

Por que vivemos o irreal? O estudo filosófico da ficção

Why do we live the unreal? The philosophical study of fiction

José Costa Júnior

Mestrando em Estética e Filosofia da Arte pela UFOP

Resumo: O objetivo do artigo é expor alguns problemas filosóficos ligados à ficção, além de discutir algumas teorias que tentam resolvê-los. Três destes problemas são: (i) há condições necessárias e suficientes para delimitarmos que uma quantidade de texto ou discurso seja ficção? (ii) qual é a relação da ficção com a verdade? (iii) por que, mesmo tratando-se de situações fictícias, somos afetados pela ficção? Ao tratar diretamente de tais problemas, apresentamos esse profícuo debate filosófico e algumas respostas aos problemas dessa rica área da estética.

Palavras-Chave: Ficção, Verdade, Faz-de-conta, Imaginação.

Abstract: The article aims to outline some philosophical problems related to fiction, and discuss some theories that try to solve them. Three of these problems are: (i) there are necessary and sufficient conditions to delimit that an quantity of text or speech is fiction ? (ii) what is the relationship of fiction to truth? (iii) why even in the case of fictitious situations we are affected by fiction ? When dealing about those issues we present this useful philosophical discussion and some answers to problems of this rich area of the aesthetic .

Keywords: Fiction, Truth, Makes-believe, Imagination.

Introdução

Somos cotidianamente envolvidos por ficções. Lemos romances, acompanhamos montagens teatrais, vamos ao cinema, acompanhamos séries e novelas televisivas, além de diversas outras formas de produção ficcional, como contos literários, quadrinhos, lendas, mitos, reconstruções baseadas em casos reais, etc. Considerados estritamente, enquanto objetos que proporcionam certa experiência, ficções não acontecem no mundo, mas no teatro da mente humana e “a forma como se dá a distinção entre faz-de-conta e realidade é uma questão complexa e antiga” (DUTTON, 2010, p.176).

O objetivo do presente artigo é expor alguns problemas filosóficos originados pelos discursos ficcionais, juntamente com as teorias que tentam resolvê-los e suas objeções. As teorias da ficção

têm o objetivo de analisar a natureza da ficção, além de compreender a maneira na qual somos afetados e reagimos aos discursos ficcionais. À medida que o uso do termo e a discussão acerca da ficção ficam mais comuns na arte e na cultura em geral, é bastante natural que filósofos lhe destinem mais atenção e que comecem a estudá-la, já que uma das tarefas da filosofia é o exame da rede conceitual de nossas idéias. Podemos citar primeiramente três questões relacionadas à ficcionalidade: (i) quais são as condições necessárias e suficientes, se as houver, para delimitar que uma quantidade de texto ou discurso seja ficção ou não; (ii) qual é a relação da ficção com a verdade, se houver e (iii) por que, mesmo tratando-se de situações fictícias e sermos conscientes disso, somos afetados pela ficção? Tratam-se então de questões de cunho lógico, metafísico e epistemológico.

Algumas teorias já são bastante difundidas sobre a ficção. Platão, na *República*, trata da ficção como uma *mimesis* perigosa, a cópia da cópia que é o mundo dos sentidos, afastada em três níveis do verdadeiro mundo das idéias¹. Já Aristóteles nos diz que a poesia é mais filosófica que a história, pois o historiador narra o que aconteceu; o poeta narra o que poderia ter acontecido². Já no século 19, Samuel Taylor Coleridge, em outra tese bastante difundida, defendeu que a ficção trata-se de uma “suspensão voluntária da descrença”³. No mesmo século, Jeremy Bentham, com o objetivo de esclarecer a prática jurídica inglesa, defende que a ficção trata-se de um fenômeno lingüístico, onde as entidades fictícias devem sua existência à linguagem, “sua impossível, mas indispensável, existência” (BENTHAM, 1932, p. 634). Tais posições trazem respostas apenas a uma parte do conjunto de questões que a ficção oferece. Platão responde apenas ao problema metafísico, com implicações morais e políticas. Aristóteles traz uma tese sobre a potencialidade do caráter epistemológico da ficção e Coleridge e Bentham respondem respectivamente às questões epistemológicas e lógicas.

Outra tentativa de resolução dos problemas apresentados é desenvolvida por John Searle em *The Logical Status of Fictional Discourse*⁴. Porém, trata-se de uma proposta que abarca a questão

¹ PLATÃO. *República*. 598a.

² ARISTÓTELES. *A Poética*. 1451b.

³ COLERIDGE, 1982, p. 634.

⁴ SEARLE, 1979, p 58.

somente como fenômeno lingüístico diferenciado. Segundo sua tese, falar ou escrever consiste em proferir atos de fala de um tipo específico, chamados atos ilocutórios, havendo um conjunto sistemático de relações entre os sentidos das palavras e das frases que proferimos. As regras que vigoram para atos ilocutórios normais são diferentes daquelas que usamos quando se trata de atos ilocutórios fingidos, que é o caso da ficção. Estes atos ilocutórios fingidos são diferentes de atos ilocutórios normais: os primeiros suspendem a relação normal com o mundo existente em outros atos ilocutórios. Desse modo, não nos relacionamos com a ficção do mesmo modo que nos relacionamos com o mundo: as regras do jogo são diferentes. A decisão de aceitar um ato ilocutório fingido é automática e depende da intenção do autor que atribui a certos discursos um caráter ficcional. Ficções reclamam assim um posicionamento epistemológico particular, uma vez que são parasitárias em relação aos atos ilocutórios normais. O processo ficcional repousa na declaração de intenções entre autor e leitor, chancelado por um acordo implícito sobre as condições interpretativas possíveis e adequadas.

Nesse contexto, há um mundo ficcional no qual as pessoas entram como uma senha fornecida pelo autor, que proclama a ficcionalidade de seu discurso, onde as convenções são diferenciadas. O leitor/expectador aceita a história falsa, com as ferramentas necessárias para interpretar com coerência a história não-verdadeira.

Os problemas dessa posição advêm justamente da diferença entre os tipos de atos: não parece haver pronunciamentos autorais prévios quanto ao discurso, e, mesmo que existam, nada garante que os leitores os seguirão. Outra questão em aberto é que os conjuntos de ferramentas e convenções não parecem ser exteriores à consciência, utilizados automaticamente. Tal explicação pressupõe que exista uma diferença bastante clara entre o real e o ficcional, e isso apenas contorna o problema da nossa resposta real à ficção.

