

**FENOMENOLOGIA DA LEITURA**

*Maria da Glória Bordini<sup>1</sup>*

**RESUMO**

Apresentando princípios básicos da fenomenologia husserliana, expõem-se as teorizações de Roman Ingarden sobre a cognição da obra de arte literária, exemplificando os processos fenomenológicos da leitura por meio de uma análise do poema *Lunar* de Mario Quintana.

**Palavras-chave:** Fenomenologia. Husserl. Ingarden. Processos de leitura. Mario Quintana.

As relações entre a fenomenologia e a leitura foram estabelecidas nas primeiras décadas do século XX, graças ao movimento estruturalista eslavo. Julia Kristeva aponta para o fato de que, no Círculo Linguístico de Praga, houvera não só a participação ativa do filósofo polonês Roman Ingarden, mas a presença do próprio criador da fenomenologia, em 1936, provocando uma “aplicação clara dos princípios fenomenológicos” à teorização do grupo (TOLEDO, 1978). Entre as propostas de estudo da obra literária então desenvolvidas, a de Ingarden se volta para os modos de apreensão do texto na consciência cognoscente, vindo mais tarde a fundamentar as posições de Wolfgang Iser sobre o ato de ler.

A fenomenologia surge na Alemanha, com o filósofo Edmund Husserl (1859-1938), antes da Primeira Guerra Mundial, quando ele lança suas *Investigações lógicas*, de 1900-1901. Na virada do século, a Europa sofria os primeiros abalos do capitalismo e os valores culturais se encontravam em estado caótico, incapazes de orientar a vida prática. Husserl, em *A Crise das ciências européias*, em 1935, afirma que sua nova filosofia queria dar um norte ao espírito, perdido entre idéias ou positivistas ou psicologistas, que tudo reduziam à

causalidade ou às esferas emocionais. Como é possível lembrar, no início do século XX, enquanto na crítica vigiam o historicismo e o impressionismo, as artes recorriam à ruptura com a tradição e refugiavam-se no novo, na decomposição das formas, no irracionalismo primitivista, no onírico, na onipotência da subjetividade, como atestam, na literatura, as obras de Apollinaire, García Lorca, Paul Valéry, T.S.Eliot ou André Breton.<sup>2</sup>

Pode-se dizer que uma insurgência da consciência como lugar antropológico primordial vai tomar conta das especulações e da criatividade, e a fenomenologia responde a um tempo em que a necessidade de afirmar alguma possibilidade de verdade se impõe contra as relativizações que dominam o mundo e desorientam a práxis humana. Para a fenomenologia, tudo o que existe só existe diante da consciência, que por sua vez se torna consciência ao tomar consciência de. Husserl não discute a prioridade do mundo ou da consciência, mas recusa a hipótese de que o conhecimento venha de fora da consciência. Esta não só apreende o mundo pela percepção sensível, mas dá aos dados da percepção sua inteligibilidade: ela constitui para si um objeto ideal, que é o único passível de conhecimento com certeza absoluta.

O conceito de consciência depende de outro, o de intencionalidade. O movimento da consciência que a faz tender para algo que não é ela é denominado por Husserl de intenção. É o voltar-se para as coisas que determina que a consciência exista, que seja consciência de. É nesse mover-se que ela vivencia a si mesma e ao que nela aparece: o fenômeno (*phainomena*). Portanto, só os fenômenos podem ser objeto de conhecimento, pois não há meio de a consciência ir à coisas mesmas, de que eles são fenômenos, senão através deles. Diz Husserl, em *Investigações lógicas*, que o conceito de fenômeno é “o objeto intuído (aparente), como ele nos aparece aqui e agora”.

Conhecer, para o fenomenólogo, é contemplar o fenômeno como ele se apresenta na consciência, tanto enquanto é por ela constituído, como depois de constituído. Não é comparar o fenômeno com a coisa em si, pois a consciência nunca alcança o mundo fora dela sem distorções e em plenitude. Para atingir um conhecimento verdadeiro, portanto, é preciso assumir o fenômeno tal como ele surge na intuição (o dar-se de forma direta, imediata, completa, adequada),

despojando-se de tudo quanto se sabe sobre o objeto de que ele é fenômeno (objetos internos ou externos). Essa atitude se chama “redução fenomenológica” (*epoché*). Consiste em pôr o mundo entre parênteses, e dar atenção à atividade da consciência que o constitui para si.

Conhecer é descartar dos fenômenos da coisa tudo o que é transitório – o que demite todas as formas de ilusão – e verificar o que se mantém imutável. Esse núcleo permanente seria a essência (*eidós*) da coisa, aquilo que garante que ela é o que é, sempre que se manifestar à consciência. Como a consciência não é apenas um lugar ou um estado, mas está sempre voltando-se para, fluindo no tempo, justifica-se que o conhecimento verdadeiro seja o das essências ou eidético, pois não se pode conhecer o que está sempre mudando. Tais conceitos aparecem em seu *Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*, de 1913.

