

# Kierkegaard e Mozart ou *Là ci darem la mano*

Elisabete M. de Sousa

O título do célebre dueto da ópera *Don Giovanni* (K. 527, 1787), de Wolfgang A. Mozart (1756-1791), serve de mote ao presente escrito. Nele discutirei algumas vertentes da relação entre Søren A. Kierkegaard (1813-1855) e o compositor austríaco e a influência que este exerceu sobre teorias estruturantes deste filósofo. Como veremos, a mão do músico conduz Kierkegaard livremente pelo campo da teorização musical e da estética, em geral, contribuindo decisivamente para o desenvolvimento do que é o estético no pensamento do autor. O lugar que a experiência musical e a reflexão sobre a *poiese* musical ocupam no projecto filosófico-literário de Kierkegaard tem uma abrangência vasta. O presente artigo constitui apenas um roteiro de alguns desses percursos e de modo algum pretende ser exaustivo. Optou-se por uma divisão em três partes: na primeira, descreve-se sucintamente a recepção das óperas de Mozart por Kierkegaard, com maior relevo para *Don Giovanni*, salientando pontos relevantes para um melhor entendimento de algumas considerações do filósofo sobre as óperas mozartianas; na segunda, mais extensa, apresentam-se a teoria e a crítica musicais expostas no capítulo “Os Estádios Erótico-Imediatos ou o Erótico-Musical”, estritamente ligadas às óperas de Mozart, através dos próprios comentários de Kierkegaard às personagens, fazendo-se igualmente referência a uma crítica musical publicada em 1845 sobre o dueto *Là ci darem la mano*; por fim, na terceira parte, apresentam-se outras fontes musicais utilizadas nos comentários sobre *Don Giovanni*.

## 1 Que Mozart pôde Kierkegaard conhecer nos palcos?

A recepção de Kierkegaard no contexto cultural da Copenhaga, sua contemporânea, coincidiu com o primeiro grande momento de consagração do génio dramático-musical de Mozart nos teatros líricos das principais cidades europeias, cinquenta anos após a morte do compositor. Porém, em Copenhaga, foram em especial as últimas óperas, aquelas que colheram interesse e público e só depois de 1850 se fizeram ouvir outras obras do compositor austríaco, designadamente missas e sinfonias. As encenações das óperas mozartianas a que Kierkegaard assistiu, diferem substancialmente tanto das que hoje em dia nos são familiares como das que subiram ao palco nas respectivas estreias. Com efeito, por toda a Europa, as récitas que se tornaram populares nas três primeiras décadas de oitocentos são adaptações ou arranjos que substituíram o libreto original em italiano por uma versão livre na língua do público *in casu*, incorporando novos elementos dramáticos e/ou omitindo números, chegando por vezes a adoptar um outro sub-género dramático-musical. Por exemplo, *Don Giovanni (ossia il dissoluto punito)*, originalmente *dramma giocoso* em dois actos, foi levado à cena nos palcos alemães como *Singspiel* com incorporação de elementos retirados do *Don Juan* (1665) de Molière (1622-1673) e de outras peças em língua alemã enquadráveis na recepção do mito donjuanesco na Alemanha; e na Académie Royale em Paris, em 1834, foi exibido em versão *grand opéra*, em cinco actos, com números de ballet, redistribuição de vozes e, obviamente, libreto em francês. Tal não ficou a dever-se nem à falta de boas edições das partituras, pois em 1806 a Breitkopf & Härtel já havia publicado dezassete volumes das obras de Mozart, nem à falta de reconhecimento do génio musical do compositor, que entretanto era já aclamado simultaneamente como precursor dos românticos e epitome dos clássicos. Na realidade, a prática corrente da época, mesmo ainda em vida de Mozart, era proceder desta forma em relação à generalidade das obras do repertório do teatro lírico. Só na segunda metade do século dezanove se assistirá a um maior respeito pelo sub-género das óperas a encenar, pela partitura e pelo libreto no seu todo. Na síntese que a seguir apresento deste tipo de encenação das três óperas mozartianas, fundamentais para a teoria dos estádios do erótico-musical, designadamente, *Don Giovanni*, *As Bodas de Fígaro* e *A Flauta Mágica*, condensam-se os pontos julgados necessários para melhor entender os comentários de Kierkegaard sobre personagens e óperas mozartianas.

No caso particular de *Don Giovanni*, o principal impacto destas versões consiste na gradual transformação em herói romântico da personagem principal. Don Giovanni deixa de ser o libertino criado por Lorenzo Da Ponte (1749-1838), na sua parceria com Mozart, i.e. o sedutor que não olha a meios para satisfazer a sua libido e que merece ser punido tanto pelas leis dos homens como pelas leis da divindade. Ele adquire um perfil épico ao aparecer como sedutor-herói que se torna vítima da sua própria carga erótica correndo inevitavelmente para a perdição, o qual, todavia, mantém a força suficiente para determinar o destino daqueles que se cruzam no seu caminho, em particular, o das seduzidas, uma modulação de carácter que se torna visível, como na segunda parte destaco na caracterização de Donna Elvira por Kierkegaard. Esta evolução da personagem está igualmente presente na novela *Don Juan* de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), de 1813, que envolve o protagonista alvo de disputa entre Deus e o diabo, numa aura de mistério e fantasia de colorido faustiano, um dos factores que decerto contribui para entender o espaço dedicado por Kierkegaard à discussão das diferenças entre Fausto e Don Juan (KIERKEGAARD, 2010, p. 103-104; 144-147). Aliás, esta novela, a par de *Réminiscences de Don Juan* (1841), fantasia operática para piano de Franz Liszt (1811-1886), uma das fontes musicais para a descrição do sedutor sensual no capítulo do erótico-musical como explico sucintamente na terceira parte deste artigo, reflecte a inflexão operada pela versão *Singspiel* em língua alemã de Friedrich Rochlitz (1769-1842), estreada em 1801, a qual foi sistematicamente usada até meados do século dezanove. Rochlitz suprimiu a *scena ultima* e dividiu a ópera em quatro actos, abrindo um dos dois novos actos com a cena da entrada de Masseto e de Zerlina e o outro com a cena do cemitério, tendo igualmente consagrado como novo título o nome do protagonista de *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra* (1617), criado por Tirso de Molina (1579-1648). Consideradas na globalidade, estas modificações alteram o enfoque dramático e, em particular, privam o público do momento final de ponderação sobre as consequências da recusa de arrependimento por parte de um sedutor libertino que deixa de ser publicamente punido.

