

■ CAPÍTULO 7 ■

A ONTOLOGIA DA OBRA DE ARTE EM INGARDEN

As obras de arte constituem um domínio de objetos de difícil abordagem ontológica. O que é que é uma obra de arte? Que tipo de objeto é um objeto artístico? Todas as obras de arte pertencem a mesma categoria ontológica? O que é que torna um objeto físico, ou um gesto, ou um evento, uma obra de arte? Neste capítulo, apresentamos a ontologia da obra de arte de Roman Ingarden, filósofo polonês, discípulo direto de Husserl, que elaborou uma teoria da obra de arte literária e, posteriormente, das outras formas de arte.

7. A ONTOLOGIA DA OBRA DE ARTE EM INGARDEN

No prefácio da primeira edição de *A obra de arte literária*, Ingarden afirma que a sua motivação para a investigação é o problema filosófico mais geral da relação entre realismo e idealismo. Ele parte de uma crítica ao idealismo transcendental de Husserl, entendido como uma tentativa de “conceber o mundo real e seus elementos como objetividades puramente intencionais, que têm seu fundamento ontológico e sua razão determinante nas profundidades da pura consciência constitutiva” (INGARDEN, 1965, p. 4). No entanto, o pensador polonês, ao menos até a época da redação de *A obra de arte literária*, mantém-se fiel à filosofia fenomenológica que Husserl desenvolve principalmente em *Ideias I*. Por isso, pode-se afirmar que **o ponto central de Ingarden é recusar o idealismo transcendental, sem, todavia, cair no extremo oposto de um realismo epistemológico ou empirismo ingênuo**. A crítica de Ingarden a Husserl foi pouco corroborada por outros críticos de Husserl, que afirmam que o idealismo transcendental não implica uma metafísica idealista, e o próprio Husserl afirma, em correspondência com seu discípulo, que este não compreendeu o sentido revolucionário de sua fenomenologia constitutiva (HUSSERL, 1997). Ingarden, entretanto, afirma que Husserl está comprometido com uma posição mais radical de idealismo, que não é apenas epistemológico, mas, em última instância, corrobora a ideia ontológica de que os objetos do mundo “real” devem sua

existência à atividade constitutiva da consciência humana. Mitscherling explica que:

De acordo com Ingarden, o idealismo transcendental de Husserl era em princípio o mesmo que todas as outras formas de idealismo que tornam o mundo, ou o “ser”, ou a “realidade”, dependentes da atividade de alguma mente ou consciência. (MITSCHERLING, 1997, p. 6).

Assim, conforme Ingarden, a ontologia de Husserl coloca todas as entidades como puramente intencionais, pois não existe nada cuja existência não dependa da intencionalidade da consciência. O que significa negar a existência de qualquer coisa em si mesma: “essa negação é mais do que um postulado epistemológico – é uma asserção metafísica a respeito tanto do ser do mundo natural quanto do ser do mundo cognoscível” (MITSCHERLING, 1997, p. 48).

As obras de arte se apresentam como um campo de investigação privilegiado para Ingarden, pois são claramente entidades puramente intencionais, o que permite contrastá-las com entidades que escapam ao modo de ser puramente intencional. Caso essa distinção fosse bem-sucedida, ela consistiria em uma refutação ao idealismo transcendental husserliano:

A investigação de Ingarden em *A Obra de Arte Literária* confirmou sua suspeita da posição radical transcendental de Husserl – de acordo com a qual todas as entidades participam do estatuto de objetividades puramente intencionais – e o convenceu de que também existem entidades ontologicamente autônomas e não intencionais, tanto objetos materiais “reais” quanto entidades puramente ideais (ou “objetividades” ideais), como conceitos ideais, ideias e essências. (MITSCHERLING, 1997, p. 6).

Contra o idealismo transcendental, que postularia a consciência como base ôntica e ontológica do mundo, Ingarden afirma que há objetos existencialmente autônomos, que são formalmente diferentes dos objetos puramente intencionais. Além disso, o objeto da percepção, seja ela interna (percepção dos estados psíquicos do sujeito), externa (percepção das coisas “reais”) ou imanente (percepção dos fenômenos da consciência), é transcendente ao ato da consciência perceptiva, ao passo que, em Husserl, todas as percepções são remetidas, pelo método das reduções, à imanência da consciência, compreendida como um objeto puramente inten-

cional, sem nenhuma conexão com o mundo real e seus objetos (MITSCHERLING, 1997, p. 81).

Ingarden defende que há três modos de ser: o *real*, o *ideal*, e o *puramente intencional*, sendo os dois primeiros autônomos em relação à consciência constitutiva. No entanto, isso não leva Ingarden a um realismo ingênuo, pois ele não se compromete com a existência dos objetos que caem sob o escopo desses modos de ser. Ele afirma que, no caso de questões ontológico-existenciais, há dois tipos de pergunta: a primeira é se o objeto em questão (uma cadeira, um homem, o mundo) existe de fato de acordo com seu modo de ser apropriado; a segunda é qual é o modo de ser apropriado ao objeto, que é predeterminado pela sua essência, pela própria ideia do objeto, independentemente de sua existência factual. Conforme Ingarden, a primeira questão é metafísica ou científica. Apenas a segunda é ontológica e demanda “uma análise puramente ontológica da ideia da existência em geral e das ideias dos modos particulares de existência, assim como uma análise da ideia do objeto em questão” (INGARDEN, 1997, p. 87). Desse modo, Ingarden não retorna a um realismo ingênuo ou à atitude natural descrita por Husserl, porque não está falando da existência das coisas ou do mundo, mas da autonomia dos modos de ser em relação à consciência, chegando à conclusão de que é inerente à ideia de ser real e de ser ideal sua autonomia ontológica. Por isso, Ingarden postula que há três modos de ser, afirmando que Husserl reduz todos eles a um único: o modo de ser puramente intencional, que, para Ingarden, caracteriza o ser das obras de arte. Daí a relevância de seus estudos estéticos em relação ao problema do idealismo metafísico que ele detecta em seu mestre.

Tratar a intencionalidade como um modo de ser, no entanto, já mostra um afastamento do conceito husserliano de intencionalidade, que se caracteriza muito mais como a capacidade da consciência de referir-se a algo, o que pode ocorrer de diversos modos, como percepção, afecção, memória, imaginação, entre outros. Ao falar de “objetos puramente intencionais”, Ingarden não trata mais a intencionalidade nos termos de Husserl, enquanto um encontro entre o ato e o conteúdo da consciência, como nas *Investigações Lógicas*, ou enquanto o modo de constituição dos fenômenos,

como em *Ideias I*, mas como um *modo de ser*, como uma categoria ontológica “que caracteriza, entre outros, o ser da obra literária” (INGARDEN, 1965).

As obras de arte são classificadas pelo pensador polonês como puramente intencionais porque sua existência depende não apenas do ato intencional de um criador, mas da “concretização” da obra, realizada pela intencionalidade de algum espectador. No entanto, embora sejam entidades heterônomas e dependentes ontologicamente da consciência, esta não é sua única base ôntica, pois elas dependem tanto de entidades ideais (significados) quanto de entidades reais (matéria, suporte). Diferentemente de seu predecessor, a transposição da ideia da obra para uma presença física qualquer é pensada como fundamental para que haja uma obra de arte; logo, não se pode conceber uma ideia de obra de arte na mente de um artista como uma obra de arte verdadeira e completa. Essa concepção estritamente idealista ou “irrealista” da arte pode ser detectada em Husserl, embora o fundador da fenomenologia não construa um pensamento claro acerca do estatuto ontológico das obras de arte ou dos objetos ficcionais.

Em *Experiência e Juízo*, pode-se resumir a posição de Husserl em relação à arte do seguinte modo: as obras de arte são entidades irreais, uma vez que possuem a forma temporal da irrealidade, a oni-temporalidade, mas são irreais enquanto idealidades limitadas, isto é, é intrínseco à sua essência incorporar-se em alguma entidade real, em tinta, em ondas sonoras, em papel. Talvez seja um pouco mais esclarecedor diferenciar os entes reais dos irreais levando-se em conta que os irreais são conteúdos intencionados como objetividades de sentido; os reais, por sua vez, são conteúdos cuja objetividade é perceptiva, sensorial. Assim, sentido e objeto contrastam, são uma diferença absoluta, tal como real e irreal. Quando Husserl defende que a obra de arte é um irreal, ele está afirmando que ela é um sentido, ou seja, que na apreciação de um quadro como uma obra de arte, o que está em questão não é a matéria tinta sobre tela em certa forma e localização espaço-temporal,

como quando se percebe uma caneca sobre a mesa. O que está em questão é o sentido da pintura, que se encarna na matéria, mas que poderia encarnar-se em qualquer outra matéria e ainda assim manter-se idêntico a si mesmo. Esse vínculo frouxo da arte à matéria que lhe serve de suporte caracteriza Husserl como um idealista para Ingarden, posição da qual ele busca afastar-se (HUSSERL, 1973).

