



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

ITALO LINS LEMOS

A METAFÍSICA E A SEMÂNTICA DA FICÇÃO:
UMA ABORDAGEM ARTEFACTUAL

FLORIANÓPOLIS

2020

ITALO LINS LEMOS

**A METAFÍSICA E A SEMÂNTICA DA FICÇÃO:
UMA ABORDAGEM ARTEFACTUAL**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Filosofia da Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do título de Doutor em
Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Jaimir Conte.

FLORIANÓPOLIS

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Lemos, Italo Lins

A metafísica e a semântica da ficção : uma abordagem
artefactual / Italo Lins Lemos ; orientador, Jaimir Conte,
2020.

168 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em Filosofia, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Filosofia. 2. Metafísica. 3. Semântica. 4. Ficção. 5.
Realismo. I. Conte, Jaimir. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III.
Título.

ITALO LINS LEMOS

**A METAFÍSICA E A SEMÂNTICA DA FICÇÃO:
UMA ABORDAGEM ARTEFACTUAL**

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Roberto Wu
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Nazareno Eduardo de Almeida
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Amie Thomasson
Dartmouth College

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para a obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Prof. Dr. Ivan Ferreira da Cunha
Coordenador do Programa

Prof. Dr. Jaimir Conte
Orientador

Florianópolis, 2020

AGRADECIMENTOS

A produção desta tese de Doutorado somente foi possível em função do suporte que recebi de professores, professoras, amigos, amigas, além das instituições de ensino superior e agências de fomento que financiaram a pesquisa que entrego ao público.

Gostaria primeiramente de agradecer ao meu professor e orientador Jaimir Conte. Começamos o nosso vínculo em 2013 quando conduzimos uma pesquisa sobre o papel da imaginação na Epistemologia de Hume, o que acabou se tornando a minha dissertação de Mestrado. Desde o início da minha estadia em Florianópolis me senti acolhido e tenho a convicção de que foi por conta de Jaimir que cheguei ao final do Doutorado. Obrigado por quase uma década de companheirismo e amizade.

Em seguida gostaria de agradecer à minha co-orientadora no período sanduíche Amie Thomasson. Foi em função da leitura de seu livro *Fiction and Metaphysics* (1999) que fui movido pela necessidade expandir a minha formação filosófica e pesquisar sobre a Metafísica e Semântica da Ficção desde uma abordagem artefactual. Para minha surpresa, além da Profa. Thomasson ser uma filósofa e professora magistral, ela também se mostrou como uma pessoa extremamente cordial. Foi em função da sua cordialidade que a minha estadia no belíssimo e congelante campus de Dartmouth College (onde os termômetros chegaram a marcar -32°C) acabou sendo um divisor de águas na minha formação.

Também agradeço a Gisely Ganoza, Eduardo Souza e Allan Vieira por serem os melhores amigos que eu poderia ter tanto neste como em todos os mundos possíveis. O processo de pesquisa e escrita de uma tese de Doutorado é longo e tortuoso, mas saber que vocês estavam ao meu lado fez com que eu ganhasse forças para encarar todos os desafios que surgiram e assim perseverar.

Sou grato aos professores Roberto Wu, Nazareno de Almeida, André Leclerc e Jerzy Brzozowski por terem participado da banca de avaliação desta tese de Doutorado, além dos professores Luiz Henrique Dutra, César Augusto Mortari, Alexandre Meyer Luz, Ivan Ferreira da Cunha, Marina dos Santos e Andreia Guerini por tudo que me ensinaram em sala de aula. Além disso, a competência e o apoio de Ângela Gasparini, Irma Iaczkinski e Jacinta Vivien Gomes foram imprescindíveis.

Sinto-me ainda privilegiado por ter tido a companhia de Gabriel Xavier, Jean Herpich, Luan Corrêa, Cedric Steinlein e André Ramalho nas quintas-feiras. Além disso, sou grato pela amizade de Abhijeet Alase, Allysson Vasconcelos, Ana Brunel, Arthur Cavalcanti, Arthur Santana, Bárbara Buriel, Beatriz Sorrentino, Breno Guimarães, Bruno Araújo, Cristian Santiago, Danielle Antunes, Dassuem Nogueira, Diana Piroli, Diego Warmling, Emília Franzosi, Félix Pinheiro, Gabriela Araújo, Gabriela Justen, Iago Batistela, Karine Rossi, Kherian Gracher, Maurilo Sobral, Muriel Machado, Peter Lewis, Rafael Dias, Raoni Wohnrath, Raquel Cipriani, Renato Cani, Takaaki Matsui, Tiago Fontanella, Sara Fritz, Sofia Meirelles e Vitória Tiscoski.

Agradeço ao meu pai João Batista Ribeiro Lemos, minha mãe Valéria Maria Cavalcanti Lins e meu irmão Igor Lins Lemos pelo apoio que sempre me ofereceram.

Finalmente, agradeço enormemente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão das bolsas CAPES-DS, CAPES-PROEX e CAPES-PDSE. Esta pesquisa não teria sido realizada sem esse financiamento.

A todos vocês, muito obrigado.

“Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.”

Álvaro de Campos, *Tabacaria*.

RESUMO

Estamos frequentemente em contato com histórias de ficção. Costumamos ir ao cinema para assistir a um filme, ao teatro para apreciar uma peça ou a uma biblioteca para ler uma obra de literatura. Seja por profissão, ganho de capital cultural ou entretenimento, a nossa interação com a ficção constitui uma prática social que é tipicamente humana e que merece ser analisada filosoficamente. O meu objetivo nesta tese de Doutorado é investigar o fenômeno da ficção e fornecer uma introdução crítica à Metafísica dos objetos ficcionais e à Semântica do discurso ficcional. No primeiro capítulo mostro em consonância com Gregory Currie (1990) o que a ficção não é e em seguida forneço uma definição de acordo com a qual para criar uma obra de ficção um autor deve (i) narrar uma história em uma linguagem pública (ii) com a intenção de realizar o ato ilocucionário de criação de ficção e (iii) associar esse ato a um conjunto de práticas literárias e cinematográficas que chamo de 'instituição da ficção'. Sustento ainda neste capítulo, seguindo a perspectiva de Amie Thomasson (1999), que os objetos ficcionais são artefatos abstratos e que essa noção de *abstracta* difere de teorias ontologicamente carregadas como o Platonismo e o Meinonguianismo e é mais elegante que as teorias do fingimento e do faz-de-contas. No segundo capítulo respondo às objeções de Stuart Brock (2010) ao explicitar que os processos de dependência, criação, manutenção e possível destruição dos objetos ficcionais não são misteriosos, nem semelhantes ao criacionismo em sentido teológico. Para tanto argumento tomando como ponto de partida a teoria dos atos de fala de John Austin (1962/1990) que um autor cria um objeto ficcional através de um ato performativo e ao (iv) fornecer um nome, conjunto de descrições ou imagem a esse objeto. Ainda no segundo capítulo defendo a partir da perspectiva de Saul Kripke (1980, 1983/2013) e contra o descritivismo que um autor fixa a referência de um objeto ficcional quando cumpre os critérios (i-iv) e que a referência é passada para outros falantes através de uma cadeia histórica. Por fim, no terceiro capítulo introduzo com modificações o vocabulário que Alberto Voltolini (2006) e François Recanati (2018) estabeleceram entre declarações ficcionais, metaficcionais e paraficcionais e, contra as teorias do puro faz-de-contas, híbridas e

algumas das novas teorias puramente referenciais, adapto a teoria dos adjetivos de Guillermo del Pinal (2015) ao caso da ficção e defendo que as declarações ficcionais e paraficcionais geram usos privativos, enquanto as declarações metaficcionais geram usos intersectivos do adjetivo 'ficcional'. Consequentemente, apesar de um objeto ficcional não exemplificar as propriedades que lhes são atribuídas em uma história — pois um objeto abstrato não está no espaço e não pode interagir causalmente —, essas são as propriedades que temos a permissão e a obrigação de atribuir ao objeto. Apresento portanto uma perspectiva parcimoniosa e elegante de como as nossas práticas relacionadas à ficção são inteligíveis e possibilito uma compreensão adequada de um fenômeno considerado ubíquo em nossa sociedade.

Palavras-chave: Objetos ficcionais. Artefatos abstratos. Realismo ontológico. Discurso ficcional. Teoria dos atos de fala.

ABSTRACT

We are frequently in touch with fictional stories. We usually go to the cinema to watch a movie, to the theater to enjoy a play or to a library to read a work of literature. Whether by profession, gain of cultural capital or entertainment, our interaction with fiction is a social practice that is typically human and deserves to be analyzed philosophically. My objective in this PhD thesis is to investigate the phenomenon of fiction and provide a critical introduction to the Metaphysics of fictional objects and the Semantics of fictional discourse. In the first chapter I show, following Gregory Currie (1990), what fiction is not and then I provide a definition according to which in order to create a work of fiction an author must (i) narrate a story in a public language (ii) with the intention of carrying out the illocutionary act of fiction-making and (iii) associate this act with a set of literary and cinematographic practices that I call the 'institution of fiction'. I still argue in this chapter, following the perspective of Amie Thomasson (1999), that fictional objects are abstract artifacts and that such a notion of *abstracta* differs from ontologically loaded theories such as Platonism and Meinongianism, and is more elegant than the pretense and make-believe theories. In the second chapter I tackle Stuart Brock's (2010) objections by making explicit that the processes creation, maintenance in existence, destruction and ontological dependence of fictional objects are neither mysterious nor similar to theological creationism. I then establish as a starting point John Austin's (1962/1990) speech act theory and argue that an author creates a fictional object through a performative act and when he (iv) provides a name, set of descriptions or an image to that object. Still in the second chapter I defend, following the perspective of Saul Kripke (1980, 1983/2013) and thus against descriptivism, that an author fixes the reference of a fictional object when he meets the criteria (i-iv) and that the reference is passed along to others through a historical chain of reference. Finally, in the third chapter I introduce and add modifications to the vocabulary developed by Alberto Voltolini (2006) and François Recanati (2018) regarding fictional, metafictional and parafictional utterances and, against the pure make-believe, hybrid and purely referential theories, I adapt Guillermo del Pinal's (2015) theory of modifying

adjectives to the case of fiction and argue that fictional and parafictional utterances generate privative uses, while metafictional utterances generate intersective uses of the adjective 'fictional'. Consequently, although a fictional object does not exemplify the properties attributed to it in a story — once an abstract object is not in space and cannot establish causal relations — these are the properties that we are entitled and obliged to assign to a given fictional object. Therefore, I present a parsimonious and elegant perspective of how our practices regarding fiction are intelligible and prompt an adequate understanding of a phenomenon that is ubiquitous in our society.

Keywords: Fictional objects. Abstract artifacts. Ontological realism. Fictional discourse. Speech act theory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
------------------------	-----------

CAPÍTULO 1: A NATUREZA DA FICÇÃO E DOS OBJETOS FICCIONAIS

1	INTRODUÇÃO.....	25
1.1	A NATUREZA DA FICÇÃO.....	27
1.1.1	O que a ficção não é: acepções gerais.....	28
1.1.2	O que a ficção não é: fingimento.....	34
1.1.3	O que a ficção não é: faz-de-contas.....	37
1.1.4	O que é a ficção: uma perspectiva artefactual.....	43
1.2	A NATUREZA DOS OBJETOS FICCIONAIS.....	52
1.2.1	Objetos ficcionais são artefatos abstratos.....	53
1.2.2	Existe tal coisa como um objeto ficcional?.....	62
1.3	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65

CAPÍTULO 2: A CRIAÇÃO E A REFERÊNCIA AOS OBJETO FICCIONAIS

2	INTRODUÇÃO.....	67
2.1	A CRIAÇÃO DOS OBJETOS FICCIONAIS.....	69
2.1.1	A crítica de Stuart Brock: criacionismo ou artefactualismo?.....	70
2.1.2	John Austin e os atos performativos.....	71

2.1.3	Como um performativo traz um objeto ficcional à existência?.....	76
2.2	REFERÊNCIA AOS OBJETO FICCIONAIS.....	81
2.2.1	Três críticas ao descritivismo.....	84
2.2.2	Fixando a referência.....	88
2.2.3	Transmitindo a referência.....	91
2.3	DEPENDÊNCIA ONTOLÓGICA.....	93
2.3.1	Na criação dos objetos ficcionais.....	95
2.3.2	Na manutenção e destruição dos objetos ficcionais.....	99
2.4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101

CAPÍTULO 3: A SEMÂNTICA DO DISCURSO FICCIONAL

3	INTRODUÇÃO.....	103
3.1	AS DECLARAÇÕES FICCIONAIS, METAFICCIONAIS E PARAFICCIONAIS.....	106
3.2	TRÊS TIPOS DE TEORIAS.....	115
3.2.1	As teorias do puro faz-de-contas.....	115
3.2.2	As teorias híbridas.....	119
3.2.2.1	<i>O faz-de-contas de re.....</i>	<i>120</i>
3.2.2.2	<i>O faz-de-contas de dicto.....</i>	<i>123</i>
3.2.3	As teorias puramente referenciais.....	126
3.2.3.1	<i>A teoria dos dois tipos de predicação.....</i>	<i>128</i>

3.2.3.2	<i>A teoria dos dois tipos de predicado</i>	132
3.2.3.3	<i>A teoria dos adjetivos modificacionais</i>	133
3.3	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	143
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
	REFERÊNCIAS	155

Esta página foi deixada em branco propositalmente.

INTRODUÇÃO

Estamos constantemente em contato com histórias de ficção. Costumamos ir ao cinema para assistir a um filme, ao teatro para apreciar uma peça ou a uma biblioteca para ler uma obra de literatura ou história em quadrinhos. Reunimo-nos com outras pessoas que partilham desses mesmos interesses a fim de discutir as nossas interpretações sobre as sagas de personagens que podemos admirar ou repudiar. Analisamos o desenvolvimento desses mesmos personagens e julgamos se o desfecho de uma história foi instigante ou decepcionante. Essas práticas chegam a movimentar o mercado financeiro (como é o caso dos *blockbusters* e das séries de televisão e *streaming*) e constituem propriamente uma indústria composta por autores, roteiristas, produtores, atores, leitores, espectadores, críticos, designers, dentre outras ocupações. Seja por profissão, ganho de capital cultural ou entretenimento, a nossa interação com a ficção constitui uma prática social que é essencialmente humana e que merece ser um objeto de análise filosófica. Mas por onde devemos começar uma investigação filosófica sobre o fenômeno da ficção?

A minha pesquisa anterior tratou do papel da imaginação na epistemologia de David Hume (Cf. LEMOS, 2016). Naquela oportunidade investiguei em detalhes o *Tratado da Natureza Humana* e cheguei à conclusão de que Hume sustenta que a imaginação é uma faculdade mental independente e insubmissa à razão, o que o coloca em contraposição a seus contemporâneos e antecessores recentes, como Berkeley e Spinoza. A imaginação, especialmente quando definida em oposição à razão, é capaz de associar e avivar ideias além de ter uma função constitutiva e inferencial: ela constitui objetos através da unificação das qualidades que nos são passadas através dos cinco sentidos e nos permite ir além do que foi fornecido pela experiência. É no campo da imaginação, quando acompanhada de impressões e operante por princípios regulares, que formamos as crenças na causalidade, no mundo exterior e na identidade pessoal. Crenças essas tão basilares e irresistíveis que Norman Kemp Smith (1941) considerou apropriado chamá-las de “crenças naturais”. Sem a imaginação, concluí a minha interpretação sobre o *Tratado*, a vida humana tal como a conhecemos seria impossível. Não apenas porque deixaríamos

de ter o desenvolvimento das artes e seus mundos fantasiosos, mas também das ciências naturais e da nossa capacidade de esperar que os eventos constantes e coerentes que ocorreram no passado se repetirão de modo semelhante no futuro.

Essa articulação do termo 'imaginação', tão contrária ao espírito moderno, acendeu um novo interesse filosófico em mim. Se podemos adquirir conhecimento através da imaginação ou, colocando a tese em uma acepção mais radical, se sem a imaginação não podemos adquirir conhecimento sobre o mundo empírico, então o que podemos dizer sobre a ficção, que tão comumente é associada a essa função da mente? O que ocorre que quando lemos uma obra profunda como *Crime e Castigo* ou assistimos a um filme marcante como *Paris, Texas* acabamos por ter ganhos cognitivos sobre a psicologia humana? Como é possível que ao lermos *Um Diário do Ano da Peste* de Daniel Defoe ou ao assistirmos a *Vá e Veja* de Elem Klimov passamos a saber em detalhes sobre o impacto que a peste bubônica e o nazismo causaram na Europa em suas respectivas épocas? Em suma: para além de uma relação de mero entretenimento, como seria possível (como de fato parece ser) adquirir conhecimento sobre o mundo em que vivemos a partir das obras de ficção?

Retomei a minha formação de historiador da filosofia a fim de buscar entre os modernos algum autor que houvesse articulado, ainda que esquematicamente, uma epistemologia da ficção. Mas não obtive sucesso. Mesmo Malebranche ou Hume, o filósofo que foi a motivação o início desta pesquisa, não puderam fornecer nem um vocabulário nem um contexto adequado para que essa questão fosse posta. Apesar da predileção contemporânea pela filosofia de David Hume, pareceu-me anacrônico continuarmos tratando a imaginação como uma *faculdade mental* além de impróprio distinguir as impressões e as ideias em função do grau de vivacidade com que aparecem em nossas mentes. Percebi desse modo que para tratar dessa questão eu deveria me inserir no debate contemporâneo e, após um extenso levantamento bibliográfico, encontrei as formulações teóricas mais promissoras na tradição analítica. Consequentemente, conduzir esta pesquisa foi como um reinício na minha formação acadêmica e uma abertura de novos horizontes de pensamento.

Porém o meu interesse filosófico não estava mais voltado à imaginação *per se*, mas à ficção. A imaginação está vinculada à criatividade e os autores de ficção

são certamente indivíduos que usam a sua força criativa para criar as suas histórias. Mas nem tudo que é imaginado é uma ficção. Hume foi o primeiro a afirmar que nós imaginamos e nos habituamos a inferir que uma bola de bilhar causará o movimento de outra bola de bilhar após elas colidirem. Ou ainda: que nós apenas imaginamos que os objetos da experiência sensível continuam em existência quando não há um sujeito que os percebe em determinado momento. Mas nem a causalidade, nem a continuidade dos objetos sensíveis pertencem à ficção. Se elas forem ficcionais, o que mais não será? Contudo, o que constitui uma obra de ficção? As perguntas se acumulavam e a literatura filosófica que trata dessas questões ainda se encontrava em um estágio embrionário. Entre meus possíveis interlocutores brasileiros, então, a relação entre ficção e imaginação era considerada demasiadamente exótica, sendo esse um assunto pertencente aparentemente à crítica literária ao invés da Filosofia.

Foi a partir dessa lacuna conceitual que iniciei a presente pesquisa. A minha aspiração preliminar era a de assimilar o debate contemporâneo sobre a Filosofia da Ficção que tem sido conduzido majoritariamente em língua inglesa e introduzi-lo na comunidade brasileira em língua portuguesa. Neste percurso, especialmente em função da experiência de ter sido co-orientado por Amie Thomasson em Dartmouth College durante o período sanduíche entre 2018-19, tive a oportunidade não apenas de assimilar as minúcias da discussão, mas de também formular o que espero ser uma contribuição original para alguns dos problemas que pareciam ter encontrado uma rua sem saída. Assim, entrego ao leitor uma pesquisa que está dividida em três capítulos: o primeiro trata da natureza da ficção e dos objetos ficcionais; o segundo lida com a criação e referência dos objetos ficcionais; por fim, o terceiro se ocupa da semântica do discurso ficcional e das propriedades que um objeto ficcional possui.

Busquei no primeiro capítulo apresentar as definições dos conceitos 'ficção' e 'objeto ficcional'. Para tratar da ficção segui a linha expositiva de Gregory Currie (1990) com a finalidade de mostrar onde *não* reside a distinção entre a ficção e a não-ficção, para então desenvolver a minha própria contribuição conceitual. Assim, argumentei que 'ficção' é um termo que aplicamos às obras, narrativas e objetos que são criados por um ou mais autores através de um ato performativo que está vinculado a um conjunto de práticas em que autores, leitores, críticos e toda uma

comunidade de indivíduos reconhecem que os *conteúdos* dessas obras estão causalmente desconectados do mundo empírico, mas que ainda assim constituem estados de coisas efetivos e independentes (aos quais chamei de *fatos ficcionais*).

