

# INGARDEN E UMA ONTOLOGIA DA OBRA DE ARTE LITERÁRIA

Otávio Guimarães Tavares<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo pretende analisar o projeto de uma ontologia da obra de arte literária proposto por Roman Ingarden, esclarecendo sua concepção de ontologia, como também os pressupostos, implicações e consequências desta. Trata-se, portanto, de compreender as preocupações de escopo metodológico para o estudo do modo de ser e operar da obra de arte literária.

**Palavras-chave:** Ingarden; ontologia; literatura.

## Introdução

A obra de Roman Ingarden é frequentemente associada à fenomenologia, sendo esta entendida a partir do grupo de Freiburg ao lado de Heidegger e Gadamer. Entretanto, se a filiação de Ingarden à filosofia de Husserl é efetiva, sua constância com relação às ideias do autor alemão não o são. O atual artigo pretende apresentar qual o significado do projeto de Ingarden de uma ontologia da obra de arte literária, tendo em vista a compreensão da sua obra marcada não por um viés epistemológico, como prega Husserl a partir das *Ideias*, mas por um viés ontológico, ainda tributário a escola de Göttingen, mapeando, assim, as consequências desta visada para a compreensão da obra de arte literária.

Para tal, torna-se necessário precisar sua concepção de ontologia, seus pressupostos, implicações e consequências. Trata-se, portanto, de compreender as preocupações de escopo metodológico para o estudo da obra de arte literária tendo em vista seu modo de ser e operar. Nisto, mostra-se necessário abordar a recusa de Ingarden à análise estética da obra de arte, a sua concepção de uma heterogeneidade ontológica da obra de arte, o caráter desta como construção estratificada esquemática

<sup>1</sup> Professor do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará (UFPA) no curso de Letras Inglês do campus de Belém. Doutor (2015) e Mestre (2010) em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: [nonada1@gmail.com](mailto:nonada1@gmail.com).

e como entidade intencional complexa que se configura como um artefato para uma concretização.

### Controvérsias e o mundo

Em sua obra *The Literary Work of Art* (1973a)<sup>2</sup>, originalmente publicada em 1931 (tendo sido terminada em 1928), o filósofo polonês Roman Ingarden propõe delinear a estrutura essencial e modo de ser da obra de arte literária. Trata-se de uma análise ontológica acerca da obra de arte literária, metodologicamente pautada tanto em uma fenomenologia a partir de sua formação com Edmund Husserl – principalmente, das *Logical Investigations* (2001) –, quanto em uma base em ontologia formal a partir da sua formação com lógico polonês Kazimierz Twardowski (ambos alunos de Franz Brentano em Viena).

Deve-se ter em mente que a fenomenologia de Ingarden parte do período do Círculo de Göttingen<sup>3</sup> e que, apesar de ele, mais tarde, ter acompanhado Husserl para Freiburg<sup>4</sup>, sua filosofia manteve, como os outros membros do círculo, uma abordagem realista fundamentada, sobretudo, em uma ontologia formal<sup>5</sup>, em

<sup>2</sup> Com relação ao títulos das obras aqui citadas, a convenção acadêmica normalmente indica que estas devam vir em português ou na língua original, entretanto, no caso da obra de Roman Ingarden, existem alguns complicadores. Primeiramente, pouquíssima de sua produção está traduzida para o português. Segundo, a própria noção de língua original se torna um complicador ambíguo em Ingarden, já que existem textos compostos em polonês (sua língua mãe), alemão e inglês; existem textos escritos pelo autor em polonês e traduzidos para o alemão e vice-versa (com ou sem auxílio de outro), gerando uma situação de auto-tradução que, próxima àquela encontrada na obra de Samuel Beckett, implica em dois originais. Além disto, existem diferenças entre as versões em polonês e alemão do mesmo texto que se encontram refletidas nas subseqüentes traduções para outros idiomas. Ainda outro agravante, como bem aponta Mitscherling (1997), foi a recusa de Ingarden de produzir textos em alemão a partir da Segunda Guerra. Escolha humanística que pode ser vista como um dos fatores que dificultou a divulgação e circulação de seus textos. Tendo em vista este cenário, optou-se, neste artigo, por trazer os títulos das obras nas edições efetivamente lidas e consultadas.

<sup>3</sup> Ao Círculo de Göttingen pertenceram autores como Edith Stein, Max Scheler, Alexandre Koyré, entre tantos outros. Herbert Spiegelberg nos diz que: "to this lively group and to its varying membership and fringe, phenomenology meant something rather different from what it did to Husserl at this stage, i.e., not the turn toward subjectivity as the basic phenomenological stratum, but toward the '*Sachen*,' understood in the sense of the total range of phenomena, and mostly toward the objective, not the subjective ones. [...] To the first announcement of Husserl's phenomenological transcendentalism and idealism the group responded with growing consternation" (Spiegelberg 1994: 168). O grupo teve seu fim com a saída de Husserl para Freiburg em 1916, acompanhado somente de Ingarden e Edith Stein, e com o começo da Primeira Guerra Mundial (que levou muitos de seus membros à morte no *front*).

<sup>4</sup> Onde estavam Martin Heidegger, Eugen Fink, Oskar Becker, entre outros. Este grupo, mais solto em sua formulação individual com relação à filosofia de Husserl do que ao círculo de Göttingen (com o qual tinha maior proximidade de pensamento), foi bastante influenciado e direcionado, simultaneamente, pela filosofia de Martin Heidegger. É também a partir do momento de Freiburg que se tende a considerar a fenomenologia hoje, sobretudo por ser a partir daí que autores como Emmanuel Levinas, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre e Jan Patočka tomam contato com o trabalho de Husserl.

<sup>5</sup> Ao modo de Husserl e Frege, podemos distinguir entre dois tipos de ontologia: formal e aplicada (ou material). A filosofia da arte de Ingarden é uma ontologia aplicada, neste caso, uma ontologia da arte, entretanto, que está fundamentada e fundamenta uma ontologia formal. Celso R. Braidia explica claramente esta distinção quando diz: "A *ontologia formal* consideraria apenas as questões sobre o sentido de ser, existir, real, possível, efetivo, etc., por meio da explicitação lógica de *conceitos* tais como

oposição à visada idealista transcendental de Husserl, a partir do primeiro volume das *Ideias* (2014) de 1913, que Ingarden veemente e constantemente recusou. A fenomenologia realista de Ingarden se distingue da idealista-transcendental de Husserl por aceitar a existência autônoma tanto de entidades reais quanto ideais no mundo, em oposição à fenomenologia de Husserl, que tem o mundo real como objetividades puramente intencionais constituídas pela pura consciência. Ou seja, para Husserl, a realidade tem sua base ôntica na pura consciência e o mundo real depende dela para sua existência. Ingarden parte de uma análise ontológica em um primeiro momento, para somente depois abordar uma epistemologia, enquanto que Husserl sustenta que a análise fenomenológica deve iniciar pela epistemologia (posição essa que, segundo Ingarden, teria compelido Husserl a um idealismo metafísico)<sup>6</sup>(Ingarden 1975b). Sendo assim, Ingarden não está preocupado com a compreensão de uma estrutura básica da consciência ou com o modo de perceber e apreender a coisa, mas, em primeiro lugar, com o modo de ser das coisas, com a ontologia (Mitscherling 1997; Thomasson 2012)<sup>7</sup>.

Sua pergunta acerca do "modo de ser" da obra de arte literária na LWA<sup>8</sup> é uma pergunta acerca da ontologia da obra de arte literária e – como colocada tanto no prefácio da edição alemã de LWA de 1931, quanto no prefácio da *Controversy over the Existence of the World* de 1947 e 1948 (2013) – uma exploração inicial dos dilemas entre idealismo e realismo, tendo a obra de arte literária como o meio indicado para uma primeira tentativa de estabelecer e diferenciar formalmente o modo de ser de entidades reais, ideais e puramente intencionais, ao estabelecer a obra de arte literária como uma entidade puramente intencional. Essa concepção se torna fundamental na filosofia da arte, segundo Guido Küng, porque "thanks to it the subjectivism of psychologism is overcome without falling into the other extreme of an ahistorical objectivism" (1994: 229). Assim, apesar de Ingarden ter adquirido notoriedade por suas análises da obra de arte, é necessário ter em mente que esta é

---

os de entidade, objeto, propriedade, relação. Essa disciplina trataria dos princípios e conceitos mais fundamentais pelos quais nós pensamos, sem nenhum comprometimento ou preocupação com a existência atual ou com a restrição a um dado domínio de realidade. A *ontologia aplicada* consideraria, por sua vez, domínios de existentes específicos, com base nas categorias de entidades existentes (atuais), estados de coisas existentes e mundo efetivo (atual). Logo, essa segunda disciplina trataria também de princípios e conceitos, mas de campos específicos do pensamento e do discurso orientados para o existente: física, biologia, direito, sociedade, etc.. Desse modo, as noções genéricas de entidade, propriedade e relação pertencem à ontologia formal; já as noções de entidade biológica, propriedade e relação características de um organismo vivo, são típicas de uma ontologia do ser vivo. Obviamente essas duas disciplinas são complementares, não podendo se desenvolver separadamente"(Braidá 2013: 14).