O libreto em alemão de Rochlitz foi a fonte usada por Laurids Kruse (1778-1839) para, em 1807, criar o libreto do *Singspiel* dinamarquês que Kierkegaard viu repetidas vezes. Entre 1827 e 1845, sensivelmente as balizas temporais do período em que Kierkegaard frequentou assiduamente os teatros, esta versão subiu ao palco do Teatro Real de Copenhaga setenta

vezes<sup>1</sup>. Kruse, cuja versão impressa do libreto adopta os dois actos do original ao contrário dos quatro com que por vezes foi encenada<sup>2</sup>, substituiu os recitativos por diálogo aberto e introduziu material dramático adicional retirado de *Don Juan* de Molière, tendo também alterado a ordem das cenas e suprimido a *scena ultima*, tal como fizera Rochlitz. A versão de Kruse, contudo, permite ainda um confronto com o original de Da Ponte, como aliás é levado a cabo na crítica de Bergreen de 1836, na qual se inclui amplo material sobre as modificações promovidas por Kruse, especialmente quanto à caracterização das personagens e ao elenco escolhido. A matéria desta crítica permite-nos constatar que o comentário de Kierkegaard a *Don Juan* perfilha esta perspectiva, ao situar *Don Juan* num plano mais elevado em relação a todas as outras personagens, dotado de um carácter sobre-humano que o eleva acima da ordem cósmica e social, e cuja recusa de arrependimento é vista como prova da aceitação do seu próprio carácter, o que cria uma clivagem em relação às restantes personagens que se deixam esmagar pelas vicissitudes a que estão expostas (KIERKEGAARD, 2010, p. 179). Saliente-se que na crítica de Bergreen o desempenho dos actores-cantores celebra o pesar de Donna Elvira como mais notório e relevante do que o desgosto de Donna Anna e designa Leporello como uma personalidade ambígua, ora troçando do seu amo, ora servindo-o fielmente, traços que voltamos a encontrar no capítulo do erótico musical, tal como constata Kierkegaard (KIERKEGAARD, 2010, p. 185-186; 192-196).

À semelhança de *Don Giovanni*, *Le Nozze di Figaro* (K. 492, 1786) e *Die Zauberflöte* (KV 620, 1791), foram exibidas regularmente em todas as temporadas de interesse para a formação musical de Kierkegaard. Assim, caso quisesse, poderia ter assistido a muitas récitas de *Figaros Bryllup eller den gale Dag*, estreada como *Singspiel* no Teatro Real de Copenhaga em Janeiro de 1821 numa tradução de Niels Thoroup Bruun (1778-1823), posteriormente substituída em 1843 pela de Nicolai Christian Levin Abrahams (1798-1870), que se manteve em uso até 1872. Sublinhe-se que *Figaros Bryllup* permaneceu em cartaz durante o período em causa: entre 1821 e 1825, foi representada trinta e duas vezes; entre 1826 e 1835, trinta e quatro; e entre 1844 e 1850, dezassete. Foi sem dúvida a mais popular das óperas em questão, pois, no mesmo lapso temporal, *Don Juan* não ultrapassou as quarenta récitas, enquanto *Trylleflojten* somou trinta e uma até

<sup>1</sup> O cômputo das récitas das diferentes óperas resulta de um cruzamento da informação fornecida por TUDVAD, Peter. *Kierkegaards København*. Copenhaga: Politiken, 2004, p. 208-291, e por SCHEPELERN, Gerhard. *Italierne paa Hofteateret*. Copenhaga: Selskabet For Dansk Teaterhistorie og Rhodos, 1976.

<sup>2</sup> Vd. BERGREEN, A. B.. "Theateret: Don Juan, Opera i 4 Acter, bearbejdet til Mozarts Musik af Hr. Professor Kruse". *Musikalsk Tidende*, n.º 14, Abril 10, 1836, p. 218-223.

Janeiro de 1842, numa versão em quatro actos estreada em Janeiro de 1826 da autoria do mesmo N. T. Bruun a partir do libreto de Emanuel Schikaneder (1751-1812). Seria também Bruun o autor da versão para dinamarquês de *Die Entführung aus dem Serail* (K. 384, 1782), com o título *Bortførelsen fra Seraillet*, que entre 1821 e 1837 subiu ao palco cerca de vinte vezes. Registe-se ainda que estas quatro óperas de Mozart também foram exibidas em 1834 e 1835 no Teatro Vesterbro e que em 1844, o Teatro da Corte apresentou cinco récitas de *Don Giovanni*, cantado em italiano com os recitativos originais<sup>3</sup>.

## 2 Centralidade da música mozartiana na teorização estética e musical de Kierkegaard

A paixão musical de Kierkegaard tem pouco a ver com o entusiasmo juvenil com que se auto-descreve nas páginas iniciais do capítulo do erótico-musical (KIERKEGAARD, 2013, p. 83-84) ou com a admiração e arrebatamento com que faz entrar Mozart no panteão dos imortais (KIERKEGAARD, 2013, p. 84-85). Tudo quanto Kierkegaard escreve sobre música e sobre personagens ou óperas deste compositor revela um pensamento amadurecido que é fruto de uma profunda reflexão estética. Começo por apresentar uma panorâmica dos conteúdos e da estrutura do capítulo do erótico-musical que demonstra a centralidade da música de Mozart e de *Don Giovanni* na teorização estética nele exposta. Em seguida, na impossibilidade de comentar exaustivamente o uso das personagens ou da música mozartiana em toda a produção do filósofo dinamarquês, analiso alguns aspectos perceptíveis em *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida. Primeira Parte* que de um ou de outro modo são relevantes para que se possa compreender a profundidade da reflexão sobre a dramaturgia e a música mozartianas.

O capítulo “Os Estádios Erótico-Imediatos ou o Erótico-Musical” é um dos mais longos de toda a produção kierkegaardiana. Com uma subdivisão capitular bastante complexa, é classificável como um pequeno tratado dividido em partes, sendo tão grande e elaborado como algumas obras tidas fundamentais, tais como *Migalhas Filosóficas* ou *O Conceito de Angústia*. A “Introdução insipiente” (KIERKEGAARD, 2013, p. 83-111), ao invés do que parece querer indicar, revela toda a sapiência do autor, pois não só é a mais extensa de todas as secções desse capítulo como procede à apresentação e discussão de conceitos-chave

<sup>3</sup> Para panorâmica alargada desta recepção, vd. SOUSA, Elisabete M. de. “Wolfgang Amadeus Mozart: The Love for Music and the Music of Love”. In: **Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions**. v. 5, Tome III: Literature, Drama and Music. Ed. STEWART, Jon. Aldershot: Ashgate, pp. 137-168.

determinantes, desde logo, para o entendimento das matérias que articulam o desenvolvimento das três divisões consagradas aos estádio do desejo, inseridas a concluir a longa peroração com que termina a introdução (KIERKEGAARD, 2013, p. 96-111), e das três secções numeradas subsequentes, designadamente “A Genialidade Sensual Determinada como Sedução”, “Outras Adaptações de *Don Juan*, Observadas na Relação com a Concepção Musical” e “A Construção Interna da Ópera”, já que em todas elas, com incidências diversificadas, são retomados e aprofundados os conceitos apresentados na secção introdutória do capítulo.

