

Ontologia, estratificação e polifonia literária em Roman Ingarden

Ontology, stratification,
and literary polyphony in Roman Ingarden

Diego Luiz Warmling
Universidade Federal de Santa Catarina
diegowarmling@hotmail.com
<http://lattes.cnpq.br/3640290996876588>

Resumo

Das descrições ingardeanas acerca das possibilidades de existência de entidades que, concomitantemente reais e ideais, possam constituir-se ontologicamente autônomas e independentes de qualquer intencionalidade transcendental, este artigo revisita *A Obra de Arte Literária* a fim de evidenciar a estratificação polifônica das obras literárias. Partindo da caracterização ontológica do objeto literário como um objeto puramente intencional, nos encaminharemos ao seu esquematismo estratificado. Entendendo que cada unidade constituinte retém uma pluralidade significativa própria dentro do conjunto geral da obra, caracterizaremos o modo como cada um dos estratos literários se compõe dentro do escopo ingardeano, a saber: 1) *as formações fônico-linguísticas*, 2) *as unidades de significação*, 3) *as objetividades apresentadas* e 4) *o estrato dos aspectos esquematizados*. Isso posto, teremos enfim o que Roman Ingarden qualifica como sendo o caráter orgânico e polifônico das obras literárias: a relação de totalidade significativa, posta a partir de uma harmonia não hierarquizada entre os diferentes estratos heterogêneos.

Palavras-chave

Ontologia; Obras literárias; Estratos heterogêneos; Polifônia.

Abstract

Among Ingarden's descriptions about the possibilities of existence of entities that, being both real and ideal, can be up ontologically autonomous and independent of any transcendental intentionality, this article revisits *The Literary Work of Art* to highlight the polyphonic layering of literary work. Starting from the ontological characterization of the literary object as a purely intentional object, we will reach his stratified schematism. Understanding that each constituent unit retains in itself a significant plurality to its own within the overall body of work, we characterize how each stratification of literature is composed within the scope of Ingarden, as follows: 1) *formation of phonic linguistics*, 2) *units of significance*, 3) *presented objectivities* and 4) *the layer of the schematic aspects*. That said, we finally have what Roman Ingarden qualifies as the organic character and polyphony of literary work: a significant totality of relationship, called from a non-hierarchical harmony between different heterogeneous strata.

Keywords

Ontology; Literary works; Heterogeneous strata; Polyphony.

1. Ontologia da obra de arte e o objeto puramente intencional

Pautado por uma reconsideração da teoria husserliana, Roman Ingarden revisita os postulados fenomenológicos com o intuito não apenas de evitar dicotomias entre realismo epistemológico e

empirismo ingênuo, mas de pôr-se contra o idealismo transcendental do mestre. Para o polonês, Husserl não só pôs todas as entidades como puramente intencionais, como as tornou dependentes de uma consciência intencional. Ainda que sua leitura tenha surtido pouco efeito entre os críticos,¹ se para Husserl os elementos mundanos são concebidos como “objetividades puramente intencionais, que têm seu fundamento ontológico e sua razão determinante nas profundidades da pura consciência constitutiva” (Ingarden, 1965, p. 4) e se, paralelamente, o idealismo transcendental representa um princípio a partir do qual a consciência intencional figura como a instância última da atividade humana, Ingarden – n’*A Obra de Arte Literária* – nos convence, em via contrária, da existência de entidades que, sendo, ao mesmo tempo, reais e ideais,² podem ser ontologicamente autônomas e independentes de uma intencionalidade transcendental. Considerando, diante disto, que as obras de arte serão classificadas como entidades puramente intencionais, é na busca pelo modo de ser da arte que teremos acesso a um horizonte privilegiado, autônomo ao transcendentalismo husserliano.

Para se tomar posição sobre esta teoria, elaborada por Husserl com extrema sutileza [...], é, entre outras coisas, necessário por em relevo uma estrutura essencial e o modo de ser do objeto puramente intencional, para em seguida examinarmos se as entidades reais, pela sua própria essência, podem ter essa mesma estrutura e esse mesmo modo de ser. Com este escopo, procurarei um objeto cuja intencionalidade pura fosse indubitável e em que pudéssemos estudar as estruturas essenciais e o modo de ser do objeto puramente intencional sem nos submetermos às sugestões resultantes da consideração dos objetos reais. Foi assim que a obra literária se me afigurou ser um objeto de investigação particularmente adequado a este fim (Ingarden, 1965, p. 4).

Enquanto na *epoché* transcendental nossas percepções estão reduzidas à imanência de uma consciência puramente intencional sem qualquer ligação com os objetos reais, é desvinculando-se dos objetos necessariamente mundanos que *A Obra de Arte Literária* nos abre para a possibilidade de compreendermos objetos diametralmente distintos ao corolário husserliano. Sem retornar ao que – em Husserl – seria um realismo ingênuo, Ingarden nos apresenta, pela via da arte, objetos autônomos à consciência. E é defendendo a predominância de três modos distintos de ser – o real, o ideal e o puramente intencional – que o polonês compreende os objetos artísticos como dependentes não só da intencionalidade do artista, mas de sua concretização via intencionalidade do espectador.

Desviando-se tanto de uma perspectiva neopositivista (para quem as obras de artes estão reduzidas aos fenômenos físicos), quanto de um enfoque psicologista (para quem a arte responde apenas à realização do sujeito da experiência, sem qualquer possibilidade de investigação científica), Ingarden utiliza muitos dos pressupostos fenomenológicos para, a partir das características essenciais da experiência, compreender os diferentes “modos de ser” dos objetos que a arte nos oferta. Põe-se em relevo a tarefa de buscar uma estrutura formal e existencial da obra de arte na qual a noção de essência não carregue um sentido ideal ou idealista, mas que, diante de entidades puramente intencionais, seja um construto. Suas considerações seguem, por assim dizer, uma via ontológica, cuja meta é “demonstrar nos próprios produtos lógicos uma série de circunstâncias que impossibilitam o seu ser ideal no sentido rigoroso e, ao mesmo tempo, indicam como sua origem ôntica as operações subjetivas” (Ingarden, 1965, p. 6). Se Husserl considera todas as objetividades ideais/irreais tendo em vista

¹ De fato, para os críticos husserlianos o idealismo transcendental não tem a ver com uma metafísica idealista. E o próprio Husserl acusa Ingarden de não ter compreendido a radicalidade de sua fenomenologia constitutiva.