<sup>6</sup> Há bastante controvérsia com relação à posição de Husserl porque ele nunca se explicou exatamente com relação a esse ponto. Em geral, Husserl não nega a existência do mundo físico independente da consciência, no entanto, para ele, o único mundo de que podemos ter conhecimento é o constituído pela consciência (Mitscherling 1997).

<sup>7</sup> Os embates entre Husserl e Ingarden não significaram uma adversidade entre os dois filósofos. Pelo contrário, Ingarden, apesar de residindo novamente na Polônia após seu período em Freiburg, permaneceu em contato com Husserl até o final da vida deste através da regular troca de cartas e visitas, tendo Husserl permanecido elogioso a Ingarden mesmo após a publicação das críticas deste a Husserl (Mitscherling 1997; Spiegelberg 1994).

<sup>8</sup> Doravante abreviarei *The Literary Work of Art* (1973a) como LWA.

parte de uma problemática maior na obra do autor. Como explica a filósofa norte-americana Amie Thomasson:

His studies in fiction and the ontology of art were intended to form part of a large-scale argument against transcendental idealism, based in emphasizing the difference between 'real' entities entirely independent of our minds, and social and cultural entities that (as 'purely intentional objects') owe their existence, at least in part, to human consciousness — thus showing that, *in virtue of the very meanings of the ideas involved, the 'real world' as a whole cannot be properly treated as a purely intentional object owing its existence to consciousness* (Thomasson 2012: [digital], grifo meu).

Ou seja, é o fundamento dado pela formulação de entidade intencional na obra de arte literária por uma ontologia formal realista que permite a Ingarden rebater o idealismo transcendental de Husserl e levar adiante os elementos extensamente explorados na sua obra magna, a *Controversy over the Existence of the World* (2013)<sup>9</sup>. Isto é, como aponta Thomasson em "The Ontology of Art" (2004), ao invés de tentar encaixar obras de arte em categorias ontológicas de sistemas já existentes, como foi feito por grande parte da filosofia da arte até então (inclusive a filosofia estética), deve-se tentar determinar que categorias seriam adequadas para diferentes obras de artes<sup>10</sup>. A vantagem inerente seria a possibilidade de compreender melhor uma ontologia da obra de arte e as possibilidades das categorias ontológicas em geral. É o que bem faz Ingarden, contribuindo para esclarecer o problema ontológico do idealismo/realismo, ao mesmo tempo em que estabeleceu uma base para futuras análises em ontologia da arte.

### Uma ontologia da obra de arte

A partir da problemática exposta e da importância da visada ontológica realista em Ingarden, é preciso compreender o local, o ponto central e consequências

<sup>9</sup> É interessante notar a sequência e proximidade das publicações de Ingarden com relação ao seu foco de pesquisa. A época da escrita e publicação da LWA coincide com a do *Remarks on the Idealism-Realism Problem* (publicado em 1929). Ingarden inicia o trabalho na *Controversy* em 1935, mas interrompe logo depois para trabalhar na possibilidade de uma intersubjetividade através do objeto textual que resulta no *The Cognition of the Literary Work of Art* (1973b) – uma continuação da LWA, a partir de uma preocupação epistemológica – (publicada em 1936). Ele retoma a *Controversy* em 1938 e somente a termina em 1945, com a publicação de dois volumes em 1947 e 1948 (com um último publicado postumamente em 1974). A recepção das obras de Ingarden sempre foi problemática tanto por questões linguísticas, quanto por um isolamento filosófico. Entre os fatores estão: o fato de ele ser um polonês em um ambiente alemão, sua opção durante a Segunda Guerra de escrever em polonês, e não em alemão, por razões ideológicas; seu lugar como fenomenólogo em uma Polônia filosoficamente dominada pelo neopositivismo, antes da guerra; depois desta, dominada pelo marxismo, fato que lhe rendeu mais gravemente a perseguição do partido comunista polonês, por não abraçar as concepções da filosofia marxista vigente. Foi apenas depois dos anos 60 que Ingarden conheceu alguma notoriedade, graças ao seu constante esforço e dedicação (Mitscherling 1997; Spiegelberg 1994; Thomasson 2012).

<sup>10</sup> Note-se aqui que essa proposta também significa não excluir obras de arte com base em sistemas preestabelecido, mas tentar compreender o modo de ser de toda criação possível.

desta com relação ao estudo da obra de arte literária, tendo-se em vista, primeiramente a posição primária da ontologia com relação à metafísica e, especialmente, a epistemologia na filosofia de Ingarden. Guido Küng resume tal ordenação da seguinte forma:

*ontology* investigates the necessary truths, i.e., delimits the bounds of sense, namely the range of the a priori possible (it covers what in Analytic Philosophy is the realm of conceptual analysis); *metaphysics* makes existence claims, i.e., it tries to decide what is the nature of that which in fact is the case; finally *epistemology*, which for Ingarden emphatically is not first philosophy, has the task of certifying the validity of the results already obtained by scientific and philosophical investigations (Küng 1994: 225-226, grifo do autor).

Essa ordenação de prioridades para a pesquisa filosófica reflete em sua abordagem da obra de arte literária, sendo, primeiro, uma análise ontológica em LWA e, depois que esta foi fundamentada, uma análise epistemológica da recepção da obra de arte literária, em sua *The Cognition of the Literary Work of Art* (1973b), como modo de confirmação da primeira. Isso implica dizer que a preocupação epistemológica só pode ser abordada uma vez que se tenha mapeado ontologicamente o objeto em questão, no caso, a obra de arte literária. Trata-se do pressuposto de que: se nem mesmo sei se a coisa existe ou como existe, não posso compreender minha recepção desta, pois sempre meu posicionamento acerca de algo irá afirmar primeiro um "haver" algo. Essa formulação, que encontra seu ápice na *Controversy* (2013), já está marcada partir de sua habilitação, *Essentiale Fragen: Ein Beitrag zum Wesensproblem* (terminada em 1923)<sup>11</sup>. O filósofo britânico Gilbert Ryle (1927) deixa essa prioridade ontológica clara em sua resenha do *Essentiale Fragen*, de Ingarden (publicado em 1925), quando diz:

For when we do not know what X really is and when we ask "What is X?" we take it for granted that it would be absurd to suggest that X hasn't got a What. It is, therefore, "Essential" to an object, as such - and it is known to be Essential - to have an Essence. Or, given that an unknown X is presented to us as an object, we know already that X must have an Essence, before we know what that particular Essence is (Ryle 1927: 368).

Dessa maneira, fica marcada a abordagem ontológica de Ingarden com relação à "epistemológica" primária de Husserl. A pergunta acerca da essência da coisa é então a possibilidade de assumir que a própria pergunta deriva de uma constatação ontológica implícita (i.e. acerca da existência). Ao mesmo tempo, essa formulação implica que não se pode meramente subsumir a essência da coisa a partir de sua

<sup>11</sup> O título seria traduzível como "Perguntas Essenciais: a contribuição referente ao problema da essência".

recepção ou aparência, mas que ela deve sim ser buscada em uma visada lógico-formal, ou melhor, em uma ontologia focalizada no objeto em questão (Ryle 1927).

Assim, segundo Thomasson (2012), distinta da e anterior à metafísica, a ontologia para Ingarden significa uma preocupação não com o que realmente existe, mas com o que possivelmente pode existir (com as implicações conceituais necessárias para a coisa), com o que seria necessário para objetos de diferentes tipos existirem e o que acarretaria se tais existissem (disso provém sua preocupação com relações de duração, dependência, autonomia, essência, estrutura, entre outros). Nesse sentido:

Ingarden's work on the ontology of art is ontological in this sense, e.g. he attempts to determine, by analysis of the essential meanings of experiences that could present something as a work of literature, music, or architecture, what sort of an entity such an object would have to be to satisfy those experiences and meanings, and how it would have to relate to consciousness and physical objects (Thomasson 2012: [digital]).