Contrariando a posição daqueles que acreditam não haver progresso na investigação filosófica, acredito que as reflexões filosóficas sobre a ficção tiveram bastante progresso no século XX. Nosso objetivo é apresentar abaixo as principais teorias e objeções, com o objetivo de encontrar novos rumos para o debate.

A ficção como jogo de *faz-de-conta*

A questão *O que é a ficção?* pode ser respondida através de diferentes modos. As discussões filosóficas dedicam-se a compreender a relação entre a verdade e ficção e nossa relação com a ficção, isto é, o modo como somos afetados pela ficção. Tais problemas suscitados pelas práticas ficcionais não possuem respostas sistemáticas nos estudos literários, outra forma de compreender a natureza da ficção. Os estudos literários são desenvolvidos com o objetivo de delimitar o escopo do ficcional, suas possibilidades e peculiaridades, partindo de suas ocorrências. Desse modo, com o objetivo de tratar especificamente do conceito de ficção, optamos pelo tratamento filosófico da questão proposta no início do parágrafo.

Iniciamos a discussão com a posição do filósofo Gregory Currie, defendida no livro *Nature of Fiction*, publicado em 1990. Currie inicia seu texto tratando das peculiaridades do conceito e ficção, com a seguinte questão:

O que transforma certa quantidade de escrita em discurso ficcional? Apesar da aparente facilidade com que julgamos que algo seja ficcional e algo não o seja, e apesar do significado que juízos deste tipo têm para a nossa experiência posterior das obras, muitos de nós não nos encontramos numa boa posição para responderem à pergunta. Ficção é um daqueles conceitos como bondade, cor, número, e que propiciam que não tenhamos dificuldade em aplicá-lo, mas uma grande dificuldade em explicá-lo. Compreensivelmente, nenhuma descrição geral do que é ficção pode ser dada. Ficção pode ser um conceito tão básico que qualquer tentativa para explicá-lo será circular, ou o conceito poderá dissolver-se, sob uma inspeção mais minuciosa, numa variedade de casos menores com pouco mais em comum do que o nome. Nenhuma possibilidade pode ser excluída *a priori*. Mas a melhor resposta àqueles que pensam que qualquer uma daquelas é uma opção plausível é simplesmente a de *dar* uma descrição geral do que é a ficção em termos que não pressuponham uma compreensão da ficção em si (CURRIE, 1990, p. 5).

Para Currie, o conceito de *ficção* é bastante impreciso, uma vez que temos facilidade em aplicá-lo, mas dificuldades para explicá-lo. Acerca da ficção, duas questões se colocam: (1) Como somos afetados pela ficção? (2) Como se dá a relação entre o ficcional e a verdade? Antes de passar às respostas a tais questões, é necessário investigar alguns pressupostos teóricos da posição de Currie. Primeiramente não há como atribuir ao conceito de ficção uma definição fundacional e essencialista, isto é, uma definição única que estabeleça as condições necessárias e suficientes para que algo pertença à extensão do conceito de *ficção*. O segundo pressuposto é que o caminho para responder às questões acerca da natureza e do estatuto da ficção passa por uma descrição diferenciada do conceito de verdade em relação à ficção. Currie defende que as narrativas ficcionais são baseadas em uma noção diferenciada de verdade, onde ficções são sub-produtos de um conceito de verdade diferenciado. Qualquer tentativa de descrever ficção em oposição à verdade implicará sempre que as ficções sejam construções opostas à verdade, imaginativas e irrealis.

Entretanto, ser ficcional também não é o mesmo que não ser verdadeiro. A verdade trata-se sempre de uma propriedade de proposições e as ficções são instâncias proposicionais que envolvem outro nível de semelhança. É o que Currie chama de verdade na ficção, sua inovação teórica. Existem proposições que são verdadeiras somente no âmbito da ficção. Assim, não há oposição entre ficção e realidade, mas sim entre ficção e não-ficção. Acreditamos e nos envolvemos emotivamente com a ficção justamente por haver verdades ficcionais, situações em que certas proposições são verdadeiras somente no esteio da ficção. Desse modo, sofreremos os efeitos e respondemos de forma real à ficção.

Dentro do universo ficcional, as ações dos personagens são verdadeiras: há uma verdade interna ao discurso ficcional, onde um ser humano pode voar com uma capa vermelha e possuir super poderes. Há aqui uma posição conciliatória entre verdade e ficção que supõe que: (1) a ficção possui um sentido interno e um sentido externo; (2) a determinação de verdade na ficção é feita com bases em correspondências; (3) proposições verdadeiras em contextos ficcionais são consideradas evidências para compreendermos a ficção. Assim, há uma verdade externa, que não possui relação com o que é ficcional, e

uma verdade interna, a verdade na ficção. Não há vínculo entre ficção e realidade, e certos tipos de verdades, as verdades na ficção estão confinadas às histórias e narrativas.

Nesse contexto, sobre o modo como a ficção nos afeta, Currie propõe que “o leitor ou o expectador são convidados pelo autor a jogar um *jogo de faz-de-conta*, onde a estrutura desse jogo é ditada pelo autor” (CURRIE, 1990, p.71). O que é dito no texto, com algumas pressuposições prévias, gera um conjunto de verdades ficcionais, disponíveis para que o leitor *faça-de-conta* que é aquilo real. Grande parte daquilo que é jogar o jogo de faz-de-conta ficcional consiste em compreender o que é verdadeiro na ficção, e assim o que é apropriado para o faz-de-conta. O defunto-autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é entendido como verdadeiro para o leitor de Machado de Assis, e isso é necessário para a compreensão da obra. Aceitamos esse nível diferenciado de verdade, e somente assim podemos desfrutar e entender a narrativa ficcional.

Assim como em outros jogos, jogos de faz-de-conta ficcionais podem ser bem ou mal jogados, melhor ou pior jogados. Alguns indivíduos são melhores que outros para compreender aquilo que é verdade somente na narrativa ficcional. O faz-de-conta possui uma realidade psicológica e as ficções são objetos do faz-de-conta, “surgindo como resultado de uma divisão do trabalho criativo através do qual, os mais talentosos entre nós oferecem aos demais, fantasias e materiais para sua produção” (CURRIE, 2005, p. 173).