Como a consciência é fluente, ela possui um horizonte sempre em movimento. Este é tudo o que a consciência pode vivenciar, em direção aos fenômenos que já passaram (a memória) ou aos que se anunciam (a previsão), no plano daquilo que ela dá como existente (o real) ou no plano a que ela não dá existência, mas vivencia assim mesmo (a fantasia). Os limites desse horizonte se movem à medida que o raio da intenção se focaliza, avança ou retrocede, até os fenômenos se esfumarem e desaparecerem. O horizonte da consciência é sempre dinâmico e contextualiza cada fenômeno na história do sujeito e, por tabela, na história de sua vida no mundo.

A consciência se faz por operar no mundo da vida (*Lebenswelt*), do qual ela intenciona tudo o que pode, em direção ao passado e à lembrança ou à imaginação e planejamento do futuro. No conjunto das consciências faz-se a história, ao longo do fluir do tempo da natureza. É delas que nascem os gestos e a práxis, desde que possam se comunicar, o que se realiza pela linguagem.

A linguagem surge como sentido, ao qual a consciência reveste com matéria sensível, sinais físicos: o som, na música, o gesto corporal, na dança, a cor, na pintura, o verbo, etc. Graças a esse suporte material, que indica a uma outra consciência o sentido intencionado nesta, a comunicação se faz possível e

as consciências se tornam intersubjetivas, ou seja, reconhecem-se como consciências e fazem acordos, entram em desavença, socializam-se.

Roman Ingarden (1973), em seu livro *A cognição da obra de arte literária* põe em ação o método fenomenológico para elucidar como se dão os processos constitutivos do ato de ler. Para ele, o conhecimento da literatura teria uma estrutura essencial encontrável em todas as experiências cognoscitivas particulares. Para chegar a ela, o sujeito deveria deixar de lado seus pressupostos e preconceitos e observar o que ocorre na consciência do leitor no ato da leitura.

Sua proposta está nitidamente ligada ao sistema que desenvolve em sua obra mais conhecida, *A obra de arte literária*, de 1930. Nela, pela redução fenomenológica, ele põe de lado todas as características transitórias e singularizantes das obras literárias e as pré-noções conhecidas sobre elas, para atingir a essência invariante dos fenômenos que apresenta à intuição. É conhecida sua conceituação da literatura como produção da consciência, constituída de quatro estratos fenomênicos heterogêneos, formando uma estrutura orgânica. São eles: o estrato fônico, dos fonemas linguísticos organizados em palavras, o estrato semântico, em que, de unidades superiores de combinação, surgem os sentidos. Desses dois estratos se projetam outros dois, em que os sentidos constituem objetos fenomênicos e em que estes se revestem de aspectos sensoriais segundo os hábitos da consciência. A essência da obra seria a interrelação necessária entre eles (daí a noção de estrutura) e a autonomia do conjunto em relação ao que haja fora dele (a condição de imanência).

A diferença entre os componentes de cada estrato e suas relações com o todo se responsabiliza pelo efeito da literatura: a polifonia qualitativa, em que todos os elementos permanecem à vista, mas entram em relação uns com os outros, originando a configuração singular de cada obra e de cada gênero.

Quando alguém lê, sua consciência apreende o objeto de leitura a partir dos fenômenos que o texto impresso lhe apresenta. Em primeiro lugar, ocorre a intuição sensível dos sinais gráficos, de imediato transformados, por atos constitutivos intencionais, em impressões fônicas. Ingarden pensa em textos

linguísticos tradicionais, em que o elemento gráfico é apenas o registro dos fonemas e palavras, uma vez que, para ele, a imprensa é só o fundamento físico para a apreensão ideal de um som e não de um desenho. Não considera textos em que o formato das letras ou da palavra também produz significações. Mas é possível pensar fenomenologicamente os fenômenos gráficos, também portadores de sentido e de linguagem, pois a consciência os transforma em interpretações linguísticas.

A apreensão dos sinais gráficos seria um ato ao mesmo tempo perceptivo e significativo, pois captaria a figura da letra e daria a ela um sentido intencional, convencionado socialmente, que seria o fonema a ela correspondente, mobilizando atos de memória e de pensamento. Se a memória falha em produzir a associação aprendida no letramento, ou o pensamento não sintetiza o sinal gráfico com a impressão acústica, a leitura se interrompe. Só é fluente a leitura que não se prende às letras, mas às palavras e frases. O leitor que estaca a cada linha, porque a síntese letra-fonema não se dá, logo desanima da leitura e a abandona.