Fica claro então que a busca pelo modo de ser da obra de arte, conforme o que foi fundamentado pela ontologia de Ingarden, não significa determinar elementos superficiais como "ter cinco versos", "ser sobre tal assunto", "ter começo, meio e fim", mas sim uma estipulação formal existencial da coisa.

Devemos também entender, desta forma, que essência ou "estrutura essencial" (1973a: 29), para Ingarden, não carrega um sentido ideal ou idealista, como uma anterioridade que garanta o objeto como obra de arte independente de sua configuração, mas sim um sentido de características e relações necessárias para que uma entidade complexa X seja reconhecida como um Y (i.e., uma obra de arte). A essência para Ingarden (2013), no caso das entidades puramente intencionais, é um construto. A busca pelo modo de ser da obra de arte literária significa que ele está, nas palavras de Thomasson (2012):

laying out the essential features anything must have to be counted as a literary work, what parts it must have and how they are interrelated, and how such entities as literary works relate to other sorts of entities such as authors, copies of texts, readers, and ideal meanings (Thomasson 2012: [digital]).

É essa busca "essencial" que Ingarden empreende em sua LWA.

### **A Recusa à análise estética em Ingarden**

A partir da base ontológica em Ingarden, devemos entender que há, na sua filosofia da arte, uma recusa à análise estética. Essa recusa é implícita em sua teorização na LWA, porém, está explicitamente formulada em seu texto *Artistic and Aesthetic Values* (1964):

There exists, however, a sense of 'subjective' – usually not formulated precisely – in which the theory of the subjectivity of aesthetic (or artistic) values ought to be rejected outright, despite its popularity. This is the view that the value of a work of art (or an aesthetic object, which is usually confused with it) is nothing else but pleasure (or in the case of negative value disagreeableness) understood as a specific psychical state or experience, lived through by an observer in contact with a given work of art. The greater the pleasure he obtains the greater the value the observer attributes to the work of art. In truth, however, on this theory the work of art possesses no value. The observer indeed announces his pleasure by 'valuing' the work of art, but strictly speaking he is valuing his own pleasure: his pleasure is valuable to him and this he uncritically transfers to the work of art which arouses his pleasure. But the same work evokes different pleasures in different subjects or perhaps none at all and even in one and the same subject it may evoke different pleasure at different times. Hence the so-called value of the work of art would be not merely subjective but relative to the observer and his states. The relativity of the value of a work of art so understood is a simple consequence of its subjectivity in the foregoing sense (Ingarden 1964: 201-202).

Essa refutação está fundada em: 1) sua rejeição ao subjetivismo – Ingarden se propõe a descrever a própria coisa e não a afecção do sujeito com relação ao objeto –, e 2) sua posição realista, em que a estrutura da obra de arte não é para a recepção subjetiva, i.e., não tem sua existência fundada nesta<sup>12</sup>. Contra a posição de base epistêmica de Husserl, Ingarden afirma a existência do mundo independente de nossa cognição dele. Na verdade, o que se coloca é que a obra de arte literária existe como configuração independente do sujeito que a apreende. A obra de arte, com efeito, não é a sua recepção nem o seu receptor e, por essa razão, pode ser descrita e compreendida como artefato independente destes (o que não implica que a concretização da obra de arte independa de uma apreensão). Descrever a obra como sendo apenas a recepção de um sujeito é, para Ingarden, um erro fruto do subjetivismo psicologista.

Assim, devemos ter claro que sua filosofia não é uma filosofia estética porque não parte da *aisthesis*, da afecção ou do sensível, para compreender o fato artístico, nem para identificar arte de não-arte, ou seja, a *aisthesis* não é a base do ser-arte em Ingarden. A partir desses pontos, temos uma filosofia que, tendo a ontologia como base primeira, se pergunta acerca da coisa e de seu modo de ser e de operar, podendo assim analisar as propriedades brutas e mesmo técnicas da obra, o que marca um interesse direto sobre a existência desta. Essa visada permite que a obra de arte literária possa ser compreendida como um artefato ou construto complexo, em que não se nivela o lugar da obra de arte no mundo ao universal ou ao mero prazer, nem a anula, mas se garante sua diferença e especificidade ontológica.

<sup>12</sup> Este é um dos fatores que, se o distanciou de alguns fenomenólogos, permitiu uma maior aproximação do seus estudos acerca da ontologia da obra de arte e os filósofos analíticos de tradição anglófona.

Dentro desse contexto, sua recusa ao subjetivismo é empreendido como parte da recusa fenomenológica ao subjetivismo psicologista, mas também ganha força e deriva de sua recusa em fundar sua busca pela epistemologia ou por um estudo da cognição. Essa posiç<sup>13</sup>ão incide diretamente nos preceitos estéticos que estão fundados em um subjetivismo como uma filosofia da afecção do sujeito, ao ponto de ignorar as peculiaridades existentes da obra de arte. Consequentemente, é notável que o subjetivismo da análise estética possa ser transposto para a análise psicológica da arte<sup>14</sup> (como era, efetivamente, predominante na época da LWA), dando margem a uma subjetivação psicológica da estética, em que a obra de arte se torna sua apreensão subjetiva particular. Ao mesmo tempo, a recusa do subjetivismo psicológico, pela via fenomenológica, anula a segregação estética entre arte e mundo; ela desfaz a visão da arte como algo negativo ligado ao sonho, ilusão ou delírio e permite entender a experiência da arte como mundana. Assim, para que haja qualquer julgamento de valor acerca do artístico em Ingarden (1964), é preciso que esteja fundado na obra de arte, em uma compreensão direta do seu funcionamento, do seu modo de operar e ser e seu lugar em um contexto histórico cultural.

Destaca-se que o posicionamento metodológico de Ingarden é diretamente contrário ao posicionamento metodológico base das filosofias estéticas, tornando as duas concepções incompatíveis. Destarte, a recusa de uma análise estética de Ingarden por uma análise ontológica realista acarreta outro modo de ver a obra de arte, permitindo uma saída do preconceito estético que ainda era generalizado em sua época. Ao mesmo tempo, é necessário ter clara a diferença entre uma análise estética e a afirmação de que o objeto tenha características ou elementos estéticos. É possível negar uma análise estética, mas não negar a existência de propriedades ou valores estéticos da obra de arte. E é justamente o que faz Ingarden. Ele recusa uma análise estética do fato artístico, mas aceita que existem qualidades de valor estético que estão relacionadas à concretização da obra de arte. O problema é que esse posicionamento altera o lugar da valoração estética com relação ao artístico e necessita ser compreendido, considerando a diferença com relação à concepção estética da arte. Para tal, é necessário posicionar Ingarden (1973a, 1964) em uma tradição filosófica que descola e distingue o artístico do estético, próximo ao modo de Heidegger (1991, 2002), Gadamer (2006), Danto (1981, 1986), Mcfee (2011), Carroll (2003) e Thomasson (2004). No entanto, para entender o que há de diferente na filosofia da arte de Ingarden é necessário compreender a estrutura estratificada e a concretização da obra de arte literária como entidade intencional<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Poderia ser argumentado que as filosofias estéticas não se pretendem ontologias, sendo pautadas por um princípio epistemológico e, logo, não constroem afirmações sobre o modo de ser da obra de arte literária. Entretanto, se entendermos a concepção de ontologia como a "explicitação e de análise de conceitos, esquemas e proposições, implícitos nas nossas práticas discursivas – filosóficas, científicas, políticas, poéticas e técnicas – como pretensão objetiva de sentido, validade e verdade" (Braidão 2013: 6), então torna-se possível argumentar que a não construção de uma ontologia explícita não implica na ausência de relações ontológicas com o mundo, pois mesmo nossas ações do dia-a-dia carregam implicações ontológicas.

<sup>14</sup> Mesmo não sendo esta a intenção dos teóricos em questão.

<sup>15</sup> Essa apresentação pode parecer estranha, já que muitas vezes Ingarden é apontado como pai da "estética fenomenológica", ou como o maior contribuidor para seu desenvolvimento, porém, devemos ter em mente que a utilização dessa nomenclatura se refere ao uso geral de "estética" como "filosofia

## Heterogeneidade ontológica da obra de arte

Deve-se reparar que a pergunta de Ingarden não é com relação ao o que é "arte", mas sim com relação a tipos de obras de arte específicas. Esse pressuposto metodológico com relação ao objeto artístico, solicita que se adentrem as especificidades do objeto, que se estabeleçam as particularidades do tipo de objeto e de suas relações de ser.