Em seguida lancei a definição de 'objeto ficcional', que é qualquer objeto que tenha sido criado por um autor através de um ato performativo associado às práticas da ficção (ou referenciado a partir da criação de outro autor) e individuado através de um nome próprio, conjunto de descrições ou imagem. Desse modo, personagens ficcionais (como Raskolnikov de *Crime e Castigo*), lugares ficcionais (como Oz em *O Mágico de Oz*) e itens ficcionais (como a kriptonita nas histórias do Super Homem) contam como objetos ficcionais. Por fim apresentei a perspectiva realista de Amie Thomasson (1999, 2003) e defendi que os objetos ficcionais são artefatos abstratos semelhantes a objetos sociais como contratos e leis. Nesse sentido, em oposição frontal a Platônicos, Meinongianos, teóricos do faz-de-contas e do fingimento, argumentei seguindo as contribuições de Amie Thomasson que é mais vantajoso postularmos objetos ficcionais em nossa ontologia porque esses objetos não são desregrados e podem ser acomodados facilmente em uma teoria sem inflacioná-la.

Dediquei um segundo capítulo para a metafísica dos objetos ficcionais com o intuito de responder uma objeção que Takashi Yagisawa (2001), Mark Sainsbury (2009) e Stuart Brock (2010) apresentaram à teoria artefactual. Esses três filósofos consideram misterioso o processo de criação de objetos ficcionais, como se fosse algo semelhante a um criacionismo em sentido teológico, de modo que analisei em maiores detalhes no que consiste o ato performativo que um autor realiza e no que consiste o que chamei de *fatos ficcionais*. Apresentei então a teoria dos atos de fala que John Austin desenvolveu nas Conferências William James que foram intituladas *Quando Dizer é Fazer* (1962/1990) e a relatei à criação dos objetos ficcionais.

Adiante, seguindo o raciocínio estabelecido no primeiro capítulo, apresentei a teoria da dependência ontológica de Edmund Husserl em sua recepção por Amie Thomasson (1999) para argumentar que os objetos ficcionais são historicamente e rigidamente dependentes dos atos intencionais de um autor; e constantemente e genericamente dependentes dos registros em que aparecem e de uma comunidade de falantes. Portanto, os objetos ficcionais são mantidos em existência quando as

suas condições de dependência são preservadas e podem deixar de existir quando, uma vez criados, não houver mais ou registros ou uma comunidade de falantes.

Analisei ainda nesse capítulo o funcionamento da referência dos nomes próprios e descrições ficcionais a partir da teoria histórico-causal de Saul Kripke (1980). Apresentei primeiramente as críticas modal, semântica e epistemológica de Kripke às teorias descritivistas de Gottlob Frege e Bertrand Russell como motivação para a adoção da teoria histórico-causal para a minha análise. Em seguida mostrei como um autor de ficção fixa a referência de um nome ficcional através de um ato de batismo e como os usos desse nome são transmitidos por uma cadeia histórica. Por fim, como os objetos ficcionais existem e são artefatos abstratos, concluí que sempre que usamos o nome próprio de um objeto ficcional (como ‘Gregor Samsa’) fazemos referência ao objeto que foi batizado pelo autor (Franz Kafka, ao lançar *A Metamorfose*), o que mostra que nomes ficcionais são genuínos ao invés de vazios.

No terceiro capítulo desenvolvi em maiores detalhes e dando um novo direcionamento ao vocabulário introduzido por Alberto Voltolini (2006) e François Recanati (2018) sobre os três tipos de declaração que encontramos em uma obra de ficção ou que realizamos sobre uma obra de ficção ou um personagem ficcional: as declarações ficcionais, metaficcionais e paraficcionais. As declarações ficcionais são aquelas que um ou mais autores realizam no processo de criação de uma determinada obra de ficção, como por exemplo a sentença que Alfred Hitchcock (o diretor) e John Hayes (o roteirista) fizeram o personagem L. B. Jefferies asserir no filme *Janela Indiscreta*: “Eu vi por aquela janela. Eu vi brigas e discussões de família e viagens misteriosas pela noite; facas e serras e cordas; e agora, desde a noite passada, nenhum sinal da esposa”. As declarações metaficcionais são aquelas que os espectadores e a crítica literária e cinematográfica realizam ao falar de objetos ficcionais, como no caso da seguinte declaração: “L. B. Jefferies é um personagem ficcional criado por Cornell Woolrich em 1942”. As declarações paraficcionais, por fim, são aquelas que são antecidas explícita ou implicitamente por um prefixo ou operador sentencial equivalente a “de acordo com a história” como encontramos em “de acordo com *Janela Indiscreta*, L. B. Jefferies viu discussões de família pela janela de seu apartamento”. Este vocabulário é o de maior poder explicativo e essa é

a razão pela qual parto das contribuições de Voltolini e Recanati ao invés das de outros filósofos relevantes como García-Carpintero (2019) e Barry Smith (1980).

Para além da apresentação do vocabulário, os meus objetivos no terceiro capítulo foram os de solucionar a tensão entre as propriedades atribuídas a um objeto ficcional a partir de declarações metaficcionalis e paraficcionalis e mostrar quais dessas declarações expressam proposições. A tensão se instaura na medida em que as propriedades atribuídas a um objeto ficcional em declarações ficcionalis são incompatíveis com a natureza desses objetos. Afinal, se Jefferies é um artefato abstrato e artefatos abstratos não podem “ver discussões de família pela janela”, então Jefferies ou não deveria ser abstrato ou não deveria ser humano. Além disso, seguindo as declarações metaficcionalis, sabemos que Jefferies é um personagem ficcional criada por Cornell Woolrich. Contudo, de acordo com a história de *Janela Indiscreta*, Jefferies não é uma personagem ficcional (mas um indivíduo de carne e osso), assim como na obra não existe um diretor que se chama ‘Alfred Hitchcock’.

Finalmente, avaliei neste capítulo como as teorias do puro faz-de-contas (WALTON, 1990), híbridas (SEARLE, 1973; KRIPKE, 1973/2003; THOMASSON, 2003) e puramente referenciais (INWAGEN, 1977; PARSONS, 1980; ZALTA, 1983) lidam com essa tensão e mostrei os porquês de nenhuma delas fornecer uma resposta satisfatória. Ao me alinhar à perspectiva puramente referencial abandonei a tese dos dois tipos de predicação de Peter van Inwagen e Edward Zalta a fim de analisar o adjetivo ‘ficcional’ a partir da teoria de Guillermo del Pinal (2015). Segundo del Pinal há usos intersectivos, subsectivos, privativos e modais de adjetivos em frases nominais. Realizei uma adaptação de sua teoria para o adjetivo ‘ficcional’ e argumentei que as declarações ficcionalis e paraficcionalis geram usos privativos, enquanto as metaficcionalis geram usos intersectivos desse adjetivo. Apesar dos objetos ficcionalis não possuírem realmente as propriedades que são atribuídas a eles em uma história, essas são as propriedades que temos a permissão e a obrigação de utilizar e que nos permitem falar de objetos ficcionalis. A minha teoria culmina então em uma aceção normativa da semântica do discurso ficcional. Por fim, defendi que as declarações ficcionalis não expressam proposições por serem

atos performativos, mas as declarações metaficcionalis e paraficcionalis expressam proposições, ou seja, elas podem ser valoradas como sendo verdadeiras ou falsas.

Apesar de este ser um trabalho sobre a natureza da ficção, que é um tema que também concerne os pesquisadores da crítica literária e da escrita criativa, é necessário delimitar a área de investigação e enfatizar que os problemas e os usos dos conceitos aqui presentes são característicos de um embate filosófico. O meu objetivo aqui não é o de analisar no que consistem o gênero, o enredo ou a voz narrativa, assim como não estou preocupado com as melhores técnicas que um autor pode utilizar para a criação de uma história de ficção. Não obstante, também não avaliei a qualidade das obras nem me propus a discutir o que faz uma obra de ficção pertencer ao cânon da literatura ou do cinema. Finalmente, busquei ao máximo não oferecer interpretações sobre os possíveis significados ou os simbolismos das obras às quais recorri para ilustrar alguns dos meus argumentos. Por mais importante que seja estabelecer uma interlocução com os pesquisadores que não possuem formação filosófica (inclusive com os próprios autores e autoras) e por mais interessantes que sejam todas essas questões tratadas pelos críticos literários, esse não é o escopo desta pesquisa. Os meus objetivos são aqueles que tenho apresentado nesta introdução: construir uma metafísica dos objetos ficcionais e uma semântica do discurso ficcional a partir de uma abordagem artefactual.

A metodologia que apliquei nesta tese foi a análise da linguagem ordinária. Estou primariamente interessado nos usos que fazemos do termo 'ficcional' para então construir uma teoria da ficção. Convenientemente, assim como Saul Kripke afirmou, "parece-me que tudo está a favor da atribuição de uma ontologia das entidades ficcionais (tais como os personagens ficcionais) à linguagem ordinária, na medida em que a linguagem ordinária tem o aparato completo para quantificação e identidade" (KRIPKE, 2013, pp. 69-70, tradução nossa). No entanto, na mesma esteira de John Austin, considero importante salientar que a linguagem ordinária não é a última palavra: "a princípio ela sempre pode ser suplementada, aperfeiçoada e suplantada. Mas apenas recorde: ela é a primeira palavra" (AUSTIN, 1956, p. 185, tradução nossa). Assim este trabalho não se limita apenas a o que consideramos intuitivo: termos como 'dependência ontológica' e 'cadeias de referência' — para

mencionar somente dois deles — não são usados em situações cotidianas por serem técnicos, mas ainda assim foram indispensáveis para a minha investigação.

Busquei articular uma teoria que estivesse em consonância com as nossas intuições, que são as concepções “óbvias, espontâneas, naturais e convincentes” (TAHKO, 2015, p. 181, tradução nossa), apesar de reconhecer que o fato de uma proposição ser intuitiva não implica que ela seja verdadeira. Do contrário, bastaria substituímos as ciências naturais pelo senso comum. Todavia, o caráter intuitivo de uma teoria é uma virtude na medida em que somos falantes competentes de uma língua, o que me faz considerar que as tentativas de paráfrase ou revisionismo sejam uma falha de uma perspectiva filosófica. Espero, entretanto, que a máxima de Russell que diz que “o ponto da filosofia é começar com algo que tão simples que não pareça digno de ser asserido, e acabar com algo tão paradoxal que ninguém poderá acreditar” (RUSSELL, 1918, p. 193, tradução nossa) não se faça valer às consequências alcançadas pela teoria que desenvolverei nesta tese de Doutorado.

Haverá momentos desta investigação, inclusive, em que ficará evidente que as nossas práticas e os usos que fazemos desses termos são por vezes ambíguos, conflitantes e até mesmo inadequados. Por exemplo, parece haver contextos em que é plausível afirmar que os personagens ficcionais *não* existem (afinal de contas, são ficcionais!), ao mesmo tempo em que há outros contextos em que é plausível afirmar que personagens ficcionais existem (afinal, deve haver algo que dizemos ser ficcional). Mas, a fim de preservar o princípio de não-contradição, certamente não é legítimo afirmar que objetos ficcionais existem e não existem ao mesmo tempo ou que os sentidos das atribuições de existência variam de acordo com o contexto¹. Será somente nessas oportunidades em que a minha atividade filosófica extrapolará os campos descritivo e analítico para um campo normativo, isso é, onde restarem conflitos e confusões teóricas proporei um modelo que espero possuir virtudes suficientes para ser convincente e adotado por meus interlocutores e fomentar, através da terapia conceitual, uma correção de nossas práticas relativas à ficção.

Concluo esta introdução enfatizando a relevância e a originalidade de um trabalho sobre a filosofia da ficção, especialmente na comunidade brasileira. Se a

¹ Também conhecido como o problema da variação do quantificador, Cf. Hirsch, 2011.

ficção, como a retratei no primeiro parágrafo, é um fenômeno ubíquo na cultura ocidental e se o Brasil é um país tão rico em seu cinema, literatura e teatro, como podemos ter nos absterido de uma análise filosófica sobre a natureza da ficção? Enquanto isso, apesar de esta ainda ser uma temática seminal mesmo na América do Norte e na Europa, podemos constatar que essa discussão tem alcançado maturidade e consistência na comunidade filosófica internacional. A produção acadêmica sobre esse tema é tão efervescente que as excelentes teorias de Stefano Predelli (2017) e Francesco Berto (2019), por exemplo, não foram contempladas no meu trabalho por terem sido desenvolvidas concomitantemente a ele. Espero ainda assim que esta pesquisa seja recebida como uma primeira aproximação crítica à metafísica e semântica da ficção e que as minhas teses possam causar alguma repercussão na comunidade acadêmica brasileira e, dessa maneira, atrair novos filósofos interessados em estabelecer uma diálogo e contribuir para essa discussão.

Esta página foi deixada em branco propositalmente.

CAPÍTULO 1

A NATUREZA DA FICÇÃO E DOS OBJETOS FICCIONAIS

O DIRETOR:

Está bem, está bem. Mas aonde o senhor pretende chegar com isto?

O PAI:

A lugar nenhum. Só quero lhe demonstrar que nascemos na vida de muitos modos, e em muitas formas: árvore ou pedregulho, água ou borboleta... ou mulher. E que também podemos nascer personagens!

O DIRETOR:

(Com um estupor irônico fingido.) E o senhor, assim como essas pessoas à sua volta, nasceu personagem?

O PAI:

Precisamente, senhor diretor. E vivos, conforme está vendo.

(O Diretor e os atores desatarão em risadas, como se tivessem ouvido uma piada.)

PIRANDELLO, *Seis Personagens à Procura de Autor*, p. 48.

1 INTRODUÇÃO

Do que estamos falando quando falamos de ficção e de objetos ficcionais? Não possuo a pretensão de me vincular a um espírito pós-moderno caricato e afirmar que tudo — da nossa experiência sensível às ciências, passando pela história e chegando à literatura — seja ficcional. Apesar de partilhar da concepção de que não possuímos um ponto de vista privilegiado da natureza, além de sustentar que nenhuma atividade humana é neutra ou despreziosa, tomarei como ponto de

partida as nossas práticas literárias (e cinematográficas, teatrais, etc.) para apresentar uma definição para os termos ‘ficção’ e ‘objeto ficcional’. Dessa forma buscarei preservar as intuições que de um lado *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?* é uma obra de ficção científica e que Rick Deckard é um personagem ficcional; e de outro que *A Origem das Espécies* é uma obra científica e seu autor, Charles Darwin, foi um indivíduo composto por carne e osso. Essas afirmações não passam de truísmos e qualquer um que deseje mostrar que elas são falsas possui aqui o ônus da prova e uma árdua e controversa investigação filosófica pela frente.

O caminho que trilharei neste capítulo foi de certa forma pavimentado por Saul Kripke (1973/2013), Peter van Inwagen (1977, 1983) e especialmente Amie Thomasson (1999, 2003), de forma que a originalidade do que será inicialmente discutido sobre objetos ficcionais reside mais na exposição dos problemas e nas definições dos conceitos do que na argumentação — nos demais capítulos, que trafegam por estradas menos movimentadas, os meus argumentos podem ser considerados originais. O que une esses três filósofos em um mesmo grupo teórico ao qual também desejo me inserir é que eles partilham de um realismo acerca de objetos ficcionais, ou seja, esses autores defendem que os personagens, lugares e itens que aparecem originalmente em uma obra de ficção possuem algum modo de existência. Ou ainda, usando o vocabulário de Willard van Quine, eles sustentam que esses objetos fazem parte do catálogo de coisas que existem no mundo. No entanto, qual é o modo de existência dos objetos ficcionais e como eles se diferem de outros objetos ordinários do nosso cotidiano como mesas, cadeiras e *laptops*?

Para responder essas perguntas darei uma ênfase à perspectiva filosófica de Amie Thomasson (1999), que propôs uma teoria amplamente aceita de acordo com a qual os objetos ficcionais são artefatos abstratos semelhantes a entidades sociais como leis e contratos. Os objetos ficcionais são considerados artefatos porque são criados a partir dos atos intencionais de um ou mais autores. Eles são considerados abstratos porque, diferentemente dos objetos concretos, não ocupam um lugar no espaço e não podem estabelecer relações causais com outros objetos. Tomo a abordagem de Amie Thomasson como ponto de partida uma vez que a sua contribuição é a mais intuitiva, parcimoniosa e de maior poder explicativo dentre as

perspectivas realistas — o que inclusive é reconhecido por seus opositores que se encontram no espectro antirrealista dessa discussão (Cf. SAINSBURY, 2009). Nesse sentido, neste primeiro capítulo definirei o conceito de ficção, analisarei o modo de existência dos objetos ficcionais e tornarei explícitos os porquês da perspectiva realista de Amie Thomasson ser preferível às teorias concorrentes tais como o Platonismo ilustrado por Sam Cowling, o Meinonguianismo de Terence Parsons, a teoria do fingimento de John Searle e a teoria do faz-de-contas de Kendall Walton.

1.1 A NATUREZA DA FICÇÃO

Tratemos da primeira questão: o que é a ficção? Essa pergunta é delicada — assim como qualquer pergunta que esteja no formato “o que é x?” — porque há um número assombroso de obras que parecem ter sido produzidas por autores que não tinham o intuito de criar uma narrativa interessante, mas fornecer casos-limite para os filósofos que uma vez se julgaram capazes de definir o conceito de ‘ficção’.

A saída menos controversa dessa querela filosófica seria então não definir o que seja a ficção, mas apostar na altivez do leitor e supor que todos sabemos identificar uma obra de ficção com facilidade. Poderíamos tomar como pressuposto que somente alguém desprovido de senso de realidade leria *A Guerra dos Mundos* de H.G. Wells como um relato histórico de uma invasão alienígena à Inglaterra ao invés de um romance de ficção científica escrito por um autor inglês. Poderíamos supor que as pessoas em geral sabem distinguir a seção de ficção das seções de matemática, química ou história quando vão a uma livraria ou a uma biblioteca.

Mas talvez o senso de realidade não seja a coisa mais bem distribuída do mundo, o que me leva a aceitar o desafio de propor uma definição para o que seja a ficção. Seguirei o procedimento cauteloso de Gregory Currie (1990) e mostrarei em primeiro lugar onde *não* se encontra a distinção entre uma obra de ficção e uma obra de não-ficção². Esse exercício tornará evidentes as inconsistências de algumas definições do senso comum e de teorias filosóficas robustas como a teoria do

² Saliento, no entanto, que não estou de acordo com a definição que Gregory Currie fornece para o que seja a ficção. Além disso, todos os exemplos e argumentos que se seguem são de minha autoria, a não ser que eles estejam marcados com a referência ao autor que realizou o argumento.

fingimento e a teoria do faz-de-contas. Por fim defenderei a tese que a ficção é (i) uma narrativa realizada em uma linguagem pública (ii) conduzida por um autor que teve a intenção de realizar um ato ilocucionário de criação de ficção e (iii) associar esse ato a um conjunto de práticas literárias que nomeei de 'instituição da ficção'.

1.1.1 O que a ficção não é: acepções gerais

Gregory Currie (1990, pp. 2-4) argumenta que a distinção entre a ficção e a não-ficção não se encontra na estrutura verbal das obras. Comumente supomos que um texto que possui equações e gráficos seja não-ficcional, enquanto outro texto repleto de figuras de linguagem e alegorias seja ficcional; ou ainda que um artigo filosófico escrito de acordo com as normas da ABNT seja não-ficcional e que um artigo escrito em formato de poesia concreta seja ficcional. Apesar de o estilo e a forma narrativa serem indicadores que geralmente nos tornam aptos a reconhecer se estamos diante de uma obra ficcional ou não-ficcional, ainda é possível que tenhamos duas obras que sejam sintaticamente semelhantes ou estilisticamente idênticas mas pertencentes a categorias distintas. Por exemplo, *Os Sofrimentos do Jovem Werther* possuem a mesma forma narrativa do diário de um homem que está patologicamente apaixonado, porém apenas a primeira obra é ficcional. *O Germinal* é um romance realista que foi baseado nas condições sumamente precárias dos mineradores franceses em meados do século XIX, enquanto *Os Sertões* é um relato jornalístico da Guerra de Canudos. *As Memórias Póstumas de Brás Cubas* são uma autobiografia de um personagem ficcional (assim igualmente ficcionais), no entanto *A Sangue Frio* é uma autobiografia não-ficcional que foi apenas escrita em prosa.