² Em *A Obra de Arte Literária*, os objetos materiais surgem num instante temporal, se modificam e deixam enfim de existir ao longo do tempo. Deste modo, os objetos ideais, por sua vez, não podem ser alterados ao longo do tempo, ainda que não se saiba muito bem sua constituição.

apenas “uma ampliação universal do Idealismo Transcendental” (Ingarden, 1965, p. 6), Ingarden, por seu turno, insiste “na rigorosa idealidade de várias objetividades ideais” (Ingarden, 1965, p. 6), entendendo tanto que não é possível pensar a arte como desprovida de aparato físico (um livro, por exemplo) quanto que não podemos concebê-la como estritamente vinculada à criatividade do artista. Abstendo-se de um posicionamento idealista do mundo real, o polonês concebe um fundamento ôntico às idealidades, o que lhes possibilita não só uma identidade intersubjetiva, mas um modo de ser heterônomo. Assim, segundo o próprio,

A divisão de todos os objetos em ideais e reais parece ser a mais universal e, ao mesmo tempo, completa. [...] Todavia não é tão fácil de resolver. E não é por duas razões: primeira, porque até hoje a determinação dos objetos reais e ideias segundo o seu modo de ser [...] não chegou a ser definitivamente realizada. Em segundo lugar, não é, de momento, claro o que seja propriamente uma obra literária. [...] as tentativas fracassadas em considerar a obra literária como objetividade ideal ou real mostrar-nos-ão, da maneira mais sensível, quão obscuro é o que sabemos da obra literária. [...] Para cada uma das possibilidades que mutuamente se excluem parecem militar importantes argumentos. [...] as duas soluções antagônicas do problema parecem ser inviáveis (Ingarden, 1965, p. 25-27).

Ratificando a ideia da arte como uma estrutura formal em relação com situações existenciais, o polonês enfatiza que – em conjunto com a estrutura formal da obra – está implícita uma dupla relação entre intencionalidades distintas. A obra não representa somente um produto material, mas compreende uma interpenetração entre as intencionalidades do autor e do espectador. E é tomando-a como uma referência privilegiada do ser puramente intencional que a proposta ingardeana não apenas pretende preservar os aspectos reais e ideias da arte em relação às categoriais ontológicas fundamentais, como se torna uma das primeiras teorias a compreendê-la sem, contudo, subjugá-la ao apêndice dos problemas filosóficos “mais fundamentais”.³ Segundo Otávio Guimarães Tavares, Ingarden possibilita pensar a arte por uma perspectiva diferente daquelas teorias que buscam formular um princípio universal para, tão-somente assim, apreendê-la. De base realista e dirigido para uma ontologia, nega a “pretensão a um conceito único e homogeneizador das artes [...] porque metodologicamente se olha o objeto artístico mesmo em toda sua complexidade” (Tavares, 2015, p. 268).

Ora, se a partir destas diretrizes temos 1) que o estatuto ontológico da arte deixa de ser pensado como um apêndice metafísico e 2) que a mesma pertence à categoria dos objetos puramente intencionais, é com base nestes pressupostos que poderemos entender a análise ingardeana não apenas como uma estrutura formal positiva que define seu objeto pelo que ele é ou pode ser, mas principalmente como um sistema de estratos heterogêneos e polifônicos dependentes entre si. Portanto, é enquanto aplica sua revisão das investigações husserlianas às obras literárias que, para Ingarden, a essência e a unidade da obra literária são reveladas através de uma análise inter-relacional de suas diferentes camadas constitutivas. Vejamos, portanto, como o autor dispõe a estrutura própria da obra literária.

2. A estratificação da obra literária

Na primeira parte do texto, o autor nos impele a estudar as obras literárias através de sua totalidade e conjunto, pois seu problema diz respeito ao todo e não somente às partes. *A Obra de*

³ De acordo com Otávio Guimarães Tavares, a exemplo do que propõe Kant, Schiller ou Greenberg, “uma unidade absoluta entre as artes somente é possível quando abstraímos as peculiaridades de uma coisa em algum tipo de universalidade [...] através da proposta de desinteresse e da diferenciação estética em que só se olha a recepção subjetiva como base da arte” (Tavares, 2015, p. 268).

Arte Literária visa descrever essência da literatura para além das diferentes formas individuais que possa ter. E é neste sentido que Ingarden nos põe diante de um fato curioso:

Quase todos os dias nos ocupamos de obras literárias. Lemo-las, somos impressionados por elas, agradam-nos ou desagradam-nos, [...] e, muitas vezes, ela constituem uma atmosfera em que vivemos. [...] Contudo, interrogados sobre o que seja propriamente a obra literária devemos com certa surpresa admitir que não encontramos nenhuma resposta correta ou satisfatória. O nosso saber a respeito da essência da obra literária, com efeito, não só é insuficiente mas sobretudo pouco claro e muito incerto. [...] O múltiplos juízos que nos oferecem são muitas vezes contraditórios e, no fundo, não constituem resultado sólido [...] Nas obras de ciência literária da autoria de escritores importantes não encontramos em geral formulado com clareza o problema da essência da obra literária como se fosse um assunto de conhecimento de todos e inteiramente significativo. [...] nunca permitem uma solução final desde que fique por esclarecer a essência própria da obra literária. A esta questão central queremos nós dedicar a investigação que se segue (Ingarden, 1965, p. 19-20).

Limitando-se exclusivamente às obras acabadas,⁴ podemos dizer que Ingarden não se ocupa nem do ato de criação do artista, nem dos modos pelos quais conhecemos objetivamente uma obra, nem de sua apreensão subjetiva pelo leitor e, tampouco, de questões pertinentes à sua natureza ou valor. Não sendo um simples artefato, uma obra literária não pode confundir-se com uma sensação corpórea, tampouco existir idealmente, tal qual, por exemplo, um unicórnio. Evidenciando aquilo que não lhe pertence, é possível, neste sentido, apontar para três horizontes ontologicamente distintos da obra literária: “1) o autor, suas experiências e estados psíquicos; 2) o leitor, suas experiências e estados psíquicos; e 3) a esfera dos objetos e relações objetivas que aparecem na obra propriamente dita” (Tavares, 2015, p. 272). Assim, por uma via positiva tais argumentos nos levam a crer que, para Ingarden, uma obra de literatura deve constitui-se tal qual um objeto puramente intencional (um “ser para...”), dependente tanto de um aparato material quanto de uma base ideal e que, transcendendo nossas experiências conscientes, nos dispõe perante *a)* o ato criativo do autor, *b)* um constructo fônico composto de grafias (letras e sentenças) verbalizáveis fonicamente e *c)* conceitos essenciais transmissores de significados transcendentais à subjetividade do leitor. A fim de descrever os elementos nela existentes, não seria, portanto, um equívoco alegar que tal proposta torna evidente a estrutura multiestratificada de qualquer obra literária.