O tratamento temático a que esses conceitos são sujeitos, na maioria das vezes, combina dois níveis de argumentação, com um percurso de raciocínio sobre um dado tópico a ganhar relevo antes de regressar a si próprio, porém, sem fechar por completo esse movimento, pois logo de imediato se inicia outra linha de exposição de pensamento que se cruza com a que tinha sido exposta anteriormente. Desta forma, incorporam-se gradualmente novos argumentos e demonstrações através de silogismos justapostos, cujas premissas se sucedem servindo uma ou duas conclusões. Para ilustrar o que acabo de dizer e, simultaneamente, elencar as matérias do capítulo do erótico-musical, apresento agora uma sequência dos assuntos tratados em cada uma das secções do capítulo do erótico-musical e, em seguida, a título de exemplo, as modalidades de discussão de um deles, com relevo para a simultaneidade de apresentação e de representação.

A introdução trata objectivamente da canonização de Mozart como autor clássico e de *Don Giovanni* como obra clássica; canonizar equivale a recordar para toda a eternidade e sem este tipo de recordação não se acede à imortalidade. Para que uma obra seja clássica e imortal a forma do meio de expressão e a ideia a transmitir interpenetram-se a tal ponto que se tornam indistinguíveis; contudo, esta interpenetração é inteiramente casual e resulta da *felicitas* do criador (KIERKEGAARD, 2013, p. 85-86). Os casos de estudo escolhidos são Mozart e Homero, concedendo assim ao compositor o lugar cimeiro entre todos os compositores. A proporcionalidade existente na relação de riqueza ou pobreza entre ideia e meio de expressão, discutida através da exposição da dualidade entre a linguagem verbal e a linguagem musical, é usada para explicar este tipo de *felicitas* geradora de criação. Assim, a linguagem verbal é menos abstracta, mas mais rica e mais histórica do que a musical e, por isso, a música é o único meio de expressão capaz de representar ideias abstractas (KIERKEGAARD, 2013, p. 91-92). Em consequência, uma ideia abstracta é

a-histórica e a sensualidade pristina é apresentada como a ideia mais abstracta que é possível conceber (KIERKEGAARD, 2013, p. 93). O argumento culmina então com uma dupla afirmação: Don Juan é a mais perfeita apresentação e representação dessa sensualidade primordial e a ópera mozartiana é a mais perfeita apresentação e representação dessa mesma ideia. A peroração que antecede as três subsecções sobre os estádios do desejo começa por aprofundar a questão da sensualidade primordial e o papel do cristianismo na introdução da sensualidade no mundo (KIERKEGAARD, 2013, p. 96-101) e, em seguida, sustenta uma problematização da música enquanto meio de expressão ideal para a sensualidade em oposição à linguagem verbal (KIERKEGAARD, 2013, p. 101-107), não sem que antes tenha novamente evocado a grandeza de Mozart (KIERKEGAARD, 2013, p. 101). Ficam assim reunidos todos os pilares da argumentação das secções e sub-secções subsequentes: a sensualidade pristina expressa musicalmente funda a teoria dos estádios do desejo, todos eles tipificados em personagens mozartianas (KIERKEGAARD, 2013, p. 111-123); e a atribuição, em exclusividade, da capacidade de apresentação e representação desta sensualidade pristina através da linguagem musical a Don Juan, faz dele o exemplo máximo do sedutor sensual e não-reflexivo, em “A Genialidade Sensual Determinada como Sedução” (KIERKEGAARD, 2013, p. 112-140), uma exclusividade também justificada através da análise do caso de Fausto, concluindo-se ainda que Don Juan só pode existir no domínio da imediatividade. Diga-se, aliás, que esta caracterização cumpre propósitos na estratégia de organização da obra, pois em “Diário do Sedutor” Johannes figura como apresentação e representação do amor psíquico, dominado pela reflexão e pelo domínio da linguagem verbal. Na segunda secção, “Outras Adaptações de *Don Juan*, Observadas na Relação com a Concepção Musical” (KIERKEGAARD, 2013, p. 140-153), a versão mozartiana do mito é confrontada com o poema homónimo (1824) de Lord Byron (1788-1824), e com maior pormenor em *Don Juan* de Molière e *Don Juan* (1814) de J. L. Heiberg (1791-1860), num exercício crítico de análise comparativa interartes ao logo do qual se pondera a funcionalidade dos géneros e sub-géneros usados por estes autores. Na secção final, “A Construção Interna da Ópera” (KIERKEGAARD, 2013, p. 153-171), analisa-se a própria estrutura da ópera no modo como sustenta a capacidade de apresentação e representação de Don Juan, personagem, e de *Don Juan*, ópera, aprofundando-se uma significativa parte da matéria exposta nas secções anteriores, designadamente quanto à linguagem musical e à operacionalidade das personagens, sendo de destacar ainda o extenso comentário da abertura. Para melhor demonstrar o entrecruzamento destes tópicos e matérias, recorro a uma proposta teórica impactante para toda a produção kierkegaardiana: a

simultaneidade de apresentação e representação de um dado conceito numa dada personagem. Ao longo do capítulo do erótico-musical este tópico, aparentemente, nem é sequer tomado como assunto principal, já que nas diferentes secções o tratamento que lhe é reservado não só é de extensão muito variável como também é abordado de ângulos acentuadamente diferentes. Daí resulta que, por vezes, a questão da simultaneidade de apresentação e representação surge em segundo plano, reservando-se o primeiro para outras matérias em discussão que nesse passo ocupam o ponto central da discussão. Assim, encontramos a teorização em torno da simultaneidade de apresentação e de representação nos comentários às personagens e, mais profundamente, na secção dedicada aos estádios do desejo tipificados em personagens mozartianas, mas também na análise da estrutura da ópera mozartiana bem como em considerações mais abrangentes e aplicáveis a outras obras de arte sobre o que é uma obra-prima e sobre o que é a imortalidade do autor que a cria. Libertando-nos agora da estrutura das secções, observemos alguns ângulos da discussão do tópico da simultaneidade de apresentação e representação.