Com ele é possível constar que distintos tipos de obras de arte têm distintos modos de ser, distintas formas, funcionamentos, além de serem apreensíveis de diversas maneiras. Com efeito, não há nada que garanta a união *a priori* ou intrínseca das artes, pois estas não são simplesmente a mesma substância dita de diferentes modos, mas coisas ontologicamente diferentes. Logo, é um erro atribuir a todos os tipos de obras um mesmo modo de operar, sendo necessárias diferentes categorias ontológicas para pensar diferentes tipos de obras de arte. Ingarden assim subscreve a tese de que há uma heterogeneidade e pluralidade ontológica entre diferentes tipos de obras de arte. Não se trata de dizer que não existem similaridades entre as artes, mas sim de afirmar que não há uma homogeneidade ontológica. Quer dizer que não há um único tipo ou substância "obra de arte", que uma obra de literatura, drama, figura, arquitetura, cinema, música, não são modos diferentes de uma mesma coisa ou substância, como haviam afirmado as belas-artes (sobretudo a partir de Charles Batteux). Isso se torna patente com a análise desses quatro últimos tipos de obra de arte em *Ontology of Work Of Art* (1989) publicado em 1962, mas que, inicialmente, deveria figurar como anexo à LWA<sup>16</sup>.

Esta posição tem implicações para a própria possibilidade de se elaborar um conceito de arte, como bem coloca Celso R. Braidia:

Nas considerações da filosofia da arte, opera uma pressuposição herdada dos antigos e nunca questionada, a saber, a pressuposição da homogeneidade ontológica das obras de arte. Eu sugiro que essa pressuposição seja abandonada, pois diferentes tipos de entidades podem ser obras de arte, no preciso sentido de uma indiferença ontológica do artístico em relação aos seus suportes ônticos, uma vez que entidades de diferentes categorias ontológicas podem ser obras de arte. A não definibilidade da arte agora encontra sua razão, pois as definições em geral subscrevem a sua extensão numa única categoria. Mas, disso não se segue a impossibilidade de um conceito e uma definição: se segue que o conceito de obra de arte tem de ser formal, e não genérico: por definição, o domínio de referência do termo "arte"

---

da arte", devido ao fato de que a distinção de nomenclatura de área, como explicada por Carroll (2003), ainda não era clara na época em que Ingarden escrevia, já que em grande parte ainda se ligava diretamente ser-arte com ser-estético (como pressuposto não questionado herdado das filosofias estéticas). Como também devemos levar em consideração que até um autor que negue uma filosofia estética – como é o caso de Gadamer (2006), Carroll (2003) ou Danto (1981, 1986) –, ainda a discute e dialoga com ela (mesmo que para refutá-la). Assim, suas formulações teóricas ainda servem para discussão dentro desse campo e podem ser associadas a ele, o que não é o mesmo que dizer, e devemos ter isso claro, que suas concepções de arte são estéticas.

<sup>16</sup> As partes individuais foram, antes, lançadas como artigos menores.

não é homogêneo categorial e ontologicamente, o que significa dizer que os diferentes objetos que são obras de arte não compartilham um conjunto determinado de predicados, que seria a essência da obra de arte. Por conseguinte, a expressão "Isso é arte" expressa como que uma indicabilidade pura, não-determinante e não-conceitualizadora do que é assim indicado (Braida 2014a: 41).

O posicionamento metodológico de Ingarden, voltado para o modo de ser das coisas, lhe permite ir contra grande parte de teorias da arte que pretende estabelecer um princípio ou conceito único de "Arte". Uma visão afastada das obras, suas especificidades, seus meios de produção técnica e um enfoque no gosto do receptor possibilitaram uma noção de belas-arts tendo distintos tipos de obras de arte englobadas sobre um mesmo princípio *a priori*, e que esta mesma homogeneização do objeto artístico continuou na filosofia estética. É possível, agora, desse pressuposto metodológico, mostrar que a filosofia de Ingarden, com sua base realista e voltada para uma ontologia da obra de arte – a coisa artística –, nega qualquer pretensão a um conceito único e homogeneizador das artes e, conseqüentemente, apresenta uma quebra inicial com relação às concepções anteriores.

Ao mesmo tempo, a herança do pressuposto de um conceito único de arte também conduz à ideia de que é impossível definir arte. Por acreditarem que deve existir um conceito único e unívoco de obra de arte (proposição com origem no século XVIII), muitas teorias se encontram em um beco conceitual no qual, confrontados com a pluralidade de tipos de obras de arte (mais ainda com a quebra de uma série de paradigmas de gênero a partir do século XX que dificultam a classificação), são levados a instituir que é impossível definir o que é uma obra de arte (geralmente atribuindo tal fato a alguma espécie de transcendência da arte diante do mundo), a defini-las de forma negativa ou a propô-las de forma metafórica (que em geral nada diz do funcionamento operativo das obras). Em contraposição a isso, a análise de Ingarden é formal positiva, i.e., define seu objeto dizendo "o que é" e "o que pode ser", e não por uma definição negativa do que a arte "não é" (como "a arte não é conhecimento", a "arte não é verdade"). Assim, apesar de Ingarden ser uma teorização de início do século, seus pressupostos conceituais de arte permitem que evitemos uma gama de *aporias* da arte e abrem para uma potencialidade do que pode ser arte.

### A obra de arte literária

A tese de Ingarden (1973a) é de que a obra de arte literária é uma entidade puramente intencional (um "ser para..."), dependente de uma base material ou física. O objeto literário não é uma entidade ideal<sup>17</sup>, pois tem uma existência restrita ao espaço-temporal. Ela está marcada por uma origem (é feita), está sujeita a alterações (seja ela "legítima" pelas mãos de um autor sobre sua própria obra ou por mãos de editores, restauradores, pessoas alheias, etc.) e pela possibilidade de um fim (com a

<sup>17</sup> Em Husserl, é aquilo que não é real, mas sim experienciado em um ato categorial, i.e., na constituição de um ato categorial (por exemplo, um conjunto, um número) (Drummond 2007: 99).

destruição de todas as materialidades de que depende e das possibilidades de intencionalização)<sup>18</sup>, e, sobretudo, não tem uma existência ontologicamente autônoma. Mas ela tampouco está limitada a uma entidade real<sup>19</sup>, no sentido de que as múltiplas instanciações, diferentes versões materiais de uma dada obra, compreendem uma identidade (por exemplo, o mesmo *Moby Dick* pode ser lido em vários volumes ou meios)<sup>20</sup>. Não se pode esquecer do fato de que há uma intersubjetividade na obra, pautada, segundo Ingarden, em idealidades de sentido (*Sinn*) exteriores à obra<sup>21</sup>. Para o filósofo, assumir somente a possibilidade dessas duas categorias ontológicas seria negar a existência da obra de arte literária. Contudo, a obra de arte literária também não é uma entidade psíquica – como estava em voga na época do autor –, como fundamento puramente subjetivo e que, inevitavelmente, cairia na aceção de que existem infinitas versões subjetivas de uma obra X (em que cada leitura de *Hamlet* seria um *Hamlet* diferente, fruto somente de condições psicológicas individuais). A obra de arte pertence a um terceiro reino ontológico que é o de uma entidade intencional. É essa categoria ontológica que irá passar toda a análise de Ingarden acerca da obra de arte.

A partir do questionamento acerca do modo de ser da obra de arte literária como entidade intencional, torna-se necessário precisar o que não concerne ao estudo primário para uma ontologia da obra de arte, como elementos que somente poderão ser compreendidos quando as questões formais iniciais tiverem sido clarificadas. Assim, a abordagem de Ingarden, em um primeiro momento, não se ocupa: 1) da criação artística ou da produção da obra de arte; 2) da cognição da obra de arte, dos modos e limites dos atos de consciência pelos quais apreendemos a obra; 3) das possíveis atitudes subjetivas do leitor perante a obra; 4) da questão pertinente à natureza do valor na obra de arte (Ingarden 1973a: §6). Celso R. Braida (2014b) nota que também pertence a esse conjunto de exclusão inicial a análise da função sociocultural da obra de arte, fato que Ingarden aborda mais diretamente no capítulo 13, ao final da LWA (1973a). São todos elementos que podem ser considerados importantes, entretanto, tendem a ser confundidos com o objeto artístico, gerando equívocos com relação ao objeto de análise. No momento em que se tem uma proposta metodológica clara, por meio de uma ontologia da obra de arte, torna-se necessário se concentrar sobre o objeto artístico em detrimento do seu entorno, para

<sup>18</sup> Até mesmo uma obra, sem uma origem precisa (muitas obras de origem popular, como canções, cordéis, contos de fadas), ainda tem uma origem no sentido de que elas não são eternas, de que sua existência não é absoluta. Podemos sempre marcar que em algum momento a obra X não existia (antes do surgimento do ser humano, por exemplo).

