

# APLICANDO A FENOMENOLOGIA DE INGARDEN: ANÁLISE DO POEMA *NATAL*, DE LARA DE LEMOS

Márcia Schild Kieling

Mestranda em Teoria da Literatura - PUCRS

Roman Ingarden, em *A obra de arte literária*<sup>1</sup>, propõe-se a determinar conceitualmente o que define como essência da obra literária: uma estrutura fundamental comum a todos os textos literários, independentemente do valor que a eles possa ser atribuído. Para tal, o teórico lança mão de determinadas noções da fenomenologia de Edmund Husserl, que concebe o mundo real e os seus elementos como objetividades puramente intencionais, que têm o seu fundamento ontológico e a sua razão determinante nas profundidades da pura consciência constitutiva. Assim, Ingarden estabelece o que, na sua concepção, não pertence à obra literária: o autor e seus destinos, vivências e estados psíquicos; as qualidades, vivências ou estados psíquicos do leitor; a esfera dos objetos e das situações que constituem o modelo dos objetos e das situações que figuram na obra.

Após delimitar o seu campo de estudo, Ingarden afirma que a obra literária consiste em uma produção constituída por vários estratos heterogêneos, que lhe conferem o caráter de construção orgânica, cuja unidade se baseia na particularidade dessas camadas singulares. São eles:

1. o estrato das formações fônico-lingüísticas, que abrange não só a palavra, mas também a frase, como unidade superior sonora em que os fonemas se articulam e operam contrastes, constituindo a melodia, o ritmo e o andamento do texto<sup>2</sup>;
2. o estrato das unidades de significação, que comporta o significado da palavra ou o sentido de uma formação lingüística superior, em especial, a oração<sup>3</sup>;

---

<sup>1</sup> INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

<sup>2</sup> BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e teoria literária*. São Paulo: Edusp, 1990.

<sup>3</sup> INGARDEN, Roman. *A bidimensionalidade da estrutura da obra literária*. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS, n.1, v.1, nov. 1995.

3. o estrato das objetividades apresentadas, que abarca aquilo de que se fala na obra ou o que nela está representado e que não se refere apenas ao que se percebe sensivelmente, podendo, deste modo, constituir-se de coisas, seres, pensamentos, sentimentos, etc.;

4. o estrato dos aspectos esquematizados, que se caracteriza por uma ou outra aparência na qual visualizamos o objeto da representação. Trata-se de uma seleção, ou melhor, de um esquema das qualidades deste que auxiliam o sujeito da percepção a intuir o objeto. Tais qualidades associam-se às sensações, constituindo sínteses em que podem emergir momentos visuais, auditivos, táteis, etc, separadamente ou em conjunto. Cabe ressaltar que “são produções dos atos da consciência e se modificam conforme as intenções destes”<sup>4</sup>.

Segundo Ingarden, essas camadas inter-relacionam-se, contribuindo para a unidade do texto, o que confere à obra literária um caráter *polifônico*. Além da formação estratificada, o teórico resalta ainda, como parte da estrutura da obra, o seu caráter seqüencial, isto é, a ordenação de suas partes que se organizam de forma sucessiva e interdependente, apresentando-se sob a forma de fases. Eis o caráter bidimensional da obra literária concebido por Roman Ingarden.

Por último, é interessante notar que, embora afirme que as vivências do leitor não devem ser tomadas como parte integrante da obra literária, o teórico aponta a importância do receptor para a “vida” da obra. Uma vez que esta se apresenta como uma construção esquemática, em que se verificam pontos de indeterminação a serem preenchidos, nunca é apreendida na sua plenitude. Adquire vitalidade ao atingir a sua expressão numa multiplicidade de concretizações e ao sofrer transformações em consequência de concretizações sempre novas, estruturadas convenientemente por sujeitos conscientes. Assim, cada concretização transcende a obra literária.

Esboçados os principais pontos da teoria de Ingarden, segue-se um exemplo de sua aplicação em que se procura analisar o poema *Natal*, de Lara de Lemos. O processo se dará da seguinte maneira: primeiro, buscar-se-á examinar os estratos de cada parte do poema, preenchendo algumas lacunas e deixando outras em aberto, que serão retomadas quando da análise final, em que se tomará o texto na sua integridade a fim de proceder ao relacionamento de suas partes.

---

<sup>4</sup> BORDINI, Maria da Glória. Op. cit. n. 2, p.106.