Em palco, através do canto, isto é, da música e da palavra, uma personagem apresenta e representa universalmente uma ideia e Don Juan enquanto apresentação e representação da sensualidade pristina constitui o exemplo máximo. Contudo, é nas sub-secções dedicadas aos três estádios do erótico-musical que a teoria sobre a simultaneidade de apresentação e representação se torna por demais evidente com a escolha, para dar corpo a três fases do desejo, de três personagens de três óperas diferentes de Mozart, designadamente, Cherubino, de *Le Nozze di Figaro*, Papageno, de *Die Zauberflöte*, e Don Giovanni, da ópera homónima. Como é sabido, Cherubino sente-se apaixonado, mas não sabe se por Marcellina, se por Susanna ou se pela Condessa<sup>4</sup>; o pajem apresenta e representa o desejo em sonho, latente no sujeito e que desperta para ser reconhecido pelo indivíduo que aprende gradualmente a viver com ele em si. Papageno sabe claramente que deseja e procura incessantemente uma companheira; o passarinho apresenta e representa o desejo que progressivamente vibra ao ritmo do *Glockenspiel* que assinala a ultrapassagem dos diferentes obstáculos por Papageno na sua busca para encontrar

---

<sup>4</sup> Cf. a primeira ária de Cherubino, acto I, cena V: *Non so più cosa son, cosa faccio./ Or di foco, ora sono di ghiaccio./ Ogni donna cangiar di colore./ Ogni donna mi fa palpitar./ Solo ai nomi d'amor, di diletto, / Mi si turba, mi s'alter il petto./ E a parlare mi sforza d'amore./ Un desio ch'io non posso spiegar./ Parlo d'amor vegliando./ parlo d'amor sognando./ All'acqua, all'ombra, ai monti,/ Ai fiori, all'erbe, ai fonti,/ All'èco, all'aria, ai venti./ Che il suon de'vani accenti /Portano via com se .../ E se non ho chi mòda,/ Parlo d'amore com me.*



Papagena<sup>5</sup>. Don Juan nem hesita nem pára para reflectir na escolha ideal, como é o caso de Cherubino, nem pretende sequer obter o par perfeito, como Papageno, já que desejar, encontrar e exercer o seu poder de atracção actualizam o desejo na imediaticidade, multiplicando-o continuamente enquanto força vital nas sucessivas conquistas. Don Juan apresenta e representa o desejo absoluto como força vital e reúne em si os outros dois estádios: nele desejar e seduzir são algo de “absolutamente salutar, vitorioso, triunfante, irresistível e demoníaco” (KIERKEGAARD, 2013, p.122). A designação das divisões por “Primeiro estádio”, “Segundo estádio” e “Terceiro estádio” não indica qualquer hierarquização de importância, pois “[o] primeiro estádio desejava idealmente o uno; o segundo desejava o singular sob a determinação do múltiplo, o terceiro estádio é a unidade daí resultante” (KIERKEGAARD, 2013, p. 121). Na realidade, trata-se de fases de manifestação de algo que é sempre tido como um todo e, por isso, Kierkegaard afirma que seria mais adequado chamar-lhes metamorfoses (KIERKEGAARD, 2013, p. 110). Assim, cada uma destas personagens apresenta e representa uma fase evolutiva do desejo e excluir um destas fases seria comprometer o desejo no seu todo. Pressupõe-se assim que, em qualquer indivíduo, o erótico começa por um período interior, como que de incubação, e o exemplo é Cherubino, seguindo-se-lhe um estádio de manifestação visível numa procura atribulada da sua concretização como acontece com Papageno, até atingir a sedução inevitavelmente determinada pela inter-relacionalidade, cujo expoente máximo é Don Juan. Saliente-se que, para além do serem objecto de discussão nos diários e cadernos de notas, Don Juan e outras personagens mozartianas recebem em passos de outras obras um tratamento idêntico ao das personagens bíblicas, literárias e mitológicas que povoam os textos do filósofo dinamarquês, fazendo parte do que venho designando por mitologia kierkegaardiana, pois tornam-se representativas de uma determinada qualidade, disposição ou estado de ânimo, normalmente revelados diante de uma provação ou de um revés, chegando mesmo a protagonizar episódios de extensão variável, como Donna Elvira no capítulo “Silhuetas” (KIERKEGAARD, 2013, p. 227-240) que adiante desenvolvo, e como Cherubino, Papageno e Don Juan, já comentados. A teoria dos estádios do desejo, cuja primeira referência data de 1837 (KIERKEGAARD, 2000, BB:24, SKS 17, p. 113-116 ss.)<sup>6</sup>, é um dos temas mais recorrentes nos diários e cadernos de notas até 1842, uma atenção que denota tanto um período

<sup>5</sup> Sobre a visão de Kierkegaard de Papageno, vd. HILES, Karen e MORGAN, Marcia. “An Aesthetic Awakening of the Ethics of Desire”. In: *Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs*. Tome II: Gulliver to Zerlina. Ed. NUN, Katalin e STEWART, Jon. Farnham: Ashgate, 2015. p. 169-179.

<sup>6</sup> SKS é a sigla usada para referir a quarta e última edição da obras completas do filósofo dinamarquês, denominada *Søren Kierkegaards Skrifter* (Copenhaga: Gads Forlag, 1997-2013). A sigla BB, seguida do número de entrada, remete para a sequenciação da primeira série de diários, nesta edição, designados por AA, BB, CC, etc. até KK.

longo de maturação de ideias sobre o assunto como uma pesquisa aturada sobre o mesmo. Só uma abordagem ingénua desta matéria nos poderá fazer acreditar que a página em branco do diário (KIERKEGAARD, 2000, BB:21, p. 110), na qual deveria constar uma bibliografia consultada, à semelhança do que fez, por exemplo, com Fausto (KIERKEGAARD, 2000, BB: 12, p. 92-104) é sinónimo de que Kierkegaard não teria consultado bibliografia sobre a matéria<sup>7</sup>.