Tendo por exemplo um poema de Quintana (2006), como *Lunar*, se o leitor, já diante do título, não consegue transpor o *l*, o *u*, o *n*, o *a* e o *r* para o conjunto fônico *lunar*, a leitura não prossegue. O mesmo aconteceria se desse com o título traduzido para o francês, *Lunaire*, não entendendo do que se trata.

Num segundo momento, haveria o ato de compreensão dos sentidos verbais provenientes dos fonemas combinados em unidades superiores, como as palavras e as frases. Ela ocorre a dois níveis: o da palavra como elemento individual e como parte de uma hierarquia superior, a da frase, ao texto inteiro. A palavra recebe o sentido por uma convenção intersubjetiva, mas ao mesmo tempo que nomeia e indica a coisa para várias consciências, apreende relações das coisas umas com as outras, que ficam fixadas pelos índices gramaticais. Ser um verbo e ser um predicado designam um estado de coisas na consciência, que é correlato ao comportamento das coisas fora dela.

No poema de Quintana, leia-se a primeira estrofe:

*As casas cerraram seus milhares de pálpebras.  
As ruas pouco a pouco deixaram de andar.  
Só a lua multiplicou-se em todos os poços e poças.  
Tudo está sob a encantação lunar...*

O leitor precisa conhecer o sentido plural de “casas”, de “milhares”, de “pálpebras”, de “ruas”, de “poços e poças”, e o sentido singular de “rua”, de “tudo” e de “encantação”, que se volta para a nomeação de objetos e quantidades. Igualmente precisa perceber os processos que unem tais objetos: “cerrar”, “deixar de andar”, “multiplicar-se”, e o estado resultante, “estar”. Palavras como “seus”, “pouco a pouco”, “só”, “todos”, “lunar” modificam os substantivos e os verbos, tendo funções caracterizadoras de mudança nos processos ou estados de coisas. O predomínio do feminino indica igualmente um estado de coisas dominante.

Os predicados variam de predicado transitivo, predicado intransitivo, predicado nominal, que indicam movimento do verbo para o objeto direto, no primeiro verso, movimento contido no verbo, no segundo, outra transitividade no terceiro, e falta de movimento no quarto. Os três versos organizam-se sintaticamente da mesma maneira: sujeito mais predicado verbal, e o quarto como sujeito mais predicado nominal, reforçando o estado de coisas correlato, ou seja, que casas, ruas, poços e poças páram, e que o luar tem um poder em si mesmo (pelo pronome reflexivo) de transitar e de encantar.

Entretanto, o leitor não pode intuir cada conjunto fônico-semântico em si. Deve ligá-los em unidades de fenômenos correlatas às coisas em si, através dos estados de coisas como aparecem na consciência. Ajuda-o a estrutura morfossintática da estrofe: sujeito “casas”, não quaisquer, mas “as”, casas definidas; predicado “cerraram seus milhares de pálpebras”, cujo sentido metafórico é fechar suas muitas janelas, o que produz estranheza pela incongruência e obriga o leitor a efetuar a equação: “pálpebras” corresponde a “janelas”. Como são “milhares”, fala-se de um bairro ou cidade que adormece.

Assim também, no verso seguinte, o leitor tem um sujeito plural, “ruas”, e um predicado que as anima: “deixaram de andar”, forçando o leitor a tomar o ato de andar, próprio do passante, e levá-lo a caracterizar a rua, onde ele passa, por

um processo metonímico, o movimento pelo local onde ele se dá. “Pouco a pouco” modifica o verbo composto, deixar de andar, reduzindo o movimento. Literalmente, a lua não se multiplica pelos poços e poças, ela neles se reflete, com que o leitor precisa de novo, por uma operação de reconhecimento metafórico, perceber a fragmentação do luar nos restos de água, o aumento da luz daí proveniente, que explica o último verso, “Tudo está sob a encantação lunar”. Como a lua não encanta, outra vez o metaforismo obriga a transferir as qualidades de um mágico para o satélite.

O sentido da linguagem, assim, pode ser recuperado através do objeto designado ou através do léxico e da morfossintaxe quando esse objeto não está à vista dos que usam a linguagem como meio de comunicação intersubjetiva. A primeira estrofe coloca ante o leitor uma linguagem marcada pela pluralidade, pelo feminino, pelo uso figurado dos verbos, criando entre sujeitos e predicados uma ligação arbitrária, pois apontam para sentidos que não são próprios das coisas em si ali referidas, mas são produto de uma fantasia que lhes altera a condição e as qualidades, por equivalência a outras: janelas parecem pálpebras, ruas parecem andar ou parar como os passantes, o luar não apenas ilumina, mas se divide e reproduz como um ser vivo.