O poema constituído de cinco estrofes irregulares, um quarteto, três sextetos e um dístico, começa da seguinte maneira:

É natal. O passado  
flui pelas frestas da casa.  
Explode nas rolhas de champanha  
no ranger dos sapatos.

Como se pode perceber, o verso inicial da primeira estrofe apresenta, lado a lado, duas objetividades: o Natal, que já aparece no título do poema e o situa temporalmente, representando o momento presente, e o passado. Aqui tem-se um indício de que é sobre a bipolaridade entre essas dimensões que se construirá todo o texto.

Nessa primeira fase do poema, o passado constitui-se como agente de uma ação, sendo comparado ao vento que “flui pelas frestas da casa”, isto é, não encontra dificuldades em se tornar parte do ambiente, chegando a “explodir nas rolhas de champanha” e “no ranger dos sapatos”.

Analisando as unidades de significação, percebe-se a ocorrência de substantivos concretos e a ausência de adjetivos, o que, juntamente com a predominância de verbos de ação conjugados no presente do indicativo (“flui”, “explode”), ressalta a presença dinâmica do passado, pois é a ação deste que está em evidência. Além disso, a não caracterização do substantivo *casa* confere-lhe um caráter de objetividade indeterminada, suscitando a dúvida: que tipo de casa é essa? Trata-se de uma metáfora? Eis uma lacuna a ser preenchida mais tarde.

Quanto à sintaxe, verifica-se que ela foi empregada de forma usual, não havendo inversões, o que parece reforçar a facilidade com que o passado ressurgiu. Entre as orações, constata-se apenas relação de coordenação, sugerindo a equivalência entre presente e passado instaurada no verso inicial do poema.

Focalizando o estrato das formações fônico-lingüísticas, é possível perceber a assonância da vogal aberta /a/, que aponta para a já mencionada fácil penetração do passado que não enfrenta obstáculos para ocupar o seu lugar na *casa* referida na estrofe em questão. A aliteração das consoantes sibilantes /f/ e /s/ no segundo verso sugere o ruído do passado a fluir como o vento pelas frestas da *casa*. Já a aliteração da oclusiva /p/ reforça a explosão referida no terceiro verso. Assim, em relação aos aspectos esquematizados da primeira estrofe, cabe ressaltar o seu apelo sonoro, sugerido pelo significado dos verbos e reiterado pelas assonâncias e aliterações.

Na segunda estrofe, tem-se:

Solerte  
confunde-se com o presente.  
É ainda a voz do avô erguendo  
o brinde  
o abraço do amigo  
há muito perdido.

A estrofe supracitada consiste em uma continuação da anterior, uma vez que o sujeito dos períodos, o passado, encontra-se elíptico. Diferentemente da estrofe inicial, tem como primeiro verso apenas um adjetivo: *solerte*. Esta qualidade caracteriza a ação realizada pelo passado, mencionada no verso seguinte, isto é, a de se confundir com o presente, como algo intencional. A idéia que se configura parece demonstrar que o passado não aceita a sua condição de algo distante, teimando em voltar trazendo consigo a lembrança do avô e do amigo já ausentes.

Em relação aos substantivos, mais uma vez concretos, verifica-se a presença de duas objetividades indeterminadas: *avô* e *amigo*. Terão eles relação com o eu-lírico ou com outra figura por ora não mencionada? Eis mais uma lacuna a ser preenchida. Já o substantivo *brinde*, que se encontra isolado no quarto verso, parece exercer dupla função: primeiramente, apresenta relação semântica com *voz*, no verso anterior, através da sugestão sonora, presente em ambos os vocábulos; depois, estabelece uma ligação com *abraço* no verso seguinte, já que as duas palavras aludem à confluência de dois corpos, ocorrência que remete à união entre passado e presente explicitada anteriormente.

Essa relação é reforçada também pelos verbos que, apesar de conjugados no presente, referem ações do passado. A utilização do gerúndio e o emprego do advérbio *ainda* dão idéia de continuidade, recorrência, ressaltando, mais uma vez, o retorno do passado e o seu entrelaçamento com o presente. Há que salientar, ainda, que o particípio *perdido* assume função ambígua: tanto pode retomar *abraço* quanto *amigo*. No primeiro caso, é possível pensar que o amigo esteja vivo, mas não faça mais parte daquele universo; no segundo, pode-se entender a sua perda como morte.