Os Estratos singulares distinguem-se entre si: primeiro, pelo respectivo material característico, de cujas particularidades resultam qualidades especiais de cada estrato; segundo, pela função que desempenha cada um deles, quer em relação aos outros estratos, quer à estruturação de toda a obra. Apesar da diferença do material dos estratos singulares [...] Entre estas camadas há uma que se distingue, i. é, a das unidades de sentido que constitui o travejamento estrutural de toda a obra, exigindo por sua essência os restantes estratos e determinando algum deles por si mesma de tal modo que eles tem nela o fundamento do seu ser e no seu conteúdo dependem das qualidades desta camada (Ingarden, 1965, p. 45).

Isto posto, temos não somente que cada um dos estratos contribui individualmente para a compreensão do conjunto da obra literária, mas que cada unidade é detentora de sua própria pluralidade significativa; fato este que garante uma polifonia quase infinita de valores estéticos sem, todavia, abdicar da totalidade da obra. Ciente, enfim, de sua originalidade, a obra literária

⁴ No contexto ingardeano, uma obra está acabada quando as frases e palavras constituintes estiverem fixadas conforme um sentido, teor e coordenação.

se constitui, para Roman Ingarden, polifônica pelo fato de que os estratos estão dispostos entre si numa relação de mutua dependência. Dizer, neste sentido, que uma obra literária é estratificada significa pôr-se a descrever uma totalidade complexa formada por heterogeneidades que se diferenciam por suas características materiais, mas que possuem com as demais uma única relação de totalidade significativa. Observemos, portanto, como cada um destes estratos encontra-se disposto: 1) o estrato das formas verbais e produções fônicas; 2) o estrato das unidades de significação; 3) o estrato dos aspectos esquematizados; 4) o estrato das subjetividades apresentadas (Cf. Ingarden, 1965, p. 46).

2.1 As produções fônico-linguísticas

É antigo o problema sobre a possibilidade da linguagem constituir-se como elemento essencial da obra literária, todavia, para qualquer que seja o exemplo, constantemente nos deparamos com palavras, frases e períodos dispostos sobre o papel. Sendo este o âmbito mais concreto e imediato de uma obra de arte escrita, o estrato fônico-linguístico diz respeito às formações onde os fonemas se articulam a fim de constituírem a melodia, o ritmo e o andamento do texto. Dos mais evidentes esquematismos métricos até os mais sutis timbres, estão sendo considerados todos os efeitos fonéticos que representam a utilização funcional dos sons numa obra literária. De acordo com Maria Luiza Ramos, as formações verbais e fônicas possuem importância no escopo da proposta ingardeniana não só pelo fato de nos remeterem à qualidade dos fonemas e, assim, constituírem “a base dos efeitos de musicalidade e eufonia” (Ramos, 1974, p. 39), mas também por nos fazerem observar “os elementos de ralação, que mais se prendem à essência do ritmo e do metro” (Ramos, 1974, p. 39).

Ora, o interesse de Ingarden reside, aqui, em saber o que é isto que é comum e diz respeito a toda obra literária; e para isto não só esclarece qual o estatuto ontológico da linguagem nas formações literárias, como separa o material fônico do sentido/significado a ele ligado. Com efeito, enquanto o primeiro (material fônico) diz respeito à forma real e finita das vibrações na medida em que a palavra é falada (p. ex.: diferentes entonações, volumes ou ritmos), o segundo (significado) representa a similitude das palavras em suas diversas ocorrências (p. ex. o próprio fonema da palavra). Se o material fônico remete ao significado das palavras apenas conforme as descrições presentes no texto, o sentido significativo expressa sensivelmente sua função a cada instante. Não sendo real nem ideal,⁵ se a forma significativa indica a interpretação de sentenças ou palavras, o material fônico expõe a esta (forma significativa) sua finitude sensível, sendo que sua relevância tange a possibilidade de orientar os atos psíquicos do ouvinte.

a formação linguística mais simples [...] é constituída pela palavra isolada. Encontramos nela, por um lado, uma forma significativa e, por outro, a sua significação. Em particular, determinado material fônico só é forma significativa por ter uma ‘significação’ mais ou menos determinada. Desempenha a função de portador de uma significação e transmite-a eventualmente na comunicação mental de muitos sujeitos conscientes. [...] Mas o conjunto tonal concreto, ou seja, o material fônico concreto e a forma significativa, ainda não é [...] idêntico a si mesmo. Para a constituição da forma significativa, a significação a ela ligada [...] contribui decisivamente ainda noutra sentido a explicar (Ingarden, 1965, p. 53).

As palavras contem em si uma multiplicidade de significados que, desde o sentido do som verbal diante de uma situação particular, podem formar as unidades linguísticas de sentido. Um fonema “pode conjugar-se sob certas circunstâncias com qualidades secundárias,

⁵ A forma significativa não pode ser considerada ideal por ter em si a propriedade de duração (temporalidade); e tampouco pode ser real, uma vez que possui algum nível de identidade (permanência) devido a sua própria estrutura.

mas igualmente típicas da forma, podendo assim exprimir outros cambiantes da significação relacionada com a forma significativa do fonema” (Ingarden, 1965, p. 58). Com efeito, acerca das formações frasais autônomas, estas se diferenciam das palavras não apenas por serem representadas por formas significativas ou fonemas, mas também na medida em que se constituem como formações compostas, variáveis conforme a especificidade de elementos presentes em quaisquer sentenças: o ritmo, o tempo, a melodia, etc. Traçando um leque de diferenciações entre estas variáveis, assim como as palavras isoladas, as construções frasais são importantes à descrição dos “modos de ser” de uma obra literária, pois explicitam suas emoções sem, todavia, depender das funções significativas da linguagem. Desta maneira:

os fenômenos fônico-linguísticos [...] tais como o ritmo, o andamento, a melodia, as produções de unidades significativas ou rítmicas, etc., podem pertencer a obra literária, mas sempre [...] no sentido determinadas qualidades formais típicas e não como casos acidentais que apenas se dão no material fônico concreto. Estas formações [...] não precisam de aparecer em todas as obras literárias [...]. São, por assim dizer, apenas fenômenos derivados dos elementos primários do aspecto formal significativo da linguagem (Ingarden, 1965, p. 73).