Acresce ainda que a teoria dos estádios do desejo desempenha um papel dinâmico no capítulo do erótico-musical, pois a simultaneidade de apresentação e de representação através de uma personagem também se entrecruza com o plano de comentários sobre a linguagem musical. Por um lado, logo na introdução, quando a linguagem musical é definida como a mais abstracta de todas e a mais adequada para apresentar e representar uma ideia tomada abstractamente, ela surge dotada da capacidade de exprimir de forma imediata algo que não está ao alcance da linguagem verbal, i.e. a sensualidade na sua condição pristina. Por outro lado, ao finalizar a primeira secção, “A Genialidade Sensual Determinada como Sedução”, o leitor é convidado a ouvir Don Juan e não a vê-lo em palco. Don Juan deve ser ouvido e não visto porque a ideia de sensualidade pristina e de desejo consumado só é perceptível na intensidade e na concentração exigidas por uma audição exclusiva que prescinde da visão, ou seja, só a percepção exclusivamente auditiva permite captar na imediaticidade um conceito. Num admirável parágrafo ritmado por anáforas desdobram-se os reflexos luzentes de todas as sensações e disposições suscitadas pelo desejo numa imitação do ritmo estonteante da ária *Fin ch’han dal vino*:

Ouve Don Juan, digamos que se não fores capaz de obter uma representação de Don Juan ouvindo-o, então, nunca também o conseguirás. Ouve o começo da sua vida; tal como o relâmpago se desprende da escuridão das nuvens da trovoada, também ele assim irrompe do abismo da seriedade, mais rápido do que o curso do relâmpago, mais inconstante |do que ele, e todavia com a mesma cadência; ouve como se despenha na multiplicidade da vida, como irrompe contra as suas sólidas represas; ouve esses sons do violino, ligeiros e dançantes, ouve os sinais de alegria, ouve o júbilo da volúpia, ouve a beatitude festiva do desfrute, ouve a sua fuga bravia; correndo, ultrapassa-se a si próprio, sempre mais rápido, sempre mais inconstante; ouve a concupiscência desregrada da paixão, ouve o sussurro do amor, ouve o murmúrio da tentação, ouve o remoinho

---

<sup>7</sup> Para um estudo aprofundado da recepção kierkegaardiana do mito de Don Juan através da ópera de Mozart, vd. ZAGALO, Jacobo. “Don Juan (Don Giovanni): Seduction and its Absolute in Music”. In: **Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs**, Tome I: Agamemnon to Guadalquivir. Ed. NUN, Katalin e STEWART, Jon. Farnham: Ashgate, 2014. p. 141-157.

da sedução, ouve a tranquilidade do instante – ouve, ouve, ouve o Don Juan de Mozart (KIERKEGAARD, 2013, p. 130-140).

Em suma, na ópera de Mozart e no protagonista encontra-se uma mesma ideia poético-filosófico-musical e a ópera é uma obra clássica porque a ideia abstracta que desenvolve é perfeitamente representada por Don Juan e encontra na música, melhor dizendo, na música dramático-lírica, o meio de expressão ideal e mais abstracto que é concebível. Estes dois pontos tornam possível uma representação imediata da ideia de sensualidade pristina, de tal modo que perdura no tempo histórico, afinal, a condição necessária para alcançar a imortalidade. Por isso, nem há autores imortais que não tenham criado uma obra imortal nem há obras imortais que não tenham sido criadas por um autor imortalizado por essa mesma obra. Por seu turno, este último ponto torna a posteridade feliz na eterna recordação do autor e da obra criada, descrita no “Poslúdio insignificante” a concluir o capítulo, através da felicidade suprema de A que soube avaliar e reconhecer a ópera de Mozart como a maior de todas as obras-primas e de todos aqueles que perfilharem essa opinião (KIERKEGAARD, 2013, p. 197-198).

As secções do capítulo do erótico-musical que em minha opinião melhor demonstram a profundidade da reflexão crítica de Kierkegaard sobre as óperas de Mozart são a teoria dos estádios do desejo e a última secção, “A Construção Interna da Ópera”, que abordarei na terceira parte do presente artigo por estar intimamente ligada a uma das fontes consultadas. No que é dito sobre os três estádios, encontramos escolhas interpretativas que confirmam claramente o conhecimento profundo das óperas mozartianas por parte do filósofo dinamarquês. Na caracterização do primeiro estádio, a melancolia de Cherubino, accionada pelo estado de latência do desejo e pela *revêrie* em que o pajem mergulha, é justificada através das palavras da ária *Non son più cosa so, cosa faccio*. Repare-se que Kierkegaard, deixa passar em claro a confissão da procura de prazer narcisística por parte de Cherubino – *E se non ho chi mòda,/ Parlo d’amore com me*, uma auto-satisfação que, aliás, é confirmada por Figaro<sup>8</sup> na ária *Non più andrai* quando lhe chama “*Narcisetto, adoncino d’amor*”. Ora, mencionar este aspecto obrigaria a reconhecer que a sensualidade pristina já estaria apresentada e representada no pajem, o que

<sup>8</sup> Kierkegaard usa muitas vezes o nome desta personagem para se referir à ópera *Figarosbryllup*. Para um desenvolvimento das menções e alusões a esta personagem, vd. ECKERSON, Sara Ellen., “Figaro: the Character and the Opera he represents”. (ECKERSON, 2014, p. 243-249). A mesma autora assina um artigo de grande interessante sobre Donna Elvira no mesmo tomo: “Donna Elvira: The Colossal Feminine Character from *donna abbandonata* to the Embodiment of Modern Sorrow”. (ECKERSON, 2014, p. 171-186).

contaminaria irremediavelmente a proposta de metamorfoses do desejo tal como Kierkegaard a estrutura. Por outro lado, a segunda ária de Cherubino, *Voi che sapete*, mostra-o introspectivo e consciente da dependência do conselho dos mais avisados, colocando o pajem ao nível das restantes personagens que em *Le Nozze di Figaro* continuamente medem o que pagam pelas consequências da cedência aos seus impulsos eróticos diante da norma social. Este tipo de considerações iria certamente ao encontro das preocupações do Juiz, o autor B, da segunda parte de *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*, o qual se ocupa do valor estético do matrimónio e do seu papel no desenvolvimento equilibrado da personalidade. Porém, dar realce a *Voi che sapete*... seria complicar a tarefa de A, cujas indagações sobre o amor se concentram nas modalidades de manifestação imediata do desejo. Na mesma perspectiva, a escolha de Papageno em detrimento de Tamino (KIERKEGAARD, 2013, p.118) e a decisão de não comentar o dueto de Papageno com Papagena, no qual os sucessivos *pa-pa-pa-pa* sugerem a intensidade e a produtividade da consumação do amor erótico uma vez encontrado o par ideal, são justificadas porque ambas as situações se manifestam fora “da determinação do erótico imediato” (KIERKEGAARD, 2013, p. 118). Assim, nesta primeira parte de *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*, Kierkegaard pôs de lado qualquer hipótese de discussão de implicações éticas na regulação do desejo ou considerações sobre a capacidade representativa da música para além da sensualidade pristina e, conseqüentemente, afirma que “Tamino está inteiramente para além do musical, tal como o desenvolvimento do espírito, que a obra [*A Flauta Mágica*] quer em geral levar a cabo, é uma ideia completamente não-musical” (KIERKEGAARD, 2013, p. 119). Estas opções de Kierkegaard quanto ao material a retirar de Cherubino e de Papageno demonstram cabalmente como operam enquanto personagens da própria mitologia kierkegaardiana, orbitando numa esfera que não é inteiramente a dos contextos dramaturgicos mozartianos.

