível não para ser imitado, mas para que, por oposição e contraste, o moderno alcance o que lhe é nacional e inato.

Walter Benjamin (2013), em seu ensaio “Dois poemas de Friedrich Hölderlin” (1914-1915), lança luz sobre essa estrutura por uma via metodológica própria. Recusando tanto a abordagem puramente biográfica quanto a meramente estilística, propõe uma análise do que chama de *Gedichtete* – o “poetizado”, a forma interna do poema, aquilo que constitui a tarefa artística em cada criação singular. O poetizado é a unidade sintética de forma e matéria, não como resultado externo, mas como conceito-limite que orienta o organismo artístico a partir de dentro. Para Benjamin, em Hölderlin, esse poetizado revela uma tensão constitutiva entre a vida plena de determinações – os deuses, o povo, o poeta – e a identidade que se dissolve e se refaz no destino poético: “a vida plena de determinações dos deuses e dos homens repousa na significação do canto” (Benjamin, 2013, p. 25).

Não é sem razão, portanto, que Heidegger identificará em Hölderlin a chave para compreender o estatuto da poesia na época técnica. O hino “Patmos” (Hölderlin, 2020) não celebra o divino como uma potência exterior e transcendente: ele registra a sua retirada, o seu tornar-se difícil de prender. E é precisamente essa retirada que mobiliza o dizer poético, que o torna necessário. Como o *Bestand* faz a Terra desaparecer ao reduzi-la a recurso, o afastamento do divino exige do poeta um modo de linguagem capaz de guardar o vestígio daquilo que se retira – de manter aberta a ferida do ausente. “Mas onde há perigo, cresce / Também o que salva”: o verso de Hölderlin é o diagnóstico, e a promessa que a era técnica, em seu perigo extremo, carrega inadvertidamente consigo.

O poeta alemão situa Patmos como uma ilha pobre, mas hospitaleira: “Mas hospitaleira é / Em casa mais pobre / Ela também” (Hölderlin, 2020, p. 63). A hospitalidade da pobreza – a *Gelassenheit avant la lettre* – é a condição de possibilidade para o acolhimento do sagrado. É nessa abertura despida de pretensão que o Espírito celeste pode irromper, não como força que subjuga, mas como o que passa e convida à memória. Quando o hino diz que “a vontade / Do Pai eterno muito / Te importa” e que “Pois Cristo inda vive” (Hölderlin, 2020, p. 67), não se trata de uma afirmação teológica convencional: trata-se da insistência de que a linguagem, no seu dizer mais fidedigno, guarda o traço do ausente, mantém acesa a promessa de que o sentido não se esgotou na funcionalidade do mundo administrado.

3 O ESTÉTICO ANTE OS ESTÁDIOS EXISTENCIAIS E A REPETIÇÃO EM KIERKEGAARD

Diferente de Heidegger, Søren Kierkegaard não chegou ao limiar ontológico pela via da pergunta pelo ser do ente. Chegou por aquela, talvez ainda mais vertiginosa, da existência singular, da interioridade concreta do indivíduo que se confronta a si mesmo. Em *O desespero humano* (Kierkegaard, 1979), ele distingue, em linhas gerais, três tipos de desespero humano, ou seja, três maneiras pelas quais o ser lida existencialmente consigo mesmo. Independentemente do estágio de esclarecimento (*Aufklärung*) em que cada existente estiver, haverá sempre a sensação de desespero, uma vez que está em jogo, a todo momento, a relação da existência com o querer e a vontade do sujeito. Em um primeiro nível de desespero, estão aqueles que simplesmente não têm consciência do seu “eu”. A despeito dessa indiferença existencial, o indivíduo sofre por buscar fora de si soluções para vivências que competem

apenas ao âmbito da sua interioridade; foge, portanto, da responsabilidade, de assumir a si mesmo enquanto tal.

Um segundo estágio aponta para o ser humano cuja consciência do “eu” é relativa, ou seja, existe alguma dimensão interna de atribuição de importância à brevidade da vida e à urgência em vivê-la apropriadamente diante da possibilidade da morte. Porém esse segundo tipo de desespero, pelo seu caráter de comprometimento parcial, revela uma vontade partida: o sujeito semiconsciente de si não quer desenvolver a singularidade do seu espírito (aqui entendido como homem ou indivíduo perante Deus). A subjetividade, nesse caso, não é levada a cabo, uma vez que há uma incompletude da tarefa a que todos os seres deveriam se dispor para fundar uma existência própria.