Nossas respostas reais à ficção, mesmo que estejamos conscientes de que trata de ficções, acontecem porque há uma transformação dos sentimentos do leitor da ficção em sentimentos de segundo grau, amparados nas verdades da ficção. Compartilhamos o desejo de vingança do personagem principal do romance *O Conde de Monte Cristo* de Alexandre Dumas, mas trata-se de um sentimento de segunda ordem, baseada não em circunstâncias reais, mas de acordo com o contexto ficcional. Não pegamos em armas para ajudá-lo, nem planejamos matar seus inimigos.

Outra consequência do duplo conceito de verdade é que este confere aos nomes próprios um estatuto meta-ficcional, uma vez que compõe funções específicas dentro da narrativa. Tais nomes não possuem referentes externos contra os quais possa ser medida sua

verossimilhança ⁵. O *Pequeno Príncipe* existe quando acompanhamos a ficção de Saint Exupéry. Entretanto, não acreditamos *realmente* na ficção, uma vez que não há referencialidade externa. Não vemos o Pequeno Príncipe no mundo real, a atravessar as avenidas ou dar entrevistas na imprensa. Nossos sentimentos são ficcionais e se tratam de segmentos menores de uma noção funcional de sentimentos, assim como acontece com o conceito de verdade.

A ficção trata-se então de um tipo de ato comunicativo, onde o leitor é convidado a participar de um jogo, do qual participa deliberadamente e cuja estrutura como jogo é ditada pelo texto da ficção e pela reação do leitor/expectador. A natureza da ficção envolve uma noção diferenciada de verdade, a ser adotada a partir do contato com a ficção. O produto desse contato são nossas reações e interpretações do discurso ficcional. O tipo de resposta ideal do nosso contato com a ficção é aquela que responde apropriadamente às exigências da ficção, onde o leitor sensível e sofisticado tem refinamento interpretativo e trata corretamente tanto da verdade na ficção como de sentimentos admissíveis. Desse modo, o faz-de-conta pode ser considerado como uma atitude, do mesmo modo como a crença e o desejo:

Considero o conceito primário de faz-de-conta um conceito psicológico. Estados de faz-conta, do mesmo modo que as crenças e os desejos, são estados funcionalmente determinados com conteúdo proposicional. As fantasias e ficções de qualquer tipo possuem também um conteúdo proposicional, e seus conteúdos podem ser explicados em termos de faz-de-conta. O conteúdo de uma fantasia é o conteúdo do ato do sujeito em fazer de conta; o conteúdo de uma ficção é o conteúdo de um ato de faz-de-conta que seria adequado para tal ficção (CURRIE, 1990, p. 176).

O leitor/expectador envolve-se com a história, deixando de lado as impossibilidades apresentadas na ficção. Um exemplo simples e interessante para ilustrar este ponto são as fábulas, onde os animais têm ações humanas, como a fala e a compreensão moral bastante aguçada, às quais tem um grande potencial de afecção, assim como as

⁵ CURRIE, 1990, p. 178.

parábolas religiosas, que envolvem grandes feitos e ações humanas, puramente ficcionais.

A tese de Currie parece retratar fielmente nossa relação com a ficção. Nossas reações indicam que algo é verdadeiro no discurso ficcional e isso é amparado pela tese de Currie acerca do caráter diferenciado da verdade na ficção. É justamente nesse ponto que surgem alguns questionamentos a essa proposta. As principais dificuldades da posição de Currie advêm da necessidade de conferir um estatuto diferenciado ao universo ficcional. A partir dessa diferença não é possível compreender como reagimos concretamente à ficção, pois se trata de um universo diferenciado, no qual temos penetrados deliberadamente. Sabemos e estamos conscientes de que se trata de ficção, mesmo assim continuamos respondendo concretamente à ficção. O problema continua.

Outra crítica à teoria de Currie pode ser direcionada à sua proposta sobre a relação da ficção com a realidade. Como já dito, cria-se um “mundo” diferenciado para vivenciar a ficção, recorrendo a uma ontologia particular, que liga de modo causal instâncias diferentes (a ficção e a não-ficção), amparadas no duplo sentido do conceito de verdade. Este duplo sentido do tem duas conseqüências importantes. Primeiramente, transforma os sentimentos do leitor de ficção em sentimentos de segundo grau, ou quase-emoções, como defende Currie ⁶. Entretanto, estas quase-emoções atingem o leitor/expectador da mesma maneira que emoções verdadeiras, como no caso dos filmes de terror, por exemplo, onde a reação parece ser a mesma da realidade, ou ficções que emocionam profundamente o público, como dramas ou romances, ou ainda construções ficcionais humorísticas, que tem tanto apelo junto ao público. Currie apresenta a diferença apenas daquilo que causa a emoção, a verdade ficcional, e não da reação emocional, tão verdadeira. O autor admite diferenças de espécie entre as instâncias de emoções e sentimentos da seguinte maneira:

Ainda existe outro, e talvez melhor, meio de indicar a solução [da questão acerca da diferença entre “emoções” e “quase-emoções”]: renunciemos completamente a usos não-qualificados – e como tal tendenciosos – de “emoção”, bem como a outros

⁶ CURRIE, 1990, p. 182.

termos emotivos específicos e não-qualificados como “medo” e “piedade”, e usemos os qualificativos até ao fim. Existem “emoções em sentido alargado”: qualquer coisa que se enquadra em qualquer das metades do diagrama. Existem “emoções paradigmáticas”: coisas que se enquadram na metade esquerda. Há “quase-emoções”: coisas que se enquadram na direita. Deste modo, devo dizer, sempre que me perguntarem se tenho pena de Anna Karenina, que quase-tenho pena dela, e assim tenho pena dela de modo alargado, mas não tenho pena dela de modo paradigmático (CURRIE, 1990, p. 182).

Entretanto, parece não haver uma diferença clara entre emoções e quase-emoções. Tais instâncias não parecem definitivas. O medo gerado no leitor/expectador de um suspense parece ser da mesma ordem de um terror originário de uma situação real, assim como o que sentimos quando, em *Cem Anos de Solidão*, falece a personagem Remédios. Talvez essa mesma ordem de sentimentos explique a chave de sucesso da ficção. Colocá-la em instâncias duais, planos diferentes devido à sua origem, das verdades ficcionais e da realidade, não parece funcionar como explicação sobre o modo como a ficção nos afeta.