Ingarden, diferentemente, toma as obras de arte como exemplo privilegiado da zona ontológica do ser puramente intencional, que ele pretende preservar e distinguir do ser real e do ser ideal, mantendo assim três zonas de ser ou três categorias ontológicas fundamentais (INGARDEN, 1965, p. 4). **Em virtude dessa motivação basilar, Ingarden torna-se um dos primeiros pensadores a construir uma teoria positiva da arte – pensando-a principalmente na investigação acerca da obra de arte literária – sem a tratar negativamente como irreal ou como ilusão.**

O filósofo elabora uma extensa e complexa teoria sobre a obra de arte literária, cujas principais divisas são: a defesa de que a obra de arte literária pertence à categoria dos objetos intencionais; a inovadora concepção de que a obra de arte literária tem várias camadas, sendo que uma delas consiste em um “esquema” que permite ao leitor “concretizar” a obra; e, finalmente, a compreensão da obra de arte literária como uma harmonia polifônica entre suas distintas camadas, formada através da experiência do leitor. Embora Ingarden trate privilegiadamente da obra de arte literária, as aquisições teóricas e conceituais que ele realiza podem ser estendidas para a obra de arte em geral, o que ele faz posteriormente, todavia resguardando com cuidado as diferenças específicas de cada tipo de arte.

7.1 CONSIDERAÇÕES ONTOLÓGICAS ACERCA DA OBRA DE ARTE LITERÁRIA

Ingarden busca diferenciar-se dos críticos e historiadores da arte, afirmando que o que busca é a **essência** da obra, enquanto estes partem dela como algo já dado ou consideram esse problema insignificante (INGARDEN, 1965, p. 19). As questões estéticas ou de valor artístico das obras são metodologicamente deixadas de

lado pelo autor, nesse primeiro momento, não porque as considera irrelevantes, mas porque são posteriores, isto é, ontologicamente fundadas na essência da obra, no que ela é. Trata-se explicitamente de uma investigação ontológica. Nessa direção, o autor afirma, seguindo a meta husserliana de pensar as coisas mesmas, que não deseja encaixar a arte em uma categoria preexistente, como “objeto físico” ou “entidade psicológica”, pois pensa que a arte tem sua própria estrutura ontológica, seu modo de ser específico. Logo, não deve ser forçada a se adequar a uma categoria prévia, mas exigir a construção da sua própria categoria, destituída de pré-conceitos e pré-compreensões que a determinem de antemão. Essa tendência filosófica ao pré-conceito é sua principal inimiga, tanto no combate ao psicologismo da arte quanto no combate às duas concepções tradicionais da teoria geral da arte, que ele condena como insuficientes, pois em uma ela é pensada em analogia com as artes visuais, especialmente a pintura, logo, ignora-se o seu aspecto linguístico; em outra, põe-se a ênfase nos elementos linguísticos e ignoram-se os elementos perceptivos (INGARDEN, 1965, p. 3).

Ingarden explica que o problema de ambas as concepções é tratar da obra de arte literária unilateralmente, ignorando sua polifonia, sua multiplicidade de camadas.

No encaço da essência da literatura, Ingarden investiga a estrutura comum ou essencial às obras de arte literárias. Tomando como exemplo casos paradigmáticos de obras de arte literária, o autor questiona se elas são entidades reais ou ideais, concluindo que o problema é que a própria distinção entre real e ideal ainda não foi bem elaborada. Além disso, classificar uma entidade como real ou ideal pressupõe um conhecimento acerca do seu modo de ser, que, no caso, é precisamente o que está sendo buscado e não pode, portanto, ser pressuposto. Por isso Ingarden pretende começar a pesquisa eliminando todos os preconceitos tradicionais acerca da essência da obra de arte, para poder investigá-la partindo apenas da coisa mesma como algo que é dado, todavia sem ser conhecido:

Ainda que tenhamos que nos contentar, provisoriamente, com conceitos de objetividades reais e ideais não suficientemente clarificados, as tentativas fracassadas em considerar a obra literária como objetividade ideal ou real mostrar-nos-ão, da maneira mais sensível, quão obscuro e insuficiente é o que sabemos da obra literária. (INGARDEN, 1965, p. 25).

FAUSTO



(Fausto, água-forte de Rembrandt). Considerado símbolo cultural da modernidade, Fausto é um poema de proporções épicas que relata a tragédia do Dr. Fausto, homem das ciências que, desiludido com o conheci-

mento de seu tempo, faz um pacto com o demônio Mefistófeles, que o enche com a energia satânica insufladora da paixão pela técnica e pelo progresso. Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Rembrandt%2C_Faust.jpg

Psicologista

O psicologismo, em especial o psicologismo epistemológico, que consiste na tentativa de fundar todas as ciências e saberes em bases psíquicas, era um gigante no início do século XX, equiparando-se em popularidade apenas ao historicismo. Essa corrente consiste na radicalização da concepção do mundo como representação do sujeito, da qual se conclui, portanto, que a ciência primordial é a ciência das faculdades psíquicas, sendo todas as outras meras províncias de seu império. De acordo com Maria Manuela Saraiva, "Ingarden não cessa de combater o psicologismo, da primeira à última página (INGARDEN, 1965).

Diante dessa falta de clareza a respeito das duas categorias metafísicas tradicionais dentre as quais se costuma inserir a arte, Ingarden propõe o **tempo** como critério de distinção: **o real é temporal e o ideal não é**. Os objetos ideais, como as entidades matemáticas ou os universais, são autônomos ontologicamente, são atemporais e não alteráveis. Os objetos reais podem sofrer modificações e têm uma duração no tempo natural (INGARDEN, 1965, p. 25). Aplicando-se esta distinção a uma obra de arte literária, é manifesto que esta passa a existir em um dado momento, existe ao longo de um período de tempo no qual pode sofrer alterações e talvez cesse de existir. Assim, é temporal e modificável como um ente real. Entretanto, todos concordam que o *Fausto*, para usar o exemplo do pensador, é um ente ideal também, pois não

se limita à tinta sobre papel, mas tem uma dimensão de **sentido** que não é real, não é espaço-temporal. Com isso, torna-se evidente o problema: **como uma obra de arte literária pode ser ideal e temporal ao mesmo tempo?**

O principal alvo de críticas é o que Ingarden chama de solução **psicologista**, predominante no cenário filosófico da época. Esta concepção, defendida por Kleiner e por Kucharski, entre outros, consiste em afirmar que a parte temporal da obra é apenas a parte material, que não constitui a obra: é apenas o meio pelo qual ela se manifesta. A obra verdadeira estaria na experiência do autor durante sua produção, na vivência psíquica da criação. O ponto contraintuitivo dessa perspectiva é que, nesse caso, a obra nunca seria compreendida pelo leitor, pois a experiência do autor é sempre mediada pelos meios materiais; não há acesso direto à vivência psíquica do autor. Além disso, a obra só passa a existir em sua totalidade quando a experiência do autor termina, ou seja, a obra só se completa como um todo com início, meio e fim, quando o autor a termina, logo, quando a sua experiência de criação se finda (INGARDEN, 1965, p. 30). Se a obra é pensada como estando na experiência de redação

do escritor, chega-se à trágica conclusão de que ela se anula assim que se completa. A obra de arte literária e as vivências psíquicas não podem ser idênticas, porque não suportam os mesmos predicados, de acordo com o princípio lógico de que dois objetos são idênticos se as proposições que se aplicam a um podem ser aplicadas ao outro. Se a literatura fosse um estado psíquico,

Vários juízos que dizem respeito à obra de arte literária singular deviam ser errados ou absurdos. O que significaria, neste caso, o fato de a *Ilíada* ser escrita em hexâmetros? Podem quaisquer vivências ou estados psíquicos ser escritos em hexâmetros? (INGARDEN, 1965, p. 31).

O predicado “ser escrito em hexâmetros” se aplica à obra e não se aplica à vivência, logo, elas não se identificam. Há outra vertente da solução psicologista que pensa a obra como estando na experiência subjetiva do leitor. Outra vez, o ponto fraco dessa versão é que cada leitor tem a sua experiência, logo, não há um único *Fausto*, mas milhares, um para cada subjetividade, e torna-se bastante abstruso tentar encontrar um critério de identidade que faça com que todas essas vivências se refiram a uma mesma obra de arte.

Contra as soluções acima, Ingarden apresenta sua resposta, que ele admite ser uma via difícil, porém única e incontornável: “reconhecer a existência das unidades ideais de sentido” (INGARDEN, 1965, p. 34). Uma das principais contribuições de Ingarden, que o posiciona para além da dicotomia realismo-idealismo, é assumir que a condição de existência de obras de arte literárias é a presença de unidades de sentido ideais, às quais a obra faz remissões que constituem o seu aspecto ideal, sem com isso abdicar da presença de um aspecto material que garante seu caráter temporal e real.