As observações que acabo de fazer permitem-nos abalizar até que ponto Kierkegaard reflectiu sobre as óperas de Mozart, ao mesmo tempo que nos deixam perceber que não se trata de interpretações parciais ou meramente preconceituosas, pois, para Kierkegaard, o que está em causa é o plano de *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*, e disso é exemplo o contraste entre Don Juan, o sedutor sensual e não-reflexivo que se exprime musicalmente, e Johannes, do “Diário do Sedutor”, o sedutor psíquico e reflexivo que domina a linguagem verbal e apresenta e representa o amor psíquico. No caso das personagens femininas de *Don Giovanni*, as diferenças de carácter, de situação e de conflito no relacionamento com o sedutor decorrem da própria natureza

deste e sustentam o argumento da quantidade e não o da qualidade, correlato da actualização contínua do desejo, o que confere uma dimensão épica de contornos românticos a Don Juan. No entanto, Donna Elvira ganha um estatuto diferente no capítulo “Silhuetas” (KIERKEGAARD, 2013, p. 187-240), deixando de ser um nome no catálogo que celebra as conquistas e vitórias do sedutor para se tornar uma personagem que protagoniza um caso de dor causada pelo repúdio do sedutor: “[ó]dio, desespero, vingança, amor, tudo isto irrompe para se manifestar visivelmente” (KIERKEGAARD, 2013, p. 230). Esta visibilidade é classificada como pictórica o que permite então ao autor imaginar o que esta personagem teria feito e sentido no encontro e desencontro com Don Juan e consigo mesma. Kierkegaard retrata-a como um caso de mágoa reflexiva, como uma seduzida que se torna mais forte do que o sedutor justamente porque o ama, mas que permanece irremediavelmente indecisa sobre a natureza dos seus próprios sentimentos e sobre o carácter do sedutor. No capítulo do erótico-musical, Zerlina merece apenas comentários esporádicos ao contrário do que acontece no artigo de 1845, intitulado “Um Comentário passageiro sobre uma Particularidade de Don Juan”<sup>9</sup>. Ao longo de uma análise que visa estabelecer o critério para aferir uma boa prestação lírica procurando fixar o grau de afinação perfeita entre voz e disposição do cantor, o que implica uma reflexão prévia da parte deste sobre o papel que desempenha, de molde a criar uma disposição perfeitamente afinada com o público, ficamos também a conhecer o perfil de desempenho desejável para Zerlina<sup>10</sup>.

### 3 Breve panorâmica das fontes usadas por Kierkegaard na sua teoria estética e musical

Kierkegaard, na pele do melómano A, refere explicitamente apenas um comentador de Mozart, o alemão Gustav Hotho<sup>11</sup>, enquanto representante dos “entendidos” em matéria musical, e contesta as suas afirmações em diversos passos (KIERKEGAARD, 2013, p. 139,152, 175 ss., 185). A escolha de Hotho acaba por perturbar o nosso seguimento da argumentação já que no capítulo do erótico-musical não encontramos fundamentações que possam

<sup>9</sup> “En flygtig Bemærkning betræffende en Enkelthed i Don Juan”. *Fædrelandet*, n<sup>o</sup>s 1890-91, Maio, 19-20, 1845. Vd. SKS, 14, 69-75.

<sup>10</sup> Vd. ECKERSON, Sara Ellen. “A Study on How to Overcome Anxiety”. In: *Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs*. Tome II: Gulliver to Zerlina. Ed. de NUN, Katalin e STEWART, Jon. Farnham: Ashgate, 2015. p. 257-267.

<sup>11</sup> No capítulo do erótico-musical, as referências remetem para HOTHO, Gustav. *Vorstudien für Leben und Kunst*. Stuttgart: Cotta, 1835. A primeira parte desta obra é dedicada a *Don Giovanni*, p. 1-172.

concorrer com minuciosas descrições da estrutura da linguagem musical e dos respectivos atributos, constantes da estética hegeliana predominante em Hotho, ou com a abordagem formalista da análise da obra de arte, protagonizada por J. L. Heiberg, o introdutor da filosofia hegeliana em Copenhaga. Ora, o conhecimento de Kierkegaard sobre música e sobre Mozart denota o seu envolvimento nos círculos musicais de Copenhaga. As suas ideias demonstram que estava a par do que se publicava em periódicos musicais sobre Mozart, o que não é alheio ao facto de ter conhecido o círculo musical *Musikforening*, a congénere dinamarquesa da Liga de David (*Davidsbund*) criada por Robert Schumann (1810-1856) em Leipzig em 1833<sup>12</sup>. A *Musikforening* reunia um grupo de melómanos que cultivavam o ideário schumanniano por uma nova música enquanto liam intensamente os textos do compositor alemão publicados no *Neue Zeitschrift für Musik*<sup>13</sup>. Além de Schumann, nos comentários a *Don Giovanni* contidos no capítulo do erótico-musical, encontramos ecos de Hector Berlioz (1803-1866), de Franz Liszt (1811-1886) e de Richard Wagner (1813-1883), como adiante explicitarei.

Com efeito, as citações indirectas a quatro compositores contemporâneos de Kierkegaard permitem-nos constatar que a sua formação musical deve muito a possíveis leituras ou discussões em torno da crítica musical da época. Começemos por Robert Schumann (1811-1856) cujos princípios para a elaboração de uma crítica musical moderna, por exemplo, são explicitamente perfilhados por Kierkegaard com óbvia omissão da fonte. Numa célebre peça crítica sobre a *Symphonie Fantastique* (1834) de Hector Berlioz (1803-1866) Schumann defendia que uma composição deve ser analisada “[...] segundo quatro pontos de vista, [de acordo com os quais se pode examinar uma obra musical,] i.e. a forma (o todo, as partes isoladas, os períodos, as frases), a composição musical (harmonia, melodia, frase, trabalho, estilo), a ideia principal, que o artista quis representar, e o espírito, que rege a forma, a matéria e a ideia”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Vd. KIRMMSE, Bruce. **Encounters with Kierkegaard**. A Life as Seen by His Contemporaries. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996. p. 24.