<sup>19</sup> Em Husserl, entende-se como aquilo que é atual 1) como entidade física ou uma de suas partes, 2) como uma entidade psicológica ou uma de suas partes ou experiências (Drummond 2007: 176).

<sup>20</sup> Não se trata de um problema de versões (como há diferentes versões do *Hamlet*), mas da identidade entre diferentes objetos espacotemporalmente distintos, por exemplo, a minha edição de *Moby Dick* e a do meu colega que comprou exatamente a mesma edição, exatamente no mesmo local, são, em termos reais, entidades distintas. Nós não seguramos o mesmo objeto real.

<sup>21</sup> Este elemento representa um dos incômodos para Ingarden, para o qual ele não conseguiu encontrar uma saída satisfatória (veja Ingarden 1973a: 360-364, §66).

que, uma vez estabelecida uma compreensão da obra de arte, se possa abordar adequadamente tais questões<sup>22</sup>.

Uma vez estabelecido o escopo do objeto, Ingarden passa a ver o que não pertence à obra, o que é ontologicamente distinto dela, tais como: 1) o autor, suas experiências e estados psíquicos; 2) o leitor e suas experiências e estados psíquicos; e 3) a esfera dos objetos e relações objetivas que constituem o modelo dos objetos e relações objetivas que aparecem na obra propriamente dita (Ingarden 1973a)<sup>23</sup>. Novamente, não se trata de dizer que tais elementos não têm importância, mas de afirmar que eles não são a obra *per se*. E com isso podemos compreendê-la, visto que Ingarden confere certa distinção à obra de arte, isolando-a das condições subjetivas de quem a produz e de quem a apreende, pois "the author and his work constitute two heterogeneous objects which, already on the basis of their radical heterogeneity, must be fully differentiated" (1973a: 22). O que também vale com relação ao leitor e sua apreensão da obra de arte literária. Trata-se de afirmar que todos estes são entidades heterogêneas à obra de arte literária e que não devem ser confundidas com esta. Ou seja, essa distinção é de origem ontológica com base no tipo de entidade em questão.

### Construção estratificada

Para Ingarden (1973a), a obra de arte é uma construção/configuração (*Gebilde*) estratificada esquemática. O que significa que ela é uma formação de esquemas potencial – *held in readiness (Parathaltung)* –, que deve ser efetivada, i.e., concretizada pelos atos de um leitor. A estratificação significa que a obra é um todo complexo, formado por uma série de estratos heterogêneos, em que estes se diferenciam pelas suas características materiais (por serem entendidos conforme diferentes categorias ontológicas), com relação ao papel que cada um possui com os outros estratos e com relação à totalidade da obra. Os estratos que Ingarden identifica como necessários para uma obra de arte literária são: 1) formações fônico-linguísticas<sup>24</sup> (palavras, frases, parágrafos, e formações rítmicas derivadas); 2) unidades de significação (formadas pela união de palavras, frases, entre outros, com sentidos (*Sinn*) ideais); 3)

<sup>22</sup> Assim, por abordagem ontológica, que se pergunta acerca do modo de ser dos objetos artísticos literários, não se deve pensar em um isolamento do objeto como um formalismo. Ingarden (1975a) deixa claro que entende como um erro o isolamento do objeto ou a contraposição absoluta com relação ao que ele denomina uma análise subjetiva e análise objetiva da obra de arte (a estética seria um exemplo de análise subjetiva). A análise de Ingarden pretende se perguntar acerca de um objeto e ter a clareza metodológica para não o confundir com outros elementos relacionados ou derivados que o cercam, para depois analisar o objeto em meio aos fatores heterogêneos valorativos, subjetivos, sociais, etc. Na terceira parte de LWA, Ingarden se dedica explicitamente a alguns destes problemas, como a relação sociocultural da obra de arte literária e, posteriormente, desenvolve alguns desses temas com mais fôlego, como é o caso do problema epistemológico do *The Cognition of the Literary Work of Art* (1973b) e de seu trabalho acerca do valor nos trabalhos recolhidos em *Przeżycie, dzieło, wartość* (Experiência, obra de arte, valor) (publicado em 1966), "Uwagi o względności wartości" (Notas sobre a relatividade dos valores) e "Czego nie wiemy o wartościach" (O que não sabemos sobre valores), entre outros mais específicos, acerca da obra de arte (Dziemidok 1989).

<sup>23</sup> Novamente as relações sociais também são excluídas.

<sup>24</sup> O conceito de obra de arte literária de Ingarden compreende tanto as obras impressas quanto as obras orais.

objetividades apresentadas (aquilo que é apresentado na obra, aquilo que é de certa forma mostrado) e 4) aspectos esquemáticos (elementos que dão uma impressão quase sensorial a obra a partir do qual ela adquire um hábito de realidade). Cada tipo de obra de arte teria um diferente conjunto de estratos necessários.

A estrutura dos estratos permite que eles exerçam vários papéis distintos daqueles que são necessários para o funcionamento da obra. O estrato de formações fônico-linguísticas, por exemplo, tem o papel inicial de apontar para as unidades de significação, mas também pode dar a entender, por exemplo, em uma declamação, elementos emocionais, ou também esses podem ser construídos para darem a entender dados sensórios. É o caso do soneto "Na oração, que essa terra - aterra", do corpus Gregório de Matos, em que a repetição fonética, ao final de cada verso, remete à badalada de sinos. Além disso, o sistema de estratos pressupõe a possibilidade de surgirem outros estratos não frequentes em obras literárias, como podemos falar em um estrato visual nos *Cantos* de Ezra Pound.

O funcionamento primário dos estratos na obra de arte literária pode ser resumido da seguinte maneira:

In a literary work of art, the appearance of a word with a determinate corresponding word sound [forma significativa] is determined by the intended word meaning [significação]. This word meaning, in turn, is determined with respect to the meaning of the sentence as a whole. The primary function of the sentence is to create a state of affairs. This state of affairs is a represented objectivity. Many such objectivities are interconnected to form complex situations. During our reading of the work, we concretize the schematized aspects of all these objectivities and situations; that is, we fill in spots of indeterminacy and actualize that which is held in readiness. The final result of our concretization is the realization of that polyphonic harmony that is essentially predetermined by the manner in which the four strata are constituted and interwoven, and by virtue of which (polyphony) we regard the literary work as a literary work of art (Mitscherling 1997: 138-139).

Existe, nessa concepção, uma importância dada ao estrato de unidades de significação, pois é este que produz uma estrutura/armação para a obra. Ele requer e, ao mesmo tempo, determina todos os outros estratos de modo que tenham sua base ôntica nele. Todavia, a palavra - como parte do estrato fônico - funciona, ontologicamente como uma fundação externa e fixa da significação e dos outros estratos. Ela é uma base material para a obra intencional. É a palavra e os complexos de frase que - de um ponto de vista fenomenológico -, quando apreendidos pelo leitor, o levam "directly to the execution of an intentional act in which the content of a determinate meaning is intended" (Ingarden 1973a: 60).

Algo que subjaz a esse modelo é que, explica Küng, "even the lowest stratum has already a purely intentional existence, is already a cultural product and not a physical entity" (1994: 229). Logo, apesar do estrato de palavras conter um elemento material, ele, como um todo, não pode ser entendido como sendo apenas material. Seu lugar, na totalidade emergente da obra de arte literária, é compreensível dentro

da concretização intencional. Essa raiz intencional implica algo próximo à compreensão de Danto (1981), Mcfee (2011) e Thomasson (2004), em que não há percepção "pura" do objeto artístico, mas, sendo por sua natureza intencional que deve ser constituído, ele sempre é uma construção cultural que carrega um contexto consigo.

É importante considerar que, para Ingarden (1973a), há sempre uma totalidade em questão. Apesar da estrutura complexa e heterogênea dos estratos, nunca temos um objeto desconectado ou desarticulado. Nesse sentido, não é a palavra isolada o ancoradouro principal para a obra de arte literária, mas sim a frase como uma totalidade sempre marcada por ser uma construção contextual que determina a palavra em sua significação/localização, gerando um estado de coisas puramente intencional, que tem sua base ôntica na frase. Noção esta que distancia Ingarden de Husserl, que tinha a palavra como unidade mínima – fato que, segundo Ingarden, o permitiu uma pressuposição idealista –, mas que aproxima Ingarden de certa forma da concepção analítica, que também tem a frase como unidade mínima<sup>25</sup>. É a partir daí que teremos acesso aos estratos de objetividades apresentadas e aspectos esquematizados, que terão que ser atualizados em seus lugares de indeterminação.