Quanto às assonâncias, percebe-se a predominância do /e/ e do /o/, talvez sugerindo mais uma vez a dualidade entre passado e presente. As aliteraões são principalmente das nasais /m/ e /n/ que, com seu caráter retumbante, podem sugerir o passado ecoando no presente.

A terceira estrofe assim se constitui:

Os defuntos se tornam próximos  
e familiares.

Falta o rosto do pai.  
O da mãe esmaeceu  
como um retrato  
antigo.

Os versos iniciais desta fase do poema parecem resumir tanto o que está expresso na estrofe anterior quanto o que está por vir: o retorno daqueles que já estão distantes no tempo, uma vez que a objetividade *defuntos* tanto retoma o avô e o amigo, citados previamente, quanto se refere ao pai e à mãe, objetividades mencionadas nos versos subseqüentes. Quanto a estas, é interessante notar que, embora se tornem *próximas e familiares*, o contrário se dá com o rosto de ambas: o do pai está faltando e *o da mãe esmaeceu como um retrato antigo*. Com o emprego de tal comparação, tem-se a impressão de que, a exemplo de um retrato antigo, o rosto da mãe ficou guardado por tanto tempo que chegou a perder seus contornos. Destarte, percebe-se a alusão aos mecanismos da memória que não consegue reter, de forma precisa, as características de um objeto contemplado pela consciência há um certo tempo. As lembranças sempre acabam se revestindo de um caráter “enevado”, isto é, com pouca nitidez. Sobre isso se voltará a falar mais adiante.

No tocante aos substantivos, mais uma vez concretos, cabe ressaltar o papel do vocábulo *rosto*. Além de seu significado comum, sinônimo de face, ele também pode ser relacionado com a noção de identidade, uma vez que, fisicamente, é ele que detém as características que melhor distinguem um ser do outro. É como se, no poema, o que tornava o pai e a mãe seres especiais, com qualidades específicas, também se perdesse, fazendo com que ambos passassem única e simplesmente à condição de *defuntos*, isto é, corpos sem vida, sem identidade, que apesar de tudo, tornam-se *próximos e familiares*. Em relação aos substantivos *pai* e *mãe*, verifica-se, a exemplo de *amigo* e *avô*, o caráter indeterminado dos dois, visto que até o momento, não se sabe quem é ou são seu(a) filho(a).

Apesar do emprego de dois verbos de ação, *tornam-se* e *esmaeceu*, a estrofe em questão parece retratar um estado de coisas, pois apresenta três adjetivos, *próximos*, *familiares* e *antigo*, e um verbo de estado, *falta*. Através deles, se instauram relações ambíguas de proximidade e distância, presença e ausência, resultantes da ação do passado referida nas estrofes anteriores.

A ordenação sintática desta fase, a exemplo da anterior, não é complexa. Isso facilita a leitura e também parece retomar a idéia de fluidez com que o passado retorna, sugerida na primeira estrofe.

Quanto ao estrato sonoro, verifica-se a prevalência da assonância das vogais /a/ (aberta) e /o/ (fechada) que reforçam a idéia de proximidade e distância sugerida nessa terceira estrofe. Quanto à aliteração, ocorre um processo interessante: nos dois primeiros versos, predominam as nasais /m/ e /n/ e a sibilante *s*, o que não ocorre no verso seguinte configurando-se, assim, uma espécie de ruptura que parece acompanhar a relação de proximidade (primeiro e segundo versos) e ausência (terceiro verso). Nos versos subseqüentes, as nasais aparecem novamente retomando a unidade sonora da estrofe.

Cabe mencionar que, diferentemente das precedentes, a terceira estrofe apresenta um apelo visual, principalmente em função das objetividades *rosto* e *retrato*.

Focalizando a quarta estrofe, tem-se:

Tudo se repete.  
A alegria reaparece  
no último menino.  
Alguns lugares foram trocados.  
Na cabeceira da mesa  
sou meu ancestral.

A exemplo da fase anterior, o verso que abre esta estrofe inicia-se com uma objetividade – *tudo* – que retoma o que está expresso nos versos precedentes e, ao mesmo tempo, refere-se ao que é dito em seguida: o reaparecimento da alegria no último menino e a mudança de lugares na cabeceira da mesa. É no último verso desta estrofe que o eu-lírico preenche as lacunas presentes nas estrofes anteriores. Deixa a condição de mero observador e se projeta como objetividade, uma vez que emprega a primeira pessoa do singular *sou*, fazendo com que se conclua ser sua a família a qual se refere e, principalmente, acentuando o caráter subjetivo do mundo representado<sup>5</sup>.