Em seguida, seria o momento da objetificação, ou da constituição de objetos intencionais a partir desses sentidos. Entender um texto é transferir para a própria consciência o ato significativo que teve origem em outra (ou num outro momento da consciência de si, como quando se lê o que se escreveu). Por meio do conjunto de palavras no verso, o leitor vai constituindo uma paisagem com casas, janelas fechadas, luzes se apagando, ruas paradas, um luar refratado por rastos de água, uma sensação de encantamento. Essa paisagem, entretanto, tem sentidos misteriosos, ligações entre seus objetos intencionais que não ocorrem na experiência ordinária da vida.

As palavras iniciais de cada frase têm sentidos, pois apontam para estados de coisas que depois serão preenchidos com os sentidos das palavras seguintes, produzindo a ilusão de continuidade que os textos veiculam. A leitura eficiente supera a linearidade das palavras e efetua ligações nas hierarquias superiores, constituindo, a partir das frases, as objetividades que vão se enlaçando no texto.

No poema de Quintana, a primeira estrofe assinala uma expectativa, a de explicação sobre como é possível o encantamento lunar. Porém, o raio da intencionalidade abandona a direção pressentida e retrocede para vivências próprias do sujeito, convocando outras palavras – “artefatos”, “sábios”, “bodoques” – mas mantendo o termo “lua”. O leitor irá perceber que há um conflito entre “sábios” e “lua” e uma semelhança entre “artefatos” e “bodoques” e que os sentidos apontam para uma atitude do sujeito, que aqui surge marcado pelos “nossos”, que o inclui, e indicada pela interrogação “que” e pelo verbo “importa”:

*E que importa se uns nossos artefatos  
lá conseguiram afinal chegar?  
Fiquem armando os sábios seus bodoques:  
a própria lua tem sua usina de luar...*

A conformação do terceiro verso corrobora o desprezo do sujeito: é um imperativo que se desfaz no quarto verso pelo enunciado declarativo. De novo os nomes têm seu sentido transposto: “bodoques” vale por foguetes, e desautoriza a tecnologia sofisticada por meio de um brinquedo de criança, e “usina” transfere-se do domínio humano, da técnica fabril, que pertence aos sábios, para a natureza, a lua.

Entendidos os sentidos, a leitura alcança a fase de objetificação, a intencionalidade do leitor capta, na profusão de determinações do correlato intencional da coisa, algumas dessas determinações e reconstitui criativamente esse correlato, independente da experiência do objeto fora da consciência. Isso explica porque uma leitura pode divergir de outra sem ler objetividades diferentes. Os núcleos de concordância seriam estabelecidos pela estrutura total da obra, fixada nos estratos fônico e semântico. Atualizando as determinações criativamente, o leitor constitui para si todo o mundo apresentado na obra, re-apresentado na sua consciência conforme sua intencionalidade pessoal. Essa irá coincidir com a do autor no que se refere à estrutura do todo, mas se diferenciará na configuração individual dos elementos que o integram.



Nesse momento da leitura, as duas primeiras estrofes do poema oferecem dois mundos apresentados, um no presente e outro num passado contínuo: a paisagem da cidade adormecida sob o luar, como que imobilizada por ele, oposta à conquista da lua, uma memória que talvez pudesse apagar o “encantamento lunar” pelo seu lado tecnológico e que assim foi sentida por muitos telespectadores em 1968, quando o homem pela primeira vez pisou na lua, mas não experimentou o “encanto” esperado, diante do cálculo e da frieza técnica dos astronautas.

O mundo será para o leitor, no estágio da objetificação, tão vividamente apresentado como o é o mundo não-literário, de modo que poderá confundir personagens com pessoas, ficção com realidade, e até sentir o encanto da cidade enlustrada e o desprezo pelos feitos tecnológicos dos cientistas. É o que acontece com o mundo apresentado no poema:

*E mesmo o cão que está ladrando agora  
é mais humano do que todas as máquinas.  
Sinto-me artificial com esta esferográfica.*

Por um deslocamento do raio intencional no mundo apresentado, o leitor é levado a retornar ao presente, mas sem perder as relações objetivas conflitivas entre o humano e o maquinal, antes expressas. Se a continuidade do poema é garantida por esse laço opositivo entre a primeira, a segunda e a terceira estrofes, nesse momento da leitura em que o sujeito diz “eu” e “agora”, o sujeito, antes apenas indicado pelo pronome “nossos”, se presentifica e se assume como parte dessa tecnologia que desencanta a paisagem ao ser lembrada. A imagem do cão, “mais humano do que todas as máquinas”, transfere para o sujeito “eu” uma inferioridade abaixo do animal, atribuída à técnica, reforçada pelo sentir-se “artificial com essa esferográfica”.