Com o intuito de defender certa primazia essencial dos elementos significantes em relação ao material fônico, para Ingarden, as produções fônico-linguísticas surgem como constituintes reveladores e determinantes das unidades significativas, uma vez que são fundamentais à estruturação das obras literárias. Se por um lado “constituem um elemento espacial estrutural da obra” (Ingarden, 1965, p. 74), concomitantemente, desempenham funções peculiares à “constituição dos seus restantes estratos” (Ingarden, 1965, p. 74). Sendo, por conseguinte, o invólucro externo da obra cuja função maior reside em fundamentar o estrato das unidades de significação (vide o próximo tópico), o estrato das formações linguísticas ocupa uma posição de destaque não apenas quando a obra se mostra ao espectador, mas também na medida em que os sons verbais passam a transmitir um sentido imanente e próprio de uma obra. Sem este primeiro estrato, os demais deixariam de existir, o que faria ruir a estrutura polifônica da obra literária. E ainda que seja somente um invólucro essencialmente distinto dos estratos restantes, o mesmo pode perfeitamente nos revelar o conjunto da obra, pois sua função é determinar “as significações correspondentes uma vez fixada a coordenação dessas formas e das significações” (Ingarden, 1965, p. 78).

Isto posto, a partir de *A Obra de Arte Literária* vemos não somente que os demais estratos dependem ontologicamente das formações fônico-linguísticas, mas que uma obra escrita está mergulhada num fundo não-tético sempre pressuposto em certa duração. Apesar de cumprirem funções extrínsecas e ainda que sejam colocadas de lado quando nos dirigimos à essência da obra, “as formações fônico-linguísticas são constitutivas da obra, pertencem à sua essência” (Ferreira, 2010, p. 45). É sendo, portanto, a base objetiva à intencionalidade de uma obra literária que a função dos sons verbais reside tanto em determinar os sentidos correspondentes, como em proporcionar a base de sentido material, intencional e própria à existência temporal da obra. O estrato fônico-linguístico representa, por assim dizer, a primeira instância ontológica de uma obra de arte escrita, que, constantemente pressuposta por sua finitude,⁶ admite ser o puramente intencional sem, contudo, incluir-se nas polarizações entre o real e o ideal.

⁶ Em Ingarden, as palavras tem duração, ou melhor, são criadas, têm uma base temporal e se extinguem.

2.2 As unidades de significação

Na intenção de solucionar a questão acerca da idealidade das unidades significativas, faz-se necessário, segundo Ingarden, esclarecer qual a essência do significado das palavras e das significações superiores. De fato, se entendemos que a noção de significação abarca a diversidade das formas verbais significativas, então é imperativo aceitarmos este segundo estrato, uma vez que “a ele serão relacionadas as investigações sobre a significação e sua função apresentativa e sobre o critério diferenciador entre os textos literários e não literários” (Bordini, 1990, p. 97). Sendo este é o estrato mais essencial de uma obra literária, o polonês não somente retoma a noção de que as palavras diferem entre si pelo fato de suportarem diversos sentidos, como considerar que, enquanto compostos categoremáticos, os nomes são portadores de um sentido verbal nominal. Isolados de um contexto frasal, os significantes nominais são portadores de momentos autônomos que ligam entre si elementos múltiplos.

Seguindo a mesma metodologia de sua busca por uma estratificação polifônica da obra literária, Ingarden pretende, no que diz respeito às unidades de significativas, encontrar nelas cinco elementos: “1º, o fator direção intencional; 2º, o conteúdo material; 3º, o conteúdo formal; 4º, o momento de caracterização existencial e [...], 5º, o momento de posição existencial” (Ramos, 1974, p. 89). Com efeito, acerca de cada uma destas cinco disposições, basta saber que 1) o *fator direcional* remete ao momento onde a palavra se dirige diretamente à um objeto; 2) os *conteúdos materiais* se referem à atribuição das propriedades qualitativas caracterizantes de uma significação; 3) sem ser explicitamente visada no conteúdo nominal e material da palavra, a *estrutura formal* não só varia conforme os objetos ou estados de coisas, mas se faz em conjunto com os *conteúdos materiais*, pois representa o modo como tratarmos formalmente um objeto; 4) não podendo ser confundido com este último elemento, o *momento de caracterização existencial* se refere, de maneira funcional, ao modo de ser de um objeto conforme suas características ônticas, reais ou imaginárias; e 5) se o objeto não é somente real segundo um modo específico de ser, mas enquanto algo de fato existente em certa realidade (seja ela espaço-temporal ou ficcional), então nos referimos ao fator intencional do último elemento: o *momento de posição existencial*. Isto posto, entendemos enfim que a intenção do autor com tais diferenciações é não somente apontar para os significados dos nomes, mas descrever as palavras funcionais e as formações mais complexas como frases e orações, sendo que o mais importante neste contexto é compreender que estas últimas (orações) são tomadas como idealidades presentes nas obras literárias.⁷

De acordo com Ingarden, os momentos ou conjuntos de momentos de um significante nominal são de tal modo funcionais e dependentes entre si que uma simples distinção “no conteúdo material pode implicar distinção correspondente no conteúdo formal” (Ingarden, 1965, p. 90). Aceitando certas leis dadas *a priori*, a diferenciação dos momentos contidos em um nome não é condição suficiente à sua designação nominal, pois, se de fato quisermos nos aproximar de sua essência, devemos indagar sobre sua relação com as palavras funcionais. Para o polonês, a diferenciação entre duas variedades de palavras é efetuada enquanto consideramos 1) que “as expressões nominais se distinguem na sua significação pela existência do fator de direção e do conteúdo material, que faltam às palavras funcionais” (Ingarden, 1965, p. 90) e 2) que “estas exercem funções diversas enquanto as expressões nominais não podem exercer nenhuma função” (Ingarden, 1965, p. 90). Uma vez posto que para cada significante nominal existe um correlato material, se, analogamente, a função dos nomes só se torna evidente na medida em que eles estão relacionados com uma significação composta, logo percebemos que, isoladamente, cada uma destas palavras tem, ao lado dos conteúdos formais e materiais, um

⁷ Ainda que não possam estar dissociadas de seus conexão linguística.

direcionamento que visa um objeto que lhe é próprio; e isto, é claro, desde que exerçam funções constitutivas à expressão da qual fazem parte e tenham atribuições bastante definidas em relação aos seus objetos. Assim, segundo o autor, a significação de um nome constitui “um todo intrinsecamente coerente, composto por elementos heterogêneos mas convenientemente selecionados enquanto nada disto aparece nas palavras funcionais” (Ingarden, 1965, p. 95).