E, no terceiro patamar de desespero humano, situa-se a consciência plena do ser enquanto existencial finito que anseia e empreende o esforço pela interioridade singular, este um ser dotado de esclarecimento e de espírito elevado. No entanto, ainda que se porte apropriadamente a si mesmo, também se constata um grau de desespero. Isso porque, para Kierkegaard, o ser nunca consegue, existencialmente, alcançar sua completude. Haverá sempre que, em tempo e espaço determinados, buscar novos registros de si, mesmo após romper com o peso da existência.

A equação kierkegaardiana “desespero-esclarecimento” é, assim, diretamente proporcional: quanto mais se busca a interioridade, mais o desespero lateja. “O homem que desespera tem um motivo de desespero, é o que se pensa durante um momento, e só um momento; porque logo surge o verdadeiro desespero [...] Desesperando duma coisa, o homem desesperava de si, e logo em seguida quer libertar-se do seu eu” (Kierkegaard, 1979, p. 200). Disso decorre que o ser humano se funda no desespero, ou seja, lhe é ontologicamente (e não apenas inicialmente ôntico) uma predisposição inata. É a sua “doença mortal” (Kierkegaard, 1979, p. 199) ou doença até a morte.

O desespero assume formas não apenas conforme a angulação do “eu”, mas ainda quanto à natureza do próprio ser. Para ele, o ato de desesperar existe também em função do caráter paradoxal do existir, que se coloca como uma síntese frente ao concreto. O jogo dialético de opostos, a saber entre finito e infinito, entre possibilidade e necessidade, confronta o “eu” com uma série de riscos que podem desvirtuá-lo da sua interioridade mais própria. Por não possuir um terreno seguro e estanque, o filósofo dinamarquês atribui ao ser a característica de algo movente, um limiar, entre categorias. Trata-se, enfim, de um ser que ainda não o é. Projeto inacabado e desesperado na morte, essa é a síntese da síntese do “eu” kierkegaardiano.

Em construção dinâmica a todo instante, tanto no contato consigo mesmo quanto com os outros e o mundo ao seu redor, o ser humano se desespera no limite entre as suas facetas real e virtual. No embate travado pelo “eu ideal” (munido da imaginação) e o “eu real”, surgem novos tipos de desespero, que assim Kierkegaard classifica: a) o desespero da infinidade ou a carência do finito, em que há um descompasso entre o eu que se é e o outro infinitizado, tomando o ser imaginado como algo real; b) o desespero no finito ou a carência do infinito, que diz respeito à indigência de um “eu” que se perde na estreiteza da presentificação e não busca a plenitude que há no infinito; c) o desespero do possível ou a carência da necessidade, que se assemelha com o descaso pelo finito, uma vez que, aqui, há um privilégio da realização (para Kierkegaard, seria o mesmo que se perder no grau elementar do estético) em detrimento daquilo que lhe é próprio na realidade; d) e, por último, o desespero na necessidade e a carência do possível, também semelhante à carência do infinito, no âmbito da perda da esperança e da fé em novas possibilidades de ser, afiando-se demais ao solo do passado.

Assim, para Kierkegaard (1979), a existência é um fardo, com seus grilhões presos à realidade. Mas, por outro lado, ela está ligada ao domínio da abertura do possível. O ser humano, enquanto uma síntese, deve equilibrar excessos e faltas na consciência de si. É somente por meio desse jogo dialético entre finito e infinito, possibilidade e necessidade que o ser pode exercer sua interioridade de maneira mais plena de sua condição mista entre real e virtual. E existe ainda, no âmbito do possível, o problema da angústia que aparece como uma resposta à questão da escolha existencial, o abismo que se põe diante da liberdade que é destinada a todo “eu”. Mas Kierkegaard eleva a angústia a outro patamar, muito mais num grau ético e religioso, diferente do grau zero do desespero, que se relaciona mais com o nível estético.