É com essa formulação, e diante da constatação de uma tendência dos anos 50 e 60 de compreender as obras de arte como objetos fixos ou como subjetivação psicologizantes, que Ingarden consegue propor uma saída para a questão da identidade da obra de arte, sem torná-la algo estanque nem um fruir subjetivo:

Clearly, the essential problem here concerns how to fix the identity of artworks for the purpose of objective criticism and objectively grounded appreciation, without fixing their boundaries in the manner merely of material or perceptual objects and with full regard for the contingencies of cultural and historical shifts in understanding (Margolis 1979: 113).

A saída desenvolvida por Ingarden, da obra como configuração estratificada esquemática, será a base para, por exemplo, a formulação de obra de arte como jogo, de Hans-Georg Gadamer (2006), e se aproximará da formulação de obra de arte como sentido semântico de Arthur Danto (1981, 1986).

<sup>25</sup> O que deve ficar claro aqui entre a frase e a palavra é que a frase é sempre inerente e inalienavelmente uma construção, fruto de um ato intencional, não podendo haver algo como uma "frase natural". Isso impossibilita a afirmação da base literária sobre uma entidade ideal (como Husserl defendia, por fundamentar a palavra como unidade fundamental) e que se corra o risco de afirmar a literatura como ideal. O elemento "construto" inerente à frase garante que, mesmo que as palavras sejam compreendidas como entidades ideais (algo questionado, mas não resolvido por Ingarden), haverá sempre a necessidade de um elemento mundano intencional necessário que re-atualiza as palavras – dá a elas uma significação por sua localização em uma construção frasal maior –, fundamentando a obra de arte. Sendo assim, admitir a frase como construto garante sempre a intencionalidade como base da obra de arte literária (Ingarden 1973a).

Assim, mais do que uma análise pormenorizada dos estratos individuais, me interessa aqui o modo de concretização da obra de arte literária como estabelecida por Ingarden<sup>26</sup>.

### Obra de arte como entidade complexa

O que deve ser aqui notado é que não há, na filosofia de Ingarden, a possibilidade de uma obra de arte ontologicamente simples. A obra de arte é sempre complexa. Isso porque ela possui uma estrutura estratificada, ela é composta por uma série de elementos heterogêneos – fonético, significação, objetividades, aspectos – que operam de formas diversas e se interconectam dentro do todo da obra de arte. Diferentemente, a concepção estética considerava a obra de arte como simples, ou como recepção, ignorando, desta forma, o objeto, ou se atendo somente ao sensório-perceptivo, à aparência. A obra de arte estética – i.e., a obra de arte entendida em uma teoria estética – é plana, se comparada à noção de obra estratificada de Ingarden –, porque o que se compreende como objeto é apenas uma primeira camada só sensório ou só aparência, não havendo modo de funcionar, não havendo relação histórico-cultural. É a partir dos pressupostos de simplicidade estética que se pode cair na indistinguibilidade. A peça 4'33" de John Cage poderia ser esteticamente confundida com a *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd* de Alphonse Allais, caso o espectador não soubesse de que peça se tratava. É também o caso das três caixas Brillo: as do mercado, as de Andy Warhol e as Mike Bidlo. Todas são sensório-perceptivelmente iguais. E essa igualdade só se dá se afirmamos a obra de arte como simples. Assim que assumimos elementos socioculturais na obra de arte, essa indistinguibilidade some.

A partir de Danto (1981), Carroll (2003), Mcfee (2011) e Thomasson (2004), conforme já mencionado, ser arte envolve elementos históricos e culturais. Em Ingarden (1973a), estes se tornam diretamente aparente porque a obra de arte literária é uma entidade intencional, i.e., a obra de arte é constituída pela intencionalidade. Esta, como "consciência de...", implica uma forma de indicação, direcionamento e reconhecimento fundado no estar-no-mundo. Significa ainda que toda entidade intencional é um objeto/fato sociocultural. Ao mesmo tempo, a intencionalidade sempre implica uma multiplicidade existencial. Como um "ser para...", ela sempre pressupõe a existência de algo a mais do que eu. Um objeto intencional não é autônomo como uma "ideia" (sempre existente). Ela tem sua base ôntica em outro objeto. Por ser uma entidade intencional, a obra de arte depende de atos intencionais de outrem para ser. Isso significa que ela precisa ser construída, que ela depende desta construção e concretização para ser. Assim, tanto o modo de ser da obra de arte como construto, quanto o modo de ela ser constituída intencionalmente no ato de concretização, a constituem como um objeto histórico-cultural. Fato que se

<sup>26</sup> A maior parte da LWA consiste em uma análise pormenorizada dos estratos, suas relações e funcionamentos. Seria demasiado extenso rever esta exposição aqui, como também seria um desvio do assunto principal. Para uma discussão e explanação mais específica acerca dos estratos na LWA, veja o artigo *Roman Ingarden's "The Literary Work of Art": Exposition and Analyses* (1985), reimpresso no livro *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics* (1997), ambos de Jeff Mitscherling, e a dissertação *Análise Categorical da Arte em Amie Thomasson* de Debora Pazetto Ferreira (2010).

torna aparente quando observamos elementos da obra de arte que são dependentes no contexto (como grande parte dos atos interpretativos que executamos perante o artístico). Nesse sentido, a complexidade está pressuposta no tipo de entidade que é a obra de arte literária (uma entidade intencional).

Dessa maneira, a complexidade das obras de arte em Ingarden estão fundadas em duas bases: 1) a obra ser uma estrutura estratificada, como composta por uma multiplicidade heterogênea de elementos, e 2) a obra ser uma entidade intencional, ou seja, um objeto sociocultural que carrega essa marca e necessita dela para sua concretização. Podemos, então, dizer que um artefato/artifício é complexo, é um construto e é um diálogo com tradições. O que isso indica em Ingarden é que a obra de arte não é só o objeto real (a coisa bruta) nem o objeto estético (afecção subjetiva). Ambos podem ser considerados simples com relação à complexidade da localização implicada por ser uma obra de arte. Limitar a análise ao objeto real ou ao objeto estético é não entender ou não acessar plenamente a obra de arte. É novamente a compreensão da obra de arte como entidade intencional que nos indica outro caminho possível.

Com essa constatação, pode-se afirmar, como já notado por Thomasson (2004), que a complexidade do objeto necessita de uma concepção de obra de arte que não a reduza. No prefácio da primeira edição alemã (1973a), Ingarden localiza o erro das teorias precedentes no entendimento de que a obra de arte literária é objeto simples e em sua tendência de ligá-lo a uma de duas concepções: ou próxima demais das artes visuais (especialmente da pintura), ou uma consideração excessiva do viés linguístico. Respectivamente, o primeiro diminui o caráter significativo e o segundo diminui a apreensão sensória intuitiva da obra de arte<sup>27</sup>, ou seja, ambos acabam anulando sua complexidade. De um modo aproximado, é possível considerar o problema da simplicidade ao lado da problemática de uma visão da arte como estética (como um sentir ou afecção) ou como sentido linguístico (dizer ou conteúdo semântico), de modo que: ou a obra é, muito próxima das artes visuais, considerada uma apreensão sensível imediata, ou é considerada uma elaboração linguística de sentido. Por ser complexa, multifacetada, a obra de arte literária não pode ser reduzida a um desses pontos sem resvalar para uma má compreensão, pois, como Ingarden pretende mostrar, ela pode plenamente englobar a ambos. Podendo portar os dois, nenhum destes deve ser considerado como fundamento do ser obra de arte, nenhum deles é uma condição necessária suficiente para o ser-arte.

Ao mesmo tempo, devemos lembrar que são as significações que atravessam e unem os estratos heterogêneos da obra de arte literária:

There exists among them a distinct stratum, namely, the stratum of meaning units, which provides the structural framework for the whole work. By its very essence it requires all the other strata and determines them in such a way that they have their ontic basis in it and are dependent in their content on its qualities (Ingarden 1973a: 29).

<sup>27</sup> Dentro de uma terminologia fenomenológica, intuição significa ter o objeto atualmente e diretamente presente para nós em oposição a tê-lo apresentado intencionalmente em sua ausência. Logo, o termo não carrega nenhum significado místico ou de apreensão especial (Sokolowski 1999: 35).