Tratar como faz-de-conta aquelas situações que só são verdadeiras no contexto de uma história nos permite dizer que, saber que uma pessoa está em perigo pode levar-nos a tentar ajudá-la, enquanto saber que uma personagem de ficção está em perigo, não tem nenhuma consequência parecida. Isto acontece porque a referencialidade exterior não existe, e os nossos sentimentos ficcionais são descritos como segmentos menores da noção de sentimentos – assim como acontece com o conceito de verdade. Sentimentos ficcionais não são sentimentos, como personagens de ficção não são bem pessoas. Assim não é admissível, segundo a posição de Currie, dizer que “Sherlock Holmes é arrogante”. Porém, dizer que “Sherlock Holmes é mais eficiente em *O Cão dos Baskervilles* do que em *O Signo dos Quatro*”, é defensável, à luz de um conjunto de evidências que remetem para o contexto particular de um jogo de faz-de-conta. Entretanto, parece ser paradoxal que se consiga extrair verdades, mesmo que ficcionais, de um jogo no qual se sabe antecipadamente que todas as coisas verdadeiras estão confinadas ao contexto desse

mesmo jogo, e às suas respectivas regras e restrições. Procurar dotar enunciados ficcionais de uma natureza específica leva muitas vezes à consideração de que jogamos jogos de faz-de-conta ficcionais diferentes em diferentes contextos. Isto nem sempre é verdade, pois podem não existir diferenças de espécie entre respostas a ficções, onde o faz-de-conta, uma vez que depende de todas as ficções terem uma natureza análoga, é por isso também análogo em várias circunstâncias diferentes.

As dificuldades da tese de Currie seguem da necessidade de conferir um estatuto ontológico diferenciado ao conceito de ficção. A consequência é que a diferença entre crer e não crer na ficção depende de uma racionalização prévia, onde é muito clara a verdade na ficção, facilmente discernível do que não é. Não há um botão de liga de desliga para a ficcionalidade, como a tese apresentada parece postular. Os sentimentos e as emoções advindos da ficção, os quase-sentimentos e quase-emoções, parecem ser bem concretos para termos aqui o advérbio limitador *quase*.

Porém, uma proposta interessante da teoria de Currie é que a ficção funciona como uma espécie de jogo. Não como propõe Currie, pelas razões alegadas acima, mas a partir do envolvimento imaginativo que a ficção proporciona. É possível a ficção nos “capture” justamente por exigir algo de nossa imaginação, como na literatura, ou fazer com que sejamos envolvidos por imagens ficcionais que possam também estimular-nos imaginativamente.

A ficção como *faz-de-conta* representacional

Outra teoria da natureza da ficção que envolve a noção de faz-de-conta é proposta de Kendall Walton, desenvolvida em *Mimesis as Make-Believe – On the Foundations of the Representational Arts*, publicado em 1990. Walton parte do seguinte pressuposto: a ficção envolve a criação de realidades alternativas, isto é, o caráter ficcional de um discurso produz realidades representacionais, amparados pela noção de faz-de-conta. Porém, a noção de faz-de-conta de Walton é formada por um conjunto de teses que contrariam algumas das noções básicas da tese de Currie, como veremos adiante.

O objetivo geral de Walton em *Mimesis as Make-Believe* é desenvolver a descrição mais completa possível do conceito de

representação, buscando um denominador comum para várias formas de arte. Uma representação, ao induzir imaginações, fornece um tipo de substrato imaginativo e tais representações possuem um correlato de verdades paralelas, assim como na proposta de Currie. Nas palavras de Walton:

Algumas representações contêm declarações e asserções acerca de coisas reais, e isso requer referência a estas. A remissão não precisa ser uma representação, como vimos. Mas pode ser, e representar é algumas vezes o método escolhido... De fato, a declaração pode ser desnecessária; representações de objetos exigem que os imaginemos, mesmo que eles não devam ser compreendidos também como veículos de declaração ou de asserção. Este fato evidencia, incidentalmente, uma das falhas da prática em voga de olhar para as representações sob um ponto de vista quase-linguístico. Pronunciamentos linguísticos são informativos, tipicamente, porque são veículos de asserção. É porque, ao proferir certas palavras, um falante assevera ou declara que um edifício está em chamas ou que um ônibus está para seguir viagem, que aprendemos das suas palavras que tal coisa é como é. Mas uma representação, ao induzir imaginações apropriadas, fornece a sua iluminação de modo bastante distinto deste papel comunicativo (CURRIE, 1990. p. 115)

A noção de jogo de faz-de-conta que permeia a natureza da ficção proposta por Walton difere da teoria da ficção proposta de Currie no seguinte ponto: as representações necessitam de um suplemento imaginativo-representacional, que Walton denomina como adereços (*props*), que possibilitam jogar os jogos de faz-de-conta. Ao acompanharmos uma narrativa ficcional, os personagens funcionam como representações de pessoas reais, pelas quais nos interessamos e atribuímos atenção. Emma Bovary trata-se de uma representação de uma pessoa real, criada por Flaubert, pela qual destinamos atenção de maneira direta (mais adiante tratamos mais pormenorizadamente do modo como a ficção nos afeta de acordo com a tese de Walton).

O ponto de partida da teoria de Walton é a capacidade que os seres humanos possuem para imaginar coisas. Às vezes imaginamos algo sem uma razão particular, entretanto há casos em

que imaginar algo é incitado pela presença de um objeto particular, que funciona como um adereço. O termo objeto deve aqui ser compreendido no sentido mais amplo possível. Um objeto chega a ser um adereço devido à imposição de uma regra, um “princípio de geração”, prescrevendo o que deve ser imaginado em função da presença do objeto⁷. Se alguém imagina algo porque é incitado a fazê-lo pela presença de um adereço, está comprometido com um jogo de faz-de-conta. Alguém que está envolvido em um jogo de faz-de-conta está simulando e essa simulação é uma forma abreviada de descrever a participação em tal jogo e não tem nada a ver com engano. Os exemplos mais simples de jogos de faz-de-conta são as brincadeiras das crianças. Em uma brincadeira, um pedaço de madeira pode ser considerado uma arma. Uma corda colocada ao redor da madeira talvez signifique que a arma se encontra no laço. Apontar o pedaço de madeira a alguém e dizer “bang” pode significar que a pessoa foi atingida por um disparo. Vejamos a descrição de representação de Walton:

As representações possuem a função social de servirem como adereços em jogos de faz de conta, apesar de também instigarem imaginações e de por vezes serem também objetos imaginativos. Um adereço é algo que, em virtude dos princípios de geração condicionais, força imaginações. As proposições cujas imaginações são forçadas deste modo são ficcionais, e o fato de uma dada proposição ser ficcional é uma verdade ficcional. Mundos ficcionais estão associados a coleções de verdades ficcionais; o que é ficcional é ficcional num dado mundo – o mundo de um jogo de faz de conta, por exemplo, ou o de uma obra de arte representativa (CURRIE, 1990, p. 69).