Diante disto, talvez possamos entender que as unidades de significação tratam-se de estruturas que, não sendo coordenadas artificialmente, se distinguem de acordo com seus elementos constituintes. Sem se comprometer com concepções segundo as quais a duração e a variabilidade são retiradas dos contextos nominais, Ingarden tece apontamentos ao problema da compreensão das palavras como entidades ideais. Com bem salienta Maria da Glória Bordini, as idealidades significativas são resultantes “de um ato subjetivo da consciência, doador de sentido, que ultrapassa o puro ideal [...], uma vez que alcança o real e [...] pode ser alterável ou pelo sujeito do ato [...] ou pelos objetos visados” (Bordini, 1990, p. 98). E tendo em vista que alteram seu significado conforme os diferentes contextos,⁸ isto faz com que o estrato das unidades de significação não possua autonomia própria, pois é relativo aos atos téticos da consciência. Se um nome pode atualizar suas estruturas conforme a expansão de um determinado conhecimento e se, paralelamente, a obra literária é composta por incontáveis orações dispostas entre as mais variadas funções, então as designações de um nome não residem somente em ser reflexo da realidade, mas em retomar uma intencionalidade e dispor seus elementos de tal modo que possa edificar um sentido. De acordo com Debora Pazetto Ferreira, isto permite, para proposta ingardeana, uma rejeição dos pressupostos de duas vertentes interpretativas: a psicologista – para quem o sentido dos atos psíquicos decorre das vivências subjetivas do sujeito – e a idealista, que compreende o sentido de um ato psíquico como imutável/ideal, e cujo representante máximo é Husserl.

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-lingüística determinada, e não simplesmente de um estado mental (Ferreira, 2010, p. 47).

Posto que o essencial de uma palavra está ora em referir-se intencionalmente à um objeto ora em executar suas funções a partir deste objeto intencionalmente projetado, uma oração desemboca, portanto, num conjunto de circunstâncias e correlatos que transcendem seu conteúdo original. Sem aceitar por completo o mote idealista das críticas husserlianas ao psicologismo, Ingarden entende que os significados de uma oração não podem ser invariáveis, atemporais ou autônomos, pois seu sentido possibilita um leque quase infinito de variações que não se dão nos estados mentais subjetivos, mas na multiplicidade dos contextos. Desta feita, da correlação entre as orações literárias e os aspectos objetivos da realidade, temos a aceitação de “quase realidades”,⁹ que projetam para si um mundo sem que este seja uma realidade em si. Levando, assim, em consideração que as frases de uma obra literária estariam dispostas numa zona de intersecção entre judicção e enunciação, logo nos damos conta de que deve haver uma relação de verossimilhança onde o enunciado expresso assume o caráter de verdade para quem o lê: “os correlatos intencionais dessas frases seriam transportados ao mundo real, não para se

⁸ O que não deveria ocorrer se o significado fosse apenas uma idealidade.

⁹ Para Ingarden, o objeto criado apenas pretende ser alguma coisa, contudo jamais possui autonomia própria e real.

identificarem com seus objetos, mas com a consciência de que continuam ligados à intencionalidade das frases” (Bordini, 1990, p. 100).

Não existindo nem no plano real nem no ideal, o significado não possui autonomia ontológica, pois, se a consciência cria objetos até então inexistentes, ela nada consegue criar que possa existir por seu próprio ser. Destituído de um sentido objetivo, o quase-real finge espelhar a realidade. Sem afetar ou beneficiar qualquer um dos planos, as unidades de significação nos abrem, neste sentido, para uma heterogeneidade de interpretações cuja característica fundamental reside, precisamente, em conter ambiguidades. Para Ingarden, as obras literárias perderiam suas particularidades se n’algum momento eliminássemos o que lhes faz indeterminadas.

pode narrar-se ‘o mesmo’ de modos diversos, mas cada uma destas narrações constitui uma objetividade em si mesma que só existe porque foi formada precisamente de um modo e não de outro. E seria ridículo julgar-se que todas as maneiras diversas de tratar ‘o mesmo tema’ existiriam, por assim dizer, desde todo 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, das à narração esta ou aquela forma. A ‘narração’ deste modo produzida, a ‘prova’, a ‘teoria’, etc. [...], não podem, portanto, ter qualquer pretensão a uma autonomia real menos ainda do que as frases isoladas (Ingarden, 1965, p. 125).

Apontando para um horizonte no qual as entidades devem ser pensadas a partir de uma categoria ontológica distinta à dicotomia real-ideal, é na medida em que nos mostra os objetos literários como existentes “quase-reais” que Ingarden nos dá acesso à possibilidade de um terceiro reino ontológico em que o puramente intencional não necessariamente implica a antítese das divisões clássicas (real e ideal), mas, isto sim, a negação de que sejam estas as únicas diferenciações possíveis aos objetos literários. Segundo o próprio, a expressividade do estrato das unidades de significação sobre a obra literária está no fato de esta

nunca poder ser um produto completamente irracional, como é bem possível que suceda com outros tipos de obras de arte, particularmente com a música. Também numa obra de arte literária plenamente sintonizada com estados de espírito e sentimentos continua a existir o momento da ratio, ainda que ressoe apenas confusamente. Na recepção estética da obra há igualmente sempre uma fase em que nós [...] penetramos na atmosfera racional ao termos de ‘conceber’, antes de mais nada, a obra e certamente na medida em que apenas são concebíveis as unidades de sentido. A diferença mais importante na atitude perante a obra de arte literária [...] está precisamente em ser inteiramente indispensável a travessia da esfera racional para chegarmos aos outros estratos da obra e para [...] mergulharmos na atmosfera irracional (Ingarden, 1965, p. 232-233).

Acerca do estrato das unidades significativas, sua função reside, enfim, não em servir amparo aos demais estratos, mas em fundamentar o conjunto das circunstâncias que fornecem à obra o instante da racionalidade. O estrato das unidades de significação é de importância vital, pois dele derivam os valores estéticos e, de certo modo, a própria estruturação lógica e semântica das frases. Será, portanto, a qualidade “das frases, sua precisão de contorno e a ordenação dos seus membros ao todo [...] que configurará o estilo do texto, sua ambiguidade ou univocidade, complexidade ou simplicidade, leveza ou peso” (Bordini, 1990, p. 101). Em Ingarden, os sentidos das frases e suas conexões representam um estrato material que, detentor de uma voz própria, possui suas particularidades e influi significativamente na orquestração da polifonia literária.