Até mesmo indicadores explícitos de que não estamos diante de uma obra de ficção, como é o caso do letreiro da abertura do filme *Fargo* dos irmãos Coen, não são suficientes para tornar uma obra não-ficcional³. Em contrapartida, um insurgente que conduz uma pesquisa sob um regime ditatorial pode temer a censura

³ O seguinte letreiro abre o filme: “Essa é uma história real. Os eventos retratados neste filme aconteceram em Minnesota em 1987. Em função do pedido dos sobreviventes, os nomes foram mudados. Por respeito pelos mortos, o resto foi contado exatamente conforme o ocorrido” (tradução nossa), de modo que o critério de distinção também não se encontra nesses elementos paratextuais.

de seu trabalho e, em função disso, mentir ao contar para um oficial de justiça que o interpela que o seu manifesto é uma obra de ficção — mas isso não faz com que seu texto se torne ficcional. Portanto, apesar de ser um indicador que na maior parte das vezes pode nos auxiliar com sucesso, a estrutura verbal é um recurso retórico que não é um sinal infalível para a detecção de uma obra ficcional ou não-ficcional.

Currie (1990, pp. 4-9) sustenta que a distinção também não se encontra no sentido das palavras e sentenças expressas pelo autor de uma obra. As sentenças que encontramos na abertura de *A Metamorfose* são: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAFKA, 2015, p. 7). Se supusermos que *A Metamorfose* não é uma obra de ficção teremos uma série de consequências peculiares: poderemos afirmar que os valores de verdade das proposições acima são falsos pois, supondo que não se tratava de uma metáfora, indivíduos humanos não conseguem se transformar repentinamente em insetos; poderemos defender que Kafka estava mentindo ou tentando nos enganar; ou ainda, o que talvez seja a consequência mais temerária para um metafísico, poderemos argumentar que Samsa é um indivíduo de carne e osso que morou em Praga, contrariamente a aquilo que ele é: um objeto ficcional.

Se considerarmos uma obra como sendo ficcional (ou não-ficcional) teremos um conjunto de atitudes particulares em relação a o que foi expresso por essa obra. Por outro lado, não há qualquer mudança de sentido entre uma sentença expressa em um contexto ficcional e outra sentença expressa em um contexto não-ficcional. Em ambos os contextos imaginamos que existe algum sujeito que se chama Gregor Samsa e que ele de alguma forma foi transformado em um inseto monstruoso. No contexto ficcional os termos ‘manhã’, ‘sonhos’ e ‘inseto’, por exemplo, não ganham um novo significado em relação aos nossos usos cotidianos. Se essas palavras porventura ganhassem um novo significado os leitores e espectadores teriam que aprender um novo idioma a fim de compreender uma obra de literatura ou cinema, o que só acontece em casos muito específicos, que é quando um autor realmente cria uma nova língua ficcional (como é o caso do Klingon em *Jornada nas Estrelas* ou do Sindarin em *O Senhor dos Anéis*). Todavia, quando Kafka escreveu a sua obra em alemão (e quando ela foi traduzida para outros idiomas), as palavras e as sentenças

retiveram os seus significados usuais. Portanto, a diferença entre os dois tipos de obras não está no sentido das palavras ou das sentenças expressas pelo autor.

Nenhum espectador deverá telefonar para a brigada de incêndio caso, no contexto de uma peça teatral ou no cinema, um ator exclame “o prédio está em chamas!”. Porém, se essa sentença for declarada em um contexto não-ficcional imediato (afinal, se o contexto não for imediato, como no relato histórico de que Nero incendiou Roma, não deveremos buscar ajuda), espera-se que as pessoas busquem e prestem socorro. Essa é a motivação de Derek Matravers (2014) para afirmar que o que caracteriza uma obra de ficção é a nossa falta de propensão à ação aos eventos que são relatados em uma narrativa. No entanto, essa é uma caracterização que leva em consideração apenas as nossas atitudes em relação a uma determinada obra — que por sua vez é uma consequência do *reconhecimento* de uma obra ficcional, mas não uma *definição* do que seja a ficção. Além disso, podemos pensar em casos de omissão mesmo quando as declarações de um falante são proferidas em um contexto não-ficcional, o que faz com que a distinção entre a ficção e a não-ficção não possa ser estabelecida nesses termos novamente.

A distinção também não se encontra na maneira de se fazer referência a objetos ordinários (que costuma ser bem-sucedida) e objetos ficcionais (que seria supostamente sempre malsucedida), nem na suposta necessária falsidade ou na ausência de valores de verdade das sentenças ficcionais decorrente da suposta circunstância dos nomes e descrições ficcionais serem vazios. Levando-se em consideração que os nomes vazios são aqueles que não fazem referência porque não se direcionam a um objeto existente em um contexto c , tempo t e mundo possível w , os Russellianos apresentam os argumentos que encontramos a seguir:

Argumento Russelliano 1:

P1. Se objetos ficcionais não existem, então nomes ficcionais são vazios.

P2. Objetos ficcionais não existem (perspectiva antirrealista).

C. Portanto, nomes ficcionais são vazios.

O próximo passo que os Russellianos tomam com o objetivo de encontrar a forma lógica que reside por detrás da linguagem ordinária (e assim estabelecer os valores de verdade das sentenças ou proposições que são declaradas na ficção) é usar o recurso que Bertrand Russell apresentou em *Da Denotação: a paráfrase*.

(1) “Gregor Samsa se encontrou metamorfoseado em um inseto”.

(1a) $\exists x (x \text{ é Gregor Samsa} \wedge x \text{ se encontrou metamorfoseado em um inseto})$.

(1b) Há um x tal que: (a) x é Gregor Samsa; (b) x se encontrou metamorfoseado em um inseto; (c) para todo y , y se encontrou metamorfoseado em um inseto se $y = x$.

Nessa sentido a sentença (1) é falsa porque a sentença (1a) expressa a forma lógica de (1) e, uma vez que se assuma que objetos ficcionais não existem, Gregor Samsa não pode ser o valor da variável em (a) na paráfrase (1b). Assim, o nome próprio ficcional ‘Gregor Samsa’ e todos os nomes que são originalmente introduzidos em um contexto ficcional são vazios. De acordo com essa perspectiva Russelliana, portanto, as sentenças com nomes vazios serão valoradas como falsas:

Argumento Russelliano 2:

P1. Sentenças que contêm nomes vazios são falsas.

P2. Sentenças ficcionais contêm nomes vazios.

C. Logo, sentenças ficcionais são falsas.

Ademais, os filósofos Millianos antirrealistas (por exemplo Stefano Predelli, 2008) que sustentam que o sentido de um nome próprio (mas também de termos demonstrativos, indexicais e pronomes pessoais) é o seu próprio referente e que portanto nomes próprios que falham em referir (por serem direcionados a objetos que não existem) são igualmente vazios, além de sem sentido. Assim os Millianos corroboram o argumento Russelliano 1 mas rejeitam o argumento Russelliano 2 e, em no lugar do segundo argumento, acrescentam a seguinte forma de raciocínio:

Argumento Milliano:

P1. Sentenças que contêm nomes vazios não possuem valor de verdade.

P2. Sentenças ficcionais contêm nomes vazios (perspectiva antirrealista).

C. Logo, sentenças ficcionais não possuem valor de verdade⁴.

Estaria a caracterização de uma obra de ficção no fracasso na referência ou na falsidade ou ausência de valor de verdade das suas sentenças? Apesar desses argumentos possuírem premissas falsas (especialmente as que tomam objetos ficcionais como inexistentes) suporei que eles estão corretos e apresentarei as três objeções a seguir para mostrar que esse não pode ser o critério da caracterização:

1) Peter van Inwagen (1977) defende que os críticos (de literatura, cinema, teatro, etc.) usam nomes e descrições ficcionais em suas palestras, livros e artigos com o intuito de falar sobre personagens ficcionais e expressam sentenças que podem ser verdadeiras ou falsas (ou seja, proposições). Caso contrário, seríamos forçados a reconhecer que o trabalho desses profissionais consiste somente em emitir sequências de palavras sem sentido que formam sentenças que são ou sempre falsas ou sempre sem valores de verdade. Se esse fosse realmente o caso, não apenas teríamos que nos preocupar com a saúde mental dos críticos literários e dos leitores de ficção, mas também não teríamos como afirmar que a proposição “Raskolnikov é um personagem ficcional criado por Fiódor Dostoiévski” é verdadeira enquanto a proposição “Raskolnikov é um personagem ficcional criado por Liev Tolstói” é falsa, o que seria incoerente com as nossas intuições e práticas literárias.

2) Existem obras de ficção que sequer mencionam objetos ficcionais. A autora Marguerite Yourcenar no romance *Memórias de Adriano*, por exemplo, narra os pensamentos do Imperador Adriano sobre a sua trajetória e suas relações com outras figuras históricas que viveram na Roma Antiga entre os séculos I e III d.C. Se esse é o caso, então todos os nomes próprios que aparecem em *Memórias de*

⁴ Mark Sainsbury (2005) desenvolveu a teoria da referência sem referentes com o intuito de mostrar que é possível que sentenças que contêm nomes vazios podem ainda assim ser significativas e valoradas como verdadeiras ou falsas. Em LEMOS (2019a) argumentei que essa teoria encontra sérios problemas quando aplicada à semântica do discurso ficcional, de forma que defender que nomes e descrições ficcionais não são vazios continua sendo mais consistente.

Adriano referem a objetos genuínos (mesmo que apresentem os referidos objetos de modo infiel em comparação aos relatos históricos), o que mostra que a distinção entre a ficção e a não ficção não se encontra no sucesso ou fracasso na referência.

Por fim, 3) os nomes vazios não são o elemento saliente para a classificação das obras ficcionais porque até mesmo os cientistas podem mencionar e postular entidades inexistentes em seus artigos. Por exemplo, Urbain Le Verrier defendeu a existência de um planeta chamado 'Vulcano' e Georg Ernst Stahl sustentou que os corpos combustíveis liberam uma substância chamada 'flogisto', mas ambas as teorias foram abandonadas por falta de adequação empírica. Por outro lado, apesar de 'Vulcano' e 'flogisto' serem nomes vazios na medida em que não capturam ou selecionam um objeto genuíno no mundo, os tratados e artigos escritos por esses dois cientistas não são sobre ficção, mas ultrapassados. Portanto, a caracterização de uma obra de ficção não se dá por um suposto fracasso na referência dos nomes que compõem a obra, nem pela ausência de valor de verdade de suas sentenças.

Contudo, estaria essa caracterização exclusivamente na recepção da obra? A recepção pode acrescentar propriedades a uma obra, como a de ela ser um sucesso ou fracasso de bilheteria. Todavia, o atributo de ser ficcional (ou não) não é um daqueles que os espectadores ou a crítica (ou os filósofos) podem acrescentar ou remover de uma obra. Se assim o fosse, então uma mesma obra poderia mudar de categoria no decorrer do tempo de acordo com os interesses dos espectadores, o que é um absurdo. Ou ainda, uma mesma obra poderia ser classificada como ficcional de acordo com uma comunidade de falantes, mas não-ficcional segundo outra comunidade, o que relativizaria a definição de algo ficcional ou não-ficcional.

Mas suponhamos que no futuro os críticos tenham evidências suficientes para comprovar que *Os Sertões* de Euclides da Cunha sejam um romance (apesar de não podermos imaginar qual seria o critério adotado por esses críticos do futuro), o que tem como consequência a nossa má compreensão da obra por a termos tomado como um relato jornalístico. Contudo, essa possibilidade apenas reforça o meu ponto: tomar uma obra de ficção como não-ficcional (ou vice-versa) é um erro de ordem epistemológica por parte dos espectadores e da crítica, ao invés de uma mudança da categoria metafísica à qual a obra pertence. Nesse sentido, mesmo o

fatídico episódio da transmissão radiofônica de *A Guerra dos Mundos* realizada por Orson Welles no ano de 1938 consiste somente em um erro categorial coletivo⁵.

As distinções entre ficção e não-ficção que foram apresentadas não se consolidaram no debate contemporâneo porque encontramos contra-exemplos com bastante facilidade. Entretanto, há ao menos duas teorias que estão consolidadas: a teoria do fingimento e a teoria do faz-de-contas. As teorias do fingimento e do faz-de-contas assumem que um autor realiza algo especial ao compor uma obra de ficção: de acordo com a primeira teoria, o autor finge realizar atos ilocucionários; de acordo com a segunda teoria, o autor instaura um jogo de faz-de-contas de acordo com o qual um objeto x do mundo empírico deve ser imaginado como um objeto y em um mundo imaginário. Analisemos em maiores detalhes nas próximas seções no que essas teorias consistem e quais são as inconsistências que elas incorrem.

1.1.2 O que a ficção não é: fingimento

A primeira hipótese, desenvolvida por John Searle (1975/1995), é que o autor de ficção meramente finge realizar certos atos de fala. Mas o que é um ato de fala? Segundo John Austin (1962/1990), um ato de fala consiste em três tipos de atos: 1) o ato locucionário, que é a realização de uma declaração de uma expressão significativa (como “vamos ao cinema?”); 2) o ato ilocucionário, que é a ação pretendida pelo ato locucionário (como asserir, perguntar, descrever); e 3) o ato perlocucionário, que consiste no efeito causado no interlocutor (como convencer, assustar, alegrar). Searle argumenta que a distinção entre ficção e não-ficção não se encontra no ato locucionário pois, como pontuamos anteriormente, as sentenças expressas em um contexto ficcional não ganham um novo significado, de maneira que elas são entendidas como asserções, perguntas, descrições, etc. Nesse sentido, apesar de uma narrativa ficcional suscitar atos perlocucionários que são próprios da ficção (como os efeitos distintos que a declaração “o prédio está em chamas!” pode

⁵ *A Guerra dos Mundos* entrou no imaginário popular após a adaptação radiofônica que Orson Welles realizou em 1938. Acredita-se que os ouvintes das cidades de Nova Iorque e Nova Jersey tomaram a transmissão como sendo não-ficcional, de modo que houve um desespero generalizado por algumas pessoas acreditarem que essas duas cidades estavam sendo invadidas por marcianos.

suscitar de acordo com o contexto de enunciação), isso decorre de uma alteração na força do ato ilocucionário. Analisemos as regras que regem o ato ilocucionário de asserir e a partir disso façamos uma comparação com as declarações ficcionais:

1. A regra essencial: quem faz uma asserção se compromete com a verdade da proposição expressa.
2. As regras preparatórias: o falante deve estar preparado para fornecer evidências ou razões da verdade da proposição expressa.
3. A proposição expressa não deve ser obviamente verdadeira para ambos, falante e ouvinte, no contexto da emissão.
4. A regra da sinceridade: o falante compromete-se com a crença na verdade da proposição expressa. (SEARLE, 1975/1995, p. 101).

Essas regras se aplicam a qualquer asserção declarada em um contexto não-ficcional, como às asserções dos jornalistas em uma reportagem na televisão, aos pesquisadores universitários em seus artigos acadêmicos ou aos falantes de uma língua ordinária quando estabelecem um diálogo sério. A jornalista Regiane Oliveira, por exemplo, respeitou as quatro regras estabelecidas acima quando em 31 de maio de 2019 asseriu o seguinte em uma matéria publicada pelo jornal *El País*:

A taxa de desemprego no Brasil ficou em 12,5% no trimestre de fevereiro a abril, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) divulgados nesta sexta-feira. O índice subiu 0.5 ponto percentual em relação ao trimestre de novembro de 2018 a janeiro de 2019 (12,0%), mas teve uma leve queda de 0.4 ponto percentual na comparação com o mesmo período do ano anterior (12,9%).⁶

A jornalista na passagem acima respeita a regra essencial porque tem como objetivo informar a população sobre as condições econômicas e sociais do Brasil; também respeita a regra preparatória na medida em que transmite a informação em questão tomando como referência uma pesquisa realizada por um órgão confiável, que é o IBGE; essa é uma informação que não é óbvia para os leitores, pois um estudo exaustivo precisou ser realizado e um cidadão comum não possui as ferramentas nem a preparação para balizar a porcentagem de desempregados no país; finalmente, também respeita a regra da sinceridade porque os veículos de informação se comprometem com a veracidade de seu trabalho jornalístico. Em contrapartida, quando ao menos uma dessas regras não é respeitada as asserções não são bem-sucedidas, resultando então em uma afirmação que é falsa, sem

⁶ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/31/economia/1559312475_679888.html>. Acesso em: 01 de jun. de 2019.

fundamentos ou mentirosa — o que demandará uma retratação da jornalista ou acarretará em uma perda de credibilidade do veículo de comunicação em questão.

Searle defende com razão que nenhuma dessas regras se aplica a um autor quando ele desenvolve uma narrativa ficcional. Não seria plausível afirmar que quando Franz Kafka escreveu que Gregor Samsa se transformou em um inseto monstruoso o autor estava se comprometendo com a verdade da asserção, ou que ele possuía indícios de que esse fosse o caso ou que ele realmente acreditava que em algum lugar de Praga um caixeiro viajante perdeu a sua fisionomia humanóide.

Não obstante, ainda há algo inconsistente na inferência que Franz Kafka estava meramente mentindo ou tentando nos enganar ao escrever *A Metamorfose*. Não consideramos, de acordo com as nossas práticas literárias e cinematográficas, que um autor de ficção seja um enganador (assim como um político que constrói a sua carreira a partir de *fake news*, por exemplo), mas um criador de mundos e situações ficcionais. Por mais que possamos nos incomodar com um filme ou com um livro de literatura quando vemos situações incoerentes ou improváveis e nos portar como se aquele relato não tivesse qualquer credibilidade (como nos filmes de ação em que o herói desativa o explosivo no último segundo), a ficção nos permite fantasiar livremente sem a necessidade de descrevermos algo do mundo empírico.

Mas se o que expus até esse momento fosse todo o vocabulário filosófico que temos à disposição enfrentaríamos o seguinte dilema: ou o autor realiza uma asserção malsucedida (e seria um mentiroso) ou ele realiza nenhuma asserção. No entanto, nossas práticas indicam que o autor não é um mentiroso e ainda que os seus atos de fala são significativos. O que acontece com as declarações ficcionais?

John Searle responde que o autor “está fingindo fazer uma asserção, ou agindo como se estivesse fazendo uma asserção, ou efetuando as operações de feitura de uma asserção, ou imitando o ato de fazer uma asserção” (SEARLE, 1975/1995, p. 105), assim ele apenas simula a realização de uma asserção. A simulação, que não deve ser confundida com a mentira, consiste na mudança na força do ato ilocucionário em questão. Ao invés de asserir ou descrever estados de coisas do mundo empírico, o autor escreve *como se* aquilo que ele relatasse fosse (ou não fosse) o caso. Nesse sentido, Franz Kafka fingiu que em dado momento

existiu um indivíduo chamado Gregor Samsa e que todos aqueles eventos relatados eram factuais. Mas os eventos relatados nunca aconteceram e os objetos que passaram pelos eventos nunca existiram como indivíduos de carne e osso. Para usar o vocabulário Wittgensteiniano, é como se Franz Kafka houvesse instituído um novo jogo de linguagem que por sua vez é parasitário (na medida em que tomou emprestado os significados das palavras e sentenças) mas distinto (na medida em que não realizou propriamente uma asserção genuína) da linguagem ordinária.

A resposta de Searle é elegante e consistente, mas enfrenta ao menos um grave problema. Dado que 'fingir' é um verbo intencional (no sentido de precisar da intenção ou volição do falante), basta encontrar um caso em que um autor de ficção reconheça que o seu ato ilocucionário não é um fingimento para que seu argumento seja refutado. Nesse sentido, a entrevista que Ernest Hemingway concedeu para o jornalista George Plimpton da *Paris Review* funciona como um contra-argumento:

Das coisas que acontecem e das coisas tais como existem e de todas as coisas que você sabe, mais as que não pode saber, faz-se algo por meio da sua invenção, algo que não é uma representação, mas uma coisa inteiramente nova, mais verdadeira do que qualquer outra coisa verdadeira e viva, algo que você faz viver e ao qual confere, se o fizer bem-feito, a imortalidade. É para isso que se escreve, e por nenhuma outra razão que se conheça. (HEMINGWAY, 2011, p. 96).

Portanto, apesar de Searle haver detectado corretamente que as intenções do autor e a mudança na força do ato ilocucionário são elementos importantes para a emergência de uma obra ficcional, não devemos reconhecer que a mudança da força do ato ilocucionário se trata de uma simulação ou fingimento da asserção. Analisemos a segunda hipótese que temos à disposição: a teoria do faz-de-contas.