7.1.1 A ESTRUTURA DA OBRA DE ARTE LITERÁRIA

Ingarden defende que a estrutura essencial da obra de arte literária é complexa, compõe-se de camadas heterogêneas. Ele é consciente da originalidade de sua teoria, alertando para o fato de que nenhum dos pensadores que conhece percebeu que a estrutura fundamental da obra de arte literária reside nessa organização polifônica e multiestratificada. Polifônica porque os estratos relacionam-se entre si em cadeias de mútua dependência, o que mostra que “a obra literária não constitui um feixe desarticulado de

elementos casualmente justapostos, mas uma construção orgânica cuja unidade se baseia precisamente na particularidade dos estratos singulares” (INGARDEN, 1965, p. 34). Desse modo, a essência da obra como uma unidade é revelada através da análise das suas camadas e suas inter-relações. As camadas ou estratos *fundamentais* da obra de arte literária são quatro:

Formações fônico-linguísticas

Unidades de significação (parte mais essencial da obra, na qual as outras camadas estão fundadas)

Objetividades apresentadas

Aspectos esquematizados

7.1.2 FORMAÇÕES FÔNICO-LINGUÍSTICAS

Primeiramente é preciso esclarecer como se compreende a linguagem e qual seu papel ontológico na constituição da literatura. O autor distingue o material fônico da *significação* da palavra, que

é manifesta em sua *forma significativa*. De acordo com Ingarden, **o material fônico da palavra é a forma que as vibrações fônicas tomam quando a palavra é falada**. Trata-se, portanto, do componente real da palavra, de suas ocorrências concretas, que podem ser faladas em diferentes entonações, volumes e velocidades. **A forma significativa, por outro lado, é aquilo que se mantém idêntico na palavra em suas distintas ocorrências enquanto material fônico**. Não se trata da ocorrência singular real e sensível da palavra (material fônico), mas da própria palavra, do fonema. Porém, embora a forma significativa não seja real, ela também não é algo ideal: “seria naturalmente falso ver no fonema enquanto forma lógica um objeto ideal autônomo no seu ser situado ao mesmo nível, p. ex., das objetividades matemáticas” (INGAR-

MATERIAL FÔNICO

Ingarden usa o termo material fônico, outorgando um privilégio à linguagem falada em relação à linguagem escrita, o que parece um pouco descabido na medida em que o que está em questão é a obra literária, cuja apresentação é bem mais comum por escrito. No entanto, ele mesmo admite que o som é o elemento primário da palavra, mais do que o signo visual, o que não implica que este não pertença igualmente à essência da palavra. Essa atenção especial à palavra falada explica-se pelo fato de que, nesse momento de seu livro, Ingarden está ocupando-se mais com a discussão filosófica e científica acerca da linguagem em geral do que com a ontologia da obra de arte literária. No entanto, o que ele fala acerca do material fônico pode ser transposto em uma analogia válida para o signo visual escrito ou impresso (INGARDEN, 1965, p. 53).

DEN, 1965, p. 65). A forma significativa não pode ser considerada ideal porque ela é temporal: forma-se no decurso do tempo, está sujeita a alterações e sua geração comporta elementos reais, culturais e históricos. Ela tampouco é real, individual, concreta, pois a palavra enquanto forma significativa tem algum nível de identidade e permanência, diferentemente do material fônico, da pronúncia, que a cada vez é uma ocorrência singular. A função da forma significativa, expressa sensivelmente a cada vez enquanto material fônico, é conduzir ao significado da palavra de acordo com a dinâmica descrita:

A forma significativa caracteriza a palavra respectiva por si só e determina a sua significação na medida em que a captação dessa forma pelo ouvinte dirige a compreensão para a significação correspondente e leva à realização da intenção significativa do sujeito da compreensão. [...] Em contrapartida, as particularidades variáveis do material fônico concreto não contribuem em nada de essencial para esta função da palavra. (INGARDEN, 1965, p. 58-59).

Ou seja, a função da forma significativa é determinar a significação de uma palavra e a função do material fônico é expressar sensivelmente a forma significativa, sendo que a forma dessa expressão é relevante na medida em que pode direcionar a atitude e o conteúdo psíquico dos ouvintes. O material fônico de uma mesma palavra pode ser diverso: ela pode ser falada com indelicadeza, com raiva, com afeto ou com ironia. Isso não altera a forma nem o significado da palavra, mas altera o efeito psíquico ou o estado emocional que ela pode provocar nos ouvintes.

Após tratar o elemento simples da linguagem, as palavras, Ingarden faz considerações sobre a frase, que ele afirma ser anterior às palavras – porque é a formação verdadeiramente autônoma da linguagem –, apesar de constituída por estas (INGARDEN, 1965, p. 63). A principal diferença entre palavras e sentenças é que aquelas são caracterizadas pela forma significativa, pelo fonema, ao passo que não existe um fonema das frases no mesmo sentido, já que elas são formações compostas, cuja organização pode sempre variar. Contudo, a frase é um fenômeno fonético essencial para a obra de arte literária, porque esta possui um ritmo, uma cadência (*tempo, verse, stanza*), constituído pelas sentenças. Ingarden trata do ritmo das sentenças em analogia ao fonema das palavras. O

ritmo assim compreendido pertence à frase e conduz ao seu significado, distinguindo-se novamente do material fônico da mesma, isto é, das leituras ou recitações individuais e concretas, que têm, a cada vez, uma entonação, velocidade, volume, etc., a depender da vontade do leitor. Esse material fônico, assim como no caso das palavras, é importante para determinar o efeito emocional da obra de arte literária, mas não se relaciona com a função significativa da linguagem. O autor traça uma enorme gama de diferenciações e sutilezas, construindo algo próximo de uma ciência linguística.

A principal função do estrato fônico-linguístico é o de “revelação” da obra ou de “determinação” das unidades de significação. Ele é o invólucro externo da obra, pois o seu estrato mais próprio e constitutivo é certamente as unidades de significação, que serão abordadas a seguir. Entretanto, estas estão essencialmente relacionadas com as formas significativas, pois sem elas as unidades de significação não poderiam ser reveladas ou determinadas:

Pertence à ideia de significação estar ligada a qualquer forma significativa (ou a qualquer sinal verbal de natureza visual, acústica, tátil) e ser por isso a sua significação. Encontra nessa forma o seu invólucro externo, a sua “expressão”, o seu portador exterior. Sem uma “forma significativa” a significação não poderia de modo algum existir. [...] Com a ausência, porém, de toda a matéria formal significativa, o estrato das unidades de significação deixaria de existir e com ele ruiriam necessariamente também os restantes estratos da obra literária. (INGARDEN, 1965, p. 77).

Ou seja, a dependência ontológica dos demais estratos, em particular o das unidades de significação, nas formações linguísticas é uma dependência ontológica genérica e não rígida. Assim, as unidades de significação dependem ontologicamente da sua manifestação em alguma forma significativa qualquer, mas não de alguma forma específica, pois o mesmo significado pode ser revelado por diferentes formas significativas, como mostra o exemplo óbvio da tradução, isto é, do fato de que uma mesma obra, comportando os mesmos significados, pode ser expressa em diferentes línguas. Assim, apesar de cumprirem um papel mais extrínseco na obra de arte literária, uma vez que a dependência ontológica que a une às demais camadas é apenas genérica, as formações fônico-linguísticas são constitutivas da obra, pertencem à sua essência.

O que deve ser ressaltado nesse momento é, sobretudo, a admissão de um estrato não ideal como sendo intrínseco à obra de arte literária. O material fônico-linguístico constitui o primeiro estrato ontológico da obra de arte literária, e ainda que não seja algo real – pois é aquilo que se mantém sob as ocorrências sensíveis de uma palavra, e que permite que esta seja reconhecida como a mesma palavra – tampouco é algo de ideal, pois as palavras são algo criado, têm um começo no tempo e podem se extinguir. Excluídas da bipolaridade real-ideal, as formas significativas só podem ser compreendidas dentro do terceiro modo de ser admitido por Ingarden, que é o ser puramente intencional.

7.1.3 AS UNIDADES DE SIGNIFICAÇÃO

As unidades de significação (significado, sentido) são a parte mais essencial da obra de arte literária, pois são o fundamento ontológico mais primordial de todos os outros estratos. O autor as compreende como entidades ideais em certo sentido, embora necessitem do estrato não ideal das formações linguísticas para serem reveladas. Ingarden começa a tratar das unidades de significação dos nomes, entre os quais inclui substantivos e pronomes, distinguindo-os das palavras funcionais (isto, entre, e, ou, etc.) e dos verbos. Ele classifica cinco elementos da significação dos nomes:

1. Fator intencional direcional: a referência de um significado a determinado objeto.
2. Conteúdo material: atribui propriedades, qualidades ao objeto intencional.
3. Conteúdo formal: é um modo de tratar o objeto formalmente, como uma “coisa”, “entidade”, “processo”.
4. Momento de caracterização existencial: é um modo de tratar o objeto de acordo com seu “modo de ser”, isto é, como real ou ideal.
5. Momento de posição existencial: é um modo de tratar o objeto como existindo em certa realidade, como na realidade espaço-temporal ou na realidade ficcional.

Assim, o significado de um nome comporta os cinco momentos apontados acima, ou seja, refere-se a alguma coisa, atribui-lhe propriedades, concede-lhe um estatuto formal como “coisa” ou “evento”, etc., caracteriza-a como real ou ideal e posiciona-a como existindo em alguma realidade. Ingarden analisa também as palavras funcionais e os verbos, depois aborda as formações mais complexas, como frases e orações. Essas filigranas acerca das unidades de significação não serão expandidas aqui, pois o que mais importa neste contexto é reter que estas são concebidas como um aspecto ideal presente nas obras literárias, embora não existam sem um vínculo linguístico. O sentido em que essa idealidade é compreendida pelo autor, todavia, precisa ser explicitado, pois difere do sentido tradicional, bem como do husserliano. O filósofo aponta de início para um problema que emerge da compreensão do sentido das palavras como uma entidade ideal: uma mesma palavra com um mesmo significado parece sofrer alterações em seu significado em diferentes contextos, variação esta que não deveria ocorrer se o significado é um ente ideal (logo, atemporal e invariante, de acordo com a concepção tradicional). Entretanto, o autor arquiteta a solução de que este fato se justifica porque o significado da palavra em um contexto específico é uma *atualização concreta* de seu *conceito ideal*. Assim, um conceito pode ter várias significações, que podem modificar-se historicamente, na medida em que se alcança um conhecimento mais amplo do conceito, por exemplo. No entanto, com essa afirmação o autor não pretende comprometer-se com a defesa de uma concepção platônica de “conceito”, ou com a posição estritamente idealista de Husserl, que retira todo aspecto de variação e temporalidade dos conceitos ou significados.