Outra dimensão do ser, talvez a mais importante para Kierkegaard, é a questão da temporalidade. Não somente porque ela é crucial para se entender a existência humana de modo radical, mas porque, de forma geral, o tempo é suprimido a favor de um certo desinteresse por parte de uma interioridade ingênua ou fraca. Se no livro *O desespero humano* (Kierkegaard, 1979), já se inaugura a polaridade imanente do ser inscrito como um choque entre corpo e alma e, em seguida, como uma síntese transcendental do espírito, ele destrincha em outra obra, *O conceito de angústia* (Kierkegaard, 2010), essa distinção com pormenores. Mais detidamente, sua análise irá recompor o par “temporal-eterno”, reunindo os traços do sujeito inacabado kierkegaardiano. O espírito emerge, portanto, como o lugar em que o ser se temporaliza e atinge seu estado pleno. “O homem é apresentado como uma síntese de corpo e alma constituída e

sustentada pelo espírito [...]. No momento em que o espírito institui-se, tem-se o instante” (Oliveira, 2009, p. 67).

É nesse sentido que a angústia e temporalidade andam de mãos dadas. Isso porque o ser humano inacabado, ao se deparar com o seu horizonte nulo, mas pendente de preenchimento, precisa se haver consigo mesmo e enfrentar sua condição de ser eminentemente temporalizado. O instante, para Kierkegaard, é essa grandeza capaz de articular corpo e alma mediante o interesse do ser humano sob uma perspectiva séria e comprometida, para que haja a devida consideração desse jogo dialético que gira em torno da angústia. Em vez de se imiscuir ao mero presente, atrelado a uma concepção de tempo como simples sequência de fatos causais ou cronologia, o instante se abre para a esfera da liberdade e do risco que compete a cada um.

Risco, liberdade e escolha estão intrinsecamente ligados, no universo kierkegaardiano, à ideia de salto. Novamente aqui, o tempo é tratado não mais como uma instância espacializável, categoria meramente metafísica, mas como uma modalidade da experiência, uma metáfora de movimento do próprio corpo na sua atitude dialética com a alma. A comparação não é casual. Trata-se de forçar o indivíduo a olhar a temporalidade como um instante, ou seja, um intervalo em que o eterno toca o presente e o torna significativo ao modo da existência num determinado momento. Tais saltos temporais, recortando definições convencionais de passado, presente e futuro, são análogos à escolha interior daquilo que Kierkegaard chama de estados estético, ético e religioso. Para haver uma autodeterminação e um crescimento do “eu”, o sujeito necessita passar do estágio ilusório da sensualidade (o belo, o aparente, o fútil o efêmero etc.) do nível estético para outros níveis de elaboração condizentes com a complexidade da sua existência.

Numa crítica a Hegel, Kierkegaard coloca-se diametralmente oposto à dialética do Absoluto. Para ele, o sujeito interessado pelo risco deve compreender o salto de modo unicamente existencial, devendo estar inteiramente implicado na sua própria vivência. O ser kierkegaardiano realiza sua eternidade na própria finitude, e não fora dela como um observador onisciente ou alheio. Ele se envolve com o seu modo de existir em diferentes níveis. O que varia é a gradação de interesse e de risco a que se submete cada indivíduo. Quando este ser se entrega ao mero prazer ou à dor, num patamar estritamente estético, diz que o sujeito está afastado da verdade e da salvação. Porém, se esse mesmo ser desafia a si mesmo, busca uma experiência existencial pautada pelo instante e pelo horizonte do eterno (guiado por valores como bom senso e fé que compõem os estados ético e religioso), existe uma relação mais apropriada da existência com a temporalidade. Assim, diferente de Hegel que pensa numa síntese que anula e reconcilia os opostos, Kierkegaard defende a ideia de uma mediação do espírito, que preserva as tensões.

Ainda na discussão sobre a temporalidade em Kierkegaard, cabe uma importante análise entre eterno, passado e porvir. No livro *A repetição* (Kierkegaard, 2009), a dimensão temporal é retomada como uma tarefa também relativa ao campo das possibilidades e da reminiscência. E aqui entra a ideia de reiteração ou retomada (*Wiederholung*²). Esse conceito é fundamental na relação com as teses de Kierkegaard apontadas até aqui. Isso porque, se para o sujeito é urgente uma posição de temporalização mediada, voltada à sua existência e não a meros aspectos ônticos, tal preocupação se repete em ocorrências e ações cotidianas comuns, sobretudo naquelas que preenchem as memórias e dão sentido à experiência. De início, o filósofo dinamarquês faz uma comparação da repetição com a reminiscência. “Repetição é uma expressão decisiva para aquilo que era ‘recordação’ entre os gregos. Tal como estes ensinavam que todo conhecer é um recordar, também a nova filosofia ensinará que a vida é toda ela uma repetição” (Kierkegaard, 2009, p. 31). No entanto, distinto do sentido vulgar, o elemento de retomada nunca irá se efetuar em um movimento apenas para trás, de tonalidade nostálgica, mas sim para frente, de passagem de um vetor que traz, em seu bojo, algo novo. Por meio da reiteração, surge uma mudança qualitativa, que extrai do passado o seu porvir.