<sup>13</sup> Vd. CELENZA, Anna Harwell. *Imagined Communities Made Real: The Impact of Robert Schumann's Neue Zeitschrift für Musik on the Formation of Music Communities in the Mid-Nineteenth Century*. **Journal of Musicological Research**, 2005, 24:1, pp.1-26; secção dedicada à associação musical de Copenhaga, pp. 8-14. A Fundada em 1834, contou, entre outros, com os seguintes membros: Niels W. Gade (1817-1890), os irmãos Carl Helsted (1818-1904) e Edvard Helsted (1816-1900), H.C. Andersen, o actor Nicolai Peter Nielsen (1795-1860) e a esposa, também ela actriz e cantora, Anna Nielsen (1803-1856).

<sup>14</sup> Vd. SCHUMANN, Robert. **Gesammelte Schriften über Musik und Musiker** (1854). Leipzig (Reprint Ausgabe), Wiesband: Breitkopf & Härtel, 1985. v. I. p.118. Vd. SOUSA, Elisabete M. de. **Formas de Arte, A Prática Crítica de Berlioz, Kierkegaard, Liszt e Schumann**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2008. p. 15-88.

Ora, na “Introdução Insipiente”, A termina o elogio de Mozart com as seguintes palavras que enunciam o método que ele próprio seguirá na sua exposição: “entre esta e todas as outras óperas há uma diferença qualitativa, uma diferença que não será certamente de procurar em outra coisa que não seja a relação absoluta entre ideia, forma, matéria e meio” (KIERKEGAARD, 2013, p. 107-108). Além disso, embora o modelo auto-dialógico da *Daidsbund* criado por Schumann, com diversas personagens pseudonímicas a interagirem nos seus escritos de crítica musical e nas suas primeiras composições, não seja obviamente o único factor determinante para a construção de uma instância autoral fragmentada, mas contudo uma, tal como Kierkegaard o concretizou através de mais vinte pseudónimos e do cultivo de número idêntico de formas e géneros literários, deve ponderar-se o impacto no jovem Kierkegaard da eficácia crítica e actuante da *Daidsbund*, visível no sucesso do jornal fundado por Schumann, o *Neue Zeitschrift für Musik*, criado para ser porta-voz da *Daidsbund*.

Outro combatente por uma nova música foi Hector Berlioz que durante quatro décadas exerceu uma dupla carreira de crítico e músico defendendo encarnadamente a expressividade da linguagem musical e a essência dramática da música, pois seria a única arte possuidora de uma linguagem capaz de transmitir pensamentos e acções em movimento, ideias que encontramos repercutidas no pensamento musical de Kierkegaard, por exemplo, no argumento a favor da capacidade de expressão de ideias e desta como acção, já que a sensualidade pristina é analisada enquanto desejo em actuação e acção (KIERKEGAARD, 2013, p. 138). Ao falar da ária do champanhe (*Fin ch’han del vino...*), Berlioz chamou-lhe “*cet éclat de verve libertine où se résume tout le caractère de Don Juan*”<sup>15</sup> e, curiosamente, Kierkegaard afirma o seguinte: “[e]ssa força em Don Juan, essa onipotência, essa vida, só a música é capaz de exprimi-la, e não conheço outro predicado além deste: é jovialidade exuberante de vida” (KIERKEGAARD, 2013, p. 138).

Seria difícil admitir que Kierkegaard lera Berlioz, se não tivéssemos a certeza de que leu com muita atenção Richard Wagner, pois na última grande secção do capítulo do erótico-musical, “A Construção Interna da Ópera”, Kierkegaard intercalou as suas próprias considerações sobre a abertura de *Don Giovanni* com excertos de quase duas páginas do artigo “De l’Ouverture”, escrito por Wagner durante a sua estada em Paris, e publicado na *Revue et Gazette musicale de Paris*, em duas partes, a 8 e a 17 de Janeiro de 1841. Ora, foi neste mesmo periódico

<sup>15</sup> Folheto publicado originalmente em *Journal des Débats*, 1 de maio de 1936. Vd. BERLIOZ, Hector. *Critique musicale 2, 1835-1836*. Paris: Buchet-Castel, 1998.

no qual Berlioz publicaria *Grand Traité d'Orchestration et d'Instrumentation*, semanalmente, entre 21 de Novembro de 1841 e 17 de Julho de 1842, uma obra seminal do compositor francês que ainda hoje nos guia através dos meandros da expressividade instrumental romântica, e parece-nos inteiramente plausível ponderar que Kierkegaard tivesse igualmente colhido ideias de Berlioz.

Como mencionei na primeira parte deste artigo, Liszt contribui igualmente para os conteúdos do capítulo do erótico-musical e para as propostas estéticas aí formuladas, designadamente através da famosa fantasia *Réminiscences de Don Juan* (1841), durante a estada do pianista virtuoso em Berlim no Inverno de 1841-1842, absolutamente coincidente com a de Kierkegaard nessa cidade, peça que, curiosamente, havia sido estreada durante a passagem de Liszt pela corte de Copenhaga em Abril de 1841. Na fantasia de Liszt, vinte minutos de virtuosismo condensam a acção, a força de atracção e a condenação do sedutor. A secção central é mais longa do que a introdução e a conclusão, mas as variações sobre o dueto *Là ci darem la mano...*, encadeadas nas variações sobre a ária do champanhe, se bem que celebrem o triunfo do sedutor, anunciam nos compassos finais a eminência da queda através do reaparecimento do Comendador que já se ouvira no início da peça. A exploração do efeito *ombra* desses compassos e a vibrante vivacidade da secção central, produz realmente uma representação e a apresentação vívidas do sensual e das suas consequências. Porém, ao invés do que está ao alcance de uma ópera quando representada em palco, tudo isso resulta num *continuum* musical, sem recurso a cenários ou interacção em palco e sem revelação de paixões em árias. Esta concentração dramática, aliada à exigência virtuosística de *Réminiscences de Don Juan*, a meu ver, contribui, por exemplo, para explicar o “poder demoníaco” que Kierkegaard atribui à música e a Don Juan (KIERKEGAARD, 2013, p. 112, 123, 137, 144-147, 191).