É assim que o leitor chega à concretização, ou evidenciação da presença desses objetos intencionais como se fossem fenômenos de objetos independentes da consciência. A concretização é determinada pela natureza esquemática dos estratos objetual e aspectual. Trata de preencher os pontos de indeterminação, as lacunas deixadas em branco no esquema dos objetos. Os

pontos de indeterminação são aqueles momentos em que não se pode decidir se o objeto apresentado tem essa ou aquela qualidade. O leitor, cuja consciência é sempre incapaz de vivenciar o objeto intencional autônomo com lacunas, pois não as experimenta nos objetos intencionais referidos às suas contrapartidas extraconsciência, preenche esses pontos vazios com sua experiência prévia, derivada do seu tempo e de seu espaço, tais como são constituídos na sua consciência em interação com as demais consciências.

Quando, na continuidade da leitura do poema de Quintana, ele se depara com a última estrofe, de novo o que era esperado em função da terceira estrofe, o envilecimento do eu pelo uso da tecnologia no ato de escrever, é contrariado. Diz o sujeito do texto:

*Não tanto... Alguém me há de ler com um meio sorriso  
cúmplice... Deixo pena e papel... E, num feitiço antigo,  
à luz da lua inteiramente me luarizo...*

Na fase de objetificação, este sujeito muda outra vez de figura: presente no futuro um leitor cúmplice, um novo objeto apresentado, que poderá entender sua atitude. Por outro lado, esse sujeito recebe uma qualificação. Deixando “pena e papel”, verifica-se sua condição de escritor e o leitor retorna ao início do poema, refigurando a paisagem antes sem sujeito. Percebe que a cidade “sob encantação lunar” é vista pelo sujeito que escreve o poema que lê, ao qual repugna a tecnificação da lua. Mas o sujeito, no mesmo verso e lentamente, por ação das reticências, recebe outro atributo: o de mago que, no último verso, se “luariza” e se incorpora à paisagem enluarada, deixando de escrever para tornar-se parte do luar. O verbo “luarizar-se” não faz parte do léxico do leitor, mas sua raiz “luar” lhe indica de que ação se trata.

O poema, ao valer-se de enunciados metafóricos, de rupturas de continuidade, de frustração de expectativas, faz a sua magia. Ao invés de afastar o leitor que o vem seguindo, em virtude de tais dificuldades, vai tomando-o pela mão, conduzindo-o por inversão daquilo que pressupõe, mas lhe assegurando que não será deixado em estado de perplexidade – pois as metáforas e as alusões não são herméticas - e o faz reunir-se ao texto, como cúmplice, na

defesa do poético contra o tecnológico.

É importante acentuar que, para Ingarden, o leitor não é livre no preenchimento das lacunas, porque a estrutura da obra lhe traça um rumo a seguir. Não é só ao nível das objetividades que as indeterminações são preenchidas. Os aspectos, que nelas estão em prontidão, em potência, são despertados e atualizados conforme os hábitos perceptivos do leitor. Assim, o que é uma vivência intelectual ou emotiva de um objeto, se reveste de qualidades sensoriais.

Se no poema de Quintana uma paisagem de cidade adormecida e enlustrada, com cães ladrando, é oposta à conquista da lua e ao desencanto da ciência em relação ao mistério do real, e se nele está presente um escritor que observa a paisagem e está escrevendo o poema que o leitor lê, até deixá-lo de lado e integrar-se à paisagem banhada da luz da lua, tudo isso no nível da objetificação é dado ao leitor de forma esquemática, pelos correlatos intencionais.

Ao leitor cabe dar forma sensível a tais esquemas, por meio dos aspectos que o texto proporciona: o de pluralidade, o de feminilidade, o de encantação, o de repúdio à violação da natureza pela técnica, o de abandono da poesia que se escreve em favor da situação poética que se vive. Ficam, porém, pontos indeterminados: trata-se de uma cidade inteira, ou de algumas ruas? Por que as janelas cuja luz se apaga lembram pálpebras? Por que as ruas parecem parar? As águas que multiplicam o luar se devem a uma chuva anterior? O luar impressiona o sujeito por tornar tudo prateado no escuro da noite? Por que o cão seria mais humano que os homens? Porque se entrega à sua natureza, sem artefatos técnicos? O poeta-escritor que observa a paisagem está aonde? Ele está insone enquanto a cidade dorme? Por que ele rejeita a conquista da lua, se foi um feito inaudito em toda história humana? Não seria também poético? Até onde tentar capturar pela poesia o mistério da natureza em si mesmo é perder o poético das coisas?