1.1.3 O que a ficção não é: faz-de-contas

A segunda hipótese, que foi defendida por Kendall Walton (1990), é a de que a ficção consiste em um jogo de faz-de-contas. O exemplo que Walton fornece para ilustrar a sua teoria são as brincadeiras das crianças. Imaginemos que um grupo de crianças que moram em uma cidade urbanizada deseje, sem sair do edifício em que elas residem, brincar que está em uma fazenda. Para tanto, uma das crianças tem a ideia de que a sua bicicleta seja imaginada como um cavalo e que a garagem do

carro seja imaginada como um curral; e então convida os seus amigos a agirem como se esse fosse o caso. Em função dessas regras instituídas tacitamente as crianças passaram a tarde cavalgando e, próximo ao término dessa brincadeira, deixaram os seus cavalos no curral, assim como podemos ver na tabela abaixo:

Mundo real	Mundo ficcional
Há uma bicicleta	Há um cavalo
Há uma garagem	Há um curral
Há uma bicicleta na garagem	Há um cavalo no curral

De acordo com Kendall Walton, a ficção emerge a partir de um mecanismo paralelo à brincadeira das crianças disposta na tabela acima. A ficção consiste em um jogo de faz-de-contas no qual um autor (ou um condutor de uma brincadeira) prescreve implícita ou explicitamente um conjunto de regras que fazem com que algum objeto do mundo empírico funcione como esteio (*prop*, na terminologia de Walton) para que os espectadores imaginem um objeto ou acontecimento ficcional (WALTON, 1990, p. 69). Como Walton argumenta em *Mimesis as Make-Believe*,

As palavras de uma novela ou as marcas em uma tela podem prescrever que imaginemos que uma certa Emma Bovary se casou com um médico, ou que um unicórnio está preso em uma cerca circular, portanto tornando ficcional que uma novela ou uma pintura sejam o caso (ibidem, p. 380, tradução nossa).

Devem haver bicicletas e garagens e um convite à imaginação para que seja ficcionalmente o caso que há cavalos e currais, assim como deve haver um conjunto de sentenças em uma folha de papel — que estabelecem um jogo de faz-de-contas — para que seja ficcionalmente o caso que há um homem que se chama ‘Gregor Samsa’. A perspectiva de Kendall Walton sobre o que conta como sendo ficcional é bastante ampla, de forma que toda representação acaba sendo um sinônimo de ficção. Podemos ver na tabela abaixo, a partir da citação acima, que não apenas a literatura e o cinema, mas também as pinturas (e até mesmo as tapeçarias!) são jogos de faz-de-conta que prescrevem que alguém imagine um mundo ficcional:

Mundo real	Mundo ficcional
As sentenças em uma cópia de <i>As Viagens de Gulliver</i>	Há Lilliputianos
A projeção de luz em uma tela exibindo <i>2001: uma Odisseia no Espaço</i>	Há um monolito
A tinta da tapeçaria de <i>The Unicorn is in Captivity and no longer Dead</i>	Há um unicórnio

Nesse sentido, Kendall Walton afirma categoricamente que “qualquer obra que funcione como um esteio em um jogo de faz-de-contas, não importando quão periférica ou instrumental essa função possa ser, pode ser classificada como ‘ficção’” (WALTON, 1990, p, 72, tradução nossa), o que implica que, assim como o título da obra sugere (“*Sobre os fundamentos das artes representacionais*”), a ficção é um sinônimo para uma representação ou para uma atividade que envolve a imaginação.

Entretanto, há inconsistências na teoria do faz-de-contas. Primeiramente, como Walton sugere em um artigo de respostas às objeções quando da publicação de *Mimesis as Make-Believe*, não é necessário que um autor de ficção tenha a intenção de propor um jogo de faz-de-contas para que as marcas de tinta em um papel (que suscitam uma obra literária) ou que um pedaço de película (que suscita um filme cinematográfico) contem como sendo obras ficcionais. Walton argumenta que “a noção dos objetos servirem de esteio é independente e possui prioridade em relação àquela ação de criar objetos com a finalidade de serem usados como esteios” (WALTON, 1991, p. 428, tradução nossa). Mas se esse é o caso, então qual é o critério que podemos estabelecer para classificarmos uma obra de ficção?

Como saberemos se deveremos encontrar um jogo de faz-de-contas implícito e não-oficial ao invés de tomarmos determinada afirmação como sendo ordinária? Não há uma receita simples. Há, suponho, uma presunção inicial de que afirmações relacionadas à ficção devem ser consideradas ordinárias quando faltarem boas razões para tomá-las de outro modo. (WALTON, 1990, p. 409, tradução nossa).

Essa resposta é bastante insatisfatória. Em parte, uma das razões é que a definição de Kendall Walton é muito ampla: qualquer objeto x que seja imaginado como um objeto y pode contar como uma ficção. Não apenas a transformação de

Samsa em um inseto monstruoso é ficcional, mas também as nuvens que possuem o formato de uma ovelha ou as plantações de milho que parecem formar um símbolo alienígena. Essa conclusão se mostra como sendo contra-intuitiva porque não é condizente com as nossas práticas de ficção. As nossas práticas possuem um caráter delimitado e reconhecemos as obras literárias, cinematográficas e teatrais como sendo ficcionais e não supomos que qualquer objeto do mundo empírico ou qualquer representação seja então potencialmente uma obra ou um objeto ficcional.

Mas o cerne do problema com a teoria de Walton reside na sua equivalência entre a imaginação e a ficção. Walton assume que tudo aquilo que é imaginado é ficcional, quando na verdade usamos a imaginação cotidianamente para atividades que nada têm a ver com a ficção. Seguindo uma compreensão Humeana do papel da imaginação na formação de crenças básicas, podemos reconhecer que é em função de certas inferências coerentes da imaginação que acreditamos que o futuro será semelhante ao passado ou que os objetos materiais (como os livros que deixo em cima da escrivaninha quando vou dormir ou me ausento do quarto) continuam em existência mesmo quando não os percebemos através dos cinco sentidos. Uma das funções da imaginação é apresentar à mente um objeto ausente, de modo que nem tudo que é imaginado pode ser considerado ficcional. Mas não precisamos tratar de questões filosóficas como as referentes à causalidade, ao mundo exterior ou à identidade pessoal para sustentar essa tese. Vejamos a passagem cotidiana abaixo, que ilustra a recepção dos jogadores de futebol de um clube recifense ao retornarem para a sua cidade de origem logo após ganharem um título nacional:

Faltando mais de uma hora para a chegada do elenco, o aeroporto já começou a ser dominado por apenas por duas cores: vermelho e branco. [...]. Como uma boa festa no Recife, não poderia deixar de ter uma orquestra que tocasse as músicas do time em ritmo de frevo. A espera, que parecia longa, foi pouca para tanta alegria.⁷

Na passagem acima não há qualquer oposição entre imaginar e acreditar no estado de coisas descrito: entretemos a imagem mental e acreditamos que diversas pessoas vestidas de vermelho e branco estavam em um aeroporto comemorando e ouvindo uma orquestra de frevo. Mas se alguém insistir que narrativa acima retrata

⁷ Disponível em:

<<https://globoesporte.globo.com/pe/futebol/times/nautico/noticia/titulo-e-festa-historica-nautico-desem-barca-no-recife-e-pinta-cidade-de-vermelho-e-branco.ghtml>>. Acesso em: 08 de out. de 2019.

algo ficcional, então perderemos o critério para distinguirmos como *A Metamorfose* é uma obra de ficção mas textos jornalísticos ricos em detalhes não são ficcionais.

Apesar disso não estou negando haja uma relação entre a imaginação e a ficção. Ao lermos uma obra de ficção certamente imaginamos uma série de eventos ficcionais, como a transformação de Gregor Samsa em um inseto monstruoso. Mas acrescento aqui que mesmo na ficção não há uma oposição entre imaginar que algo é o caso e acreditar que o algo imaginado seja o caso. Por exemplo, imaginamos e acreditamos que Gregor Samsa se transformou em um inseto, e podemos imaginar (extrapolando então o que foi expresso em *A Metamorfose*) que Gregor Samsa se transformou em um elefante, mas não acreditar que esse tenha sido o caso. Mas resta ainda — como discutirei na próxima seção deste capítulo — saber que tipo de objeto é um personagem ficcional, isso é, explicitar qual é o seu modo de existência.

O último problema que considero relevante pontuar é o fato de Walton não reconhecer a capacidade criativa dos autores de ficção, o que contraria as nossas práticas literárias e cinematográficas. Consideramos os autores de ficção indivíduos genuinamente criativos e, se eles tivessem se ocupado com outra atividade, jamais teriam criado e instituído os objetos ficcionais que aparecem em seus trabalhos (*Cf. THOMASSON, 1999*). Segundo Walton, portanto, os objetos ficcionais que ocupam os ‘mundos ficcionais’ são objetos somente em um sentido metafórico. Os eventos e os objetos que se encontram na ficção são puramente imaginados e, nesse sentido, psicologizados. Por conseguinte, nessa perspectiva não há sequer um *x* tal que *x* seja um objeto ficcional. Essa é a consequência mais indesejada da teoria de Walton na medida em que essa perspectiva antirrealista não nos permite desenvolver uma metafísica dos objetos ficcionais nem na semântica do discurso ficcional — o que impediria uma análise filosófica sobre a natureza da ficção e dos objetos ficcionais.

Não obstante, Gregory Currie forneceu uma nova roupagem para a teoria do faz-de-contas. Para Currie, as intenções do autor têm um papel ainda mais forte do que na teoria de Walton justamente porque o faz-de-contas da ficção é determinado pelo caráter conversacional do ato performado pelo autor de ficção. Dessa forma,

O estatuto ficcional não é adquirido por uma obra em sua recepção, mas no seu processo de criação. Argumentarei que há um tipo de ato em que autor de ficção se engaja e em virtude do qual seu texto é ficcional; podemos

chamá-lo de ato de *criação de ficção*. (CURRIE, 1990, p. 11, tradução nossa).

Mas no que consiste esse ato de criação de ficção? Segundo Currie, ele é um jogo de faz-de-contas conversacional. O autor, ao escrever uma obra de ficção, possui a pretensão de fazer com que os espectadores imaginem ou façam-de-conta que a história contada seja verdadeira (ibidem, p. 18). Mas o elemento mais saliente não está em uma regra que manda os participantes de um jogo imaginarem que um objeto x seja um objeto y, mas na atitude que os espectadores adotam em relação ao conteúdo apresentado: no caso da não-ficção os espectadores acreditam que a proposição seja o caso; no caso da ficção os espectadores fazem-de-conta (ibidem, p. 21). Em uma adaptação da tese de Grice à ficção, Currie argumenta que o autor pretende que os espectadores façam-de-conta e que eles reconheçam que o autor instituiu um jogo de faz-de-contas. Em termos formais (onde 'A' significa 'autor', 'S' significa 'sentença' e 'P' significa 'proposição'), a proposta de Currie se resume a:

(D) A declaração de A de S é ficcional se e somente se A declara S com a intenção de que os espectadores irão:

- (1) reconhecer que S significa P;
- (2) reconhecer que S é intencionado por A para significar P;
- (3) reconhecer que A tem a intenção que os espectadores façam-de-conta que P;
- (4) fazer-de-conta que P.
E tenham a noção que
- (5) (2) será uma razão para (3);
- (6) (3) será uma razão para (4). (ibidem, 1990, p. 31, tradução nossa).

Considero a formulação de Gregory Currie como sendo a mais refinada dentre as teorias do faz-de-contas, mas ela ainda incorre nos mesmos problemas encontrados na perspectiva de Walton. Além das críticas que já foram realizadas acima (a ficção não se resume a um jogo de faz-de-contas, não é necessariamente representacional e podemos acreditar em uma série de sentenças que são expressas em uma obra de ficção, etc.), há problemas com a noção conversacional.

Mencionarei dois casos distintos. Por um lado, como vimos anteriormente com o exemplo do filme *Fargo* dos Irmãos Coen, um autor pode buscar instaurar um grau maior de realidade e vivacidade para a sua narrativa ao forçar os espectadores não a fazerem de conta que a narrativa seja factual, mas a acreditarem que a narrativa seja história ou factual — o que fere os critérios (2) e (3). Por outro lado, o

autor de ficção não precisa estabelecer uma interlocução com os espectadores (ele pode até mesmo escrever uma obra de ficção e guardá-la em sua gaveta ou queimá-la logo em seguida) — o que fere os critérios (4), (5) e (6). Veremos então a minha proposta para a definição de ‘ficção’ a partir de uma perspectiva artefactual.

1.1.4 O que é a ficção: uma perspectiva artefactual

Finalmente, qual é a minha proposta para a definição do conceito de ficção? Em primeiro lugar reconheço que os autores são indivíduos criativos que trazem algo novo ao catálogo de coisas existentes no mundo. Ou seja, sem a intervenção humana no mundo não haveria obras de ficção ou objetos ficcionais: eles não são tipos naturais, mas artefatos. Entretanto, um autor de ficção não finge realizar certos atos ilocucionários nem estabelece um jogo de faz-de-contas. O que ele faz é *criar* uma narrativa através de um ato performativo. Assim como um padre (ou um juiz e um escrevente) pode criar um estado de coisas reconhecido como matrimônio ao proferir “eu vos declaro marido e mulher” quando um casal se encontra em uma igreja acompanhado de testemunhas e padrinhos, um autor faz com que certos eventos e objetos venham à existência quando ele desenvolve uma obra de ficção.

Mas assim como um padre não tem a legitimidade de instituir uma relação matrimonial entre duas pessoas quando e como lhe aprouver, mas apenas de acordo com as regras institucionais que configuram o casamento (por exemplo, um padre não tem a permissão de casar parentes diretos ou pessoas menores de 16 anos, nem realizar um casamento ao simplesmente imaginar que duas pessoas estão se casando, etc.), um autor não cria uma obra de ficção somente em função de suas intenções. Para criar uma obra e objetos ficcionais um autor deve (i) narrar uma história em uma linguagem pública (ii) com a intenção de realizar o ato ilocucionário de criação de ficção e (iii) associar esse ato a um conjunto de práticas literárias e cinematográficas que a partir de agora chamarei de ‘instituição da ficção’.

(i) Fazer ficção é desenvolver uma narrativa sobre como certos *objetos* passaram por certos *acontecimentos*. Em outras palavras, fazer ficção envolve não apenas determinados objetos, mas também o desenrolar de um fluxo temporal em

que esses objetos são ditos executar ou sofrer determinadas ações. A primeira característica de uma narrativa ficcional consiste na pretensão do autor criar os objetos que aparecem na história ou os acontecimentos pelos quais esses objetos passam. Tomemos *A Metamorfose* como exemplo. Nos primeiros parágrafos os leitores são apresentados à circunstância que há um indivíduo chamado Gregor Samsa e que esse indivíduo se transformou em um inseto monstruoso. A mesma obra nos leva a imaginar que em um momento anterior ao começo da narrativa Gregor Samsa *não era* um inseto, mas um indivíduo composto por carne e osso como qualquer outro humano. Uma das evidências para tanto são as reações dos familiares e do patrão de Samsa, que se mostram não apenas surpresos mas horrorizados quando vêem caráter viscoso e as numerosas pequenas patas de Samsa. A sequência de *A Metamorfose* consiste em um desenrolar desse conflito e, no caso dessa obra, Kafka criou tanto um objeto como um acontecimento ficcional.

Mas não basta haver uma narrativa realizada por um ou mais autores. Essa narrativa deve ser expressa em uma linguagem pública (como o português, inglês, alemão ou qualquer linguagem verbal ou não-verbal que possa ser compreendida por outros indivíduos) porque a ficção é uma atividade social. O modo de expressão dessa narrativa pode ser tanto em uma mídia física (como um livro, um rolo de filme, ou uma sequência de fotografias) como nos cérebros dos indivíduos que transmitem a narrativa oralmente para outros indivíduos. A razão pela qual essa narrativa deve ser expressa em uma linguagem pública, para além do argumento de que se trata de uma prática social, se dá pela circunstância que não é suficiente imaginar uma série de eventos que não aconteceram no mundo empírico — ou pensar sobre objetos que não estão localizados no espaço e com os quais não seria possível interagir causalmente — para que uma obra de ficção ou um objeto ficcional venham a existir.

Ou seja, argumento que as obras de ficção não são entidades puramente mentais ou imaginárias. Se esse fosse o caso, como Roman Ingarden (1963/1979) argumenta, as obras de ficção deixariam de existir no momento em que o autor parasse de imaginá-las. Contudo, esse certamente não é o caso uma vez que continuamos a imaginar e a falar sobre *A Metamorfose* (e também sobre os objetos ficcionais como Gregor Samsa) mesmo quase um século após a morte de Franz

Kafka. Nesse mesmo sentido, uma obra de ficção também não está apenas na imaginação dos espectadores. Do contrário, teríamos tantas *A Metamorfose* quanto leitores da obra, o que é um absurdo. Há portanto nesse caso apenas uma obra: aquela escrita e tornada pública por Kafka na segunda década do século passado.

(ii) A realização da ficção também depende de atos intencionais específicos por parte do autor ao produzir a história e os respectivos objetos ficcionais. *O autor tem a intenção de narrar uma história sobre objetos ou acontecimentos que não se desenrolaram no mundo empírico.* Entretanto, ao serem narrados por um autor dentro das condições que estou estipulando, esses objetos e acontecimentos recebem um novo estatuto metafísico e se tornam artefatos abstratos — como veremos em maiores detalhes na próxima seção deste mesmo capítulo. O autor realiza portanto o que Gregory Currie (1990) chama de ‘ato de criação de ficção’. Contudo, em oposição à proposta de Currie, não sustento que esse ato seja caracterizado nem por um fingimento nem por um jogo de faz-de-contas, mas por um ato performativo realizado implicitamente através do verbo ilocucionário *instituir*.

Mas antes de analisar no que consiste esse ato performativo da ficção devo responder a uma possível objeção: será que uma obra de ficção realmente não descreve algum estado de coisas do mundo empírico? Primeiramente, reconheço que temos ganhos cognitivos através da leitura ou visualização de obras de ficção. Por exemplo, *A Morte de Ivan Ilitch* de Liev Tolstói é um diagnóstico magistral da finitude e da frugalidade da existência humana; *O Homem que Dorme* de Georges Perec é uma investigação sobre o cansaço e o deslocamento do homem moderno frente ao mundo capitalista que o consome; *1984* de George Orwell é um prenúncio distópico de uma sociedade de controle, etc. No entanto, todas essas teses filosóficas são apresentadas através de personagens que são ficcionais: nem Ivan Ilitch, nem o anônimo que dorme de Perec, nem Winston Smith são indivíduos que podem ser encontrados no espaço ou com os quais podemos interagir causalmente.

Reconheço que nem todos os objetos que são referenciados em obras de ficção são ficcionais. Se algum personagem em uma história de ficção for construído a partir de um objeto do mundo empírico (como ocorre com Napoleão em *Guerra e Paz* e com Londres nas histórias de Sherlock Holmes) então, para que a obra seja

considerada ficcional, o autor da história não deve ter a intenção de narrar eventos que aconteceram com esse personagem no mundo empírico⁸. Mas caso aquilo que foi instituído em uma obra ficcional seja paralelo a algum acontecimento que se passou com esse personagem no mundo empírico, então essa obra coincide por acaso com esses acontecimentos. Por outro lado, se o autor tinha a intenção de descrever os acontecimentos que acredita terem ocorrido com esses indivíduos, então a obra resultante não pode ser dita ficcional, mas um relato historiográfico.

O mesmo procedimento se aplica ao caso da criação de um objeto ficcional: um objeto de uma obra ficcional não será ficcional apenas se o autor tiver a intenção de importar um objeto não-ficcional para a sua história. Essa é inclusive a razão pela qual o Napoleão que aparece em *Guerra e Paz* é realmente o próprio Napoleão Bonaparte que participou da Revolução Francesa. Esse objeto não-ficcional não precisa ter as mesmas propriedades históricas (podemos pensar em uma história ficcional em que Napoleão é um astronauta; ou uma história em que os Aliados não foram os vencedores da Segunda Guerra Mundial, como ocorre em *O Homem do Castelo Alto* de Philip K. Dick), mas apenas que a cadeia de referência que se inicia com a nomeação do objeto seja preservada⁹. Caso não haja a intenção de importar um indivíduo não-ficcional para uma história, o autor criará um personagem ficcional.