2.3 As objetividades apresentadas

Seguindo o desenvolvimento do texto, passamos enfim à análise das objetividades apresentadas, sabendo aqui que este estrato parece constituir o mais popular e, não raro, o único tematicamente apreendido numa obra literária. Analisado sob o plano de seu conteúdo e estrutura, ele nos remete a tudo quanto for expresso pelas significações. Como bem salienta Ingarden, “são aquilo que o leitor vê em primeiro lugar na simples leitura da obra ao seguir as intenções de significação do texto” (Ingarden, 1965, p. 239).

De fato, no instante da leitura e concretização de uma obra de arte escrita, o espectador se depara com objetos entendidos aqui segundo um sentido amplo, pois designam o que é projetado independentemente de categorias objetivas ou essências materiais. Referindo-se “a coisas, a pessoas e ainda a quaisquer sucessos possíveis estados, atos pessoais etc.” (Ingarden, 1965, p. 241), tais objetos são derivados, puramente intencionais, projetados pelas unidades significativas a fim de manter a obra literária em sua indeterminação e evidenciar certos estados que não tem relação imediata com uma verdade científica. Segundo Maria da Glória Bordini, “é o único sistema de componentes tematicamente apreendido pelo leitor, pois este, por uma tendência a transferir para ele os objetos reais, irá vê-lo como se fosse real” (Bordini, 1990, p. 102). Se numa primeira instância as palavras possuem como correlato coisas ou personagens e se, disto, as frases ou sentenças apresentam como correlato os “estados de coisas puramente intencional” que independem de qualquer referência objetiva/real, o que nos referimos ao pôr em questão o estrato das objetividades apresentadas tem a ver com os aspectos morfo-sintáticos e semânticos aos quais as palavras e frases se conectam. E esta ligação é tão forte que os conceitos e situações descritas, por exemplo, num livro de literatura compõem um novo estrato a partir do qual o fictício se nos apresenta como uma sensação de realidade; um quase-juízo, para além de qualquer pretensão de verdade.

As estruturas e as propriedades dos objetos reais são sem mais nada e com natural evidencia transferidas para objetividades apresentadas, de modo que a especificidade destas passa despercebida. Para as pôr em plena luz é preciso assumir uma atitude diferente, investigadora e não esteticamente receptiva que nada mais tem em vista do que pôr em relevo e esclarecer aquilo que não-tematicamente já existe na comunicação vulgar com obras literárias e influencia a sua apresentação estética. [...] As objetividades apresentadas na obra literária são objetividades puras e derivadamente intencionais projetadas por unidades de significação (Ingarden, 1965, p. 239).

O modo como os correlatos das orações literárias estão dispostos espaço-temporalmente tange ocorrências existentes apenas como objetos puramente intencionais, uma vez que se portam diferentemente das objetividades reais. Criando uma aparente objetividade que opera segundo os moldes de realidade sem, contudo, habitá-la, os objetos literários surgem num contínuo limitado de co-apresentações, no qual espaço e tempo surgem para a consciência por meio de relações habituais, donde se segue que “objetos e processos como o presente, o passado e o futuro resultam da ordenação das significações e não do que tais entidades são-em-ato” (Ingarden, 1990, p. 103). De origem ôntica diferenciada, o caráter de realidade dos objetos literários não é o mesmo que o caráter ontológico dos objetos reais e existentes, pois nos remetem à proposições que jamais são totalmente sérias, mesmo que o leitor as considere como juízos autênticos. Seguindo estes moldes, a literatura opera, então, de acordo com uma realidade ontologicamente dependente de uma consciência constituinte. E isto, por sua vez, não diz respeito nem a uma base material, nem a uma idealidade ou horizonte imaginário, mas à objetividades que, apesar de conservarem uma aparente realidade, não estão radicadas num mundo independente de qualquer sujeito intencional. Desta forma, quando apreendidas em sua

essência, as objetividades apresentadas “pertencem ao tipo de objetividades reais mas não aparecem [...] inteiramente independentes de um sujeito consciente realizar um ato que as vise” (Ingarden, 1965, p. 243).

Se agora nos afigura uma efetividade que não elimina sua base factual, mas que se reduz a uma pretensão de realidade, então Ingarden apresenta seus personagens de modo que as estruturas espaço-temporais da realidade estejam transpostas às factuais específicas da obra literária. Ainda que, em certa medida, isto possa soar como uma retomada do paradigma aristotélico da *mimesis*, a proposta ingardeana não entende os objetos literários como transpostos puramente intencionais do modo de ser da existência efetiva; nos diz somente que quando “se trata de objetos apresentados que são ‘reais’ pelo seu conteúdo e se pretende conservar o seu tipo de realidade, então eles devem ser apresentados como temporais e existentes e [...] até como espaciais” (Ingarden, 1965, p. 244). Assim, antes de finalizarmos mais esta parte, vale observar que uma das propriedades do estrato das objetividades apresentadas refere-se ao seu horizonte de indeterminação, que, por sua vez, nos projeta diante de aspectos esquemáticos e heterogêneos.

De fato, dotada de uma quantidade finita de determinações, de tal projeção tem origem um esquematismo que jamais será preenchido por suas determinações materiais. Em decorrência de sua finitude, ainda que o leitor não os perceba, surgem, na obra literária, pontos de indeterminação que permanecem constantemente vazios e que nos abrem a leques bastante amplos de possibilidades de preenchimento, pois “cindem-se às objetividades, confundindo-se suas determinações, o que *opaliza* o mundo apresentado, colocando-o como enigma” (Bordini, 1990, p. 104). Conforme o sugere o próprio Ingarden:

o objeto apresentado, ‘real’ segundo o seu conteúdo, não é nenhum indivíduo em sentido autêntico total perfeita e inequivocamente determinado que forme uma unidade original mas é apenas uma produção esquemática com diversos pontos de indeterminação e com uma quantidade finita de determinações positivamente atribuídas, embora seja projetada formalmente como um indivíduo plenamente determinado e destinada a simular esse indivíduo. Esta essência esquemática dos objetos apresentados não pode ser eliminada em nenhuma obra literária finita, ainda que no decurso da obra pontos de indeterminação sempre novos possam ser preenchidos pelo complemento das novas qualidades positivamente projetadas e assim ser eliminados. Poder-se-ia dizer que toda a obra literária é em princípio inacabada quanto à determinação das objetividades nela apresentadas e exige um complemento sempre progressivo que no texto jamais poderá ser levado a cabo (Ingarden, 1965, p. 274).