Qual é, portanto, a essência das unidades de significação? Ingarden posiciona-se contra duas vertentes de interpretação do mesmo assunto: a psicologista, que afirma que o sentido é um estado psíquico oriundo das vivências do sujeito, e a idealista, cujo representante mais significativo é Husserl e que defende o sentido como um ente estritamente ideal, atemporal e imutável. Ingarden descarta ambas as alternativas, pois sustenta que o sentido, embora seja uma idealidade, não tem uma existência ideal autônoma, dependendo em sua origem e existência de operações da consciência. Todavia, isso não significa que ele é um conteúdo psíquico,

pois quando se fala do sentido de um nome, fala-se do que ele designa intencionalmente, do objeto ou da ação a que ele se projeta intencionalmente através de uma formação fônico-linguística determinada, e não simplesmente de um estado mental. Ingarden admite que a crítica de Husserl ao psicologismo parece ter superado definitivamente a concepção das significações como elementos psíquicos, contudo afirma que o mestre foi longe demais no caminho oposto. Os significados são idealidades de um “tipo especial”, pois não são invariáveis nem atemporais:

Como seria neste caso compreensível que uma e a mesma significação de uma palavra – como julgamos ter acabado de demonstrar – pudesse unir-se ora com umas significações, ora com outras numa unidade de ordem superior, aparecer em lugares diferentes da frase e submeter-se a diversas modificações do fator de direção intencional e do conteúdo formal, adquirindo até diversos modos de atualidade ou de potencialidade, de explicitação e implicação? Será então lícito considerá-la ainda como espécie ideal e equipará-la porventura às essencialidades ideais ou às ideias? (INGARDEN, 1965, p. 117).

Desse modo, o sentido não é um ente ideal atemporal, invariável e autônomo, pois ele está sujeito a modificações na diversidade de contextos. Essas variações, contudo, não são de teor psicológico ou subjetivo, pois o que varia é o próprio significado de acordo com a posição que ocupa em uma frase ou em frases distintas, e não a representação mental dos sujeitos. O significado não é um estado mental, porque lhe é intrínseca a relação com o objeto, seja como referência intencional ao objeto, determinando-o formal ou materialmente, seja como execução de determinadas funções intencionais.

Além disso, a relação de um significado com um fonema (forma significativa) é necessária, pois este é o portador daquele, o seu modo de acesso. A vinculação do fonema ao significado é imposta por algum ato subjetivo da consciência, no qual ela nomeia um objeto ou cria uma função linguística. Ou seja, um material fônico que, a princípio, é completamente desprovido de sentido passa a possuí-lo através de um ato da consciência, no qual esta o constitui como portador de um significado. Analogamente, as transformações das significações de cada palavra nos contextos das diversas

frases dependem da construção das frases, que se origina através de operações mentais. Em suma, nas palavras de Ingarden, “aqui, o ato de consciência cria propriamente algo que anteriormente não existia, embora nada consiga criar que uma vez criado possa existir com autonomia no seu próprio ser” (INGARDEN, 1965, p. 121). Ou seja, o significado é algo criado pela consciência, logo, não possui a autonomia ontológica nem do ser real nem do ser ideal. A esfera das objetividades e dos conceitos ideais se furta a toda atividade espontânea do sujeito consciente e a toda tentativa de modificação (INGARDEN, 1965, p. 121). As unidades de significação, em contrapartida, nascem, são transformadas ao longo de sua existência e podem até mesmo deixar de existir através de operações da consciência. O mesmo vale para formas mais conjugadas de significação, como as frases e as narrativas, logo, para obras literárias em sua totalidade:

seria ridículo julgar-se que todas as maneiras diversas de tratar “o mesmo tema” existiriam, por assim dizer, desde todo o sempre como objetividades ideais, enquanto durante a narração temos a consciência inteiramente nítida de a podermos realizar de outro modo diferente e de estar em nosso poder, caso não sejamos perturbados por circunstâncias extrínsecas, dar à narração esta ou aquela forma (INGARDEN, 1965, p. 125).

Trata-se de apontar para uma esfera de entidades que não pode ser incluída em nenhum dos dois lados do dualismo “real” e “ideal”; que deve, portanto, ser pensada em outra categoria ontológica, adequada ao seu modo de ser específico. O sentido possui um estatuto ontológico híbrido, pois tem aspectos ideais na medida em que, uma vez criado, tem uma intencionalidade autônoma, ou seja, refere-se a objetos, **significa**, independentemente da vontade ou dos estados psíquicos dos sujeitos. Contudo, ele não é estritamente ideal, pois depende da intencionalidade da consciência em geral, além de ter sido criado em certo momento e estar sujeito a variações. Por esse motivo, tanto a solução psicologista quanto a idealista mostram-se insuficientes para tratar das unidades de significação e do objeto que é constituído sobretudo por estas: a obra de arte literária.

Revela-se pela primeira vez de modo explícito a gravidade do questionamento ontológico das obras literárias, a saber, que na medida em que sua existência não pode ser negada e elas não são obviamente entidades físicas, nem, como foi mostrado, psicológicas ou ideais, a própria divisão metafísica habitual de todas as objetividades em reais e ideais mostra-se insuficiente.

Ingarden não se satisfaz com uma solução negativa, que se contenta apenas com retirar a significação e, por conseguinte, a literatura do reino do real e do ideal, mas busca uma solução positiva: “é, portanto, necessário supor ainda outro tipo de objetividade” (INGARDEN, 1965, p. 120). A assunção do terceiro “reino ontológico”, o puramente intencional, não implica a negação dos outros dois; implica simplesmente a negação de que esta seja a única divisão ontológica possível.

7.1.4 OBJETIVIDADES APRESENTADAS

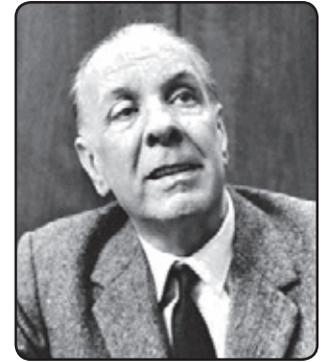
A terceira camada da obra de arte literária vincula-se estreitamente às unidades de significação, pois é seu correlato intencional. As objetividades apresentadas são o conteúdo de uma palavra ou uma frase, aquilo que é apresentado por seu intermédio. Enquanto as palavras têm coisas ou personagens como correlatos, as frases e sentenças normalmente apresentam como correlato intencional um estado de coisas. O estado de coisas criado ou revelado pela sentença é chamado pelo autor de “estado de coisas puramente intencional”, pois não é o mesmo que estados de coisas que existem objetivamente no mundo real, independentemente de sua enunciação em sentenças. É nesse sentido que Ingarden alerta para a distinção entre **sentenças literárias** e **sentenças científicas**, por exemplo, que são juízos assertórios, isto é, que se pretendem verdadeiros ou falsos. As frases literárias não são asserções, pois não afirmam a existência dos estados de coisas que descrevem e não estão comprometidas com uma noção científica de verdade; por isso podem criar mundos onticamente inexistentes e objetos puramente representados. Ingarden chama esse caráter das frases que aparecem nas obras literárias de “quase-judicativo”, pois elas não

chegam a ser juízos, uma vez que estes pretendem que “a relação objetiva determinada pelo seu conteúdo de sentido não exista na realidade como puramente intencional, mas como relação objetiva radicada numa esfera ontologicamente autônoma em relação ao juízo” (INGARDEN, 1965, p. 184). Ou seja, o juízo refere-se ao seu correlato intencional como algo existente objetivamente e as frases literárias referem-se aos seus correlatos intencionais precisamente como objetividades intencionais. **A frase literária encontra-se apartada de qualquer pretensão de verdade ou falsidade, pois seu correlato não é posto como existindo ou inexistindo no mundo real, mas no mundo fictício.**

Por esse motivo, o correlato intencional das sentenças literárias não são objetividades reais, mas objetividades apresentadas. São coisas, personagens, ocorrências projetadas nominalmente ou verbalmente na obra; conseqüentemente, só existem como objetos puramente intencionais apresentados pelas unidades de significação presentes nas obras. A literatura cria uma realidade apresentada, que, conforme Ingarden, opera nos moldes do real, pois os objetos são representados **como** reais, concretos, espaço-temporais. Essa “realidade” da obra, contudo, não é espaço-temporal, não é a realidade material, nem a ideal-geométrica, nem a imaginária, mas a **apresentada**. Ela é apresentada com características do espaço-tempo real, porém sem ser real ou objetiva: “esse caráter de realidade não pode, porém, ser inteiramente identificado com o caráter ontológico dos objetos reais efetivamente existentes. Há no caso das objetividades apresentadas apenas um aspecto exterior de realidade” (INGARDEN, 1965, p. 243). Elas não são postas como coisas reais que estão radicadas no mundo e existem no espaço e no tempo por si mesmas, independentemente de um sujeito que as intencione. Entretanto, ainda conservam um aspecto de realidade, na medida em que a simulam: “aparece aqui uma modificação do caráter de realidade que não elimina, mas reduz este caráter quase a uma mera pretensão de realidade” (INGARDEN, 1965, p. 243). Assim, se um autor move um personagem de um lugar a outro ou de um dia para o outro sem descrever o percurso ou a transcorrência, estes são “concretizados” pelo leitor, porque a obra de arte literária representa seu objeto como real (INGARDEN, 1965, p. 137) e, apesar de não os

colocar no espaço e no tempo reais, a estrutura espaço-temporal da realidade é transposta para as objetividades apresentadas.