Outro contra-exemplo pode aparecer quando observamos as declarações que parecem se referir a estados de coisas do mundo empírico, como a abertura da obra *Anna Karenina* de Liev Tolstói, em que o narrador da obra afirma: “Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira” (TOLSTÓI, 1877/2017, p. 14). Essa afirmação, por ser apresentada em uma obra ficcional, não pode ser valorada como verdadeira ou falsa. Podemos refletir sobre essa afirmação e considerá-la verdadeira ou falsa somente fora de um contexto ficcional. Essa é uma afirmação que institui o referido estado de coisas dentro da história de *Anna Karenina* e fornece ao leitor uma chave de leitura para a narrativa com a qual ele

⁸ A não ser que o autor declare em um contexto extra-ficcional que aquilo que ele relatou sobre uma determinada figura histórica em sua obra de ficção deve ser interpretado como sendo factual. Mas o que legitima essa relação entre as propriedades ficcionais e as propriedades factuais é um credenciamento extra-ficcional realizado por parte do autor. Além disso, a totalidade da obra não pode se referir apenas a descrições de acontecimentos que as figuras históricas em questão passaram no mundo empírico porque, nessa circunstância, teremos uma obra não-ficcional.

⁹ Cf. capítulo 2 e LEMOS, 2020.

começou a se engajar. Trata-se portanto de uma declaração ficcional e Tolstói, apesar de ter autorado essa sentença e tê-la colocado em sua obra, não deve se comprometer necessariamente com essa afirmação fora de um contexto ficcional.

O mesmo procedimento acontece no caso de obras de ficção científica: autores como Isaac Asimov, Ursula Le Guin e William Gibson importaram diversas teorias da física, da robótica e da cibernética para as suas obras ficcionais, mas essas teorias são usadas para montar uma ambientação realista, vivaz e crível para as suas narrativas e assim aumentar o engajamento com o gênero e com a obra em questão. Todavia, os demais acontecimentos e personagens das obras são todos inventados e não se direcionam ao mundo empírico, mas instituem fatos ficcionais.

Chamo atenção para o fato de que um autor de ficção pode escrever uma obra usando um argumento com o qual ele discorda. Por exemplo, não é porque o Super Homem é retratado como sendo um extraterrestre que tem a capacidade de voar que devemos inferir que o autor das histórias do Super Homem acredita que há um alienígena voador habitando o nosso planeta. George Orwell por sua vez, que pode ser usado como um exemplo menos caricato, não se comprometeu com uma crítica à sociedade de controle por haver produzido *1984*, mas ele certamente se comprometeu com uma crítica à sociedade de controle em seus textos jornalísticos ou ainda quando analisou o impacto que gostaria de ter causado com a obra *1984*, pois essas últimas asserções foram realizadas em um contexto externo ao da ficção.

O autor de ficção ganha uma licença para criar objetos e acontecimentos sem precisar se comprometer com veracidade ou falsidade de suas declarações. Não quero dizer com isso que um autor não deva se responsabilizar pelo conteúdo de suas obras ou que ele não será julgado moralmente pelo tipo de narrativa que se dispôs a desenvolver. Qualquer obra ficcional que faça um elogio a um ditador ou que tenha como moral alguma tese que reprovamos em nossa sociedade será e deverá recebida com choque e horror. Contudo, essa reação social compete mais aos atos perlocucionários, à nossa moral vigente e à nossa psicologia (esse é conhecido como o *puzzle* da resistência da imaginação Cf. GENDLER, 2000) e não compete propriamente à metafísica da ficção ou à semântica do discurso ficcional.

Portanto, quando argumento que a ficção não se direciona ao mundo empírico estou afirmando que *o autor está criando objetos ou acontecimentos que se passaram com os objetos da narrativa*. Assim sendo, para que tenhamos ganhos cognitivos através de histórias de ficção é necessário primeiramente exportar as declarações ficcionais para um contexto extra-ficcional e então analisar em que sentido essas declarações descrevem algo do mundo empírico¹⁰. Essa é a razão pela qual os autores de ficção não são considerados mentirosos nem pessoas que perderam seu senso de realidade, mas indivíduos inventivos que se filiam a um conjunto específico de práticas. Como mencionei no início deste capítulo, a diferença entre uma obra de ficção e uma obra de ficção não se encontra no estilo ou no sentido das palavras empregadas. No entanto, podemos distinguir uma pessoa que perdeu seu senso de realidade ao escrever *A Metamorfose* como sendo um fato empírico (afinal, é absurdo acreditar que alguém tenha sido transformado em um inseto monstruoso) de um autor de ficção que narra o mesmo evento como sendo ficcional, portanto, como sendo um acontecimento deslocado do mundo empírico.

O autor tem então a intenção de criar objetos ou usar objetos não-ficcionais e narrar acontecimentos que ele acredita não terem acontecido a esses objetos não-ficcionais. Mas além dessas intenções é necessário que os autores façam algum tipo de ação que torne a ficção pública. Assim, o autores devem narrar, escrever e filmar as suas histórias nas condições elencadas acima. Ao executar essas atividades o autor realiza um ato performativo, mais especificamente, um performativo que é realizado implicitamente com o verbo ilocucionário *instituir*. Tomemos o seguinte exemplo de *A Metamorfose* quando Gregor Samsa pergunta:

— O que aconteceu comigo? — pensou. (KAFKA, 1915/2015, p. 7).

O que acontece no enunciado acima é que Franz Kafka instituiu que há um personagem ficcional, que esse personagem (é humano e) se chama Gregor Samsa e que, de acordo com *A Metamorfose*, Gregor Samsa (possui uma mente e) pensou

¹⁰ Meu próximo projeto de pesquisa consiste em investigar como temos ganhos cognitivos acerca do mundo através de obras de ficção e, nesse sentido, analisar como adquirimos conhecimento sobre questões de fato através da imaginação. Para uma reconstrução histórica: Cf. LEMOS, 2019b.

o seguinte conteúdo “o que aconteceu comigo?”¹¹. As propriedades que estão entre parêntesis são inferidas a partir daquilo que a obra não aponta explicitamente, mas que somos levados a imaginar para que possamos entreter adequadamente o que o autor escreveu em uma obra. De qualquer forma, as declarações ficcionais (que são aquelas que um autor de ficção realiza ao compor a sua obra) se tornam o núcleo a partir do qual interpretamos uma história porque elas instituem *fatos ficcionais*. Tais fatos ficcionais são os estados de coisas criados e instituídos por um autor em sua narrativa. É um fato ficcional que Samsa se perguntou o que aconteceu com ele, mas não é um fato ficcional que Samsa não se perguntou o que aconteceu com ele, por exemplo. Essas declarações ficcionais servem de critério para estabelecermos os valores de verdade das declarações paraficcionais (que são aquelas antecidas por algum operador sentencial ou prefixo equivalente a ‘de acordo com a história’), como é o caso com a proposição verdadeira “De acordo com *A Metamorfose*, Gregor Samsa se perguntou o que aconteceu com ele” e com a proposição falsa “De acordo com *A Metamorfose*, Gregor Samsa não se perguntou o que aconteceu com ele”.

O autor deve então ter uma intenção apropriada à ficção. Essas intenções podem ser identificadas através de sinais explícitos, como a seguinte mensagem que costumeiramente encontramos ao começo de uma obra de literatura ou cinema: “Todos os personagens são ficcionais; qualquer semelhança com pessoas reais se trata de uma mera coincidência”, no subtítulo de uma obra literária como “... uma novela”, nos créditos finais de um filme, na seção da livraria onde a obra se encontra, etc. Todavia, assim como argumentei anteriormente, todos esses sinais não são condições necessárias para a classificação de uma obra como de ficção. Há vários contra-exemplos no cinema que mostram como esses sinais podem ser usados de modo estritamente retórico como nos filmes *F For Fake* de Orson Welles, *Bernie* de Richard Linklater e *Fargo* dos Irmãos Coen. Analisemos o caso do filme *Fargo* dos Irmãos Coen novamente. Apesar do filme começar com um letreiro que nos informa que os acontecimentos dessa obra de ficção realmente ocorreram no mundo empírico, esse letreiro foi usado apenas como um recurso retórico para que o

¹¹ O problema que emerge desse parágrafo, a saber, como um artefato abstrato pode ao mesmo tempo ser humano, ser ficcional e ser criado por um ou mais autores é tratado no terceiro capítulo.

espectador tivesse uma experiência mais vivaz com o filme. Em entrevista ao New York Times, quando da morte de um assassino que muitos acreditavam ter sido a inspiração dos Irmãos Coen para a construção do roteiro de *Fargo*, Joel Coen diz:

Os moradores de Minnesota suspeitam que o caso deixou uma impressão nos cineastas Joel e Ethan Coen, que cresceram em um subúrbio próximo do ocorrido na época do assassinato e julgamento. Seu filme “Fargo” era sobre um vendedor de carros que contrata um grupo de criminosos ineptos para sequestrar a sua esposa para depois buscar resgate.

Os créditos de abertura dizem que o filme é “uma história real” e que os eventos “aconteceram em Minnesota em 1987”.

“Isso, na verdade, não é o caso”, Joel Coen disse em uma entrevista na sexta-feira. “É completamente inventado. Ou, como gostamos de dizer, a única coisa verdadeira nesse filme é que ele é uma história.

Quanto ao Sr. Thompson, Sr. Coen insistiu: “Nunca ouvi falar”¹².

Fargo, não obstante, continuaria sendo um filme de ficção mesmo que Joel Coen soubesse quem era o Sr. Thompson e tivesse a intenção de importá-lo para a sua obra. O que mudaria é que o Sr. Thompson seria encenado por um ator, não contaria como um objeto ficcional e provavelmente receberia propriedades que não exemplificou no mundo empírico — como aconteceu com o Napoleão de Tolstói. E o que acontecerá se Joel Coen estiver sendo insincero? Nesse caso, se os irmãos Joel e Ethan Coen possuísem a intenção de descrever um estado de coisas ou pessoas do mundo empírico? A resposta é que não se trataria de uma obra de ficção, mas de um relato histórico que pode ser avaliado como verdadeiro ou falso de acordo com o grau de correspondência ou coerência com o mundo empírico.

Contudo, precisamos de um critério mais objetivo que as meras intenções e as ações dos autores para classificarmos uma obra como sendo ficcional. Uma vez que não conseguimos acessar os estados mentais de outros indivíduos, parece inadequado sustentar que as intenções dos autores são o único critério para que tenhamos uma obra ou objeto ficcional. Essa parece ser a principal razão pela qual as propostas de intencionalismo extremo como a de Kathleen Stock (2017), que não apenas se escora na intenção do autor para demarcar que temos uma obra e objetos ficcionais mas também para estabelecer os *conteúdos e as interpretações*

¹² Disponível em:

<https://www.nytimes.com/2015/09/06/us/t-eugene-thompson-dies-at-88-crime-stunned-st-paul.html>.

Acesso em: 01 de nov. de 2019.

dessa obra, perdem a sua plausibilidade argumentativa instantaneamente. Mas nem todos os sinais precisam ser subjetivos, uma vez que temos um conjunto de práticas de ficção que levam o nome de ‘instituição de ficção’ e constitui o próximo critério.

(iii) A realização da ficção é possível porque temos um conjunto de práticas a partir das quais tomamos certas sentenças como não sendo direcionadas ao mundo empírico, mas como instituindo um novo universo de personagens, acontecimentos e sentenças que não são analisadas como tendo valores de verdade. O que chamo de instituição da ficção funciona como o horizonte a partir do qual os espectadores tomam determinadas narrativas como sendo inventadas ao invés de factuais. Para que isso aconteça é preciso que o autor vincule a sua narrativa a esse conjunto de práticas. Para tanto o autor pode anunciar publicamente que sua obra é de ficção, participar de editais de fomento para obras de ficção, vender ou conceder os direitos de sua obra a uma editora que vende livros de ficção ou a uma produtora de cinema, ver o seu texto encenado no palco do teatro, etc.

Façamos um experimento mental para fortalecer o argumento. Imaginemos que um grupo de arqueólogos encontrou um texto nas ruínas de uma pequena cidade do Norte do Brasil e que, após uma pesquisa minuciosa, os pesquisadores descobriram que o texto datava do século XIV. Ao aprendermos a língua em que o texto está escrito encontramos uma história confusa sobre como os humanos e os alienígenas conviveram em harmonia. A nossa propensão inicial ao nos depararmos com uma história fantasiosa é inferir imediatamente que se trata de uma obra de ficção. Mas esse não é necessariamente o caso. Esse mesmo texto pode ser um relato factual de um sujeito que descreveu as suas reações perceptivas ao ingerir um psicotrópico, pode ser a descrição de um sonho, pode ser um pressuposto da religião vigente desse povo antigo, pode ser um relato factual de alguém que teve uma ilusão de ótica, pode ser uma tentativa de um sujeito enganar outras pessoas, etc. Para descobrirmos se esse texto pode ser classificado como ficcional é preciso pesquisar as práticas desse povo e descobrir se essa comunidade possuía uma instituição da ficção e se o autor da narrativa quis vincular a sua história a essa instituição — do contrário, podemos apenas estipular qual é a natureza desse texto.

Portanto, o autor narra uma história com certos acontecimentos e objetos e vincula o seu ato de *criação de ficção* a um conjunto de práticas vigentes. Esse ato institui fatos que não são meras representações do mundo empírico e cria objetos com os quais não podemos interagir causalmente, mas que possuem um modo próprio de existência. Na próxima seção analisarei em maiores detalhes no que consistem esses objetos ficcionais e em que sentido eles são artefatos abstratos.

1.2 A NATUREZA DOS OBJETOS FICCIONAIS

Amie Thomasson, apesar de não ter fornecido uma definição para o conceito de ficção, fez uma contribuição inestimável para a metafísica dos objetos ficcionais com a obra *Ficção e Metafísica (F&M)*. Naquela ocasião a ficção era um tema secundário na tradição analítica e as discussões estavam divididas entre Quineanos e Meinonguianos. De um lado, os Quineanos defendiam que objetos ficcionais eram desregrados e não eram passíveis de ser acomodados em uma teoria parcimoniosa, de modo que deveríamos nos ater de postulá-los em nossa ontologia. O argumento naturalista de Quine pode ser colocado nos seguintes termos de acordo com Tahko:

- (1) Escolha a sua melhor teoria científica e assuma que o que essa teoria diz seja verdadeiro.
- (2) Traduza as sentenças da sua teoria para a linguagem formal, tipicamente a lógica de predicados de primeira ordem.
- (3) O domínio de quantificação (existencial) em sua teoria traduzida fornecerá os comprometimentos ontológicos dessa teoria. (TAHKO, 2015, p. 16, tradução nossa).

Dado que as melhores teorias científicas não necessitam de objetos ficcionais para descrever a natureza, como em (1), não devemos postulá-los em nossa ontologia. Se Quine (1953) houvesse tratado desse problema, haveria dito que os objetos ficcionais “ofendem o senso estético daqueles que apreciam paisagens desérticas”.

Do outro lado os Meinonguianos, apesar de terem uma postura mais otimista que a dos Quineanos, renderam-se ao revisionismo e propuseram a adoção da lógica negativa em detrimento da lógica clássica para satisfazer as suas distinções entre os verbos ‘haver’ e ‘existir’: segundo esse grupo, há objetos ficcionais, mas eles não existem. No entanto, como veremos em maiores detalhes no decorrer deste mesmo capítulo, esse procedimento foi considerado *ad hoc* e pouco elucidativo.

Paralelamente, apesar do manuscrito de *Referência e Existência* (as *John Locke Lectures* de 1973) de Saul Kripke ter se encontrado à disposição para um grupo seleto de filósofos no Reino Unido e Peter van Inwagen ter esboçado uma resposta realista à metafísica dos objetos ficcionais em 1977 e 1983, a inexistência de entidades ficcionais era considerada um consenso entre os filósofos analíticos.

Mas a publicação de *F&M* transformou esse cenário: Thomasson construiu a sua teoria ao observar primeiramente as nossas práticas literárias e concluir a partir delas que “os personagens ficcionais são entidades criadas e trazidas à existência em certo momento através dos atos de um autor” (THOMASSON, 1999, p. 5, tradução nossa). É intuitivo sustentar que George Washington (1732-1799), por exemplo, não poderia ter sido um grande admirador de Sherlock Holmes porque *Um Estudo em Vermelho*, a primeira história em que Holmes aparece, foi escrita em 1886 e publicada apenas no ano seguinte. Nesse sentido, se objetos ficcionais são criados por autores, eles devem ser algum tipo de artefato e essa simples resposta se tornou a pedra de toque para uma metafísica elegante e altamente explicativa.

Nesta seção apresentarei os argumentos principais de *F&M* desde uma abordagem inferencialista com o intuito de preparar o terreno para os demais capítulos. Pelo fato de o realismo em relação a objetos ficcionais ser hoje considerado uma abordagem *mainstream*, não julgo necessário seguir o mesmo itinerário argumentativo de Thomasson em 1999, que àquela época apresentou uma perspectiva filosófica que causou estranhamento em seus interlocutores (Cf. Yablo, 1999). Portanto, não começarei a minha análise pela pergunta “se postulássemos objetos ficcionais, o que eles seriam?”, mas formularei diretamente uma definição realista para os objetos ficcionais para então discutir seus modos de existência.

1.2.1 Objetos ficcionais são artefatos abstratos

Por ‘objeto ficcional’ entendo qualquer objeto que tenha sido criado por um ou mais autores através de um ato performativo associado às práticas da ficção (ou referenciado a partir da criação de outro autor) e individuado através de um nome próprio, conjunto de descrições ou imagem. Desse modo, personagens ficcionais

(como Raskolnikov de *Crime e Castigo*), lugares ficcionais (como Oz em *O Mágico de Oz*) e itens ficcionais (como a kriptonita nas histórias do Super Homem) contam como objetos ficcionais¹³. Observemos a sentença não-controvertida logo abaixo:

(1) Raskolnikov foi criado por Fiódor Dostoiévski.

O processo de autoria é importante para as nossas práticas literárias porque sem a atividade humana não haveria tais coisas como obras de literatura ou objetos ficcionais. Façamos um contraponto com as montanhas ou oceanos que, ao menos a partir de um pano de fundo realista ingênuo, vieram e permanecem em existência independentemente das intervenções humanas¹⁴. Não obstante, como reconhece Lynne Rudder Baker (2007, pp. 12-13), há uma série de fenômenos que existem apenas em função da intervenção humana como certos eventos (como jogos de futebol), objetos (como carteiras de motorista), ações (como votar), disposições (como ser honesto), atividades (como ler um e-mail), instituições (como o Banco Central), procedimentos médicos (como transplantes de coração) e acordos financeiros (como a venda de medicamentos), apesar de nem todos esses fenômenos serem propriamente autorais como acontece com os objetos ficcionais.

Assim como Amie Thomasson argumenta nas primeiras páginas de F&M,

Uma das coisas que admiramos em certos autores é a sua habilidade de produzir personagens simpáticos, multidimensionais, em vez de recortes de cartolina, e às vezes contamos com a sorte de que certos personagens, como Sherlock Holmes, foram criados quando, caso tivesse uma prática médica mais agitada, Arthur Conan Doyle poderia nunca tê-lo criado. (THOMASSON, 1999, p. 6, tradução nossa).

Então é bastante intuitivo que reconheçamos, assim como mencionei no início deste capítulo, que Franz Kafka tenha autorado *A Metamorfose* e criado o personagem Gregor Samsa e que Dostoiévski tenha autorado *Crime e Castigo* e criado o personagem Raskolnikov. Pois, se eles tivessem dedicado as suas vidas a

¹³ Usando a terminologia de Terence Parsons (1980, pp. 51-2), os objetos ficcionais criados por um autor e que aparecem em sua obra são *nativos*; já os objetos *imigrantes* são aqueles importados de outros contextos e podem ser ficcionais (como a aparição de John Constantine em *Sandman* de Neil Gaiman) ou não (como a aparição de Virgílio na *Divina Comédia* de Dante Alighieri).

¹⁴ Mas há espaço para controvérsia por conta da vagueza do termo 'artefato'. Por exemplo, seriam as plantas e os animais geneticamente modificados artefatos? Cf. Margolis & Laurence, 2007.

outro trabalho que não fosse a escrita de literatura, assim como sugere Thomasson, nós não teríamos sido agraciados com as histórias que envolvem Gregor Samsa e Raskolnikov. Tomamos o processo de autoria com tanta seriedade que se alguém copiar a obra de algum autor sem explicitar as devidas referências, aquela pessoa poderá ser acusada de ter cometido plágio e responder por sanções cíveis e penais.

Agora vamos analisar algumas das consequências imediatas da teoria de Thomasson. Se (1) é verdadeiro, então com o que acabamos por nos comprometer?

(1) Raskolnikov foi criado por Fiódor Dostoiévski.

(1a) Portanto, Raskolnikov é um artefato.