O detalhe interessante é que, como comenta o próprio autor em uma nota, o estrato de unidades de significação não tem um papel central na aprecepção estética da obra. O que pode aparecer como um duplo jogo entre estética e significação (que poderíamos considerar um elemento hermenêutico<sup>28</sup>), se torna mais claro se confrontado com outro comentário do autor, em que a apreensão da obra de arte literária envolve conhecimento (até mesmo racional ou lógico-formal), fatores sociais e culturais, acarretando, em Ingarden, a aceitação de uma pluralidade de elementos para apreensão da obra de arte e para sua valoração:

Thus there is always, in the aesthetic perception of the work, a phase in which we pass through, as it were, the atmosphere of the rational, since we must first "comprehend" the work, and indeed "comprehend" it in the sense in which *only* the meaning units are comprehensible. Precisely the most significant difference in the attitude to works of art of other types (music, painting) is that the transition through the sphere of the rational is quite *indispensable* for arriving at the other strata of the work and for submerging ourselves, if need be, in an irrational atmosphere (Ingarden 1973a: 211, grifos do autor).

Ou seja, como em Mcfee (2011) e Danto (1981), não há, para Ingarden, como anular uma compreensão racional das unidades de significação da obra de arte, pois são estas que irão interligar e efetivar uma unidade ao todo durante o ato de concretização. Se há valoração estética, ela terá que passar pelo crivo, mesmo que não seja completamente subserviente a essa, pela racionalidade da significação (devemos pensar na interpretação textual necessária para entender uma obra literária tanto em seu estado mínimo de entender acontecimentos, quanto de constituir relações complexas naquilo que é apresentado). Consequentemente, para que a obra não seja simplificada, ou vista de forma nivelada, estes dois elementos devem ser uma segunda instância da obra, do ser-arte, pois elas não estabelecem o ser-arte, nem são suficientes para compreender o artístico, muito menos têm autonomia para tal. A filosofia de Ingarden, através da construção estratificada - artefato - e da concretização - ação -, tenta superar a redução a ambos, estética e significação, por meio da intencionalidade.

Vale também ressaltar que é esta complexidade ontológica que permite a Ingarden estabelecer a pluralidade ou heterogeneidade ontológica com relação aos diferentes tipos de obras de arte. Sendo assim, mesmo se aceitarmos que toda teoria ou filosofia da arte seja, inevitavelmente, redutora, perante o dado artístico que ela pretende analisar (considerando que o artístico nunca pode ser capturado em seu todo), a ontologia de Ingarden, por identificar a heterogeneidade complexa dos estratos que compõem a obra de arte, pode também marcar a diferença entre

---

<sup>28</sup> De certa forma, Gadamer (2006) irá fortalecer e colocar em um ponto central de sua tese ontológica de obra de arte como jogo o elemento semântico hermenêutico - ponderando entre o visual e a significação de Ingarden -, podendo ser compreendido, em parte, como uma releitura da tese de Ingarden a partir do ponto vista hermenêutico.

distintos tipos de obras, como entre a figura, a arquitetura ou o filme, construindo uma teoria que reconheça e analise suas particularidades, na suposição de que evidenciar a diversidade é sempre mais próspero para o entendimento do fato artístico do que aceitar uma unidade *a priori*.

### Ato de concretização

Vimos acima que a obra de arte literária, como entidade complexa, não pode ser reduzida ao objeto real (a coisa bruta) nem ao objeto estético (afecção subjetiva). Um poema não é um conjunto de grafemas na página (texto), nem são as representações, "imagens" ou valores na cabeça do leitor:

For it is neither among physical, psychical, nor psycho-physical objects, that we find literary works. Among physical objects there are only the so-called books, i.e., in their present form some sheets of paper bound together and covered with various drawings. However, a book is not yet a literary work, but only a means to "fix" the work, or rather to render it accessible to the reader. Among the experiences, on the other hand, there occur only the acts of "reading" and which do not constitute a literary work either. Nevertheless, the particular literary works may be the objects against the background of which aesthetic objects come to be constituted (Ingarden 1961: 290).

Esse modo de pensar reaparecerá em "Phenomenological aesthetics: an attempt at defining its range" (1975a), referente a outras produções:

it transpired at the same time that it [the work of art] requires for its existence not only these various experiences [author's and receptor's] but additionally a certain physical object like a books, a piece of marble, a painted canvas, which must be suitably shaped by the artist and suitably perceived and apprehended by the consumer, in order that against this background the given work of art might appear (Ingarden 1975a: 260).

A obra de arte, como configuração esquemática, está para além da coisa real e do psicológico<sup>29</sup>. Ela desfaz a relação sujeito-objeto ao unir estes dois em ato de concretização: "Concretization constitute, as it were, the connecting link between the reader and the work" (Ingarden 1973a: 352). A obra só pode ser apreendida como concretização, ela só se dá em ato. A concretização é um modo de colocar em movimento os estratos, fazê-los funcionar e intercalar via ação. A concretização é "precisely what is constituted during the reading and what, in a manner of speaking, forms the mode of appearance of a work, the concrete form in which the work itself is apprehended" (Ingarden 1973a: 332, §61). Assim, o termo "concretização"

<sup>29</sup> Apesar de ir além, as propriedades de ambos os substratos são relevantes para a obra de arte, e ela depende destes (Ingarden 1964).

compreende tanto o ato de concretizar, quanto o resultado deste ato, como totalidade emergente que apreendemos.

Trata-se de preencher ou completar – sempre de forma distinta – aquilo que é apenas esquematicamente dado na obra de arte, de concretizar certos lugares de indeterminação e, conjugado a isso, atualizar certos elementos potenciais ou virtuais<sup>30</sup>. Desta forma, é na concretização que tanto os aspectos esquemáticos quanto a obra de arte, como totalidade esquemática, são concretizados por aquele que os apreende (no caso da obra de arte literária, este se dá no ato de leitura). Isto ocorre com relação às objetividades apresentadas – por exemplo, onde está a personagem quando não mencionada em uma narração, que o quarto narrado existe em um mundo, que nesse mundo imperam as leis da gravidade, etc. –, como também com relação a indeterminações rítmicas e fonéticas durante uma declamação, ou até mesmo com ações físicas no caso de uma apresentação cênica. E é, justamente, na concretização, que a obra de arte é efetivada e apreendida. A filosofia de Ingarden coloca a obra de arte como um "dar-se" na atualização, a obra de arte se perfaz na ação como ato.

A obra de arte é, então, um todo ontologicamente complexo que deve ser concretizado e apreendido como tal em sua harmonia polifônica, i.e., o resultado final de nossa concretização é a realização de uma harmonia polifônica. Ela é determinada pela forma em que os quatro estratos e suas valorações estéticas são constituídos e interligados, como também é a forma total em que apreendemos a coisa artística (Mitscherling 1997). O conceito de "harmonia", apesar de ser composto por elementos de valoração, não deve ser compreendido como elemento valorativo, nem com referência a ideais de perfeição neoclássica ou qualquer tipo de equilíbrio dos elementos da obra, mas sim no sentido explicitamente formal da teoria musical, como a existência simultânea de elementos heterogêneos<sup>31</sup>. Nesse sentido, a teoria de Ingarden tem uma forte similaridade com a música, se entendermos que a obra tem tanto uma harmonia vertical (existência simultânea dos estratos), quanto uma

<sup>30</sup> A concretização não são invenções completas da cabeça do leitor, mas construções contingentes a partir da configuração esquemática obra de arte. O que leva que existem tanto concretizações errôneas, quanto concretizações inadequadas da obra de arte (falar que *Hamlet* é sobre as aventuras de meu cão Sparky, por exemplo, seria algo errôneo pois não dá conta deste fato na estrutura da obra de arte), apesar de que as balizas que estabelecem estas são em grane parte contextuais (Ingarden 1973a).

<sup>31</sup> O *Dicionário Grove de Música* define harmonia como: "A combinação de notas soando simultaneamente, para produzir acordes, e sua utilização sucessiva para produzir progressões de acordes. Épocas distintas da música ocidental (a harmonia é muito mais desenvolvida na música ocidental do que em qualquer outra) esposaram idéias diferentes sobre que tipos de harmonia são aceitáveis ou válidos" (1994: 407). Assim, musicalmente um acorde dissonante (um tritono ou um acorde em sétima, por exemplo) ainda é uma possibilidade harmônica (dentre consonâncias e dissonâncias). Não há valor intrínseco com relação a dissonância. Qualquer valor a esta – positivo ou negativo – deriva de concepções socio-culturais de cada época: "No período 1600-1900, era comum o uso de tríades perfeitas, como acordes conclusivos; mas no séc.XX os compositores trataram a dissonância com maior liberdade, e não acharam necessário resolver acordes que, em eras anteriores, seriam considerados dissonantes" (1994: 407). Fora do escopo da música europeia ocidental erudita, a dissonância se torna mesmo um elemento comum sem qualquer ar de negatividade, basta ouvirmos algumas execuções de flamenco, sobretudo as *seguiriyas*.

execução horizontal ao longo da concretização por um leitor (1973b, §4)<sup>32</sup>. Mas essa polifonia emergente não significa a anulação da heterogeneidade dos estratos (Ingarden 1973a: §8).