Nessa estrofe, é interessante notar que, ao ser caracterizado pelo adjetivo *último*, o substantivo *menino* contrasta com o vocábulo *ancestral*. Trata-se, respectivamente, do início e do fim da vida, do novo e do velho que se unem tal qual presente e passado. O substantivo em questão também alude ao próprio significado do Natal no qual é celebrado o nascimento do *menino* Jesus, trazendo com ele a esperança de uma nova vida. Essa atmosfera natalina é reforçada através das objetividades *cabeceira da mesa* que remetem à tradicional ceia de Natal.

---

<sup>5</sup> Logo abaixo do título, figura a dedicatória “Para Paulo César”. Embora não integre o texto diretamente, cumpre registrar que tal expressão reveste-se de certa função, uma vez que o nome referido coincide com o de um dos filhos da poetisa, o que possibilita a identificação desta com o eu-lírico.

A idéia de renovação acima referida parece ser reforçada pela locução *foram trocados*, mas, de certa forma, contrariada pelos verbos *repete* e *reaparece*. Assim, reafirma-se a noção de que o presente não passa de uma retomada do passado.

Observando a organização sintática da estrofe, percebe-se que ela é bastante simples, apresentando apenas uma inversão: o quinto verso (*Na cabeceira da mesa*), complemento do sexto (*sou meu ancestral*), precede este último, justificado pela relação de continuidade semântica (lugar) que estabelece com o quarto verso (*Alguns lugares foram trocados*).

Em relação às assonâncias, verifica-se maior ocorrência das vogais abertas /a/ e /e/, que parecem remeter à noção de renovação (abertura) já referida anteriormente, além de, juntamente com as aliterações das nasais /m/ e /n/, da sibilante /s/ e da vibrante /r/, contribuírem para a uniformidade sonora da estrofe.

Por fim, cabe salientar o apelo visual desta estrofe, suscitado pela configuração de uma cena representada pela ceia de Natal, além do emprego do verbo *reaparece*, cujo significado é imagético.

A última estrofe constitui-se apenas dos seguintes versos:

A criança consumiu-se  
para sempre.

O conteúdo desta última estrofe parece se opor, de certa forma, à idéia desenvolvida nas demais, de que o passado se mistura com o presente, este se configurando como uma repetição daquele. Aqui temos uma objetividade, *criança*, que simplesmente deixa de existir *para sempre*, isto é, não há meio de recuperá-la: ela pertence ao passado e não volta mais. Esta idéia é estabelecida através não só do significado do verbo empregado como também do tempo em que ele foi conjugado, o pretérito perfeito que representa uma ação completa, finda.

Cumprir registrar que, diferentemente do que ocorre nas demais estrofes, esta não retoma, de forma explícita, algo referido nos versos precedentes, o que corrobora a idéia de ruptura que esta estrofe estabelece com as anteriores. Assim, cabe às assonâncias e aliterações funcionarem como elo entre esta e a estrofe anterior, uma vez que são as mesmas, amenizando a relação de contraste estabelecida entre seus conteúdos.

Após a análise dos estratos de cada parte do texto, que foi o que se buscou realizar acima, é preciso constituir o “quebra-cabeça”, isto é, relacionar todas as fases

do poema, procurando preencher as lacunas que ficaram em aberto. Para tal, faz-se o caminho inverso: parte-se do final do poema para o seu início.

Embora, aparentemente, a última estrofe de *Natal* pareça não estabelecer relação com a estrofe precedente, é possível identificar a criança naquela mencionada com o eu-lírico desta, se concluirmos que, ao tomar o lugar de seu ancestral, ele não consegue mais resgatar o que um dia foi. Não apenas sua posição mudou: a essência já não é mais a mesma. Essa noção sugere profunda relação com a terceira estrofe: assim como o rosto da mãe esmaeceu, a criança consumiu-se. Se o esmaecer parece fazer alusão ao trabalho da memória, cumpre registrar que, durante o tempo transcorrido “entre o acontecimento e a recordação, a pessoa (...) vai adquirindo novos códigos de análise das coisas e, em certo ponto, quem lembra não é a mesma pessoa que protagonizou aquele acontecimento agora lembrado”<sup>6</sup>. Dessa forma, é possível afirmar que a criança que contemplava o rosto (que, como já se referiu anteriormente, pode assumir a conotação de identidade) da mãe já não existe mais, pois cresceu e foi construindo uma visão diferente do mundo que a cercava. A imagem que ela possuía da mãe foi se modificando, daí a comparação do rosto com um retrato antigo, há muito guardado, que não consegue mais manter os seus contornos.