Artefatos são objetos que são criados intencionalmente por humanos. Estamos cercados de artefatos: cadeiras, mesas, *laptops*, telefones, livros, etc. Neste exato momento estou a escrever uma tese de Doutorado usando todos os recursos mencionados acima e é provável que o leitor também esteja utilizando dispositivos semelhantes. Poderíamos afirmar que até mesmo esta tese seria um artefato criado por mim na medida em que tenho a intenção de fazer uma série de asserções e que sem a realização de uma pesquisa ou o esforço para a redação de um texto esta tese jamais poderia vir à existência. Analogamente, se Raskolnikov foi criado intencionalmente por Fiódor Dostoiévski então Raskolnikov é um artefato.

No entanto, por mais que Raskolnikov seja semelhante a cadeiras, mesas e laptops na medida em que todos esses objetos exemplificam a propriedade de ser um artefato, os objetos ficcionais não são feitos de madeira ou alumínio. Thomasson (1999, 2003, 2007) argumenta que a diferença entre objetos ficcionais e outros tipos de artefatos ordinários é que aqueles são artefatos *abstratos* e esses são *concretos*. Mas no que consiste essa diferença? Samuel Cowling (2017, p. 2, tradução nossa) apresenta uma perspectiva platônica e estabelece três critérios para essa distinção:

(a) Causação: entidades abstratas carecem de qualquer papel causal no mundo; não podem ser criadas, alteradas ou destruídas. Já as entidades concretas são criáveis, mutáveis e destrutíveis; elas podem existir e deixar de existir no decorrer do tempo.

(b) Localização: entidades abstratas são comumente entendidas como carecendo de localização espaciotemporal e, portanto, são atemporais,

informes e sem qualquer posição no espaço. Em contraste, as entidades concretas ocupam localizações particulares no espaço ou no tempo.

(c) Acessibilidade: As entidades abstratas são comumente entendidas como sendo cognitivamente ou epistemologicamente acessíveis de uma maneira distinta das entidades concretas. Nosso acesso às entidades concretas é perceptivo e portanto envolve relações causais (como ver ou tocar).

O primeiro critério é (a) *causação*. É evidente que interagimos causalmente com os objetos materiais: podemos talhar uma cadeira a partir de um pedaço de madeira e logo em seguida atear fogo na cadeira e reduzi-la a cinzas, consistindo então em um processo de criação, alteração e conseqüente destruição desse artefato¹⁵. Entretanto, o mesmo não ocorre com os objetos ficcionais. Apesar de um livro ou rolo de filme serem constituídos por elementos materiais (celulose, plástico, etc.), não devemos confundir o registro material com o objeto ficcional. Mesmo que incendiemos todos os exemplares da obra *Crime e Castigo* e os demais textos críticos que mencionam o personagem Raskolnikov, não poderemos concluir que Raskolnikov foi incendiado, ao menos não no mesmo sentido em que dizemos que a cadeira do exemplo anterior foi incendiada. Além disso, nós também não podemos interagir fisicamente com um objeto ficcional (não podemos tocá-lo ou convidá-lo para solucionar um mistério), de modo que os indivíduos que acreditam nessa possibilidade não dominam adequadamente a distinção entre a ficção e a não-ficção.

Mas será que, assim como Cowling define, os objetos abstratos existem mas não podem ser criados, alterados ou destruídos, e que portanto são como os *abstracta* platônicos que são necessários, atemporais e imutáveis? A resposta é negativa. Como Amie Thomasson (1999, p. 15) argumenta, os objetos ficcionais são contingentes porque não teriam vindo à existência se um autor não houvesse escrito uma história sobre eles. Por exemplo, Gregor Samsa não existe no mundo possível em que Franz Kafka não nasceu ou no mundo possível em que Kafka nasceu mas não escreveu *A Metamorfose*. Além disso eles são também temporais porque vêm à existência em um momento específico, que é quando o autor narra uma história sobre eles em uma linguagem pública e os individua através de nomes próprios,

¹⁵ Como estamos analisando nossas intuições e o sentido que as sentenças ganham a partir da linguagem natural, não precisamos apresentar minuciosamente as querelas envolvidas no problema da causalidade. Do contrário, teríamos que retornar à filosofia de Hume e investigar o salto metafísico que realizamos das conjunções constantes à ideia de conexão necessária (Cf. LEMOS, 2016).

descrições ou imagens. Por fim, eles são mutáveis porque as suas propriedades não permanecem as mesmas no decorrer da mesma obra, em sequências ou em paródias. Por exemplo, as propriedades de Deckard, o protagonista de *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?*, não são as mesmas no livro, em *Blade Runner* e em *Blade Runner 2049*, mas ainda assim são constitutivas do mesmo personagem.

Dessa forma, apesar de não podermos interagir causalmente com objetos ficcionais, eles ainda são criáveis, alteráveis e destrutíveis — o que não deveria nos causar nenhum tipo de constrangimento teórico na medida em que leis e contratos são abstratos e também podem ser firmados, alterados e até mesmo rescindidos.

O segundo é a (b) localização. Artefatos concretos ocupam um lugar no espaço e no tempo. A ponte Hercílio Luz, por exemplo, pode ser encontrada na cidade de Florianópolis desde 1922 e a Estátua da Liberdade pode ser vista na cidade de Nova Iorque desde 1875. Contudo, a mesma condição não pode ser aplicada para os objetos ficcionais. Por mais que Dostoiévski tenha afirmado em *Crime e Castigo* que Rodion Raskolnikov habitou São Petersburgo, não houve nenhum momento em que pudéssemos visitar essa cidade russa para encontrar esse personagem. Afinal de contas, os objetos ficcionais não estão situados no espaço. No entanto, analisemos mais uma proposição considerada não-controversa:

(2) Dostoiévski publicou *Crime e Castigo* em 1866.

(2a) Portanto, não havia tal coisa como Raskolnikov antes de 1866.

Se realmente é o caso que Raskolnikov não existia antes de 1866 (porque esse foi o ano em que Dostoiévski registrou os seus atos intencionais acerca desse personagem em uma linguagem pública) então os objetos ficcionais são temporais e a minha teoria difere não apenas do Platonismo, mas também do Meinonguianismo.

O Meinonguianismo, assim como foi definido por Terence Parsons (1980, p. 17), é caracterizado por duas teses principais: a tese que não há dois objetos que possuem exatamente as mesmas propriedades (ou seja, que para cada objeto há ao menos uma propriedade que ele possui e nenhum outro possui), e a tese que há uma correlação entre os objetos e seus respectivos conjuntos de propriedades (ou

seja, que para cada objeto há um conjunto de propriedades correspondente e que para cada conjunto de propriedades há um objeto correspondente). A segunda tese, que é a que traduz o espírito da perspectiva Meinonguiana, chama-se *princípio de compreensão*. Na tabela abaixo podemos encontrar do lado esquerdo os objetos existentes, que segundo Parsons são aqueles que ocupam um lugar no espaço e no tempo e com os quais podemos interagir causalmente, e do lado direito podemos ver o conjunto de propriedades que individua e corresponde ao objeto relacionado:

Objeto existente	Conjunto de propriedades
Ponte Hercílio Luz	{Localizada em Florianópolis, projetada por David Barnard Steinman, ...}
Estátua da Liberdade	{Localizada em Nova Iorque, projetada por Frédéric Auguste Bartholdi, ...}
...	...
Objeto n	{Propriedades do objeto n}

Mas os objetos existentes presentes na coluna esquerda não representam a totalidade da teoria dos objetos de Meinong. Se cada objeto pode ser capturado por um conjunto de propriedades, também cada conjunto de propriedades que pode ser intuído pelo pensamento pode individuar um objeto. Desse modo, ao adicionarmos novas propriedades à coluna esquerda, teremos novos objetos na coluna direita:

Conjunto de propriedades	Objeto
{Quadrangular, circular, vermelho, ...}	Quadrado redondo vermelho
{Detetive, mora em 221B Baker Street, amigo do Dr. John Watson, ...}	Sherlock Holmes
...	...
{Propriedades xyz}	Objeto xyz

Parsons afirma que o modo de ser (*Sosein*) de um objeto é independente do seu ser (*Sein*), de forma que há objetos que podem ser inexistentes, incompletos, impossíveis ou meramente subsistentes. Esse seria o caso dos objetos ficcionais: eles não existem porque não podem ocupar um lugar no espaço e no tempo, mas subsistem porque são correlacionados a um conjunto de propriedades que por sua vez reconhecemos como sendo Raskolnikov, Gregor Samsa, Sherlock Holmes, etc.

Apesar das vantagens do Meinonguianismo para uma metafísica da ficção (na medida em que essa teoria reconhece que há objetos ficcionais¹⁶, que podemos fazer referência a eles e que expressamos proposições acerca deles, por exemplo), há uma série de inconsistências com a aplicação dessa teoria para o caso da ficção. Para além das famosas críticas gerais¹⁷, analisarei os problemas acerca da criação.

Segundo Terence Parsons, os autores de ficção não criam objetos ficcionais mas somente descobrem ou “selecionam” um determinado objeto a partir de um conjunto *atemporal* de propriedades. Como ele sustenta em *Nonexistent Objects*:

Eu disse que, em um sentido popular, um autor cria personagens, mas isso também é difícil de se analisar. Isso não significa, por exemplo, que o autor traz esses personagens à existência, pois eles não existem. Isso também não significa que eles se tornam objetos, pois eles eram objetos antes de terem aparecido nas histórias. Poderíamos dizer, suponho, que o autor os torna objetos ficcionais, e que eles não eram ficcionais antes do ato criativo. Podemos até mesmo dizer que o autor confere a eles existência ficcional [...], desde que isso não seja confundido com existência ordinária. (PARSONS, 1980, p. 188, tradução nossa).

Como Peter van Inwagen argumenta, a concepção que um autor não é um agente propriamente criativo mas alguém que somente descobre um objeto ficcional a partir do reino recôndito do *Sosein* “faz com que a criatividade do novelista pareça bastante com a ‘criatividade’ do arranjador de flores” (INWAGEN, 1977, p. 308, tradução nossa). Porém, para além dessa consequência contraintuitiva, podemos

¹⁶ Como Barry Smith argumenta: “Eles viram — em um modo de falar moderno — que as obras da crítica literária ou história literária, etc., envolvem quantificação de, por exemplo, personagens ficcionais como objetos individuais assim como, digamos, obras de física dos elétrons envolvem quantificação (e estão ontologicamente comprometidos) de elétrons. Eles também notaram que mesmo fora de tais contextos “teóricos” podemos satisfazer o mesmo tipo de comprometimento ontológico de personagens ficcionais como objetos dos nossos atos que são intersubjetivamente acessíveis. *Pois não há qualquer maneira em que podemos alcançar uma leitura fiel de uma obra ficcional sem pressupor desde o início que ela está correlacionada com seu próprio campo específico de personagens ficcionais.*” (SMITH, 1980, p. 95, tradução nossa).

¹⁷ Russell (1905) argumentou com razão que não há uma distinção semântica entre os verbos ‘haver’ e ‘existir’; que o verbo ‘existir’ não deve ser entendido como uma propriedade de objetos.

encontrar outras inconsistências na teoria de Terence Parsons, como é o caso dos problemas da seleção e das condições de identidade que veremos logo a seguir.

Se é o caso que para cada objeto há ao menos uma propriedade que ele possui e nenhum outro possui, então o objeto que está relacionado ao conjunto de propriedades {Detetive, mora em 221B Baker Street, amigo do Dr. John Watson, *possui um número par de fios de cabelo, ...*} não é idêntico ao objeto {Detetive, mora em 221B Baker Street, amigo do Dr. John Watson, *possui um número ímpar de fios de cabelo, ...*}. Consequentemente, há infinitos Sherlock Holmes subsistentes que variam minimamente em seus conjuntos de propriedades. Nesse sentido, o seguinte problema emerge: se há infinitos Sherlock Holmes semelhantes ao Sherlock Holmes que Arthur Conan Doyle pretendeu retratar em suas histórias, como podemos saber se o autor escreveu sobre o Holmes pretendido? Como ele conseguiria selecionar o objeto correto no reino do *Sosein*? Essa parece ser uma atividade impossível. Mas se por acaso Doyle selecionou um objeto distinto daquele pretendido, então o autor fracassou ao referir ao personagem que ele apresentou em suas histórias, o que é um absurdo. O problema da seleção não acomete a teoria artefactual, pois há efetivamente apenas um Sherlock Holmes: aquele criado por Arthur Conan Doyle.

Há ainda um segundo problema, este condizente às condições de identidade de um objeto ficcional. Como mencionei anteriormente, o personagem Rick Deckard de *Blade Runner* não preserva as mesmas propriedades no decorrer das diferentes histórias em que ele aparece. Isso não deve causar espanto na medida em que até mesmo os humanos se tornam *qualitativamente distintos* no decorrer do tempo: as propriedades que possuo hoje (como a de ter 1,83m de altura, morar na cidade de Florianópolis e ser um candidato ao título de Doutor em Filosofia), não são as mesmas propriedades que eu possuía quando era uma criança (como a de ter 1,20m de altura, morar em Recife e sequer ter imaginado seguir uma carreira em Filosofia), embora eu permaneça numericamente um e o mesmo indivíduo. Ao assumirmos o princípio de compreensão dos Meinonguianos seremos forçados a concluir que, por exemplo, o Deckard da obra literária de Philip K. Dick, o Deckard do filme dirigido por Ridley Scott e o Deckard do filme dirigido por Denis Villeneuve

não são numericamente idênticos porque cada um desses objetos está relacionado a um conjunto de propriedades exclusivo, o que fere as nossas práticas de ficção¹⁸.

Não obstante, além de não conseguirmos fornecer critérios de identidade para um objeto individual, também há o problema da individuação de objetos distintos que recebem as mesmas qualidades. Barry Smith analisa a seguinte sentença de uma novela hipotética: “Schaub era um dragão que tinha dez anéis mágicos” (SMITH, 1980, p. 99, tradução nossa), o que nos levaria a concluir que:

Objeto existente	Conjunto de propriedades
Anel 1	{Anel, pertencente a Schaub, mágico}.
Anel 1 (“2”)	{Anel, pertencente a Schaub, mágico}.
...	...
Anel 1 (“10”)	{Anel, pertencente a Schaub, mágico}.

O que faria com que Schaub possuísse apenas um único anel ao invés de dez — mas isso fere a fidelidade ao relato da narrativa e a nossa experiência imaginativa.

Ademais, uma situação ainda mais controversa pode ocorrer: caso dois espectadores diverjam em suas interpretações sobre as propriedades de um objeto ficcional (digamos que um espectador pense que Deckard seja humano e outro espectador pense que ele seja um replicante), então eles estarão falando sobre dois objetos distintos, o que tornaria um diálogo sobre a ficção uma mera disputa verbal entre os falantes além de culminar em uma proliferação desnecessária de objetos atemporais em direção ao infinito. Nesse sentido, apesar dos objetos ficcionais não poderem ser encontrados no espaço, podemos afirmar contrariamente tanto à perspectiva Platônica como a Meinonguiana que esses objetos passam a existir em determinado momento, que é quando o autor começa a compor o objeto ficcional.

O terceiro e último critério da distinção platônica entre objetos concretos e abstratos é a (c) acessibilidade. Em geral temos acesso aos objetos concretos pela

¹⁸ Para uma análise das condições de identidade dos objetos ficcionais Cf. LEMOS, 2020.

via perceptiva: podemos ver a cor azul do mar, tocar o tecido liso de uma camisa, sentir o aroma de uma rosa, saborear uma maçã e ouvir o barulho produzido pelo motor de um carro. Mas nenhuma dessas relações se aplica aos objetos ficcionais. Apesar de cada mídia possuir uma fenomenologia que lhe é peculiar (por exemplo, na literatura vemos a tinta em uma folha de papel, no cinema vemos as imagens em movimento projetadas em uma tela), o acesso que temos aos objetos ficcionais não se dá através dos cinco sentidos. Mas ainda assim, a partir do que nos é fornecido por uma obra, podemos *imaginar* os personagens, locais e itens ficcionais. Por mais que a imaginação não seja exclusiva da ficção, pois posso por exemplo imaginar neste exato momento que a ponte Hercílio Luz se encontra no mesmo lugar em que a vi pela última vez, o ato de imaginar é um dos elementos constitutivos da nossa relação com os objetos ficcionais porque podemos direcionar nossos pensamentos a esses objetos que não se encontram imediatamente presentes aos nossos sentidos.

Portanto, os objetos ficcionais são considerados entidades abstratas pois são causalmente desconectados do mundo empírico, não são localizáveis no espaço e não são acessíveis através dos cinco sentidos. Por outro lado, os objetos ficcionais podem ser criados, alterados e destruídos, além de serem temporais, contingentes, dependentes dos atos intencionais de um autor e dos registros materiais (como os livros e os rolos de filme) em que aparecem e são imaginados pelos espectadores¹⁹.

1.2.2 Existe tal coisa como um objeto ficcional?

A pergunta que resta para que possamos encerrar o capítulo é a seguinte: afinal, os objetos ficcionais existem? A resposta está condicionada à teoria que escolhermos para interpretar o sentido do verbo 'existir'. Se 'existir' se aplicar apenas aos objetos que possuem localização espaciotemporal, assim como os Meinonguianos defendem, então os objetos ficcionais não existem. Se 'existir' se aplicar somente aos objetos com os quais podemos estabelecer relações causais, então os objetos ficcionais não existem. Se somente as entidades que os cientistas precisam postular para descrever a natureza existirem, então os objetos ficcionais

¹⁹ Analisarei no capítulo 2 o processo de criação e as relações de dependência dos objetos ficcionais.

não existem. Entretanto, todos esses critérios parecem deixar de fora objetos com os quais nos comprometemos no nosso cotidiano, especialmente as entidades sociais.

Analisemos o que John Searle relata sobre o que chamamos de 'dinheiro':

Eu carrego em minha carteira esses pedaços de papel. Eles não são muito importantes enquanto objetos físicos, mas eles importam para nós. Eles são exemplos de 'dinheiro'. Agora aqui está o meu enigma: isso é apenas dinheiro porque acreditamos que seja dinheiro, mas ainda assim é um fato objetivo de que isso é dinheiro. (SEARLE, 2007, p. 4, tradução nossa).

Não precisamos usar casos paradigmáticos como as *bitcoins*, a especulação cambial ou as cadernetas de poupança (que sequer possuem um substrato material que represente o seu valor) para ilustrar o ponto que nos comprometemos com uma série de entidades abstratas. Tomemos uma nota de 10 reais como exemplo. A nota possui um substrato material que é o papel. No entanto, não produziremos nenhum efeito prático se desenharmos uma arara em um papel vermelho e escrevermos "essa nota pode ser usada para trocas comerciais", pois não há um acordo social que nos faz tomar essa folha de papel como sendo dinheiro. Ou mesmo que se faça uma cópia perfeita de uma cédula de 10 reais, essa cédula será considerada falsa, pois somente as notas expedidas pelo Banco Central contam como moeda de troca legítima. Então o dinheiro não se limita a sua condição material, mas é estabelecido por uma convenção social que nos força a reconhecer que dinheiro é um pedaço de papel expedido pelo Banco Central e que possui determinadas funções comerciais. Sem um acordo social ou a existência de uma comunidade humana uma nota de 10 reais, como no exemplo, seria somente um pedaço de celulose tingido de vermelho.

A metafísica dos objetos ficcionais é semelhante à das entidades sociais. No caso da literatura, o registro material seriam as folhas de papel que constituem o livro; no caso do cinema seria o rolo do filme; no caso do teatro seriam os corpos dos atores. Os objetos ficcionais existiriam então apenas em função da instituição da ficção, que consiste no conjunto de práticas que temos em relação às obras e objetos criados por um ou mais autores através de um ato performativo peculiar.

Temos aqui o que chamo de 'barganha de Thomasson': se aceitarmos que objetos ficcionais não existem então, para não incorrerem em um caso de falsa parcimônia, devemos também aceitar que dinheiro, casamentos, carteiras de motorista e diplomas não existem, pois as entidades sociais são categorialmente

semelhantes aos objetos ficcionais. Mas dado que dispensar entidades sociais de nossa ontologia seria conceitualmente custoso, pois elas são constitutivas das práticas humanas cotidianas e é bastante comum reconhecemo-las como entidades existentes, deveríamos portanto postular os objetos ficcionais em nossa ontologia.