Desse modo, representações ficcionais engendram a imaginação a partir de um jogo do faz-de-conta, que consiste num fazer acreditar (por parte do autor) e num crer acreditar (por parte do leitor/expectador), ações baseadas em adereços. Trata-se de uma teoria explicativa da ficção que encara o imaginário ficcional não de forma negativa (ou seja, não a partir de algo de que se poderia duvidar), mas

⁷ WALTON, 1990, p. 138.

sim de uma forma positiva de aceitar a prescrição para imaginar (ou acreditar num determinado universo ficcional). Walton salienta que um princípio de realidade é fundamental para gerar a ficcionalidade e segundo este princípio, o mundo ficcional processa seus eventos e sua caracterização de modo análogo ao mundo real. Trata-se de algo próximo daquilo que denominamos verossimilhança, essencial para a compreensão das narrativas ficcionais. Acredito que trata-se de um intuição aproveitável da tese de Walton, já eu seria impossível produzirmos ficções sem um mínimo de referencialidade, pois do contrário, não poderíamos compreender a narrativa. Mesmo nas criações ficcionais mais imaginativas, há um mínimo de referencialidade que nos faz compreender o que está em jogo. Há gravidade e finitude no realismo mágico de Garcia Marquez e nas distopias de Orwell.

A teoria representacional de Walton considera uma variedade de diferentes adereços distribuídos desde as novelas até os filmes, de pinturas até os jogos e músicas até os jogos infantis. Os trabalhos de ficção literária são considerados na explicação de Walton como adereços quando incitam o leitor a imaginar e vivenciar certas coisas. Fazendo isso, uma ficção gera seu próprio jogo de faz-de-conta. Este jogo pode ser realizado por um jogador único quando lê a obra ou por um grupo quando alguém conta a história a outros ou a tenha visto encenada.

Acerca da relação entre verdade e ficção, os adereços geram verdades ficcionais em virtude se suas características e princípios de geração. Tais verdades podem ser geradas direta ou indiretamente: as verdades geradas diretamente são “primárias” e verdades geradas indiretamente são “implicadas” (WALTON, 1990, p. 140). Derivadamente pode-se chamar “princípios de geração direta” aos princípios de geração responsáveis pela geração de verdades primárias e “princípio de geração indireta”, aos princípios responsáveis pelas verdades implicadas. O leitor da *Odisséia* lê que Ulisses embarca em um ambicioso projeto náutico: voltar de Tróia para Atenas e encontrar a amada Penélope, enfrentando no caminho toda sorte de aventuras, perigos e criaturas e é assim incitado a imaginar a verdade direta de que Ulisses está elaborando tal projeto. O leitor também é incitado a imaginar que Ulisses é corajoso guerreiro, que busca a paz e a tranqüilidade nos braços da mulher que ama e que

o aguarda no lar. Nada disso está explicitamente enunciado na obra. Estas são verdades deduzidas, que o leitor deduz do conhecimento comum sobre os projetos e sobre a psicologia do personagem que os perseguem. Assim como Currie, para Walton o que chamamos de verdade num mundo ficcional não é o mesmo tipo de verdade do mundo real, uma vez que a verdade é uma coisa e a ficção é outra. A verdade propriamente dita tem relação com o mundo real e a verdade ficcional está relacionada com mundos e universos ficcionais.

A determinação da ficcionalidade é correlata da relação entre ficção e verdade, onde mundos ficcionais estão associados às coleções de verdades ficcionais - o que é ficcional num dado mundo, o mundo de um jogo de faz-de-conta, por exemplo, ou o mundo de uma obra de arte representativa. Super-heróis têm poderes sobre-humanos e isso é verdade nas histórias em quadrinhos. Entretanto, para Walton não é necessário tomar partido em relação à natureza da verdade. Acerca desse ponto, Walton aponta que, bem próximo da posição de Currie:

[...] não subscrevi nenhuma concepção específica sobre a natureza da realidade ou da verdade ou dos fatos. Em particular, eu não parto do princípio de que a realidade é um reino de coisas em si mesmas independentes de observadores sensíveis, nem de que ser verdadeiro é, de alguma forma, descrever ou espelhar esta realidade objetiva, correspondendo ao modo como as coisas realmente” são. Pode haver um sentido importante em que fatos não são encontrados, mas construídos, no qual a realidade é produto em vez de (simplesmente) alvo de pensamentos e palavras. O que é verdadeiro ou falso pode depender de, ou ser relativo a, ou condicionado por, uma cultura, uma linguagem, uma moldura teórica ou pela constituição da mente humana. Pode fazer sentido perguntar como as coisas são apenas a partir do interior de um “jogo de linguagem” particular ou de uma “metáfora seminal” ou de um “paradigma” ou de uma “moldura teórica”, ou meramente por referência a certas “formas de intuição e categorias do entendimento”. Podemos permanecer neutros em relação ao modo como a verdade e a realidade devem ser entendidas. Se o nosso objetivo fosse investigar “ficção” por oposição a verdade e realidade, teríamos que tomar

partido. Mas não é, e não precisamos fazê-lo (WALTON, 1990, p. 99).

Ficções são ficções, pois dependem de uma deliberação intencional e de um modo de apresentação de uma representação que tem um poder de envolvimento muito maior entre autor e leitor/expectador. O contato com o mundo ficcional faz com que desenvolvamos hábitos que permeiam nossa reação: “Emma Bovary age de forma moralmente errada” é uma proposição sobre um mundo ficcional. Entretanto, omitimos tal informação de nossas avaliações acerca dos personagens ficcionais. Nosso hábito de omitir operadores ficcionais se mantém até mesmo na crítica mais sóbria, mostrando como nos envolvemos, deliberadamente com tais mundos ficcionais ⁸.