Desta forma, apreender a obra de arte literária significa apreendê-la como uma totalidade emergente, não se anulando os estratos como individualidades heterogêneas. O que temos por obra são os estratos como um construto complexo, uma configuração esquemática, um artefato, que deve ser concretizada para ser compreendida como uma totalidade emergente. O que implica certas distinções fundamentais (Ingarden 1973a).

Cada extrato tem seus próprios valores artísticos e estéticos – qualidades sonoras como ritmos, qualidades de objetividades apresentadas como construção de cenas, qualidades de significação como metáforas, etc. – e a partir da totalidade emergente da interconexão destes estratos e suas qualidades de valor estético que apreendemos o objeto estético<sup>33</sup>. É somente quando apreendemos a polifonia harmônica que apreender o objeto estético, ou seja, esses são frutos da concretização.

Devemos então ter claro que a concretização e o ato de concretizar não pertencem completamente à obra de arte em si, mas são relacionadas a uma dada leitura e um dado leitor. Se o ser humano tem autonomia ôntica para agir e reagir ao mundo, "the concretization of a literary work is not an ontically autonomous object" (Ingarden 1973a: 351). Como mencionei acima, é o ato que une obra e leitor. E há aqui uma diferença que deve ser claramente marcada, pois: "one must not forget that, taken in this isolation, the literary work is a *schematic* formation in which, moreover, various elements preserve in a characteristic *potentiality*" (Ingarden 1973a: 372, grifos do autor). A concretização tanto vai além da obra de arte literária, quanto ao mesmo tempo não a esgota ou executa por completo, não vai tão longe quanto a obra. Isso porque ela vem a conter – por uma apreensão de sujeito autônomo – elementos que não são da obra de arte, apesar de serem permitidos por esta, e ao mesmo tempo essa apreensão é incapaz de esgotar todas as possibilidades de concretizações. Assim, a obra de arte não pode ser confundida com a concretização, e a concretização não pode ser confundida com o objeto estético: "It is not the concretization itself which is the aesthetic object, but rather the literary work of art taken precisely as it is expressed in a concretization in which it achieves its full incarnation" (Ingarden 1973a: 372). O objeto estético é fruto da concretização e está depois desta. Essas distinções só são possíveis a partir da visada ontológica formal arduamente elaborada por Roman Ingarden, ficando claro a importância e necessidade de compreender a obra de Ingarden como um trabalho em ontologia da literatura, como um questionar-se acerca do modo de ser da obra de arte literária.

<sup>32</sup> Deve-se diferenciar a concretização temporal da obra de arte literária: "With reference to the work itself, however, it is evident that, once it has come to exist, it exists *simultaneously* in all of its parts and that none of these parts is 'earlier' or 'later' in a temporal sense" (Ingarden 1973a: 306, grifo do autor).

<sup>33</sup> A própria noção de Ingarden no que diz respeito ao valor "estético" é um tanto dúbia já que, no §13 (1973a), ele fala na heterogeneidade da beleza e, ademais, ao longo da obra, menciona uma série de elementos valorativos que não partem de uma noção sensível de *aisthesis*, sendo muito mais próximo do que poderia se referir a uma engenhosidade. Pode-se questionar, como Danto (1986), o quão pautadas no sensório eram realmente as estéticas, já que muito de suas construções discursivas pendiam para o que seria um valor intelectual filosófico.

## INGARDEN AND AN ONTOLOGY OF THE LITERARY WORK OF ARTE

**Abstract:** The present article aims at analyzing Roman Ingarden's project for an ontology of the literary work of art by elucidating his concept of ontology, its assumptions, implications, and consequences. It thus addresses his concerns regarding the methodological scope for studying and comprehending the literary work of art's mode of being and operating.

**Keywords:** Ingarden; ontology; literature.

### REFERÊNCIAS

BRAIDA, Celso R. A Forma e o sentido da frase "isso é arte". In: BRAIDA, Celso R.; DRUCKER, Claudia; BARBOZA, Jair (Org.). *Café Filosófico: estética e filosofia da arte*. Florianópolis: Edufsc, 2014a. p. 23-56.

\_\_\_\_\_. *Tópicos em ontologia*. Florianópolis: Rocca Brayde, 2013.

\_\_\_\_\_. *Roman Ingarden*. documento de aula. 2014b.

CARROLL, Noël. *Beyond aesthetics: philosophical essays*. New York: Cambridge University, 2003.

DANTO, Arthur. *The Transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Cambridge: Harvard University, 1981.

\_\_\_\_\_. *The Philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University, 1986.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: edição concisa (ed. Stanley Sadie; co.ed. Alison Latham). Tradução. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DRUMMOND, John J. *Historical dictionary of Husserl's philosophy*. Lanham: Scarecrow Press, 2007.

DZIEMIDOK, Bohdan. Ingarden's theory of values and the evaluation of the work of art. In: DZIEMIDOK, Bohdan; McCormick, Peter (Ed.). *On the aesthetics of Roman Ingarden: interpretations and assessments*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1989.

FERREIRA, Debora Pazetto. *Análise categorial da arte em Amie Thomasson*. 2010. 144f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. *Truth and method*. (2<sup>o</sup> edição) Tradução: Joel Weinsheimer; Donald G. Marshall. New York: Continuum, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Off the beaten track*. Tradução: Julian Young e Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche volumes 1 and 2: the will to power as art, the eternal recurrence of the same*. Tradução: David Farrell Krell. San Francisco: Harper & Row, 1991.

HUSSERL, Edmund. *Logical investigations*. Tradução: J. N. Findlay. London: Routledge, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ideas for a Pure Phenomenology and Phenomenological Philosophy*. Tradução: Daniel O. Dahlstrom. New York: Hackett, 2014.

INGARDEN, Roman. *The Literary work of art*. Tradução: George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University, 1973a.

\_\_\_\_\_. *The Cognition of the literary work of art*. Tradução: Ruth Ann Crowley, Kenneth R. Olson. Evanston: Northwestern University, 1973b.

\_\_\_\_\_. *Ontology of work of art: the musical work, the picture, the architectural work, the film*. Tradução: Raymond Meyer, John T. Goldthwait. Athens: Ohio University Press, 1989.

\_\_\_\_\_. *Controversy over the existence of the world*. (vol. 01) Tradução: Arthur Szylewicz. Frankfurt am Main: Peter Lang International Academic Publishers, 2013.

\_\_\_\_\_. Aesthetic experience and aesthetic object. *Philosophy and Phenomenological Research*, v. 21, n. 3, 1961, p. 289-313.

\_\_\_\_\_. Artistic and aesthetic values. *British Journal of Aesthetics*, v. 4, n. 3, 1964, p. 198-213.

\_\_\_\_\_. Phenomenological aesthetics: an attempt at defining its range. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 33, n. 3, 1975a, p. 257-269.

\_\_\_\_\_. *On the motives which led Husserl to transcendental idealism*. Tradução: Arnór Hannibalsson. Den Haag, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1975b.

KÜNG, Guido. Roman Ingarden (1893-1970): Ontological phenomenology. In: SPIEGELBERG, Herbert. *The Phenomenological movement*. The Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1994.

MARGOLIS, Joseph. Recent currents in aesthetics of relevance to contemporary visual artists. *Leonardo*, v. 12, n. 2, 1979, p.111-119.

MCFEE, Graham. *Artistic Judgement: a framework for philosophical aesthetics*. London: Springer, 2011.

MITSCHERLING, Jeff. *Roman Ingarden's ontology and aesthetics*. Quebec: University of Ottawa Press, 1997.

\_\_\_\_\_. Roman Ingarden's "The Literary work of art": exposition and analyses. *Philosophy and Phenomenological Research*, v. 45, n. 3, 1985, p. 351-381.

RYLE, Gilbert. Essentiale Fragen: Ein Beitrag zum Problem des Wesens.ss by Roman Ingarden (Review). *Mind*, v. 36, n. 143, 1927, p. 366-370.

SOKOLOWSKI, Robert. *Introduction to phenomenology*. New York: Cambridge University, 1999.

SPIEGELBERG, Herbert. *The Phenomenological movement*. The Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1994.

THOMASSON, Amie. The Ontology of art. In: KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell guide to aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

\_\_\_\_\_. Roman Ingarden. In: *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Stanford: Metaphysics Research Lab/Center for the Study of Language and Information/Stanford University, 2012. (ed. Edward N. Zalta). url: <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2012/entries/ingarden/>>.

---

ARTIGO RECEBIDO EM 28/03/2017 E APROVADO EM 30/10/2017