O meu interlocutor não precisa se sentir forçado a postular os objetos ficcionais em sua ontologia como se houvesse sido trapaceado em uma barganha que a princípio lhe parecia favorável. Os objetos ficcionais não são desregrados e não inflacionam a nossa ontologia, pois o que causa a inflação de uma ontologia é uma proliferação de *tipos* de entidades e não da *quantidade* de entidades de um mesmo tipo. Afinal de contas, não dizemos que grãos de areia ou átomos não existem porque essas entidades se encontram na natureza em um número alto. E dado que podemos classificar objetos ficcionais em categorias semelhantes às das entidades sociais (que são objetos abstratos que possuem um substrato material), essa barganha conceitual acaba sendo vantajosa para todos, pois assim podemos fornecer uma teoria com alto poder explicativo para tratar de objetos com os quais estamos familiarizados e sobre os quais falamos e discutimos com certa frequência.

Contudo, reconheço que ainda é intuitivo dizer que objetos ficcionais não existem. Comumente ouvimos declarações como “Sherlock Holmes não existe pois ele é apenas um personagem ficcional”. Os objetos ficcionais não podem existir e não-existir ao mesmo tempo, de forma que um dos lados da disputa deve ceder. Sustento assim que aqueles que afirmam que objetos ficcionais não existem cometem um erro categorial. Eles acreditam equivocadamente que os objetos da ficção são concretos e em função disso deveriam ser indivíduos feitos de carne e osso, quando na verdade são artefatos abstratos. Seguindo Saul Kripke (2013, p. 148), o enunciado “Raskolnikov não existe” seria verdadeiro se ele fosse feito de carne e osso ao invés de ser um artefato abstrato. Mas como Raskolnikov não é esse tipo de entidade, devemos dizer que o enunciado é falso. Essa elucidação filosófica nos permite realizar uma terapia das nossas práticas literárias, além de mostrar que a tradição analítica tem usado verbo ‘existir’ de uma maneira restrita²⁰.

²⁰ Cf. Chalmers, David; Manley, David; Wasserman, Ryan, 2009.

1.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, neste capítulo formulei as linhas gerais do que é a ficção e do que são objetos ficcionais. Argumentei que 'ficção' é um termo que usamos para nos referir às obras e aos objetos e acontecimentos que são criados por um autor através de um ato performativo em uma linguagem pública em que o autor tem a intenção de criar os objetos ou acontecimentos que não ocorreram no mundo empírico; e que um objeto ficcional é qualquer objeto que tenha sido criado por um ou mais autores através de um ato performativo associado às práticas da ficção (ou referenciado a partir da criação de outro autor) e individuado através de um nome próprio, conjunto de descrições ou imagem. Contrariamente aos Platônicos e aos Meinongianos, afirmei que os objetos ficcionais são artefatos abstratos que não estabelecem relações causais, não estão no espaço e que não acessamos pelos sentidos, mas que ainda assim são criáveis, alteráveis, destrutíveis, estão no tempo e podem ser imaginados. Similarmente às entidades sociais como leis e contratos, devemos considerar que existem tais coisas como objetos ficcionais porque ambos os tipos são metafisicamente semelhantes e porque os objetos ficcionais não são as entidades desregradas que em algum momento anterior poderíamos ter suposto.

Ainda ainda há muito a ser investigado sobre a natureza da ficção, de modo que no próximo capítulo responderei a algumas das objeções lançadas por filósofos que são críticos da teoria artefactual, especialmente no que diz respeito às condições de criação, manutenção, destruição e referência aos objetos ficcionais.

Esta página foi deixada em branco propositalmente.

CAPÍTULO 2

A CRIAÇÃO E A REFERÊNCIA AOS OBJETOS FICCIONAIS

O PAI:

(*Ao Diretor, num repente.*) Pois veja bem, o autor que nos criou, vivos, depois não quis ou não conseguiu materialmente, introduzir-nos no mundo da arte. E foi um verdadeiro crime, senhor diretor, porque quem tem a sorte de nascer personagem vivo pode rir até mesmo da morte. Não morre nunca mais! Morrerá o homem, o escritor, o instrumento da criação; a criatura não morre nunca mais! E para viver eterna não precisa nem mesmo possuir dotes extraordinários ou realizar prodígios. Quem era Sancho Pança? Quem era don Abbondio? E no entanto eles vivem eternos, porque — germes vivos — tiveram a sorte de encontrar uma matriz fecunda, uma fantasia que foi capaz de criá-los e nutri-los, de dar-lhes por toda a eternidade!

LUIGI PIRANDELLO, *Seis Personagens à Procura de Autor*, p. 50.

2 INTRODUÇÃO

Os objetos ficcionais, tais como personagens, lugares e eventos que ocorrem em obras de literatura e cinema são, como argumentei no primeiro capítulo, artefatos abstratos. São artefatos porque são criados por um ou mais autores em determinado momento; e são abstratos porque não ocupam um lugar no espaço e não podem estabelecer interações causais com outros objetos. Os objetos ficcionais pertencem a categorias metafísicas semelhantes às dos objetos sociais (como os contratos e as leis) na medida em que dependem concomitantemente de estruturas físicas (como os livros e as películas que preservam as obras de literatura e cinema) e mentais (pois dependem dos atos intencionais dos seus respectivos criadores para poderem vir à existência), e dessa forma são contingentes, temporais e mutáveis.

Contudo, podemos avançar ainda mais com essa análise sobre a natureza dos objetos ficcionais, especialmente ao respondermos às objeções que filósofos antirrealistas como Takashi Yagisawa (2001), Anthony Everett (2005) e Stuart Brock (2010, 2018) levantaram à teoria artefactual. O incômodo desses filósofos se dá na medida em que consideram que o processo de criação dos objetos ficcionais é obscuro e implausível. Neste capítulo responderei não apenas essas críticas, mas três questões que estão interligadas: 1) como os objetos ficcionais são criados; 2) o que os mantém em existência; e, em desacordo com o que O Pai da obra de Luigi Pirandello declara na citação logo acima, 3) como eles podem vir a ser destruídos?

Para responder às críticas de Stuart Brock (que ecoa sistematicamente as objeções de Takashi Yagisawa e Anthony Everett à teoria artefactual, de modo que tomarei as críticas de Brock como representando as dos demais) será preciso analisar a teoria dos atos de fala de John Austin uma vez que defenderei, seguindo o mesmo vocabulário empregado nas conferências intituladas *Quando Dizer é Fazer* (1965/1990), que os objetos ficcionais são criados através de atos performativos que, para serem felizes, precisam ser realizados por uma pessoa adequada (um autor) com as intenções adequadas (o ato de realização de ficção) em um contexto adequado (vinculando esses atos às nossas práticas de ficção pré-estabelecidas).

Ao termos uma compreensão apropriada de como um autor cria um objeto ficcional através de um ato performativo teremos também um maior entendimento de como o autor batiza um objeto ficcional, o que nos levará a discutir como referimos a esses objetos através de nomes e descrições ficcionais — levando-se em consideração que nomes ficcionais não são nomes vazios de acordo com a abordagem artefactual. Nesse sentido, dispensando as teorias descritivistas da referência (especialmente as de Gottlob Frege e Bertrand Russell) em função dos argumentos modais, epistêmicos e semânticos desenvolvidos por Saul Kripke nas obras *O Nomear e a Necessidade* (1980) e *Referência e Existência* (1973/2013), adotarei a perspectiva histórico-causal Kripkeana com o intuito de evidenciar como os nomes ficcionais são batizados por um autor e como os nomes são transmitidos pelos falantes de uma comunidade através de uma cadeia histórica de referência.

Em seguida analisarei como os objetos ficcionais se mantêm em existência e o que deve acontecer para que eles possam ser destruídos. Apresentarei então a teoria da dependência ontológica de Edmund Husserl em sua recepção na tradição analítica realizada por Amie Thomasson em *Ficção e Metafísica*. Argumentarei então a partir do conto *Pierre Menard, Autor do Quixote* de Jorge Luis Borges que os objetos ficcionais dependem rigidamente e historicamente dos atos intencionais públicos de um autor²¹. Por conseguinte argumentarei que os objetos ficcionais dependem genericamente e constantemente dos registros em que esses objetos (como livros, pen drives ou a nuvem da internet) aparecem ou de uma comunidade de falantes capazes de interpretar os signos presentes nos registros. Essas últimas são as condições que devem ser preservadas para que um objeto ficcional continue em existência. No entanto, uma vez que essas condições não forem respeitadas (se os seus registros forem destruídos, por exemplo) o objeto ficcional deixará de existir.

Desse modo pretendo desmistificar aquele que parecia ser o maior percalço da teoria artefactual, que é uma investigação detalhada e satisfatória do processo de criação de um objeto ficcional e, em seguida, fornecer uma análise completa dos fatores que contribuem para a sustentação e para a possível destruição desses objetos. Este capítulo, portanto, além de apresentar respostas às objeções mais graves ao realismo na metafísica da ficção, também oferecerá mais detalhes para satisfazer a concepção que os objetos ficcionais são entidades contingentes, temporais e mutáveis, o que espero que auxilie na compreensão de que essas entidades não são desregradadas nem metafisicamente carregadas para uma teoria.

2.1 A CRIAÇÃO DOS OBJETOS FICCIONAIS

O primeiro passo desta investigação é estabelecer quais são as condições adequadas para que um objeto ficcional seja criado. Começarei a minha análise com a apresentação das críticas que Stuart Brock (2010) apresentou à tese de Amie

²¹ A dependência, no entanto, será rígida e histórica desde que aceitemos a tese do essencialismo de origem de Saul Kripke. Caso contrário, a dependência será genérica e histórica em relação não a um autor enquanto indivíduo particular, mas a qualquer autor que em um mundo possível w e no mesmo tempo t tenha tido os mesmos atos intencionais do autor que criou o objeto ficcional no mundo atual.

Thomasson, que por sua vez defende que os objetos ficcionais são artefatos abstratos. Em seguida tratarei da teoria dos atos de fala de Austin e assim explicarei como os objetos ficcionais são criados por um autor através dos atos performativos.

2.1.1 A crítica de Stuart Brock: criacionismo ou artefactualismo?

Stuart Brock chama o artefactualismo de ‘criacionismo’. Ele argumenta que o processo de criação de um objeto ficcional, segundo a perspectiva artefactual, é semelhante ao criacionismo teológico. De um lado, segundo a teologia cristã mais ortodoxa, narra-se uma história em que houve um tempo anterior à existência do próprio tempo em que um demiurgo criou os céus, a Terra, os animais e as plantas *ao simplesmente declarar que esse era o caso*. Do outro lado, continua a objeção de Brock, figura-se misterioso que um autor de ficção, digamos que Franz Kafka, crie um sujeito chamado Gregor Samsa e faça com que esse artefato abstrato tenha se transformado em um inseto monstruoso *ao meramente declarar que esse seja o caso*. Parece haver então, Brock conclui, uma criação *ex nihilo* em ambos os casos.

Mas nada poderia ser mais distante de uma metafísica realista da ficção do que um paralelo com o criacionismo teológico. A Bíblia, em primeiro lugar, não é um livro de ficção. Não sendo ficção, as declarações que são realizadas nesse livro são verdadeiras ou falsas de acordo com o estado de coisas a que referem no mundo. Se algum narrador ou indivíduo histórico afirmou que a Terra foi criada há alguns milhares de anos, mas temos evidência científica de que o nosso planeta foi criado há bilhões de anos; ou se relataram que algum indivíduo realizou milagres, quando sabemos que é bastante improvável que alguém possa burlar as leis da física e da química; ou se argumentaram que o primeiro homem foi criado a partir do barro e a primeira mulher a partir da costela desse homem barrento, então a Bíblia apresenta uma série de proposições falsas. Se por outro lado concedermos que a Bíblia é uma obra de ficção o caso não será mais favorável ao teísta na medida em que teremos que reconhecer que os personagens dessa obra seriam artefatos abstratos, o que implicaria que Deus, por exemplo, não poderia interagir causalmente no mundo e

assim não poderia ser o nosso criador. Nesse sentido, a analogia de Brock cai por terra imediatamente e o artefactualismo não pode ser visto como um criacionismo.

No entanto, o argumento de Stuart Brock é certamente mais refinado do que eu fiz entender no parágrafo anterior. O meu objetivo até então foi apenas mostrar que é inadequado (em certo sentido, dado o tom irônico de Brock, mesmo desleal) usar o termo 'criacionismo' para tratar da teoria artefactual. A dificuldade central de uma perspectiva realista sobre a metafísica dos objetos ficcionais, especialmente da verve apresentada por Thomasson e à qual me associo, seria que a explicação fornecida é mais misteriosa que o fenômeno analisado (BROCK, 2010, p. 338) e que o processo de criação de um objeto ficcional ainda requer maiores esclarecimentos:

Se objetos ficcionais são objetos abstratos, eles não possuem nenhuma localização espacial e surpreendentemente não podem ser encontrados em nenhum lugar. Não obstante, se objetos ficcionais são criados, eles *realmente* possuem localização temporal e, em particular, deve haver um momento em que um personagem vem à existência pela primeira vez. Um problema para o criacionista abstrato, portanto, é especificar *quando* os personagens ficcionais são trazidos à existência por seu autor. Quando, exatamente, começa a vida para um personagem ficcional? Uma resposta para essa pergunta, eu afirmo, não tem sido apresentada pelos criacionistas abstratos; e apresentar uma resposta plausível será difícil e talvez impossível (idem, p. 355, tradução nossa).

Antes de saber *quando* um objeto ficcional vem a existência precisamos saber *como* ele vem a existência. A tese que pretendo desenvolver neste capítulo é a de que um autor realiza um ato performativo que cria os objetos ficcionais que aparecem pela primeira vez em uma obra, institui um conjunto de propriedades a esses objetos e estabelece o que chamei de 'fatos ficcionais'. Começarei com a apresentação da teoria dos atos de fala de John Austin (1962/1990) para que fique claro do que se trata um ato performativo. Em seguida analisarei o caso da ficção sob a luz da teoria e da vocabulário desenvolvidos por Austin, de forma que teremos uma análise detalhada e convincente sobre como os objetos ficcionais são criados.

2.1.2 John Austin e os atos performativos

O principal objetivo de John Austin nas *William James Lectures*, que foram intituladas *How to Do Things with Words* (em português: *Quando Dizer é Fazer*), foi

mostrar que as declarações não servem apenas para descrever estados de coisas ou afirmar ou negar que algo seja o caso²². Austin argumenta acertadamente que também podemos fazer perguntas, exclamações, ordenações, concessões e uma variedade de atividades através da linguagem ordinária. Em meio a esses usos da linguagem encontramos um grupo de expressões que indicam que dizer algo não é apenas descrever ou requisitar algo, mas também performar uma ação e instituir um determinado estado de coisas. Austin chamou esse grupo de *performativos*, como:

- (a) “Aceito esta mulher como minha legítima esposa” - do modo que é proferido no decurso de uma cerimônia de casamento.
- (b) “Batizo este navio com o nome de *Rainha Elizabeth*” - quando proferido ao quebrar-se a garrafa contra o casco do navio.
- (c) “Lego a meu irmão este relógio” - tal como ocorre em um testamento.
- (d) “Aposto cem cruzados como vai chover amanhã” (AUSTIN, 1962/1990, p. 24)

Nesses contextos o proferimento das sentenças não é nem meramente fazer uma descrição do ato realizado, nem uma declaração do ato praticado, mas um ato ele mesmo. Quando uma pessoa afirma que aceita uma mulher como sua legítima esposa, ele ou ela está participando de um ritual que chamamos de ‘casamento’ e que a partir desse ato performativo as duas pessoas envolvidas possuirão certas responsabilidades frente à sociedade, ao Estado e, a depender dos credos dessas pessoas, a Deus. Algo semelhante acontece nos outros três exemplos, sendo (b) a nomeação de um navio, (c) o estabelecimento de um objeto a ser herdado e (d) o firmamento de uma aposta. Sentenças como essas são chamadas ‘*performativas*’ na medida em que ao declará-las também se *performa* uma determinada atividade²³.

²² O que Austin chama de ‘declarações constativas’.

²³ A hipótese dos atos performativos recebeu várias críticas desde a publicação de *How to Do Things With Words*. Entre elas, que não há uma maneira gramática de se distinguir entre verbos performativos e outros tipos de verbos, que a presença de um verbo performativo não garante que alguma ação específica está sendo realizada e que há outras maneiras de se ‘fazer coisas com as palavras’ que não envolvem o uso de verbos performativos (THOMAS, 1995, p. 44). Mas nenhuma dessas críticas vai de encontro ao que estou defendendo, na medida em que elas mostram que a teoria de Austin é restrita ao invés de ampla. Ou seja, o caso de instituímos estados de coisas no mundo através de expressões que não são performativas não quer dizer que o que chamamos de expressões performativas não podem instituir estados de coisas no mundo. Se porventura a maneira como estou defendendo que podemos criar objetos ficcionais não for através de atos performativos (o que acredito que de fato seja por uso de performativos), a disputa será meramente verbal, uma vez que argumento que podemos criar estados de coisas ficcionais através de certas sentenças que são proferidas por pessoas adequadas com as intenções adequadas em um contexto adequado.

Os exemplos (a)-(d) possuem performativos explícitos como 'aceito', 'batizo', 'lego' e 'aposto', mas não é necessário usar esses termos para realizar uma ação através do proferimento de sentenças. Como o próprio Austin reconhece, é possível realizar um ato performativo de maneira implícita, mesmo que gere ambiguidades:

Mas é tão óbvio quanto importante que possamos ocasionalmente usar o proferimento 'Vá' para fazer praticamente o mesmo que fazemos com o proferimento 'Ordeno-lhe que vá'. E diríamos sem hesitar ao descrever subsequentemente o que alguém fez, que em ambos os casos ele nos ordenou que fôssemos. (AUSTIN, 1962/1990, pp. 42-3).

A constatação que alguns performativos são implícitos é o primeiro passo que Austin dá para alterar a sua posição filosófica no decorrer de suas conferências. Se no início da obra ele se ocupa com a distinção entre constativos e performativos, aos poucos a sua teoria se transforma em uma teoria dos atos de fala, de modo que os conceitos de 'ato locucionário', 'ato ilocucionário' e 'ato perlocucionário' recebem destaque. Em resumo, um ato locucionário é o ato de formação de uma sentença; o ato ilocucionário é a força com que apresentamos o conteúdo de um ato locucionário; por fim, o ato perlocucionário é o efeito causado em alguém pelo ato ilocucionário²⁴. Assim os atos performativos se transformam em uma subclasse das ilocuições, ou seja, configuram a força com que certo ato locucionário é realizado. Não obstante, assim como Austin o faz, continuarei chamando essas sentenças de 'performativas'.

É ainda importante salientar que essas sentenças não possuem valores de verdade, de maneira que não podem ser classificadas como verdadeiras ou falsas,

²⁴ Exemplo 1:

Ato (A) ou Locução

Ele me disse "Atire nela!" querendo dizer com "atire" atirar e referindo-se a ela por "nela".

Ato (B) ou Ilocução

Ele me instigou (ou aconselhou, ordenou, etc.) a atirar nela.

Ato (C.a) ou Perlocução

Ele me persuadiu a atirar nela.

Ato (C.b)

Ele me obrigou a (forçou-me a, etc.) atirar nela.

Exemplo 2:

Ato (A) ou Locução

Ele me disse, "Você não pode fazer isso".

Ato (B) ou Ilocução

Ele protestou contra meu ato.

Ato (C.a) ou Perlocução

Ele me conteve, me refreou.

Ato (C.b)

Ele me impediu, fez-me ver a realidade, etc. Ele me irritou. (AUSTIN, 1962/1990, p. 90).

mas como felizes ou infelizes. Tomemos a sentença (a) como exemplo novamente. Levando em consideração que não se trata de uma descrição de um aceite de casamento, mas de um estabelecimento de uma relação matrimonial, em que sentido essa sentença poderia ser verdadeira ou falsa? Em nenhum sentido. Afinal de contas, o falante não está relatando, afirmando ou negando algo acerca do mundo. Portanto, seria mais apropriado argumentar que os performativos podem ser felizes se realizarem o ato intencionado (nesse caso, se o casamento for efetuado) ou infelizes se não realizarem o ato intencionado. Como Searle chama atenção:

Se você é o presidente de uma reunião, então dizer 'a reunião está suspensa' nas circunstâncias apropriadas tornará o caso de que a reunião está suspensa. Dizer, nas circunstâncias apropriadas, 'eu elejo você como presidente da reunião' tornará o caso de que você seja o presidente da reunião. As mesmas palavras ditas pela pessoa errada ou na circunstância errada não produzirá tais efeitos. (SEARLE, 1995, p. 54, tradução nossa).