Ingarden não afirma explicitamente que toda literatura simula o real, apenas que “**quando** numa obra literária **se trata** de objetos apresentados que são ‘reais’ pelo seu conteúdo e se pretende conservar seu tipo de realidade, então eles devem ser apresentados como temporais e existentes no espaço” (INGARDEN, 1965, p. 245, grifo nosso). Logo, o pensador não defende que a literatura apenas transpõe o modo de ser do real para o puramente intencional. Entretanto, todos os exemplos que oferece ao investigar as objetividades apresentadas são de objetividades concebidas nos moldes da realidade. Mas como afirmar que a literatura cria objetividades representadas em analogia à realidade espaço-temporal ao se levar em consideração obras como a literatura fantástica de *Borges*, (foi um escritor, poeta, tradutor, crítico e ensaísta argentino, escreveu contos como *O Aleph* ou *A Biblioteca de Babel*). As obras de arte literárias modernas e contemporâneas não visam necessariamente à representação da realidade espaço-temporal; pelo contrário, almejam muitas vezes produzir um estranhamento ou uma relativização da mesma. Há obras cujo teor central consiste precisamente em furtrar a continuidade temporal, em anular o sentido do real, do espaço e do tempo (por exemplo, diversas obras de Escher, Clarice Lispector, Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Gabriel Garcia Márquez, Anish Kapoor, Sophie Calle, entre outros). O paradigma mimético da linguagem ficcional parece não sobreviver à literatura contemporânea. Contudo, o ponto central de Ingarden é apenas a noção de que as objetividades apresentadas nas obras de arte literárias são projetadas pelas unidades de sentido da obra e têm uma estrutura ontológica própria, que é intencional e não se identifica com o modo de ser do real, nem do ideal, nem do imaginário.



Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo (1899 - 1986). Fonte: http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/33657/8986/Jorge-Luis-org/wiki/Jorge_Luis_Borges

O ALEPH

O Aleph (no original, El Aleph), publicado em 1949 contém, entre outros, o conto que dá nome ao livro. No conto Aleph especificamente, o protagonista se depara com a possibilidade de conhecer o ponto do espaço que abarca toda a realidade do universo num local bastante inusitado: no porão de um casarão situado em Buenos Aires, prestes a ser demolido. Esse ponto recebe a alcunha de Aleph – a letra inicial do alfabeto hebraico, correspondente ao alfa grego e ao a dos alfabetos romanos. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/El_Aleph

A BIBLIOTECA DE BABEL

A Biblioteca de Babel (no original, La biblioteca de Babel) é um conto de Borges, inserido no livro *Ficções* (*Ficciones*, no original), de 1944. Este conto essencialmente metafísico fala de uma realidade em que o mundo é constituído por uma biblioteca infundável, abrigando uma infinidade de livros.

7.1.5 ASPECTOS ESQUEMATIZADOS

Quando a literatura representa suas objetividades como reais, deve se coordenar com as condições de intuição dos objetos reais, isto é, sua realidade perceptual primária, seu modo de aparecer. Conforme a fenomenologia, a aparição de qualquer objeto sempre se dá em um jogo de presenças e ausências, no qual alguns perfis, configurações ou aspectos se apresentam enquanto outros se ausentam, revezando sua manifestação ao longo do tempo (SOKOLOWSKI, 2000, p. 33). A identidade do objeto real é uma fita que amarra seus múltiplos perfis e permite sua identificação como constituintes de um mesmo objeto. Além disso, quando um aspecto é experimentado em dois momentos diferentes, eles não aparecem como dois aspectos separados, mas como duas experiências de um só aspecto, ou seja, cada perfil mantém sua identidade ao longo da variação temporal. Na percepção dos objetos reais e individuais não se experimentam simultaneamente todos os aspectos ou perfis do objeto, mas se intencionam os aspectos que não estão presentes. Por isso é possível a percepção de uma cadeira, por exemplo, como um objeto volumétrico, mesmo que só se esteja percebendo seu perfil frontal: porque seus outros perfis, como sua parte de trás, de cima e de baixo, ainda que não sejam percebidos sensorialmente, são intencionados, funcionando como um esquema ideal que permite a experiência do objeto como um todo.

Analogamente, durante a leitura de uma obra literária, o leitor concretiza o que Ingarden chama de **aspectos esquematizados**, ou seja, ele naturalmente completa e preenche a obra com dados advindos de experiências concretas prévias (MITSCHERLING, 1997, p. 138). Por exemplo, em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos (1892-1953) descreve a morte da cachorrinha Baleia na cozinha. Há vários aspectos que são descritos pelo autor, vários detalhes e características dos personagens e das situações. Todavia, o leitor insere diversos aspectos esquematizados que não são descritos, como o fato de que essa cozinha fica em uma casa, essa casa fica em algum lugar do espaço, tem continuidade espacial, que Baleia tem volume e extensão, que sua morte se dá ao longo de um período de tempo. Ou até coisas mais simples da representação dos objetos, por exemplo, se o autor fala de um homem, como o Capitão Acab,

o leitor concretiza que ele tem sangue nas veias, olhos, que respira, etc., sem que todos esses dados sejam especificados pelo autor. Ou seja, a realidade representada da obra é concretizada pelo leitor através da inserção natural dos dados esquemáticos de sua experiência prévia no mundo real. Pode-se questionar como se dá essa inserção natural dos dados da experiência espaço-temporal no caso de literaturas que não representam suas criações como coisas reais, como no conto *O caminho das veredas que se bifurcam*¹, de Borges, ou em *A Invenção de Morel*², de *Adolfo Bioy Casares*. Entretanto, embora Ingarden não tenha se preocupado com essa crítica a seu conceito, é forçoso admitir que a concretização de aspectos esquematizados em geral continua sendo inevitável. Pois mesmo que os dados da realidade espaço-temporal deixem de fazer sentido, eles continuam sendo o critério de apreciação da literatura fantástica ou de outras formas de arte que os problematizam, uma vez que a inserção natural dos dados da experiência espaço-temporal simplesmente acontece e é também em relação a estes que se percebe a literatura, como a fantástica, por exemplo, como uma quebra, uma ruptura dos mesmos. Ou seja, é quando o sujeito fracassa em inserir os aspectos esquematizados do espaço concreto ou do tempo natural em uma obra de arte que ele pode percebê-la em seu ato artístico transgressor, em seu propósito de produzir estranhamentos ou relativizações.

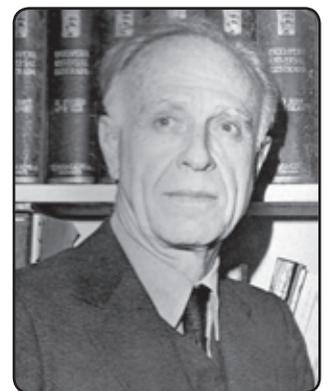
7.2 AS BASES ÔNTICAS DA LITERATURA

A interconexão das quatro camadas apresentadas constitui a “harmonia polifônica da obra, através da qual ajuizamos um texto como uma obra de arte literária, pois ela que mostra o valor estético da obra” (INGARDEN, 1965, p. 139). **Ingarden afirma que as camadas carregam as qualidades de valor estético e por isso são constituintes fundamentais da harmonia polifônica, que é o que torna a obra um objeto estético.** Esse obscuro conceito de harmonia polifônica não é assaz desenvolvido pelo filósofo. Ao que parece, a obra é analisada em seus elementos constitutivos, mas apenas sua unidade polifônica (a junção de todas as camadas e funções) constitui um objeto estético, sendo concretizada através de várias experiências subjetivas de apreensão por parte do leitor.

A **concretização** é o ato do leitor de preencher as partes indeterminadas da obra através de aspectos esquematizados.