Isso posto, tendo em vista que as funções de verdade dos objetos literários parecem adquirir, para Ingarden, um distanciamento do juízo estrito, o caráter de verdade de uma obra reside na sua estruturação e nos modos das situações apresentadas, conforme sua semelhança com as objetividades experienciáveis. E mesmo que isto não se aplique, por exemplo, às obras modernas e contemporâneas, o ponto nevrálgico do polonês está em defender que, projetadas pelas unidades de sentido, as objetividades apresentadas possuem uma estrutura ontológica própria e intencional não identificável nem com o real, nem com o ideal, nem com o imaginário. As objetividades apresentadas surgem, portanto, como razão de ser dos demais estratos, pois sua função é mostrar-nos certas qualidades que estão impregnadas na co-relação entre sujeito e objeto e que, destituídas de uma explicação racional, podem “desvelar ‘um sentido mais profundo’ da vida e do ser” (Ingarden, 1965, p. 319).

2.4 Os aspectos esquematizados

As objetividades apresentadas jamais podem ser apreendidas diretamente. A obra arte literária necessita de um último aspecto para que consiga preparar a doação intuitiva deste estrato. As objetividades apresentadas devem, neste íterim, ser coordenadas de tal modo que a consciência as apreenda como objetos sensíveis constituídos no mundo real. Na medida em que a literatura representa suas entidades como reais, suas descrições podem ser compreendidas a partir de uma permuta entre enaltecimentos e ofuscamentos, intercaláveis ao longo do tempo. Como bem salienta Debora Pazetto Ferreira, “a identidade do objeto real é uma fita que amarra seus múltiplos perfis e permite sua identificação como constituintes de um mesmo objeto” (Ferreira, 2010, p. 53).

Descrita de bases fenomenológicas, a atividade perceptiva abre a possibilidade para que os objetos reais não sejam experienciados segundo um ponto de vista global e simultâneo, mas através de perfis que se co-intencionam e que, para cada instante temporal, lançam luz sobre os aspectos até então ofuscados. De acordo com Maria da Gloria Bordini, a percepção só atinge uma faceta “do objeto de cada vez, e este [...] não depende dela para existir. Os aspectos, entretanto, são produções [...] da consciência e se modificam conforme as intenções destes” (Bordini, 1990, p. 105-106). Assim, ao fazer os objetos apresentados aparecerem de maneira predeterminada, o estrato dos aspectos esquematizados faz-se importante à percepção estética e à polifonia da obra literária, pois, se nas objetividades apresentadas os objetos eram apreendidos pelo conjunto das circunstâncias descritas nas orações, agora corresponderão ao fator necessário para que o leitor apreenda intuitivamente tais orações.

Segundo Ingarden,

existe uma correlação rigorosa entre cada qualidade real dada na percepção e uma multiplicidade de aspectos ordenados rigorosamente segundo uma lei nos quais essa qualidade aparece. E vice-versa: logo que nós temos a vivência de determinada multiplicidade de aspectos uma determinada qualidade real ou uma coisa qualificada de determinado modo devem-nos ser dadas por si mesmas ‘em pessoa’. [...] não se trata aqui dos aspectos uma vez vividos e para sempre passados mas de certas idealizações que [...] são apenas um esqueleto, um esquema da aspectos concretos em devir. Não há dois aspectos concretos da mesma coisa percebida do mesmo lado que pudessem ser vividos um após o outro pelo mesmo sujeito consciente e fossem completamente iguais sob todos os pontos de vista. Devem sempre separar-se, em grau diferente, uns dos outros não só os seus conteúdos plenamente concretos, mas ainda o modo como são vividos. [...] Por ‘aspectos esquematizados’ deve, por conseguinte, entender-se apenas a totalidade daqueles momentos do conteúdo de um aspecto concreto cuja existência neste é a condição [...] para a autodoação originária de um objeto ou [...] das qualidades objetivas de uma coisa (Ingarden, 1965, p. 286-287).

Sendo praticamente impossível perceber as coisas em sua totalidade, ao lidar com o real, o sujeito apreende apenas alguns de seus aspectos, enquanto os outros permanecem ocultos aos sentidos. Posto, desta forma, que o mundo criado pela literatura não é um correlativo imediato das qualidades concretas das vivências perceptivas, mas está relacionado com certos esquemas que se bastam para provocar uma autodoação objetual, logo percebemos que os aspectos esquematizados nada tem de concreto ou psíquico, pois constituem um estrato independente e próprio da obra literária. Segundo Jesus Leticia Mendoza Perez, “los aspectos esquematizados se forman en la determinación e existência potencial de los conjuntos de circunstancias proyectados por las oraciones, o em los objetos representados por médio de los conjuntos de circunstancias” (Perez, 2010, p. 41).

Fornecendo qualidades preenchidas (percepções) e não preenchidas (intuições), cada um destes aspectos se doa como parte constituinte do campo perceptivo do sujeito. Durante o próprio ato de leitura, o espectador coparticipa da realidade literária na medida em que, intencionalmente, preenche a obra de aspectos esquematizados derivados de certas experiências concretas prévias. Se o texto é equipado de antemão por indeterminações que lhe são próprias, o leitor, a fim de concretizá-lo, “debe unir los diversos segmentos, de la misma manera en que los niños colorean libros de grabados siguiendo las instrucciones del editor” (Eagleton, 1998, p. 53). Enquanto determinantes potenciais das relações entre objetos e objetividades apresentadas, a concretização feita pelo leitor diz respeito ao ato de preencher espontaneamente as indeterminações deixadas pela obra literária via aspectos esquematizados. A obra literária funciona, portanto, tal qual uma estrutura intencional, da qual não sabemos ao certo o que é próprio do autor e o que é inserido e concretizado pelo leitor sem a necessidade de enunciações prévias.

os esquemas predeterminados dos aspectos são durante a leitura sempre completados e preenchidos por diversos pormenores que propriamente não lhes pertencem e que o leitor tira dos conteúdos de outros aspectos concretos outrora vividos. [...] é inteiramente impossível que o leitor atualize exatamente os mesmos aspectos que o autor quis previamente determinar através da estruturação da obra. Aqui mostra-se de novo que a obra literária é uma produção esquemática. Para compreendermos isto é preciso [...] não a confundir com as concretizações singulares que surgem nas leituras individuais (Ingarden, 1965, p. 289).