Ainda em relação à memória, é sabido que quando um acontecimento marca um indivíduo emocionalmente, o fato fica retido em sua lembrança, podendo ser recordado anos depois. Esse parece ser o caso da cena referida na segunda estrofe, em que o eu-lírico refere-se à voz do avô e ao abraço do amigo. É também nesta estrofe que está expresso o entrelaçamento entre passado e presente, em que aquele é caracterizado como solerte, devido ao seu poder de se misturar a este. Aqui se configura mais um mecanismo da memória: a partir de um estímulo do presente, no caso a celebração do Natal, surgem as recordações de outras épocas, dando a impressão de que passado e presente convertem-se em um só.

A idéia supracitada começa a se desenvolver na primeira estrofe em que o passado flui pelas frestas da casa e se mistura ao ambiente. Levando-se em consideração o que até aqui se comentou em relação aos mecanismos da memória que, segundo Husserl<sup>7</sup>, consiste em um ato de consciência, não seria inviável considerar a casa como

---

<sup>6</sup> GOLDFARB, Delia Catullo. *A memória pouco tem a ver com a verdade*: entrevista. Disponível em: <http://www.comciencia.br/entrevistas/memoria/delia.htm>. Acessado em: 5 ago 2004.

<sup>7</sup> HUSSERL, E. *Meditações cartesianas*: introdução à fenomenologia. Porto: Rés, s.d.



uma metáfora desta, uma vez que, na verdade, é ela que acaba sendo invadida pelo passado. É nela que se opera a fusão dele com o presente. Aqui se estabelece o caráter sintético da consciência, identificado por Husserl, na qual se unem as múltiplas percepções que se tem de um mesmo objeto.

Tomando o poema no seu conjunto, verifica-se que, com exceção da última estrofe, todas as demais representam esse movimento de ida e volta que a memória realiza, uma vez que, como se procurou demonstrar anteriormente, os primeiros versos de cada uma tanto retomam o que foi desenvolvido na estrofe precedente quanto referem-se ao que é dito em seguida. Assim, percebe-se que, não só no conteúdo, mas também na estrutura do poema se estabelece a relação de comunhão entre passado e presente realizada pela memória.

Quanto à predominância dos aspectos sonoros e visíveis verificados no poema, pode-se dizer que tal ocorrência se dá por ser principalmente através da audição e da visão que a memória opera, uma vez que são eles os sentidos que o ser humano mais desenvolve nas suas tentativas de apreender o mundo.

Por fim, é lícito lembrar que mesmo trazendo à tona recordações que parecem ser revividas no presente, construindo a impressão de que este se trata de uma repetição de situações passadas, a memória é incapaz de fazer voltar o essencial: o “eu” que habita o passado, a criança para quem o Natal era um momento de magia, a ser compartilhado com aqueles que estavam ao seu redor. Criança que, agora, diante da celebração do nascimento de Cristo, está morta como os defuntos, mas, diferentemente deles, não mais se torna próxima nem familiar.

Antes de pôr termo a esta breve análise, é justo relembrar que, como afirma Ingarden, cada leitor, na busca de preencher os pontos de indeterminação do texto, lança mão de algumas escolhas em detrimento de outras, o que faz com que coexistam múltiplas concretizações do texto, isto é, diferentes maneiras de apreendê-lo. Assim, nestas poucas linhas, procurou-se construir uma das possíveis concretizações do poema *Natal*, de Lara de Lemos, a qual, certamente, ainda deixou lacunas que outras leituras podem vir a complementar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e teoria literária*. São Paulo: Edusp, 1990.

GOLDFARB, Delia Catullo. *A memória pouco tem a ver com a verdade*: entrevista. Disponível em: <http://www.comciencia.br/entrevistas/memoria/delia.htm>. Acessado em: 5 ago 2004.

HUSSERL, E. *Meditações cartesianas*: introdução à fenomenologia. Porto: Rés, s.d.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

\_\_\_\_\_. *A bidimensionalidade da estrutura da obra literária*. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS, n.1, v.1, nov. 1995.

LEMOS, Lara de. *Adaga lavrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.