1. O caminho das veredas que se bifurcam (1941) é um breve relato policial. A trama é ardilosa, e nela aparecem os temas e recursos técnicos borgianos: a citação de textos verdadeiros e apócrifos, uma argumentação sobre o livro e o labirinto, uma sondagem sobre a cultura chinesa, um diálogo entre o Oriente e Ocidente, uma reflexão filosófica. Fonte: http://www2.uol.com.br/entrelivros/artigos/veredas_que_se_bifurcam_imprimir.html

2. Clássico da literatura argentina do gênero fantástico, publicado em 1940



Adolfo Bioy Casares (1914 - 1999)

As formações fonéticas, as unidades de sentido, as objetividades representadas e os aspectos esquematizados não são percebidos separadamente durante a leitura de uma obra de arte literária. Ela é apreendida como uma totalidade e assim se torna um objeto estético. Pois “estético”, embora esteja associado estreitamente com o belo, o sublime e o harmônico, significa primordialmente sensível. Contudo, tomados isoladamente, os estratos essenciais não são objetos da sensibilidade, pois não há percepção sensível do sentido ou de uma representação ou de um esquema. Mas os estratos são tomados isoladamente apenas no exercício filosófico de abstração, isto é, de análise de algo em seus diversos momentos. Ao leitor, a obra se apresenta como uma unidade concretizada em um veículo material. Essa unidade é o objeto estético, ou seja, é um ser de percepção, que pode ser tocado, lido, entoado, ouvido. Assim, mesmo que se possa supor a existência de certos elementos de uma obra de arte literária na mente do escritor antes de ele redigi-la, não se pode afirmar que a obra mesma já está presente em sua mente, pois ela só se completa enquanto uma unidade polifônica de todas as camadas que lhe são intrínsecas no momento em que é apreendida esteticamente pelo leitor.

Revela-se, portanto, a concepção de Ingarden da obra de arte literária como uma unidade que pode ser analisada em quatro momentos constitutivos. Mas qual a estrutura ontológica dessa unidade? Em quais categorias ela se encaixa? O filósofo afirma que a obra de arte literária estrutura-se ontologicamente em três bases ônticas: as operações subjetivas da consciência do leitor e do autor; os conceitos ideais intersubjetivos em virtude dos quais os atos subjetivos da consciência do leitor e do autor podem apreender os sentidos; e o material objetivo da obra: tinta, papel. O aspecto realista de Ingarden, em oposição ao idealismo transcendental husserliano, está em insistir na autonomia ontológica dessas três bases. A obra de arte literária é um objeto puramente intencional, possui um modo de existência ôntica heterônoma, pois se funda nas três bases ônticas descritas acima, chamadas respectivamente de **existencial**, **formal** e **material** (INGARDEN, 1965, p. 147). Cada uma delas possui um modo de existência autônomo. **Essa é a estrutura ontológica da literatura de acordo com o pensador polonês.**

Além disso, há duas posições teóricas do autor que merecem ser enfatizadas, não apenas por seu caráter esclarecedor, mas por terem exercido grande influência na tradição do criticismo literário. Trata-se da afirmação da significância da intenção do artista na criação da obra de arte e da negação de que os estados psicológicos do autor influenciam a cognição do leitor na obra. Quanto ao primeiro ponto, Ingarden defende que só se pode avaliar o sucesso de um artista em relação aos objetivos que ele pretendeu atingir. Por exemplo, não se pode considerar Picasso um mau pintor porque ele não representou um touro fidedignamente, já que esta nunca foi sua intenção. Assim, a intenção do artista deve ser levada em consideração no ajuizamento da obra de arte. Quanto ao segundo ponto, há em Ingarden uma rejeição do psicologismo e da noção romântica de que a arte tem a função de provocar no leitor as experiências físicas e psicológicas que o autor experimentou durante a redação. Essa posição antipsicologista implica uma concepção objetiva da literatura, que dirige a atenção apenas para a obra mesma e não para as emoções provocadas por ela.

7.3 OUTROS TIPOS DE OBRA DE ARTE

O principal assunto de Ingarden é a obra de arte literária. Ela é o início de suas investigações acerca da estrutura da obra de arte em geral. Contudo, ao contrário da maioria dos filósofos, que simplesmente generalizam uma concepção elaborada a partir de uma forma de arte para todas as demais, Ingarden compromete-se com o exame das outras formas de arte em suas particularidades. As pesquisas não levam a uma concepção unívoca da “natureza da arte”, o que não precisa ser necessariamente concebido como uma desvantagem. De acordo com Gierulanka,

Um grupo de escritos amplia a investigação de Ingarden sobre as obras de arte literárias para a música, a pintura, a arquitetura e o cinema. A ampliação, no entanto, nunca é uma transferência automática dos resultados obtidos para um tipo de objeto para outro tipo. Cada tipo é estudado separadamente, o que permite que as características peculiares de cada objeto sejam reveladas. Ingarden não tem medo de pluralismo nos resultados, caso sejam as próprias coisas que demandem esse pluralismo. Ele tenta fervorosamente evitar uma uniformidade-a-todo-custo

Happenings

O happening (do inglês, acontecimento) é uma forma de expressão das artes visuais que, de certa maneira, apresenta características das artes cênicas. Neste tipo de obra, quase sempre planejada, incorpora-se algum elemento de espontaneidade ou improvisação, que nunca se repete da mesma maneira a cada nova apresentação. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Happening>

que distorceria a realidade, privando-a da riqueza que nos encanta tanto quando temos contato natural com ela, sem preconceitos teóricos. (GIERULANKA, 1996, p. 136).

Não é necessário que diferentes tipos de obra de arte pertençam à mesma categoria. São as características das obras, analisadas em si mesmas, que devem orientar sua sublocação categorial, o que pode conduzir a diferentes categorias para diferentes tipos de arte, ou mesmo de estilo artístico. Por exemplo, os **happenings** são tradicionalmente concebidos no campo das artes plásticas, mas podem estar na mesma categoria ontológica da música, já que se trata de um acontecimento temporal e não um objeto físico duradouro como quadros ou esculturas. A arte deve ser analisada em suas especificidades e não a partir de uma generalização, o que pode gerar um pluralismo ontológico nos resultados. Hoffman e Rosenkrantz afirmam que a economia ontológica é irrelevante e não deve funcionar como ideal nas pesquisas, como em Quine ou Ockham (1997). Ou seja, a quantidade de categorias deveria ser determinada pela demanda dos dados examinados, das diferenças estruturais que eles apresentam entre si, e não por uma apreciação estética pelo clean, ou por um desejo de economia mental a qualquer custo. Com essa motivação, Ingarden passa a analisar o teatro, a música, a pintura e a arquitetura. Cada um desses tipos é analisado em suas estruturas específicas, sem que um seja reduzido a outro. O ser obra das diferentes obras de arte se diz também polifonicamente.

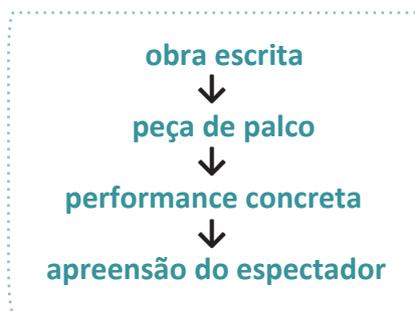
7.4 AS OBRAS DE ARTE TEATRAIS, MUSICAIS E PICTÓRICAS

A primeira forma de arte que Ingarden investiga além da literatura é o teatro, possivelmente por ser o que se encontra mais próximo daquela, apenas estendendo-a para a efêmera dimensão da atuação. Ele começa a problematizar filosoficamente o teatro através da busca por sua identidade: o *Don Carlos* que é lido é o mesmo que é assistido no palco? Para responder a essa pergunta, Ingarden traça uma distinção entre a obra escrita, a “peça de palco” (stage play) e as múltiplas performances. A peça de palco é a peça escrita juntamente com as orientações para encenação. Pode-



Don Carlos é uma peça de Friedrich Schiller escrita entre 1787 - 1788. Retrata os conflitos da vida de Carlos, príncipe das Astúrias (Espanha). Fonte: <http://www.gutenberg.org/files/6789/6789-h/images/3pa140.jpg>

se identificar em seus escritos uma hierarquia ontológica implícita, que segue a seguinte estrutura:



As setas indicam uma relação de dependência ontológica, na qual o item posterior é ontologicamente fundado no anterior. A identidade de uma peça de teatro envolve todos esses níveis, pois nenhum deles é autônomo: as camadas dependem umas das outras ou porque são ontologicamente fundadas nos momentos anteriores ou porque criam seu sentido por referência aos momentos que lhe sucedem, isto é, a obra escrita faz sentido apenas em referência à peça de palco que constitui sua atualização, e esta, por sua vez, em referência à atuação, que tampouco possui sentido sem a remissão à apreensão por alguma plateia.

Essa solução, embora não seja desenvolvida claramente por Ingarden, adota o modelo fenomenológico para se pensar a questão da identidade em meio à multiplicidade. Robert Sokolowski descreve a identidade ante a diversidade de perfis ou camadas de um mesmo objeto do seguinte modo:

Achamos que sabemos claramente o que uma aparência é – um aspecto que vemos, uma sentença que proferimos, uma performance que ouvimos – mas a identidade não parece ser algo que podemos colocar em nossas mãos ou diante de nossos olhos. Parece que ela se esquia. E, no entanto, sabemos que a identidade nunca é redutível a uma de suas aparências; sabemos que a identidade deve ser distinguida desta e de cada aparência ou perfil a que temos acesso [...]. O que tentamos fazer na análise filosófica é garantir a realidade das identidades, trazer à tona o fato de que elas são diferentes de um conjunto de aparências, e mostrar que, apesar do seu estatuto escorregadio, elas realmente são um componente da nossa experiência. (SOKOLOWSKI, 2000, p. 30-31).