Acerca do modo como a ficção nos afeta, Walton defende que um texto ficcional nos incita a imaginar certas coisas, enquanto que um informe jornalístico de um fato simplesmente busca nos informar acerca de algo, o que parece ser discutível. Nosso envolvimento com a ficção, não importa quão imediato seja, não é uma participação verdadeira, porque não é uma participação da vida autêntica: A participação imaginada não é participação verdadeira, e a participação imaginada, imaginar simplesmente que há um jogo em que participar não constitui estar envolvido em um mundo ficcional. “Estamos à parte do mundo ficcional interno e o observamos através de seu marco” (WALTON, 1990, p.120). A diferença entre as perspectivas da participação e a observação é concebida por Walton explicitamente como uma perspectiva interna e outra externa, resultando em uma separação diferenciadora. Não é possível assumir ambas as perspectivas de uma só vez. As verdades ficcionais formam mundos ficcionais e nossa relação com tais é a seguinte:

Não observamos mundos fictícios somente externamente. Vivemos neles [...] juntos com Anna Karenina, Emma Bovary, Robinson Crusóé, e os demais, compartilhando suas alegrias e suas penas, alegrando-nos e odiando-os. É certo que estes mundos são meramente fictícios e somos plenamente conscientes de que os são. Mas de uma perspectiva interna, parece verdadeiro: o que

⁸ WALTON, 2005, p. 131.

ficcionalmente é o caso é ficcionalmente real; o caso e nossa presença neles [...] nos dá uma sensação de intimidade como seus caracteres e seus outros conteúdos. É esta experiência que subjaz em grande parte a fascinação que as representações exercem sobre nós e que constitui seu poder. (WALTON, 1990, p. 273)

Um dos problemas da engenhosa tese de Walton é que sua descrição das diferentes perspectivas, apesar de acentuar a diferença entre elas, está marcada por certa ambigüidade. Isto se dá pela limitação da participação do leitor/expectador na ficção: trata-se de uma quase-participação, uma vez que não se trata se uma participação verdadeira. Justamente porque o observador deve ser consciente de que o mundo de uma obra de arte é ficcional, a participação nela não é real como a participação na realidade. Sua imediatez está vinculada a determinadas regras, onde se pergunta o que significa permanecer realmente no interior, participar do jogo da arte, seguir suas regras e com isso ter a sensação de proximidade e confiança. Walton observa que o grito de medo de um expectador que assiste ao filme clássico *Psicose* é um efeito “absurdamente inadequado” quando se desataca “o estatuto fictício do perigo”; porém a participação e observação, ou participação imediata e mediada, de fato, não podem manter-se separadas. Já vimos que este tipo de explicação encontra problemas. Mas Walton busca contorná-los.

Para esse estado fisiológico-psicológico motivado pela ficção, Walton cunha a expressão quase-emoção. Por quase-emoção não se deve entender uma emoção que é somente a metade de uma emoção inteira, nem tampouco que exclua a emoção real, como por exemplo, o medo real. O quase-medo não deve ser de modo algum uma espécie particular de medo, um medo fictício; quando alguém se relaciona com uma obra de arte ou vê um filme, pode-se experimentar verdadeiramente algo que é uma experiência de medo fictício, isto é, que é devida ao que é apresentado pela arte ou pela ficção. Alguém “não imagina simplesmente que tem medo”, mas sim “alguém que imagina que tem medo internamente”. Dessa situação advém o caráter destacadamente realista da participação psicológica.

Em resumo, podemos dizer que a noção de faz-de-conta de Walton parece indicar que: (i) a ficção é um jogo em que se usam coisas verdadeiras para fazer jogos em que essas mesmas coisas

simbolizam outras coisas; (ii) tais jogos dependem de usos sociais onde se admite que adereços ficcionais não se qualifiquem como coisas verdadeiras e; (iii) as ficções nos afetam justamente pelo modo como operam, através de uma jogo representacional no qual nos envolvemos.

Não fica claro qual é o estatuto ontológico das entidades que podemos imaginar, pois poderíamos pensar que são apenas entidades fictícias, porém, envolvidas na representacionalidade, não temos segurança em relação ao seu grau de existência. Tampouco está claro como funcionam as regras ou princípios de geração, se agem por similaridade ou por convenção, contexto cultural, quantidade de informação que o sujeito que imagina possui. Entretanto, mesmo com tais críticas, a posição de Walton acerca do motivo pelo qual valorizamos a ficção parece ser plausível: “É basicamente enfrentando certas situações, envolvendo-nos em certas atividades, tendo ou expressado certos sentimentos, que alguém que tenha contato com a ficção reconhece tais”.

Um problema maior para as famílias de teorias acerca da ficção que se desenvolvem a partir da noção de faz-de-conta (Currie e Walton) é a busca de explicações a partir da suposição de que ficções são ficções porque não correspondem a coisas verdadeiras e dizer isso é admitir graus de verdade. As diferenças metafísicas e epistemológicas criadas por tais teorias parecem ser desnecessárias para uma boa explicação acerca da natureza e do modo de funcionamento da ficção, próximas de diversas explicações filosóficas já desenvolvidas, que acabavam por depreciar as artes ficcionais, devido ao seu caráter mimético-parasitário da realidade, da qual Searle e Platão são os mais famosos representantes.

A teoria da autonomia da ficção

Até que ponto é relevante para as construções ficcionais relacioná-las com a verdade? Das posições já analisadas acerca da natureza e do estatuto da ficção, a posição que avaliamos na seqüência talvez seja a que menos caracterize a ficção como dependente da realidade. Esta posição é defendida por Peter Lamarque e Sloan H. Olsen em *Truth, Fiction and Literature*, publicado em 1994. Tais autores defendem que a ficção possui um grau de autonomia que

dispensa qualquer tipo de relação com o mundo real, ou a existência de mundos em separado para que possa fazer sentido. Seu argumento geral é o de que todas as ficções literárias são sobre alguma coisa, e não mimeticamente dependentes do mundo real, delimitável nas suas instâncias de verdade ou falsidade. Os enunciados ficcionais possuem uma capacidade temática que os torna aptos a criarem criações e recriações, simplesmente a partir da atividade imaginativa: “uma característica importante do prazer que as ficções literárias proporcionam são as exigências que fazem à nossa imaginação. É por meio da reconstrução imaginativa do conteúdo de uma obra que os leitores chegam a ver que valor ou interesse a obra tem” (LAMARQUE & OLSEN, 1994, p. 262).

Ficções são possibilidades que temos de falar sobre outras coisas, entre elas o mundo em que vivemos, construindo e reconstruindo situações, baseadas em fatos reais ou não e a partir disso, produzir literatura, fazer filmes e histórias com finais felizes. A dimensão fictícia das histórias (ou narrativas) é explicável somente em termos de uma prática regulamentada e “central a elas são certos modos de expressão (expressões fictícias) e um determinado conjunto de atitudes (a perspectiva fictícia)” (LAMARQUE, & OLSEN, 1994, p. 32). Tende-se a considerar que a regra fundamental para abordar este tipo de narração é que o leitor aceite, tacitamente ao menos, um pacto ficcional com o autor, próximo daquilo que Coleridge denominou como “suspensão temporária da crença”.