A repetição será uma capacidade inerentemente humana, pois demanda as relações de síntese pela via do espírito. Enquanto alguns seres têm a capacidade de recordar, poucos ainda têm a de retomar algum elemento do passado. E isso só acontece porque a existência lida com o instante que é preenchido existencialmente pela eternidade. Então, se por um lado o instante não é o mero presente, também não será a repetição uma simples volta do passado *ipsis literis*. Desse modo, o instante é a possibilidade de abertura para a retomada sempre apropriadora de um porvir eternizado no passado.

Nas páginas seguintes de *A repetição*, Kierkegaard (2009) exemplifica melhor a diferença entre retomada e recordação. Ele cita o experimento de Berlim, uma espécie de tentativa de repetir, “quadro a quadro”, uma vivência exitosa e prazerosa do passado. Para isso, acampa-se uma verdadeira cruzada obsessiva para que os lugares, tempos e situações sejam os mesmos e assim possam talvez proporcionar a mesma sensação extática e indescritível de outrora: o mesmo quarto de hotel é alugado, compra-se a mesma cadeira onde se assistiu àquela peça de teatro, enfim, tudo é copiado a fim de se tentar recuperar o tempo e a percepção perdidos. Todavia, além do efeito da peça não ser o mesmo, uma vez que a experiência estética

² Termo em alemão resgatado depois por Heidegger em *Ser e tempo*.

daquela obra de arte deixou de ser novidade, uma série de percalços acomete o espectador, que se vê, no fim das contas, em uma experiência ruim, extremamente desagradável.

Conclui ele que a repetição não é uma mera recordação quantitativa, que se possa acumular ou manejar de forma objetiva como uma propriedade de coisas. É, pelo contrário, um modo existencial do ser e de como se comporta seu interior, interpretando o passado de maneira apropriadora e nova. Por força da transcendência do espírito, algo reaparece simultaneamente às escolhas feitas pelo sujeito, e isso o reafirma enquanto um ser puramente existencial. O indivíduo, ciente da reiteração, entende o instante como um corte pleno de conteúdo, além de se afastar do presente como um mero desaparecimento contínuo. O instante é, portanto, uma forma temporal que inicia algo; é, pois, fundante e originário. Contrapõe-se à sucessão de “agoras”, ao presenteísmo que transforma o passado em item objetificado. E carrega a ambiguidade em que tempo e eternidade se tocam, fazendo desvelar o porvir que subjaz em todo passado significativo. O gesto de *Wiederholung* representa, desse modo, a possibilidade de reaparição do passado, a capacidade de interpenetração temporal na experiência, em que passado, porvir e eterno de algum modo se comunicam e passam a originar novos significados.

É precisamente nessa tensão entre o instante como *kairós* e a repetição como retomada apropriadora que o estádio estético – aparentemente descartado por Kierkegaard como o nível do ilusório e do efêmero – revela, contudo, uma dimensão que o filósofo dinamarquês não negligencia por completo, mas antes eleva a uma de suas mais perturbadoras e produtivas aporias: a do belo musical, forma em que o sofrimento mais íntimo encontra, pela linguagem da arte, uma transfiguração que não o anula, mas o torna suportável e, paradoxalmente, sublime.