Tendo por infraestrutura uma base quase-material cuja vivacidade jamais equivale aos dados da percepção, é por via dos aspectos esquematizados que se tornar possível a apreensão intuitiva dos objetos apresentados, que, por sua conta, contribuem à polifonia da obra na medida em que veiculam qualidades estéticas próprias. Calculada em função de uma atitude estética, isto exige, da obra de arte escrita, que, postos em nossa circunvizinhança, seus objetos “sejam portadores [...] de valor estético e que [...] estejam providos também daquelas particularidades de estilo que lhes advêm dos aspectos convenientemente construídos de acordo com seu conteúdo” (Ingarden, 1965, p. 312). Dependente, com efeito, da mútua implicação entre leitor e textualidade, um objeto estético vem designar, por assim dizer, a concretização da obra literária onde se alcança a realização das qualidades esteticamente valiosas determinadas pela efetividade artística. Deste modo, por mais que Ingarden não esteja preocupado em expandir sua proposta à gêneros como a literatura fantástica ou formas de arte capazes de pôr em cheque a relação entre os aspectos esquematizados e a realidade concreta, ainda que a percepção do real deixe de fazer sentido dentro do contexto de uma obra literária, para que esta “seja uma obra de arte as situações culminantes tem pelo menos de encerrar em si objetos que aspectos esteticamente qualificados façam aparecer” (Ingarden, 1965, p. 313). Configurando, na obra, um modo de ser específico de um autor ou época, é por meio do estrato dos aspectos esquematizados que temos acesso às qualidades artísticas ou estéticas capazes não só de suscitar um estilo ao mundo apresentado na escrita, como de defini-la enquanto um objeto artístico.

3. Conclusão: a polifonia da obra literária

Contrário ao idealismo husserliano, é pela análise fenomenológica da obra de arte literária que Ingarden nos convence da existência de entidades que, num só tempo reais e ideais, são ontologicamente autônomas e independentes de qualquer intencionalidade transcendental. Na busca por um objeto cuja pura intencionalidade seja indubitável, insiste na impossibilidade de pensarmos a obra literária tanto como um constructo inteiramente vinculado à mente criativa

de um artista, quanto como uma manifestação desprovida de qualquer amparo físico no mundo. Valendo-se dos pressupostos fenomenológicos para compreender as estruturas ontológicas que a experiência e a arte nos oferecem, as obras literárias seriam, por assim dizer, sistemas compostos por estratos heterogêneos que manteriam entre si uma relação de mútua dependência. O polonês nos revela que, em essência, as obras de arte escritas são unidades cuja determinação se dá através da análise de suas camadas e inter-relações. *A Obra de Arte Literária* tem em vista a descrição de um objeto (um “ser para...”) que – dependente tanto de um aparato material quanto de uma base ideal – transcenda as nossas experiências téticas e nos disponha diante do ato criativo de algum autor, de um constructo fônico composto por grafias verbalizáveis e de conceitos transmissores de significados transcendentais à experiência subjetiva do leitor. Alegando que seu problema remete não apenas às partes, o fenomenólogo nos impele ao dever de estudar as obras literárias com base em sua totalidade estrutural.

Se a tradição filosófica não foi capaz de formular uma solução final à essência da literatura, a proposta ingardena põe às claras as estruturas multiestratificadas e polifônicas necessárias para qualquer obra literária; e isto a fim de evidenciar seus elementos constituintes. Assim, se até então buscávamos elucidar os diferentes estratos literários, a multiestratificação nos conduz

a uma *polifonia* curiosa de características estéticas de tipos heterogêneos em que as características pertencentes a tipos diversos não se justapõem [...] estranhamente mas tecem entre si diferentes relações. Assim, sugerem sínteses, harmonias, e desarmonias inteiramente novas nas variações possíveis e mais diversas. Cada uma destas harmonias sintéticas contém os elementos que levam à produção sintética de tal maneira que aqueles não desaparecem nos momentos sintéticos mas tornam-se sob estes [...] em si mesmos sensíveis e transparentes. O todo é precisamente uma polifonia (Ingarden, 1965, p. 76).

Seguindo este íterim, podemos observar não somente que cada um dos estratos contribui individualmente para a compreensão geral da obra, mas que cada uma destas unidades é detentora de uma pluralidade significativa capaz de nos garantir uma infinidade de valores estéticos sem, todavia, nos fazer abdicar de uma unidade literária. Há de se compreender que não podemos resolver a questão da essência da obra literária explicando um estrato pelo outro, pois, se assim o fosse, passaria despercebido que a forma da obra é antes o resultado de instantes formais individuais conforme uma ação polifônica conjunta. A partir de Ingarden, a obra de arte literária se constitui polifônica pelo fato dos estratos estarem organicamente relacionados: “a obra literária não constitui um feixe desarticulado de elementos causalmente justapostos, mas uma construção orgânica cuja unidade se baseia precisamente na particularidade dos estratos singulares” (Ingarden, 1965, p. 45). Diante disto, trata-se enfim de descrever a complexidade desta totalidade que possui, entre suas camadas heterogêneas, uma relação de unidade significativa destituída de hierarquizações.

Referências

- BORDINI, M. G. *Fenomenologia e teoria literária: Husserl x Ingarden*. São Paulo: EdUSP, 1990.
- EAGLETON, T. *Una introducción a la teoría literária*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- FERREIRA, D. P. *Análise categorial da arte em Amie Thomasson*. 2010. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010. Acessível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/93920>.

INGARDEN, R. *A obra de arte literaria*. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965

PEREZ, J. L. M. *La representacion de la mujer casada em la narrativa de cuatro escritoras mexicanas del siglo XX*. 2010. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Facultad de Ciencias Politicas y Sociales, Universidad de Colima, Colima [Mexico], 2010. Acessível em:

<http://digeset.ucol.mx/tesis_posgrado/pdf/jesus_leticia_mendoza_perez.pdf>.

RAMOS, M. L. *Fenomenologia da obra literária*. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.

TAVARES, O. G. *Ação e artifício: por um conceito de arte e ontologia da obra de arte a partir da produção letrada seiscentista, da poesia experimental e da arte digital contemporânea*. 2015.

Tese (Doutorado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Acessível em:

<<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/135506>>.

Submissão (1ª versão): 11-07-2017

Aceito para publicação: 26-09-2017