Lamarque e Olsen criticam o debate contemporâneo sobre a natureza e o estatuto da ficção, desenvolvido em termos de verdade e não-verdade, como fazem os teóricos da faz-de-conta. A discussão pautada na dualidade ficção/verdade é infrutífera para uma boa delimitação do escopo ficcional, pois a ficção literária é simplesmente uma construção imaginativa, um tipo de modo de expressão localizado em uma prática social. Inventar histórias, contá-las, repeti-las e falar sobre as narrações, reconhecê-las como tal, adotar atitudes adequadas e responder de modo apropriado são costumes que se inscrevem dentro de uma prática. Não é necessário que sejam colocadas questões acerca das relações entre linguagem e mundo. A ausência de referencialidade ou o modo com a ficção se relaciona com a verdade são irrelevantes nesse debate:

O primeiro passo decisivo para entender a natureza e os valores da ficção exige deixar de lado qualquer ilusão a falhas de referência ou valores de verdade. Tomando o ato de contar e as atitudes apropriadas para isso como ponto de partida, podemos seguir adiante para explicar as referências, inclusive a verdade, tal como surgem dentro do contexto narrativo de contar histórias. Dispomos com isso também de um marco para explicar e preservar as distinções que interessam: entre ficção e não-ficção, o imaginário e o real, literatura e história, etc. E finalmente, e não é o menos, poderemos ilustrar com detalhes os diferentes fins e realizações das atividades “naturais” de narrar e imaginar (LAMARQUE & OLSEN, 1994, p. 40).

O importante aqui é constatar como a distribuição de informações na ficção serve para sugerir um nível básico de verossimilhança que possibilite a interpretação da ficção. Para compreendermos uma ficção são necessárias informações trazidas na própria obra, descritas ao longo de seu desenvolvimento, que possibilitem interpretação. Nenhuma condição de verdade é exigida, partindo do princípio de que a ficção possui a capacidade para apresentar e representar algo, com uma autonomia necessária para esse fim:

A questão de que informação importada é autorizada por uma ficção não pode ser respondida por qualquer fórmula simples. A um nível mais básico é provavelmente útil, heurísticamente, apelar a um princípio de verossimilhança. Estados de coisas ficcionais (objetos, acontecimentos, personagens) podem ser tidos como estados de coisas vulgares, se não houver indicação em contrário. Isto é um guia útil ao nível dos detalhes físicos e circunstanciais. É provável que desempenhe um papel significativo na resposta imaginativa do leitor. Mas todo o interesse teórico repousa naquilo que pode contar como “indicação em contrário”. Aqui o fator crucial é o que constitui uma compreensão correta, apropriada ou informada de uma obra. Tudo o que pode ser dito de modo geral é que, tendo em conta as restrições na compreensão da ficção, não há uma linha clara entre aqueles que se preocupam com a importação de fatos sobre o mundo e aqueles que se preocupam

com sentidos ou convenções literárias
(LAMARQUE & OLSEN, 1994, p. 95).

A famosa história do King Kong, que trazido a uma grande cidade, invade e persegue a heroína pode ilustrar a tese de Lamarque e Olsen. Não é necessário exigir nenhuma referencialidade aqui, entretanto, um nível mínimo de verossimilhança é necessário para que a obra funcione: os tiros dos aviões podem matar a criatura no alto do Empire State, além da gravidade que pode derrubá-lo a qualquer momento. Desse modo, qualquer que seja o propósito da ficção, não é o de contar verdades nem ter alguma relação com a verdade, de modo simples e direto, ou qualquer ligação direta com o mundo real, fruto de uma dependência estrita da referência. Se assim fosse, não criaríamos heróis que se transformam em insetos, situação protagonizada por Gregor Samsa em *A Metamorfose* de Franz Kafka. A ficção pode tratar de verdades implícitas, explícitas, ou reivindicações de verdade acerca do mundo, ilustradas a partir de seus atributos ficcionais, um artifício muito utilizado como, por exemplo, na obra *1984* de George Orwell, com a descrição do lugar do indivíduo em um regime totalitarista. Entretanto, tais conteúdos ou reivindicações não são condições para as produções ficcionais:

Defendemos que qualquer que seja o propósito da ficção ou da literatura, este não é certamente o de “contar-verdades” de modo simplificado. Tanto a ficção como a literatura podem conter verdades, explícita ou implicitamente, e mesmo fazer reivindicações de verdade, mas essas reivindicações são, como defendemos, incidentais para os propósitos centrais de qualquer um desses tipos de discurso. LAMARQUE & OLSEN, 1994, p. 32)

A ficção possui usos determinados e um modo de apresentação que convoca mais interpretação do que simples jogos de aceitação ou não da realidade de mundos paralelos, como descrito em outras posições teóricas. Podemos adquirir crenças, habilidades e conhecer o modo como as pessoas se comportam em determinadas situações a partir das descrições realizadas na ficção, e a decisão de aceitação do ficcional cabe ao destinatário da ficção, devendo ser entendida como uma finalidade de comunicação. Nelson Goodman

defende em *Linguagens da Arte* (1968) uma posição próxima, levando em consideração algumas condições antropológicas:

O homem é um animal social, a comunicação é uma exigência das relações sociais e os símbolos são meios de comunicação. As obras de arte são mensagens que comunicam fatos, pensamentos e sentimentos (...). A arte depende da sociedade e ajuda à sua manutenção – existe porque nenhum homem é uma ilha, e ajuda a garanti-lo (GOODMAN, 1968, 178).