4 O BELO MUSICAL E O POETA INFELIZ

É nos “Diapsalmata” de *Ou, Ou* que Kierkegaard formula, pela voz do pseudônimo “A”, uma das definições mais perturbadoras do que é ser poeta: “O que é um poeta? Um homem infeliz que oculta tormentos profundos no seu coração, mas cujos lábios estão formados de tal modo que, quando o grito e o gemido passam por eles, soam como uma bela música” (Kierkegaard, 2013, p. 43). Nessa sentença de desconcertante concisão, está contido um paradoxo ontológico fundamental: a dor mais íntima – o grito, o gemido, o que não pode ser dito sem rasgar – transforma-se, ao atravessar a linguagem poética, em beleza. O sofrimento não desaparece; ele é transmutado. E essa transmutação não é uma fuga do real, mas uma forma

de presença mais intensa: o belo musical é, para Kierkegaard, a forma que o estético pode assumir quando tocado pela mais profunda interioridade.

Esse paradoxo do poeta infeliz ilumina também o ensaio central de *Ou, Ou* (Kierkegaard, 2013): “Os estádios eróticos imediatos ou o erótico-musical”. Ali, Kierkegaard – pela voz de “A” – sustenta que *Don Giovanni* de Mozart ocupa o primeiro lugar entre as obras clássicas porque nele há uma unidade absoluta entre ideia e meio (a música). O erótico é definido como a “genialidade sensual” – aquela força que o Cristianismo, ao enfatizar o espírito, excluiu do universo da legitimidade moral e, por isso mesmo, definiu como um princípio em si. Don Juan não é um sedutor vulgar: é a encarnação da pura força da natureza, do desejo que não pode ser articulado em conceito, apenas em música. “A existência imediata do espírito é determinada como música: Don Giovanni, como ideia, é música” (Kierkegaard, 2013, p. 86). Daí que os três estádios do desejo – o Pajem das *Bodas de Fígaro*, sonhador e melancólico; Papageno da *Flauta Mágica*, voador e plural; e Don Juan, triunfante e demoníaco – correspondam a graus crescentes de intensidade da força erótica, culminando no terceiro que só a música pode expressar.

Mas é no ensaio “Reflexo do trágico antigo no trágico moderno”, famigerado texto também incluído em *Ou, Ou* (Kierkegaard, 2013), que o autor elabora sua própria Antígona – e é aqui que a constelação filosófica do presente artigo encontra um dos seus nódulos mais produtivos. A proposta de “A” é a de uma Antígona que carrega, como segredo de uma dor reflexiva e interna, a culpa do pai Édipo. Enquanto, no trágico antigo, a culpa é “substancial” – o herói é parte de uma linhagem e de um destino que o ultrapassa –, no trágico moderno ela é puramente subjetiva: o herói é criador e portador do seu próprio destino, consciência que multiplica o sofrimento ao interiorizar aquilo que antes era destino coletivo. A Antígona kierkegaardiana chora, mas não pode dizer por quê. Seu luto é o luto de quem sabe o que ninguém pode ouvir. O segredo que ela carrega transforma a pena em dor amarga – e a dor amarga, ao passar pelos lábios do poeta, soa como bela música.

Essa articulação entre o trágico antigo e a dor moderna que o poeta interioriza e transmuta em beleza ressoa com singular força na poesia simbolista de João da Cruz e Sousa. O poeta catarinense, cuja obra em “Broquéis”, de 1893, constitui um dos momentos culminantes do Simbolismo brasileiro, parece habitar precisamente essa zona de fronteira entre o grito e a música, entre a dor irredimível e sua sublimação estética. O poema “Antífona” – título que convoca imediatamente o universo de Antígona, da voz que responde à lei com outra lei, da dor

que se faz canto em contraponto – abre “Broquéis” com uma densidade musical e trágica que não seria desonesto chamar, no vocabulário kierkegaardiano, de belo musical:

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras, De luares, de neves, de neblinas!... Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas... Incensos dos turíbulos das aras... Formas do Amor, consteladamente puras, De Virgens e de Santas vaporosas... Brilhos errantes, mádidas frescuras E dolências de lírios e de rosas... Indefiníveis músicas supremas, Harmonias da Cor e do Perfume... Horas do Ocaso, trêmulas, extremas, Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume... (Cruz e Sousa, 2008, p. 386).