O exemplo de leitura acima confirma que o ato de leitura, uma vez que acontece dentro da consciência e esta é sempre temporal, está sempre em fluxo, também é determinado por uma corrente de fenômenos. Seu desenvolvimento se dá por polarizações de fenômenos, que seriam os agora em sequência. Esses

agoras da leitura estariam cercados por zonas esmaecidas, tanto para frente como para trás, como futuros antevistos ou passados memorizados. Cada momento da obra transitaria, na leitura, de desconhecido ou pressentido para intuitivamente presente, vivo, e logo para conhecido, mas já sem nitidez. A cada ponto-agora da leitura, os objetos intencionais apresentados são vividos pela consciência do leitor como se tivessem existência própria, como sendo realmente experimentados, mas logo se desvaneceriam e na memória restariam reverberações do estrato fônico, sínteses imperfeitas do estrato semântico, vistas pouco detalhadas do mundo intencional, iluminadas aqui e ali por alguma ênfase aspectual.

Pode-se observar claramente a temporalidade da leitura ao acompanhar as quebras de continuidade do poema *Lunar* e as mudanças do raio intencional, movendo-se do presente ao passado e retornando. O poema conta uma história: a de um poeta que, observando o luar sobre a cidade adormecida, encanta-se com o efeito e lembra que a conquista da lua e a técnica humana não afetaram esse encanto natural, que faz os cães latirem como seus antepassados lobos ao luar. Sente uma certa culpa por também fazer parte do mundo técnico, pois não escreveria sem papel e esferográfica, mas imagina que um futuro leitor o compreenderá. Com essa consolação, deixa o escrito e se deixa enlugarar.

A sequência não é linear: o poema apresenta o poeta no final, dando ênfase à paisagem no início. No meio, interrompe a contemplação – que ainda não se sabe como tal – para meditar sobre os foguetes que vão à lua, mas não podem destruir a “usina de luar”. Volta ao presente e introduz os cães e o sujeito, em situações opostas, natureza x técnica e por fim imagina um leitor compreensivo e entrega o poeta ao luar.

O processo de leitura obriga à contínua mudança, à novidade, à reavaliação do conhecido em relação ao que se vai conhecendo. O leitor está cômico de que sua leitura progride, de que decrescem as partes não lidas e aumentam as já lidas, e que seu movimento de umas para outras não é regular. Seu ritmo é determinado tanto pela sua consciência, que se distrai ou não da leitura, que volta atrás para conferir algo ou imagina o que virá, quanto pela obra, que lhe produz momentos de tensão ou distensão, conforma se desenrolam os

eventos no mundo nela apresentado.

Para Ingarden, a obra literária tem uma essência predominantemente estética. Embora expresse uma subjetividade, portadora de uma ideologia, ela não se realiza enquanto não reveste o que for idéia, emoção ou palavra de qualidades sensíveis, atualizadas no ato de concretização. Toda leitura que não chegue aí, não será literária. Leituras meramente filosóficas, sociológicas, religiosas, psicológicas ou linguísticas de uma obra literária seriam secundárias, pois não atingiriam sua esteticidade inerente.

Dentro da leitura literária, ou estética, podem variar as espécies de leitor, conforme a finalidade de seu ato de ler, que também possui suas diversas direções intencionais. Se o leitor se vale da obra para extrair dela estímulos para um prazer que não vem dela, mas está nele, leitor, seria um egotista. Este é o leitor que não lê propriamente, mas se excita com o texto, sem que seu prazer se origine na obra. Seria o caso de um leitor que, diante do poema *Lunar* se pusesse a ridicularizar o texto, zombando das metáforas e da atitude do poeta, pois acha tudo uma baboseira.

Se o leitor busca seu prazer na obra, apreciando o que ela é, e não o que deseja usufruir dela, deixando-se levar, tornando vivência concreta o que nela era um conjunto de frases e objetividades, ele se torna um leitor na plena acepção da palavra: essa será uma leitura estética. Este seria o caso de um leitor que, lendo Quintana, mesmo sem ser um crítico, ficasse impressionado com a beleza implícita dessa cidade sob o luar, obra de pura linguagem, e compreendesse ou se identificasse com a atitude do poeta deixando a escrita para “luarizar-se”.

Quando, além disso, o leitor quer conhecer a obra cientificamente, não apenas pelo puro prazer de lê-la, para Ingarden trata-se de uma leitura científica, que pode seguir por dois caminhos: contemplar a sua leitura até a fase de objetificação, sem chegar à de concretização (o que o faria de novo um leitor estético) ou refletir sobre todo o processo, inclusive o de concretização. O primeiro tipo de leitor seria o do teórico da literatura, que transparece na exposição antes realizada sobre a estrutura fenomênica da obra literária. O segundo, o do crítico literário, acima exemplificado.