O tratamento reservado aos empréstimos de Wagner difere do aplicado às ideias inspiradas por Berlioz, pois não se trata somente de ampliar afirmações de terceiros, mas de inserir excertos relativamente longos, traduzidos directamente do artigo de Wagner, numa longa sequência de parágrafos sobre a abertura da ópera (KIERKEGAARD, 2013, p. 186-192). O estilo e a sintaxe são bastante mais elaborados, mas encontramos evidências textuais desse empréstimo na escolha dos adjectivos, na estruturação do argumento e nos exemplos apresentados, em particular, nos seguintes aspectos do conteúdo, inteiramente coincidentes em Wagner em Kierkegaard: a ordem adoptada na análise da estrutura da abertura; a ideia dramática que fundamenta essa estrutura; o papel



da abertura na preparação do ouvinte; a ligação entre a abertura e a primeira ária de Leporello (*Noite e giorno faticar...*); o contraste entre uma abertura de estrutura sinfônica em movimentos e uma constituída por uma miscelânea de temas; o efeito produzido no público; e o papel filosófico do compositor ao condensar a ideia dramática de toda uma ópera na respectiva abertura.

A ideia tantas vezes reiterada de que Kierkegaard desenvolveu o seu pensamento sobre música e sobre o teatro graças a ter sido um mero frequentador assíduo de espectáculos sobre teatro lírico e declamado cai assim por terra. Certamente que assistiu a inúmeras peças e óperas, mas não se confunda o desfrute estético com a reflexão estética e crítica, que só é possível através de uma maturação de ideias fruto da confluência de conversas e de leituras sobre as matérias em causa, tal como se verifica, aliás, com outras áreas do seu pensamento, como a filosofia ou a teologia. Essa reflexão estética e crítica materializa um processo criativo fundamentado na repetição e na recordação das obras criadas e do ímpeto criativo de grandes mestres e manifesta-se com tanto vigor no capítulo do erótico-musical como por exemplo no “Diário do Sedutor”, uma novela na qual *Les liasons dangereuses* de Laclos e *Arte de Amar* de Ovídio não são referenciadas mas estão indelevelmente presentes na poiese. *Là ci darem la mano...*: no *casinetto* da criação poética-filosófica Kierkegaard assume o papel que Wagner reservara ao compositor filosófico e surge em cena como filósofo musical com o nome de A, o pseudónimo que se dedica a elencar experiências estéticas e vivências do estético.

## Referências

BERGREEN, A. B. Theateret: Don Juan, Opera i 4 Acter, bearbejdet til Mozarts Musik af Hr. Professor Kruse. **Musikalsk Tidende**, n. 14, p. 218-223, Abril 10, 1836.

BERLIOZ, Hector. **Critique musicale 2, 1835-1836**. Paris: Buchet-Castel, 1998.

CELENZA, Anna Harwell. Imagined Communities Made Real: The Impact of Robert Schumann's *Neue Zeitschrift für Musik* on the Formation of Music Communities in the Mid-Nineteenth Century. **Journal of Musicological Research**, v. 24, n. 1, p. 1-26, 2005.

ECKERSON, Sara Ellen. Figaro: the Character and the Opera he represents. In: NUN, Katalin e STEWART, Jon (Eds). **Kierkegaard's Literary Figures and Motifs**. Tome I: Agamemnon to Guadalquivir. Farnham: Ashgate, 2014. p. 243-249.

ECKERSON, Sara Ellen. Donna Elvira: The Colossal Feminine Character from *donna abbandonata* to the Embodiment of Modern Sorrow. In: NUN, Katalin e STEWART, Jon (Eds). **Kierkegaard's Literary Figures and Motifs**. Tome I: Agamemnon to Guadalquivir. Farnham: Ashgate, 2014. p. 171-186.

ECKERSON, Sara Ellen. A Study on How to Overcome Anxiety. In: NUN, Katalin e STEWART, Jon (Eds). **Kierkegaard's Literary Figures and Motifs**. Tome II: Gulliver to Zerlina. Farnham: Ashgate, 2015. p. 257-267.

HILES, Karen e MORGAN, Marcia. An Aesthetic Awakening of the Ethics of Desire. In: NUN, Katalin e STEWART, Jon (Eds). **Kierkegaard's Literary Figures and Motifs**. Tome II: Gulliver to Zerlina. Farnham: Ashgate, 2015. p. 169-179.

*HOTHO, Heinrich Gustav. Vorstudien für Leben und Kunst*. Stuttgart and Tübingen: J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1835. (ASKB 580).

KIERKEGAARD, Søren. **Ou-Ou. Um Fragmento de Vida, Primeira parte** (1843), trad., intro. e notas de SOUSA, Elisabete M. de. Lisboa: Relógio d'Água, 2013.

\_\_\_\_\_. En flygtig Bemærkning betræffende en Enkelthed i Don Juan. In: Søren Kierkegaards Skrifter. **Bladartikler**. v. 14. p. 69-75. 2010.

\_\_\_\_\_. **Journalerne AA, BB, CC, DD**, vol. 17. Copenhaga: G. E. C. Gads Forlag, 2000.

KIRMMSE, Bruce. **Encounters with Kierkegaard. A Life as Seen by His Contemporaries**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.

SCHEPELERN, Gerhard. **Italierne paa Hofteateret**. Copenhagen: Selskabet For Dansk Teaterhistorie og Rhodos, 1976.

SCHUMANN, Robert. **Gesammelte Schriften über Musik und Musiker**. Leipzig (Reprint Ausgabe: 1854 e Wiesband: Breitkopf & Härtel, 1985.

SOUSA, Elisabete M. de. **Formas de Arte**, A Prática Crítica de Berlioz, Kierkegaard, Liszt e Schumann. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2008.

\_\_\_\_\_. de. Kierkegaard's Musical Recollections. In: CAPPELØRN, Niels Jørgen et al (Eds). **Kierkegaard Studies. Yearbook 2008**. Berlin: Walter De Gruyter, 2008. p. 85-108.

\_\_\_\_\_. de. Wolfgang Amadeus Mozart: The Love for Music and the Music of Love. In: STEWART, Jon (Ed). **Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions**. Vol. 5, Tome III: Literature, Drama and Music. Aldershot: Ashgate, p. 137-168.

TUDVAD, Peter. **Kierkegaards København**. Copenhagen: Politiken 2004.

ZAGALO, Jacobo. Don Juan (Don Giovanni): Seduction and its Absolute in Music. In: NUN, Katalin e STEWART, Jon (Eds.). **Kierkegaard's Literary Figures and Motifs**, Tome I: Agamemnon to Guadalquivir. Farnham: Ashgate, 2014. p. 141-157.