A antífona é, no rito litúrgico, a frase cantada alternadamente por dois coros – um eco que responde a um chamado. No poema de Cruz e Sousa, as “formas alvas” constituem uma invocação que não aguarda resposta; elas mesmas são a resposta ao clamor de uma subjetividade que não cessa de se desdobrar em imagens. A proliferação de formas – alvas, vagas, fluidas, cristalinas – não é ornamento: é a linguagem que, ao tentar dizer o indizível, multiplicando os contornos do que não tem contorno, produz um efeito análogo ao que Benjamin identificará como o “cansaço ancestral” nas figuras de Kafka: seres que carregam o peso de algo que não podem nomear, burocratas de um tribunal que ninguém vê, animais que articulam um saber que excede a linguagem. O poeta de Cruz e Sousa é, nesse sentido, um Antígona moderno: ele chora, mas a linguagem que o trai em beleza é também a sua única forma de fidelidade ao sofrimento.

O outro poema de “Broquéis” (Cruz e Sousa, 2008) que aqui nos interessa, “Carnal e místico”, guarda uma correspondência ainda mais direta com os estádios eróticos de Kierkegaard. O poema parece não apenas inscrever-se no primeiro estágio do desejo – o melancólico, o sonhador, o Pajem das *Bodas de Fígaro* –, mas atravessá-los todos, como se o eu lírico ascendesse, pela força da palavra poética, aos três graus do erótico simultaneamente. A voluptuosidade mística que impregna o poema constitui precisamente essa coabitação tensionada entre a carne e o espírito que, em Kierkegaard, só a música consegue sustentar sem se despedaçar. O poeta catarinense parece, ao contrário, querer sustentá-la pela palavra – e é esse esforço impossível que gera a descarga estética do texto. O verso final – “ó intensas quimeras do desejo!” – não é uma rendição. É um triunfo: o do desejo que, ao se nomear quimera, confirma a sua irredutibilidade. O estágio estético aqui não é superado pelo ético ou pelo religioso; ele os convoca e os dissolve num só gesto poético que, paradoxalmente, toca o que Kierkegaard, ao comentar Don Juan, chamará de pura força da natureza do terceiro estágio.

A relação entre Cruz e Sousa e Kierkegaard não é, evidentemente, de influência direta. É de homologia estrutural: ambos habitam o limiar em que o sofrimento mais íntimo encontra, na linguagem estética – seja ela música ou poesia –, uma forma que o transfigura sem o anular. A diferença decisiva está em que, para Kierkegaard, essa transfiguração é sempre indexada pela interioridade individual e pela possibilidade de um salto para o estágio ético ou religioso. Já em Cruz e Sousa, o que fascina é a recusa implícita desse salto: o poeta simbolista insiste na imanência do estético, fazendo da dor e do desejo o seu próprio absoluto. E é precisamente essa insistência que o torna, no vocabulário de Kierkegaard, um caso exemplar de belo musical: aquele que, por não poder – ou não querer – sair do estágio estético, transforma a sua prisão em arte.

CONCLUSÃO

O percurso neste artigo permite agora uma visada de conjunto sobre as aproximações estético-ontológicas entre Heidegger e Kierkegaard. Ambos os filósofos partem de um diagnóstico análogo: a modernidade instaurou um modo de relação com o real que empobrece e nivela para baixo. Para Heidegger, esse empobrecimento tem nome preciso – o *Gestell*, que reduz tudo a *Bestand*, dissolve a Terra na mera disponibilidade e aplaina o Mundo a um único esquema funcional. Para Kierkegaard, o empobrecimento manifesta-se na incapacidade do sujeito de confrontar o seu desespero, de realizar o salto para a interioridade plena, de viver o instante como toque do eterno no finito.

O gesto de resgate, porém, é surpreendentemente semelhante em ambos. Heidegger devolve à obra de arte – e à poesia em particular – uma dignidade ontológica que o pensamento subjetivista moderno lhe negara: a arte não é o produto de uma consciência privilegiada, mas o acontecimento em que a verdade irrompe como desvelamento, o Mundo se abre e a Terra se honra. Kierkegaard, por sua vez, resgata o estético de sua posição diminuída na hierarquia existencial – não para absolutizá-lo, mas para reconhecer que é nele que se encontra o início de qualquer interioridade genuína. O belo musical, na sua definição do poeta infeliz, não é uma consolação menor: é a forma que o sofrimento mais profundo pode assumir quando a linguagem o acolhe sem o trair inteiramente.