Desse modo, um mesmo drama é criado por seu autor, é apresentado aos leitores a cada vez que é lido e é apresentado a uma plateia a cada vez que é encenado. A obra não se identifica com nenhum desses níveis, tampouco com a soma de todos. Ela é o traço que sublinha todos os seus momentos, que os amarra e justifica sua interdependência. É claro que deve haver um limite para a “interpretação” de uma obra cênica, pois os atores e diretores podem criar releituras tão alheias à obra que, mesmo que afirmem tratar-se de uma encenação de *Don Carlos*, pouco se reconhecerá da obra, o que pode gerar polêmica quanto à legitimidade da peça **enquanto encenação de *Don Carlos***. O que não significa que a performance perde seu valor artístico por não constituir uma encenação da obra em questão. O ponto discutido por Ingarden não é a qualidade ou o valor de um trabalho de interpretação cênica, mas a identidade entre uma peça escrita, uma peça de palco, as múltiplas performances e múltiplas apreensões da plateia. Note-se que o critério para se questionar a fidedignidade da interpretação é a **obra escrita**. Esse fato mostra o vínculo de identidade entre a obra escrita e a execução no palco. O suposto limite da identidade, a partir do qual a encenação não pode mais ser considerada uma execução da obra, certamente não é uma linha precisa ao modo de um limite territorial, mas uma vasta área de vaguezas e imprecisões, um terreno oscilante e suspenso, no qual dificilmente se pode julgar algo com exatidão.

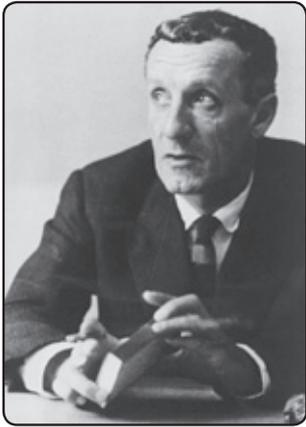
Acerca da **música**, Ingarden coloca questões semelhantes às aquelas suscitadas pelas artes teatrais: como pensar a identidade de uma obra musical em performances diferentes desta ou quando não há nenhuma performance em ação? Onde a obra musical “espera” quando não está sendo executada? Na experiência mundana, a identidade de um objeto costuma ser assegurada por sua continuidade no espaço e no tempo. Entretanto, a música não fica no espaço ou no tempo quando não está sendo executada. Ela não é um ente concreto, com localização espaço-temporal, mas também não é uma entidade subjetiva, pois é algo executado ou executável, que tem, portanto, existência pública. A música também não é um ente ideal, pois é criada em certo momento, isto é, não é eterna como se pretende que sejam os entes ideais. Manifesta-se nova-

mente, portanto, a questão pela categoria ontológica da obra de arte através da investigação de seu modo de ser, de sua estrutura específica e de sua identidade ontológica.

Em *Controvérsia sobre a Existência do Mundo*, Ingarden defende que há dois tipos de objetos reais: os localizados espaço-temporalmente e os extratemporais, ideais (MITSCHERLING, 1997, p. 174). Ele divide os primeiros de acordo com sua estrutura temporal: objetos que perduram no tempo; processos; eventos. Eventos são instantâneos, são o começo ou fim de um processo, ou seja, não têm duração. Processos são agregados de fases, que se desenvolvem de fase em fase, são entes em transição. A música não é um ente ideal, pois não é eterna, tem um momento de criação. Também não é um evento, pois tem duração; também não se constitui como um objeto físico que perdura no tempo, como os objetos concretos em geral. Tampouco se trata de um processo, pois não se pode afirmar que a música é um agregado de momentos. Ingarden então introduz outra categoria da temporalidade para cingir a música: o *continuum*, isto é, um todo completo a cada momento em que se realiza. Desse modo, o filósofo resolve o problema de como se ouve a música como um todo se a cada instante *t* só se apreende o som *s*: a cada instante *t* ouve-se uma fase do *continuum* que constitui a estrutura essencial da música. Ou seja, mesmo que a música seja uma sucessão de momentos, a cada momento é completa, pois ela não é meramente uma soma de várias fases, mas uma estrutura que perpassa todas elas e se manifesta como uma totalidade a cada momento. A temporalidade da música não é cronológica como a dos processos, mas diacrônica. Ela não se estende no tempo em sucessão de momentos, como roupas estendidas no varal, mas como uma teia na qual tudo se liga a tudo. Seus momentos são pensados e sentidos como um todo, como se a música inteira estivesse contida em cada nota. É a manutenção dessa estrutura singular do *continuum* que garante a identidade da obra em suas diversas performances.

A **pintura** difere do teatro e da música porque não constitui uma arte de performance. Além disso, costuma ser compreendida como um objeto singular e concreto, existindo como uma presença única em um plano espaço-temporalmente determinado. Essa

compreensão comum da pintura, que vale também para a escultura, precisa ser questionada. Em seu livro *The Picture* (MITSCHERLING, 1997, p. 175), Ingarden diferencia pintura (*painting*) de representação ou figuração (*picture*), afirmando que essa distinção é seu ponto de partida para a investigação do modo de ser da obra de arte pictórica. Pintura é a parte material e figuração a parte não material, é o aspecto visual. A figuração é uma formação estratificada, que consiste em quatro camadas: 1. O objeto apresentado; 2. O aspecto reconstruído que traz o objeto à aparência; 3. A função representativa; 4. O tema literário. A primeira camada da figuração é “o que é apresentado” (MITSCHERLING, 1997, p. 176), o objeto que vem à tona na representação figurativa. No entanto, para que o objeto seja reconhecido, é preciso que haja algo em comum entre a percepção natural no mundo físico e a percepção na arte. É a esse ponto que Ingarden se remete quando trata da segunda camada, do aspecto reconstruído que traz o objeto à aparência.



Merleau-Ponty (1908-1961). Fonte: http://30.media.tumblr.com/V3ll2bfa09d6ycsx9lo1_500.jpg

Assim como os “aspectos esquematizados” da literatura, ocorre com a apreciação pictórica algo semelhante ao modo como a fenomenologia descreve a percepção do mundo natural (SOKOLOWSKI, 2000, p. 28-35), das coisas espaço-temporais: só há acesso a perfis, e preenche-se a percepção atual, por exemplo, de uma cadeira de frente, com a “construção intencional” de sua parte de trás, porque a consciência “leva” até a percepção do perfil frontal da cadeira a experiência temporal de já ter dado a volta nela, de que os objetos têm volume, de que eles constituem um sistema entre si, voltando suas diversas faces uns para os outros. **Merleau-Ponty** explica essa dinâmica perceptiva na *Fenomenologia da Percepção* com belas palavras:

Ver é entrar em um universo de seres que se mostram, e eles não se mostrariam se não pudessem estar uns escondidos atrás dos outros ou atrás de mim. Em outros termos: olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele. [...] Assim, cada objeto é o espelho de todos os outros. Quando olho o abajur posto em minha mesa, eu lhe atribuo não apenas as qualidades visíveis a partir de meu lugar, mas ainda aquelas que a lareira, as paredes, a mesa podem “ver”, o verso de meu abajur é apenas a face que ele “mostra” à lareira. [...] Mas, mais uma vez, meu olhar humano só “põe” uma face do objeto, mesmo se, por meio dos horizontes, ele visa todas as outras.

Ele só pode ser confrontado com as visões precedentes e com as dos outros homens por intermédio do tempo e da linguagem. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 104-107).

Parece manifesto que a percepção natural já se dá através de uma reconstrução intencional dos perfis que não são dados no momento atual. Do mesmo modo, na pintura figurativa, o que se percebe atualmente é um plano bidimensional, mas reconstrói-se intencionalmente uma dimensão de tridimensionalidade na qual os objetos pintados são apresentados. A pintura é tinta sobre um plano material, mas a figuração é preenchimento pela consciência, é um objeto puramente intencional. A pintura é mancha de cor sobre tecido, a figuração é uma cadeira, um rosto, Afrodite nascendo ou uma cesta de legumes.

O que Ingarden chama de aspecto reconstruído é essa camada de operações da consciência que permite o reconhecimento de um objeto que se apresenta na figuração como tal objeto, e não simplesmente como mancha de cor bidimensional. Essa “mágica” da pintura foi diversas vezes tematizada em crítica de arte: como é possível apreciar um retrato e ter a sensação de ser olhado de volta por ele, sentir incômodo ou sentir piedade ao ver um Cristo crucificado, se o que se vê concretamente é apenas mancha de tinta distribuída em certa configuração sobre um tecido? Como um olho que é feito de mancha pode fazer com que um espectador sintase olhado? Como o pintor pode criar essa ilusão de realidade, de objetividade, de tridimensionalidade a partir de um plano bidimensional? Ingarden assevera que esse segundo estrato é o mais basilar na constituição da representação pictórica. Os dois estratos subsequentes servem apenas para diferenciar a função de representar um objeto, como as naturezas mortas de Cézanne (terceira camada), da representação de uma cena ou um tema histórico ou mitológico, cujo sentido se apoia em um tema literário que se estende para além do que está meramente representado no quadro (quarta camada).