Lamarque e Olsen defendem que a literatura de ficção não nos parece real porque esperamos ou desejamos um mundo mais confortável que o mundo real, ou seja, esperamos a perfeição que não encontramos no mundo real. A ficção é preferível ao terror da vida, porque a literatura de ficção imita, inventa, reconstrói a beleza da vida, a beleza que falta à vida, coloca harmonia. Para isso, os mecanismos da ficção funcionam do seguinte modo:

As criações ficcionais de um escritor ou artista são construções, obviamente; tais têm em suas origens as histórias, levam a marca de seus criadores e não podem esconder o modo de sua apresentação ou o método de sua construção. Para apreciar tais construções necessitamos tanto de uma consciência externa de seu artífice como de estarmos internamente envolvidos em seu conteúdo. (...) A simples conclusão deve ser que esta dupla perspectiva de implicação imaginativa e consciência de seu artifício são ambas indispensáveis para uma resposta apropriada para as obras e ficção. (LAMARQUE, & OLSEN, 1994, p. 123)

Esta posição é detalhada em um artigo escrito em 1981, intitulado *How can we Fear and Pity Fictions?* Nele Lamarque questiona acerca do objeto de uma emoção ficcional e afirma que os “objetos reais de nosso medo nos casos ficcionais são pensamentos”. Pensamento aqui é tudo o que se pode contemplar como um conteúdo mental: imagens mentais, fantasias e suposições são, por exemplo, pensamentos. As emoções ficcionais ocorrem porque fazemos uma interpretação da ficção. Desse modo, é possível sustentar que, em vez de entrarmos no mundo ficcional dos personagens, é o mundo

ficcional dos personagens que se apresenta no nosso mundo “com a aparência corriqueira de descrições” (LAMARQUE, 1981, p. 293). Tais descrições formam e propiciam representações mentais e conteúdos de pensamento que se constituem como objetos intencionais do nosso medo e piedade. Um conteúdo de pensamento é imune a juízos decorrentes da avaliação de verdade ou falsidade do objeto ou descrição com o qual se relaciona tal conteúdo. Nossas respostas tão reais à ficção têm por base tais conteúdos de pensamento, gerados pelas descrições ficcionais.

Acredito que a posição de Lamarque e Oslen parece funcionar e adequar-se melhor à nossa intuição do que as teses de Currie e Walton acerca da natureza da ficção, primeiramente por evitar um dualismo ontológico entre mundo real e mundos ficcionais. Descrever ficção com base em considerações ontológicas diferenciadas, como a criação de mundos possíveis com os quais interagimos, parece ser menos proveitoso do que descrevê-la pelo através de seus modos de produção e efeitos. O que distingue esta explicação da ficção de outras descritas aqui é que dizer que uma história é feita ou inventada é dizer algo acerca de sua origem, não algo referente à sua relação com o mundo. A origem de uma narração inventada é um ato humano: “trata-se de um ato lingüístico e não psicológico” (LAMARQUE, & OLSEN, 1994, p. 41.).

Como já dito, tende-se a considerar que a regra fundamental para abordar este tipo de narração é que o leitor aceite um pacto ficcional com o autor. Mas isso não é tão claro. Além disso, as crenças obtidas através da ficção não são crenças falsas, mas baseadas nas dimensões fictícias da história, das quais os espectadores têm consciência, adquiridas através da capacidade humana para imaginar, descrevendo e re-descrevendo possibilidades – e não crenças falsas ou adquiridas mediante jogos de faz-de-conta. Na visão de Currie, Walton e daqueles que defendem a ficção como faz-de-conta deliberado, onde a ficção atua como um algo ao mesmo tempo próximo e distante da realidade, a situação parece ser a seguinte:

O faz-de-conta é invocado como uma espécie de *deus ex machina*, com o objetivo de restaurar sob condições reputadas como favoráveis, um programa redutivo de rigor analítico, aquilo que nega à percepção da percepção pictórica e à compreensão do

sentido literário. O problema é que a estratégia do faz-de-conta empobrece os recursos reais da linguagem e da percepção; ignora o papel independente de uma imaginação culturalmente informada; e fornece uma imagem errada das representações literárias e pictóricas. Falha porque não consegue lidar com o fato óbvio de que as capacidades envolvidas no faz-de-conta requerem desde logo a mesma penetração cultural de formas da imaginação que tanto os mundos representados das formas de arte como o mundo real reclamam (MARGOLIS, 2007, p. 307).

Conclusão

Nosso objetivo aqui jamais foi esgotar a questão, ou as questões, que envolvem a reflexão sobre ficções. A bibliografia sobre esta temática é bastante ampla e a produção filosófica sobre este tema é cada vez maior. Buscou-se aqui somente apresentar algumas respostas ao problema, levando em consideração as peculiaridades da ficção. Entretanto, acredito que os recursos ficcionais podem ser utilizados para criar imagens que nos obrigam a perceber a experiência de certos modos, possibilitando-nos certos aspectos experiências diversos. Mas o debate continua. Teorias sobre a natureza da ficção, sua lógica e ontologia são abundantes nas diversas tradições filosóficas, além de teorias sobre a relação entre a ficção e o conhecimento, a moral e sobre a relação entre ciência, filosofia e ficção.

Os seres humanos gastam grandes quantidades de tempo e de recursos para criar e experimentar discursos ficcionais. As perplexidades que a ficção propõe são inúmeras, e a tarefa dos filósofos é justamente compreendê-las, organizá-las e, de acordo com a natureza de sua atividade, propor resoluções.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *A Poética*. Trad. de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

BENTHAM, Jeremy. *The Theory of Fictions*. Em OGDEN C. K.. *Bentham's Theory of Fictions*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1932.

COLERIDGE, Samuel T. *Biographia Literaria*, Ed. George Watson, Londres: Dent, 1982.

CURRIE, Gregory. *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

DUTTON, Dennis. *Arte e Instinto*. Trad. J. Q. Edições. Lisboa: Temas & Debates, 2010.

GIBSON, John., HUEMER, Wolfgang, e POSSI, Lucca. *A Sense of teh World – Essays on Fiction, Narrative and Knowledge*. Nova York: Routledge, 2007.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte*. Trad. de Desidério Murcho e Vitor Guerreiro. Lisboa: Editora Gradiva, 2006.

KIVY, Peter. *Estética: Fundamentos e Questões de Filosofia da Arte*. Trad. Euclides Costa Calloni. São Paulo: Editora Paulus, 2008.

LAMARQUE, Peter. “How can we Fear and Pity Fictions?” Em *British Journal of Aesthetics*. Vol. 11:1. 1981

LAMARQUE, Peter. e OLSEN, Sloan. H. *Truth, Fiction and Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

MARGOLIS. Joseph. “Literature and Make-Believe”, em GIBSON, GIBSON, John., HUEMER, Wolfgang, e

POSSI, Lucca.. *A Sense of teh World – Essays on Fiction, Narrative and Knowledge*. Nova York: Routledge, 2007.

OGDEN C. K.. *Bentham’s Theory of Fictions*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1932.