Para a leitura científica, Ingarden propõe diretrizes analíticas. A primeira delas é examinar as frases que se referem aos acontecimentos no mundo apresentado e estabelecer a moldura temporal: como o tempo é preenchido por acontecimentos, como estes se tornam passados ou prefiguram outros acontecimentos futuros; onde há lacunas de tempo e como os acontecimentos posteriores a cada momento presente da leitura preencheram as expectativas geradas.

No poema, trata-se de examinar os versos que apresentam as casas fechando as janelas, as ruas ficando desertas, o luar refletindo-se nos rastos de água, os artefatos chegando à lua pelo trabalho dos sábios, o luar continuando a luzir, os cães latindo ao luar, o sujeito repelindo a esferográfica, imaginado um leitor cúmplice, deixando a escrita e luarizando-se. A moldura temporal é o presente da escrita do poema, interrompido pela memória da conquista da lua, num *flashback*, retornando ao presente com o latido dos cães, projetando-se no futuro à busca de um leitor compreensivo e a renúncia à escrita do poema. Na leitura, a paisagem vai se esfumando quando se medita sobre a conquista lunar, e esta também se desvanece quando a importância de entregar-se à natureza se impõe sobre a própria poesia. Há uma lacuna de tempo, entre a “encantação lunar” e o ladrar dos cães, preenchida pela lembrança da conquista da lua. Os latidos parecem despertar o sujeito de suas meditações e apressar sua “luarização”. É importante lembrar o papel das pausas na última estrofe, que na verdade não retardam, mas aceleram a decisão do sujeito.

Em segundo lugar, o crítico deverá examinar as frases que projetam objetividades, mas não contribuem para a ação. Cabe verificar o que foi determinado no objeto, como este concorreu para o acontecimento, o que foi silenciado, como foi feita a determinação do objeto, se por sua natureza essencial ou por seus acidentes.

Em *Lunar*, as objetividades são as casas, as ruas, as poças e poços, o luar, os artefatos dos sábios, a usina de luar, o cão, as máquinas, a esferográfica, o eu, um alguém, a pena e o papel, o feitiço antigo. Essas objetividades recebem atributos. As casas são milhares e têm as pálpebras cerradas. As ruas param de andar. O luar se multiplica nas poças e poços que o refletem e é encantador. Os

sábios usam seus artefatos como bодоques de crianças. A lua tem uma usina. O cão é mais humano que os homens. O alguém sorri e se acumplicia. O feitiço é antigo. O que não recebe qualificações são os artefatos, as máquinas, a esferográfica, a pena e o papel. Essa enumeração já é suficiente para perceber que a cidade é humanizada pelo luar, como também o poeta, enquanto os produtos da técnica permanecem como puros objetos, sem qualidades poéticas.

Em terceiro lugar, para Ingarden, o leitor cientista deve antecipar e/ou contemplar as concretizações possíveis. Teria de perceber onde os aspectos esquematizados e os pontos de indeterminação poderiam vir a se manifestar, ou como podem ser preenchidos através dos sentidos dados pelas determinações.

No poema, as concretizações se dão na materialização da paisagem urbana prateada, pontilhada pelas águas que refletem a lua, pelo ladrido dos cães, pela ânsia por um leitor compreensivo, pelo poeta luarizado. Tanto a conquista da lua quanto a escrita do poema, que se valem de instrumentos, são evocados com repúdio, ou pela memória de um evento passado, mas ameaçador – a lua pode perder seu encanto se for povoada -, ou pelo não-dizer, pelo silêncio sobre o que está acontecendo.

Em quarto lugar, o leitor cientista deve examinar as características das unidades fônico-semânticas frasais de que derivam os estados de coisas para perceber como se dá a representação artística. Isso significa verificar o que decorre da complexidade ou simplicidade gramatical, da economia dos meios ou de sua exuberância, da ordenação coordenativa ou subordinativa das frases, da acumulação ou ausência de adjetivos, da ambiguidade ou neutralidade da escolha lexical, enfim, de todas as configurações linguísticas intencionalmente produzidas.

No poema de Quintana, notam-se os ritmos diversificados dos versos, com número de sílabas entre dez e doze, mas com entonação descendente na primeira estrofe, produzindo uma sensação de encantamento e reverência. Na segunda, a alternância da interrogação zombeteira e da declaração taxativa gera uma impressão de combatividade, de desprezo. Na terceira estrofe os dois primeiros versos se alçam em exultação nos finais, enquanto o terceiro rompe com o ritmo e atua como um esmorecimento deste, sob o peso da constatação da

artificialidade. Na última estrofe salientam-se as pausas, que desautorizam esse estado deprimido e vão criando uma entonação ascendente, que como explode no final.