Há entre os dois pensadores, ademais, um passo ontológico comum que os une de modo ainda mais fundamental: o passo da angústia. Para Kierkegaard, a angústia é a vertigem da liberdade – o abismo que se abre diante de cada possibilidade – e é ela que move o sujeito em

direção à interioridade mais própria. Para Heidegger (2009), já em *Ser e tempo*, a angústia (*Angst*) é o estado de abertura fundamental do *Dasein*, aquele em que o ente intramundano se torna indiferente e o ser-no-mundo se revela como tal. A angústia kierkegaardiana influencia decisivamente a analítica heideggeriana, e esse parentesco não é apenas histórico-filosófico: ele aponta para uma estrutura que precede qualquer escolha entre estético e ontológico.

Nessa constelação, a poesia de Hölderlin e os poemas de Cruz e Sousa funcionam como casos-limite de uma mesma aposta filosófica: que a linguagem poética, quando empurrada até o extremo do sofrimento ou da ausência, não se renda ao silêncio nem à banalidade – ela, sim, irrompa como um modo de verdade que o pensamento conceitual sozinho não alcança. O grito do poeta infeliz de Kierkegaard que soa como bela música; o “onde há perigo, cresce / Também o que salva” de Hölderlin; as “formas alvas, brancas” do céu em Cruz e Sousa (2008) que multiplicam o indizível em imagens; as “intensas quimeras do desejo” que fecham “Carnal e místico” num triunfo simultaneamente derrotado e afirmativo – todas essas vozes compõem um mesmo contraponto, uma antífona filosófica que atravessa séculos e contextos.

Se antes o estético era diminuído – pelo platonismo que o relegava à cópia da cópia, pela moral cristã que lhe imputava a suspeita da carne, pela razão iluminista que lhe exigia utilidade ou a imputava ilusão –, em Kierkegaard e Heidegger, por vias distintas e não sem tensões, recupera sua categoria ontológica. O belo musical não é uma degeneração do espírito, mas sua forma mais imediata de presença. A obra de arte não é um artefato supérfluo, mas o lugar em que a verdade acontece como luta entre Mundo e Terra. E o poeta – seja aquele que canta como Hölderlin na penumbra do divino que se retira, seja aquele que grita como Cruz e Sousa na imanência de um desejo sensual – é o guardião de uma verdade que nenhuma técnica pode estocar e nenhum *Gestell* pode reduzir a reserva permanente. Assim, meio às brumas, salvaguarda-se a poesia, junto à filosofia.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Dois poemas de Friedrich Hölderlin. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem** (1915-1921). Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013. p. 11-49.
- CRUZ E SOUSA, João da. Broquéis. In: CRUZ E SOUSA, João da. **Obra completa: poesia**. Organização e estudo por Lauro Junkes. Florianópolis: Avenida Gráfica e Editora, 2008, p. 384-396.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César. Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 67-78, abril 1999.

FRAGOZO, Fernando. Sobre os dois conceitos de arte em *A origem da obra de arte*. In: WU, Roberto (org.). **Heidegger e sua época: 1930-1950**. Porto Alegre: Clarinete, 2014.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Irene Borges-Duarte e Filipa Pedroso. Lisboa: Edições 70, 2007a.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. Tradução de Marco Aurélio Werle. **Scientiae Studia**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-98, 2007b. Disponível em: http://www.scientiaestudia.org.br/revista/PDF/05_03_05.pdf. Acesso: 13 mai. 2026.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaaios e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

HÖLDERLIN, Friedrich. Patmos. In: HÖLDERLIN, Friedrich. **Poemas**. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Edições Rocio, 2020, p. 61-68.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Observações sobre Édipo e observações sobre Antígona precedido de Hölderlin e Sófocles**. Tradução e notas à edição brasileira por Anna Luiza Andrade Coli, Maíra Nassif Passos; tradução e notas de Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona por Pedro Sússekind, Roberto Machado; revisão técnica, Guido Antônio de Almeida, Virginia Figueiredo. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2008.

KIERKEGAARD, Søren. **A repetição**. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009.

KIERKEGAARD, Søren. **O desespero humano**. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).

KIERKEGAARD, Søren. **Ou-Ou: um fragmento de vida (Primeira parte)**. Tradução, introdução e notas de Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2013.

KIERKEGAARD, Søren. **O conceito de angústia**. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2010.

OLIVEIRA, Ranis Fonseca de. **O desespero e a angústia na filosofia de Kierkegaard**. São Paulo: PUC-SP, 2009. 86 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2009.

YOUNG, Julian. **Heidegger's philosophy of art**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.