A distinção entre pintura e figuração serve sobretudo para mostrar que a figuração é a verdadeira obra de arte, que não se identifica com seu suporte material (MITSCHERLING, 1997, p. 178). Logo, assim como a música, a figuração não é um “objeto real”, no

sentido dos objetos concretos espaço-temporais; ela tem um modo de ser próprio, intencional, determinado por sua estrutura essencial. **O ponto central está na ideia de que o sujeito concretiza a obra de arte e isso é constitutivo da obra mesma.** Este assentimento deve ser levado em consideração no enfrentamento dos problemas relativos à identidade da obra pictórica: como é possível manter sua identidade entre a diversidade de concretizações feitas pelos sujeitos? Ingarden evita esse problema, que permeia toda teoria subjetivista da arte, pela distinção entre obra de arte e objeto estético. A obra existe como uma mesma obra de arte única e idêntica a si mesma, todavia enquanto potência, ou seja, antes do contato com o espectador. Mas ela só é atualizada na concretização do espectador, que introjeta nela não apenas a estrutura intencional da consciência, mas uma dimensão subjetiva, como crenças, gostos, opiniões. Ou seja, a obra de arte é idêntica a si enquanto potência, virtualidade, mas concretizada de modos diferentes para cada espectador. Ela é a mesma enquanto obra de arte, mas diversa enquanto objeto estético, motivo pelo qual é possível fazer juízos estéticos diferentes de uma mesma obra.

O que mais se evidencia a olhos ontologicamente atentos é que o que há em comum entre as diferentes caracterizações das obras de arte feitas por Ingarden é o fato de o estatuto ontológico de todas elas não poder ser pensado dentro da dicotomia real-ideal, uma vez que a identidade da obra comporta tanto elementos reais-materiais quanto elementos ideais. Por isso ele as pensa como puramente intencionais.



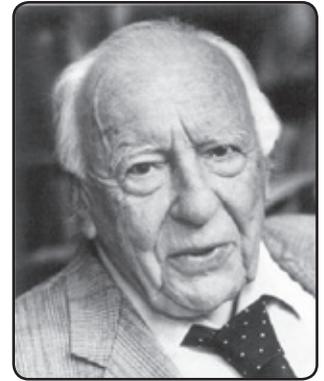
Hartmann (1882 – 1950). Fonte: <http://maverickphilosopher.typepad.com/.a/6a010535ce1cf6970c0134805743ae970c-pi>

7.5 POSSÍVEIS DESENVOLVIMENTOS DAS TEORIAS DE INGARDEN

Embora tenha elaborado uma teoria tão complexa e completa acerca da arte, Ingarden teve pouca influência na estética contemporânea porque seus textos são bastante abstrusos e porque ficou refugiado na Polônia durante a Segunda Guerra Mundial, afastando-se da Alemanha, que era o foco intelectual da época. Sua influência incidiu mais intensamente entre os pensadores de língua inglesa e na tradição da hermenêutica filosófica. *Hartmann* e Gadamer, principalmente, popularizaram a teoria de Ingarden

da obra de arte como entidade estratificada (MITSCHERLING, 1997). Nos escritos de Gadamer, por exemplo, a noção central da análise da obra de arte é a de *Spiel*: jogo, jogar. O verbo é mais elucidativo, porque ele afirma que a obra de arte tem que ser continuamente reconstruída pelo espectador enquanto criação, o que fica mais claro nas artes transitórias, como o teatro, a música e a dança. Assim como Ingarden, com os conceitos de aspectos reconstruídos ou esquematizados, *Gadamer* sustenta que a obra não é um objeto que existe independentemente, produzido por uma atividade criativa e que posteriormente é apreendido pelo espectador como prazer estético, de acordo com o paradigma da estética filosófica tradicional. A obra de arte, para Gadamer, é algo continuamente em criação na relação com o espectador, o artista e o objeto. Em concordância com Ingarden, o hermenêuta afirma que a obra de arte não é a coisa material nem o ato mental, pois é algo que deve ser interpretado (logo, não é material), mas cuja interpretação deve se referir ao objeto ou texto real (logo, não é mental ou subjetiva). Para a hermenêutica filosófica de Gadamer, a obra é uma criação com várias camadas que transcende sujeito e objeto, apesar de incluir esses dois polos em sua constituição, unindo-os no preenchimento ou construção.

Quiçá a maior contribuição de Ingarden seja a concepção de que a arte possui um caráter esquemático, que diz respeito à sua estrutura ontológica essencial (ontologia) e à sua apreensão tanto como obra de arte quanto como objeto estético (epistemologia). Significa que na obra de arte certas características são dadas apenas esquematicamente e são preenchidas, reconstruídas, concretizadas pela pessoa que a apreende. Há “pontos de indeterminação” que são deixados em aberto na obra e são preenchidos pela intencionalidade do leitor ou espectador. O modo como o leitor, por exemplo, preenche os pontos de indeterminação de um romance nunca é completamente determinado pela obra escrita. Esses preenchimentos podem se modificar ao longo da obra se o autor revela detalhes que não tinham aparecido anteriormente e que tinham sido preenchidos de algum outro modo pelo leitor. Pode-se, por conseguinte, mudar a concretização de um detalhe com o qual um personagem havia sido representado até então com base no esque-



Gadamer (1900- 2002).

Fonte: http://www.philosophisches-forum.de/Essays_Artikel/Kunst_des_Verstehens/kunst_des_verstehens.html

ma da obra, adaptando-o à nova informação, que vem do andamento da obra. Analogamente, na pintura, o objeto físico é dado e, como coisa real, não apresenta pontos de indeterminação. Mas a obra de arte propriamente dita é a figuração, que é a concretização feita pelo espectador, o preenchimento do que é dado na pintura apenas esquematicamente. Por exemplo, a pintura representa uma mancha na forma de uma cadeira de frente, mas essa mancha é concretizada como uma objetividade, isto é, como uma cadeira tridimensional, que tem parte de trás, volume e ocupa um lugar no espaço. Esses perfis não se mostram no suporte material da pintura, mas no preenchimento do seu esquema, que se dá através de um ato intencional do espectador. A música também é esquemática, é um conjunto de indicações sonoras a serem preenchidas. O compositor de uma obra musical deixa vários pontos indeterminados, que são concretizados pelas performances individuais da música, que são apreendidas pelo ouvinte como o objeto estético musical. **É o caráter esquemático da obra de arte que torna a concretização dos pontos indeterminados por parte do espectador (que deixa de ser passivo e passa a ter um papel ativo na constituição da obra de arte), não apenas possível, mas necessária.**

Enfim, Ingarden adota o preceito fenomenológico de pôr as essências de volta à existência, ou melhor, de revelar as essências nas coisas existentes cotidianamente. O pensador realiza esse intento através de uma descrição dos dados que o leva a estabelecer três modos de ser: o **real**, o **ideal** e o **intencional**. Essa divisão cria uma alocação categorial dos dados em suas especificidades. **A singularidade do pensamento de Ingarden está em demonstrar a interdependência dos modos de ser, sem reduzir uns aos outros.** A maioria dos autores cai em algum tipo de reducionismo ou postula uma hierarquia arbitrária entre os modos de ser. Conforme Ingarden, estes são independentes e autônomos e interagem uns com os outros para tornar possível o mundo tal como é experimentado. Trata-se de uma descrição fenomenológica no sentido de que é a experiência mundana que demanda a admissão de três modos de ser básicos. É a existência e a identidade da obra literária que mostra que há um reino ontológico para além do real e do ideal e faz o filósofo propor o modo ontológico do puramente intencional:

Se, porém, esta tentativa também falhasse e se mostrasse simultaneamente que só é lícito aceitar dois reinos de objetos, os reais e os ideais, então não se poderia resolver em sentido positivo o problema do modo de ser nem o da identidade da obra literária, cuja existência deveria ser simplesmente negada. (INGARDEN, 1965, p. 35).

A radicalidade do pensamento de Ingarden está nessa afirmação segura de que a obra de arte não pode ser pensada dentro da dicotomia tradicional entre reais (concretos) e ideais (abstratos), pois ela é uma entidade híbrida, com características de ambas as categorias. O pensamento deve servir para criar sentido para as experiências mundanas e não para obrigá-las a se encaixar dentro de fórmulas prontas e preconceitos teóricos. Por isso o estudo da obra de arte é tão importante para Ingarden, pois ela é um acontecimento cuja existência não pode ser negada e tampouco pode ser compreendida com o dualismo real/ideal, mostrando que há um terceiro modo de ser, o puramente intencional.

LEITURAS SUGERIDAS

O livro de Mário A. Guerreiro, *O problema da ficção na filosofia analítica*, é uma excelente introdução ao problema das entidades fictícias, incluindo os personagens literários. Já o livro de Richard Wollheim, *A arte e seus objetos*, explora o problema de como pensar os objetos que são obras de arte. Para uma discussão dos limites da abordagem estética da arte e das atuais tendências da filosofia da arte, recomenda-se a leitura do livro de Alain Badiou, *Pequeno manual de inestética*.

REFLITA SOBRE

O que significa dizer que há obras de arte e em que medida esses objetos são entidades especiais? As diferentes obras de arte pertencem à mesma categoria ontológica? A arte revela uma dimensão de ser inacessível por outros meios? O que é dito quando se diz que algo é uma obra de arte?