A sonoridade melódica do estrato fônico se alia a esses ritmos, com nasalizações, sibilâncias, sílabas líquidas e plosivas, como a acompanhar a fragmentação do luar, na primeira estrofe. Na segunda, o aspecto sonoro muda, com rr, tt, kk, bb e dd fortes, em contraste com o último verso, em que as líquidas, nasais e sibilantes retornam. Na terceira estrofe voltam os sons da primeira, soando mais acentuadamente “esferográfica”. Na última, outra vez regressam as sonoridades iniciais. Tudo isso se conforma à natureza das objetividades apresentadas e acrescenta um tecido sensível a elas, favorecendo sua concretização.

Além disso, pode-se verificar que tipo de representação o poema oferece de seu tema pelo estrato semântico. A natureza das frases enfatiza declarações, quando o poeta expressa ou sugere sua posição pró-natureza, e recorre à interrogação e ao falso imperativo quando minimiza a técnica. A escolha vocabular incide sobre palavras bastante comuns, mas o uso figurado, metafórico, faculta uma articulação inesperada de aspectos a revestirem as objetividades, sem, entretanto, opor empecilhos à compreensão das metáforas. É ao poder de associação inusitada e não ao alogismo, que Quintana recorre para a concretização de seu texto.

Na articulação de todas essas operações analíticas residiria o conhecimento científico da obra literária que, convém lembrar, era o cavalo-de-batalha do pensamento sobre a literatura desde o início do século XX, com as tentativas formalistas e depois estruturalistas que propiciaram uma visão menos impressionista das obras literárias.

Ingarden não deixou de receber críticas por sua concepção da estrutura fenomenológica da obra literária. Embora a fenomenologia esteja na raiz dos estruturalismos posteriores, foi acusada de ignorar a história e o corpo, o que não é de todo verdadeiro. Se Ingarden foi bastante ortodoxo quanto ao seguimento da filosofia da consciência husserliana, enquanto outros a ela filiados, como Merleau-Ponty e Sartre, abandonaram a idéia de intencionalidade pura, trazendo o corpo e



a existência como sede dos fenômenos da consciência, de qualquer modo, a fenomenologia da leitura de Ingarden rendeu frutos na década de 60, especialmente nas teorias de Wolfgang Iser, que dela partiu para conceber suas teorias da recepção da narrativa.

Á diferença de Ingarden, porém, Iser admite um livre preenchimento das indeterminações, pois defende que o leitor cria o que não está dito conforme suas referências, repertório de padrões e temas conhecidos, alusões que tornam familiar o que poderia não ser, buscando uma consistência que pode não ser a da obra e sim fazer sentido para ele. Em todo caso, a desfamiliarização é o efeito que, segundo ele, a obra deve realizar ante as expectativas e crenças do leitor, levando-o a reformulá-las. Pensando os pensamentos do outro, do texto, o leitor aceita a alteridade e revê suas convicções. É assim que a literatura promoveria a formação crítica do leitor. Para Ingarden, a estrutura estratificada da obra e sua sequencialidade deveriam acionar todas as operações da consciência do leitor, que, ao conseguir concretizar o seu objeto fenomênico, estaria sendo desafiado a obter a harmonia qualitativa que a obra lhe oferece, como o intérprete num concerto, e, eventualmente, alcançaria a experiência de qualidades metafísicas como o sublime, o grotesco, o inefável. No poema de Quintana, a “lunarização” tanto do poeta quanto de quem o lê proveria essa experiência metafísica.

## PHENOMENOLOGY OF READING

### ABSTRACT

Roman Ingarden's theories regarding the cognition of the literary work of art are exposed, after an introduction to Husserl's phenomenology of consciousness. Phenomenological reading processes are exemplified through an analysis of Mario Quintana's poem *Lunar*.

**Keywords:** Phenomenology. Husserl. Ingarden. Reading processes. Mario Quintana.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Atualmente exerce o cargo de professora colaboradora convidada da UFRGS no Programa de Pós-Graduação em Letras.
- <sup>2</sup> A presente exposição sobre a fenomenologia de Husserl é extraída de BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e teoria literária*. São Paulo: EDUSP, 1990.

## REFERÊNCIAS

KRISTEVA, Julia. Para além da fenomenologia da linguagem. In: TOLEDO, Dionísio (Org.) *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978. p. XIII-XIV.

INGARDEN, Roman. *The cognition of the literary work of art*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1973.

\_\_\_\_\_. *A obra de arte literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1973.

QUINTANA, Mario. Lunar. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p.394-395.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Ed. 34, 1996. v.1 e 2.