Podemos ainda pensar imediatamente em uma série de fatores que podem tornar um performativo infeliz. Em circunstâncias como (a), nada acontecerá se um celebrante (seja em cartório, seja em uma igreja) não for o responsável legal pela condução do matrimônio; ou ainda se o celebrante não proferir as sentenças certas (digamos que ele possa dizer 'eu *não* vos declaro marido e mulher'); ou ainda se o celebrante estiver sendo coagido violentamente a realizar o matrimônio. O mesmo ocorre nos outros casos mencionados acima: performativos como (b) podem falhar se não houver um navio a ser batizado; o performativo (c) não ocorrerá se o falecido não for proprietário do relógio que intenta deixar de herança; e (d) não acontecerá caso a contraparte da aposta não aceitar os cem cruzados como montante a ser recebido ou concedido quando do sucesso ou fracasso do que condicionava a aposta. John Austin se encarregou de apresentar três grupos de critérios de acordo com os quais podemos estabelecer se um dado ato performativo foi feliz ou infeliz:

(A.1) Deve existir um procedimento convencionalmente aceito, que apresente um determinado efeito convencional e que inclua o proferimento de certas palavras, por certas pessoas, e em certas circunstâncias; e além disso, que

(A.2) as pessoas e circunstâncias particulares, em cada caso, devem ser adequadas ao procedimento específico invocado.

(B.1) O procedimento tem de ser executado, por todos os participantes, de modo correto e

(B.2) completo.

(Γ.1) Nos casos em que, como ocorre com frequência, o procedimento visa às pessoas com seus pensamentos e sentimentos, ou visa à instauração de uma conduta correspondente por parte de alguns dos participantes, então aquele que participa do procedimento, e o invoca deve de fato ter tais pensamentos ou sentimentos, e os participantes devem ter a intenção de se conduzirem de maneira adequada, e, além disso,

(Γ.2) devem realmente conduzir-se dessa maneira subsequentemente. (AUSTIN, 1962/1990, p. 31).

Se um ato performativo não obedecer ao menos uma dessas seis regras ele será considerado malogrado; seja porque ao desrespeitar as regras A e B ele será nulo ou sem efeito, seja porque ao desrespeitar as regras de Γ ele será vazio²⁵.

Apliquemos as regras ao caso (a) para identificarmos como duas pessoas podem se casar ao pronunciarem algumas sentenças em um contexto adequado. Temos na sociedade brasileira um (A.1) procedimento convencionalmente aceito que apresenta um determinado efeito convencional e que inclui o proferimento de certas palavras, (A.2) sendo esse mesmo procedimento realizado pelas pessoas e circunstâncias adequadas ao procedimento invocado, assim como constatamos nos seguintes artigos da Lei 10.406 de 10 de janeiro de 2002 do Código Civil Brasileiro²⁶:

Art. 1.514. O casamento se realiza no momento em que o homem e a mulher manifestam, perante o juiz, a sua vontade de estabelecer um vínculo conjugal, e o juiz os declara casados.

Art. 1.534. A solenidade realizar-se-á na sede do cartório, com toda publicidade, a portas abertas, presentes pelo menos duas testemunhas, parentes ou não dos contraentes, ou, querendo as partes e consentindo a autoridade celebrante, noutro edifício público ou particular.

O procedimento é a celebração do casamento; o efeito é o estabelecimento de um vínculo matrimonial entre dois indivíduos; o proferimento das palavras certas é algo semelhante ao ato locucionário que encontramos no exemplo (a) de Austin; as pessoas envolvidas são os indivíduos que participam da cerimônia e desejam contrair matrimônio, a autoridade responsável pela formalização legal do casamento e as testemunhas; e por fim as circunstâncias são a localização no cartório (ou em edifício público ou particular, caso aceito pela legislação) e a caracterização pública.

²⁵ O ato performativo será mal invocado caso desobedeça a regra A.1, mal aplicado caso desobedeça a regra A.2, falhado caso desobedeça a regra B.1, tropeçado caso desobedeça a regra B.2 e insincero caso desobedeça a regra Γ.1, mas Austin nada diz sobre Γ.2 (AUSTIN, 1962/1990, p. 33).

²⁶ Cf. Código Civil Brasileiro, Livro IV: Do Direito de Família, Título I: Do Direito Pessoal, Subtítulo I: Do Casamento, Capítulos I a XI, Artigos 1.511 a 1.590. Lei 10.406, de 10 de janeiro de 2002.

Nesse sentido, como estabelece o Artigo 1.521 do Código Civil Brasileiro, o casamento será nulo ou sem efeito caso esses dois indivíduos que desejam contrair matrimônio sejam parentes, um o adotante e o outro o adotado, sejam casados com outrem, ou uma das partes tenha sido condenada por tentativa de homicídio contra o seu consorte. Por fim, (B) o procedimento deve ser executado pelos participantes de maneira correta e completa, ou seja, seguindo os trâmites legais elencados acima.

O Artigo 1.538 prevê as circunstâncias nas quais uma celebração pode ser suspensa, nesse caso em função de um descumprimento dos critérios 1.1 e 1.2:

Art. 1.538. A celebração do casamento será imediatamente suspensa se algum dos contraentes:

- I - recusar a solene afirmação da sua vontade;
- II - declarar que esta não é livre e espontânea;
- III - manifestar-se arrependido.

Um casamento pode também ser suspenso e se encerrar, como prevê o Artigo. 1.561, pela morte de um dos cônjuges, pela nulidade ou anulação do casamento, pela separação judicial ou pelo divórcio. Isso indica que os objetos sociais como o casamento, apesar de serem abstratos, possuem início (quando do proferimento das palavras certas em um contexto adequado), desenvolvimento (quando as condições legais são respeitadas) e fim (quando da morte de um dos cônjuges, por exemplo) — o que também se aplica aos objetos ficcionais, mas não pelos mesmos motivos. Analisemos então como um autor cria um objeto ficcional.

2.1.3 Como um performativo traz um objeto ficcional à existência?

A criação de um objeto ficcional não é estabelecida em termos contratuais, como ocorre com o casamento, de modo que não temos uma legislação que regule essa prática e delimite o que é uma obra ficcional. Nesse sentido, não há uma lei que determine como ou quando um objeto ficcional é criado e quais são as atitudes que um autor deve tomar para criar esse objeto. Mas essa conclusão não nos deve causar espanto. Afinal de contas, esse é um trabalho para um filósofo ou teórico da arte ao invés de um trabalho para um jurista ou um membro da câmara legislativa.

Não obstante, a legislação brasileira conta com leis que regulam as *práticas comerciais da ficção* (no caso, a Lei número 9.610 de 19 de fevereiro de 1998), como vemos nos artigos que dizem respeito aos direitos autorais, de compra e venda de obras e usos de imagem das obras ou dos conteúdos dessas obras. Ainda nesses artigos encontramos uma definição bastante sucinta do que seria um autor:

Art. 11. Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica.

Parágrafo único. A proteção concedida ao autor poderá aplicar-se às pessoas jurídicas nos casos previstos nesta Lei.

Art. 12. Para se identificar como autor, poderá o criador da obra literária, artística ou científica usar de seu nome civil, completo ou abreviado até por suas iniciais, de pseudônimo ou qualquer outro sinal convencional.

Art. 13. Considera-se autor da obra intelectual, não havendo prova em contrário, aquele que, por uma das modalidades de identificação referidas no artigo anterior, tiver, em conformidade com o uso, indicada ou anunciada essa qualidade na sua utilização.

As definições elencadas acima não são de grande auxílio na medida em que até mesmo o senso comum reconhece, como argumentamos no capítulo anterior, que o autor é o responsável pela produção de uma obra e de seus conteúdos (como as teorias, as músicas e os objetos ficcionais). Temos que descobrir aqui portanto *como e quando um objeto ficcional é criado* por um ou mais autores. Em outras palavras, partindo da análise de John Austin na seção anterior: quem são as pessoas e quais são os proferimentos e as circunstâncias adequadas para tanto?

Como argumentei no primeiro capítulo, a criação de um objeto ficcional está relacionada a um conjunto de práticas como a escrita, leitura, discussão, etc., que envolvem diversos agentes como autores, produtores, espectadores, etc. Para criar uma obra de ficção o autor deve (i) narrar uma história em uma linguagem pública (ii) com a intenção de realizar o ato ilocucionário de criação de ficção e (iii) associar esse ato a um conjunto de práticas literárias e cinematográficas que chamo de 'instituição da ficção'. Mas para criar um objeto ficcional o autor deve realizar as ações (i)-(iii) e, além delas, (iv) nomear, dar ao menos uma descrição ou fornecer uma imagem a fim de instituir o objeto individuado através de seus atos intencionais.

A condição (iv) requer portanto que um autor estabeleça um nome (como 'Raskolnikov', 'Gregor Samsa' ou 'Ivan Ilitch'), ao menos uma descrição (como 'um

ex-estudante de direito que assassinou uma agiota com um machado’, ‘um caixeiro viajante que se transformou em um inseto monstruoso’ ou ‘um juiz que sofreu com uma inflamação no ceco’, respectivamente) ou uma imagem (como pode ser o caso dos filmes do cinema, da versão ilustrada de um romance, dos personagens de histórias em quadrinhos ou da presença de um corpo físico em uma peça de teatro) porque somente somos capazes de direcionar os nossos pensamentos e fazer referência a um objeto ficcional quando esse objeto possui ao menos uma propriedade (mas preferencialmente um conjunto de propriedades). Não podemos portanto ter um objeto ficcional com extensão vazia, a não ser que haja um objeto ficcional que seja paradoxalmente o objeto que possui uma extensão vazia — sendo a propriedade de não ter propriedades entendida como uma propriedade genuína.

O autor de ficção cria um objeto ficcional quando fornece um nome, uma descrição ou uma imagem para o objeto individuado por seus atos intencionais. Nesse sentido podemos dizer que Franz Kafka criou o objeto ficcional chamado ‘Gregor Samsa’ quando escreveu e publicou a seguinte sequência de palavras:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos. (KAFKA, 2015, p. 7).

Dessa maneira temos a criação de um artefato abstrato chamado Gregor Samsa e que, de acordo com *A Metamorfose*, Gregor Samsa acordou em certo momento metamorfoseado em um inseto monstruoso. Entretanto, esta é a explicação de *como* um objeto ficcional é criado — através de um ato performativo associado às práticas de ficção. Contudo, essa é somente a metade da resposta, uma vez que a objeção de Stuart Brock diz respeito não apenas ao *modo como* um objeto ficcional é criado, mas também ao *momento em que o objeto passa a existir*.

É difícil saber quando um objeto — não somente o ficcional — vem à existência. Por exemplo, os filósofos e os cientistas que tratam de temáticas relacionadas à bioética têm uma grande dificuldade em delimitar quando um espermatozóide e um óvulo se tornam um embrião e quando, especialmente, esse

embrião passa a ser um ser humano dotado de consciência e sensibilidade. Mas não precisamos remeter a casos complexos como esse uma vez que encontramos dificuldades em fornecer um critério adequado para sabermos até mesmo qual é o momento exato em que um objeto ordinário, como uma mesa de madeira, deve ser definido como sendo uma mesa de madeira ao invés de um pedaço de madeira. Temos um problema paralelo no caso da ficção na medida em que o processo de criação de um objeto ficcional é longo e particular em relação a cada autor e a cada mídia de expressão — como a literatura e o cinema. A passagem de *A Metamorfose* que citei acima foi pensada e escrita como rascunho inúmeras vezes pelo autor, o que quer dizer que o produto final ao qual temos acesso foi dilapidado por Kafka durante um longo intervalo de tempo. Inclusive, é possível que as pretensões iniciais de Kafka sequer fossem a de chamar o protagonista da história de ‘Gregor Samsa’ ou criar uma narrativa sobre um caixeiro viajante que se transforma em um inseto.

Quando então um objeto ficcional passa a existir? Uma hipótese é que um objeto ficcional vem à existência quando um autor imagina uma série de propriedades — como a de que algo é um homem e que esse ser humano é um caixeiro viajante — com as intenções adequadas para criar uma obra de ficção. Entretanto, como vimos no primeiro capítulo (p. 42), um objeto ficcional não se restringe aos estados mentais de um autor. Mesmo que a imaginação seja uma atividade mental que nos faz extrapolar aquilo que foi fornecido pela experiência sensível, de maneira que um autor certamente precisará ser imaginativo para criar um objeto ficcional, o modo de existência de um objeto ficcional não é imaginário.

O autor deve então fazer mais que apenas imaginar que um objeto existe. Assim como estabeleci na minha definição para o conceito ‘ficcional’, é preciso que (i) essa narrativa na qual o objeto ficcional aparece se torne pública. Assim, para que um objeto ficcional exista é preciso que o autor registre a narrativa em alguma mídia. A mídia pode ser os cérebros das pessoas que são capazes de reproduzir a narrativa oralmente, assim como os registros materiais como as cópias de livros, nuvens de armazenamento da internet, pen drives, dentre outros. Nesse sentido, um objeto ficcional vem à existência exclusivamente quando é registrado e publicizado.

Mas o que conta como sendo um registro público? Somente os registros que encontramos nas livrarias e nas lojas *online* da internet, como os livros e DVDs patenteados pelas editoras, ou também os rascunhos que foram produzidos pelo autor? Argumento que até mesmo os rascunhos de um autor servem de registro para que os objetos ficcionais venham à existência, apesar de termos a permissão e a obrigação de atribuímos a um objeto ficcional somente as propriedades que são predicadas no produto final da obra em que esse objeto aparece. Os rascunhos contam como registro inicial porque o autor exterioriza os conteúdos de seus atos intencionais em um meio que não é exclusivamente mental. Inclusive, tal artefato abstrato criado não possui o mesmo conteúdo semântico dos estados mentais do autor que foram a fonte desse artefato abstrato. Isso acontece justamente porque ao publicar a obra em que há esse objeto abstrato o autor cria algo que é diferente — mas, como veremos ainda neste capítulo, dependente — de seus estados mentais. Isso acontece porque, como veremos na próxima seção, a atribuição de um nome próprio ou de um conjunto de descrições ao objeto ficcional em até mesmo em um rascunho — caso seja a primeira atribuição de um nome para o objeto ficcional e seja preservada adiante — funciona como um ato batismal desse objeto ficcional.

Portanto, retornando aos critérios que devem ser respeitados para que um ato performativo seja feliz e produza os resultados esperados, podemos concluir que (A) possuímos um conjunto de práticas (que chamo de ‘instituição da ficção’) que é convencionalmente aceito e de acordo com o qual reconhecemos que os autores realizam determinadas declarações ficcionais que constituem obras de ficção. Para produzir essas obras o autor altera a força ilocucionária de suas declarações e, ao invés de direcionar as suas asserções ao mundo empírico e descrevê-lo, vincula as suas declarações à instituição da ficção e realiza um ato performativo que cria objetos ficcionais e institui fatos ficcionais. Esses objetos, por sua vez, vêm à existência quando o autor torna externaliza os seus atos intencionais em uma mídia pública e fornece um nome próprio ou um conjunto de propriedades a esse objeto. Finalmente, uma vez criados os objetos são classificados como artefatos abstratos.

Além disso, (B) caso os autores não executem esses procedimentos de maneira correta e completa (digamos que os autores tenham a intenção de

direcionar as suas declarações ao mundo empírico ou não tornem públicas as narrativas que desenvolveram), o procedimento não pertencerá ao nosso conjunto de práticas de ficção. Nesse sentido, essas narrativas estarão fora do escopo da ficção e deverão ser compreendidas como sendo asserções literais que poderão ser consideradas verdadeiras ou falsas de acordo com a sua adequação ao estado de coisas exprimido. Essa é inclusive a razão pela qual (Γ.1) tanto os espectadores como a crítica têm as reações e os sentimentos apropriados em relação a uma obra de ficção. Podemos constatar a veracidade dessa asserção ao observamos que, ao lermos *A Guerra dos Mundos*, não damos assentimento à circunstância que em algum momento de nossa história os marcianos invadiram o nosso planeta; ou que, ao lermos o livro ou assistirmos à série *O Homem do Castelo Alto*, acreditamos apenas que é ficcionalmente o caso que a Alemanha nazista tenha se sagrado vitoriosa da Segunda Guerra Mundial. Qualquer um que compreenda esses relatos como sendo factuais ou históricos incorrerá em um erro categorial e poderá ser corrigido ao pontuarmos que as obras de H.G. Wells e Philip K. Dick são de ficção.

Analisemos adiante como fazemos referência aos objetos ficcionais — isso é, como a referência de um nome próprio ou conjunto de descrições é fixado ao objeto e como essa referência é transmitida em uma comunidade de falantes — e como esses objetos são mantidos em existência e podem acabar sendo destruídos.

2.2 REFERÊNCIA AOS OBJETOS FICCIONAIS

Os falantes de uma determinada língua (como o português brasileiro) usam a linguagem natural com diversas finalidades: descrever uma paisagem, convidar alguém para tomar um café, criticar as decisões equivocadas de um presidente e seus ministros, perguntar que horas são, criar objetos ficcionais, etc. Um desses objetivos, que pode ser realizado em concomitância com os demais elencados acima, é o de fazer referência a um objeto que se encontra (ou se encontrava ou possivelmente se encontrará) no mundo. Para tanto frequentemente empregamos termos (a) demonstrativos como ‘este’, ‘esse’ e ‘aquele’; (b) indexicais como ‘eu’, ‘hoje’ e ‘aqui’; (c) nomes próprios como ‘Sócrates’, ‘Platão’ e ‘Aristóteles’; (d)

descrições definidas como ‘o estudante mais brilhante de Sócrates’ ou ‘o professor mais brilhante de Aristóteles’; assim como (e) pronomes pessoais como ‘nós’, ‘vocês’ ou ‘eles’. Em certos casos podemos nos referir a objetos mesmo sem empregarmos termos estritamente linguísticos. É o que ocorre na ostensão, por exemplo, em que apenas apontamos com o dedo indicador em direção ao objeto intencionado. A referência portanto consiste na relação em que o uso de um termo (dentre os elencados acima) ou expressão se direciona com sucesso a algum objeto do mundo em um determinado contexto c , em um dado tempo t e em algum mundo possível w .

O termo padrão da referência são os nomes próprios. Quando empregamos o nome próprio ‘Platão’ na sentença ‘Platão foi o estudante mais brilhante de Sócrates’ estou predicando uma propriedade (a de ser o estudante mais brilhante de Sócrates) a um indivíduo (Platão). A relação de correspondência entre as palavras e as coisas apresentada é um truísmo na medida em que sabemos que Platão foi um indivíduo de carne e osso — afinal de contas possuímos evidências históricas que torna plausível a crença em sua existência e implausível a descrença em sua existência —, e mesmo que a atribuição de tal propriedade possa vir a ser disputada entre os historiadores da Filosofia Antiga (suponhamos que possa haver algum comentador da Filosofia Antiga que defenda que, ao invés de Platão, Xenofonte tenha sido o estudante mais brilhante de Sócrates), é indisputável que a sentença acima é inteligível e passível de ser avaliada como sendo verdadeira ou falsa a depender da adequação entre o que foi expresso e seu referido estado de coisas²⁷.

O caso que apresentei logo acima é simples porque não há controvérsias sobre a existência de Platão. Temos evidências históricas consistentes que nos colocam na posição em que devemos reconhecer que houve alguém chamado Platão em Atenas e que Platão foi um filósofo brilhante. Mas nem sempre temos casos não-controversos em Filosofia da Linguagem. Tomemos um exemplo da história das teorias científicas: o nome ‘Vulcano’ foi usado por Urbain Le Verrier

²⁷ Como Sarah Sawyer (2012, p. 154) argumenta, é simples entender como os nomes e predicados funcionam: a função de um nome é a de referir a um indivíduo, enquanto a função de um predicado é a de atribuir uma propriedade ao termo-sujeito. Desse modo, uma sentença composta por um nome e um predicado é verdadeira (portanto expressará uma proposição) quando o objeto referido pelo nome possui a propriedade expressa pelos predicados; a sentença é falsa em caso contrário. Mas há casos em que os termos não referem a um objeto, o que é conhecido como o problema dos nomes vazios.

(1811-1877) para denotar um planeta que orbitaria entre o sol e Mercúrio mas, em função da teoria da relatividade de Albert Einstein, a existência nesse suposto planeta foi desacreditada. Na mitologia, os cidadãos da Grécia Antiga usavam o nome próprio 'Zeus' para fazer referência a uma entidade sumamente poderosa que regeria o Monte Olimpo, mas acreditar na existência de Zeus (como tendo sido um indivíduo divino de carne e osso que interferia ativamente na vida dos atenienses) ou do Monte Olimpo (como um lugar que pode ser localizado no espaço) é bastante implausível. Inclusive, as mesmas condições se aplicam aos objetos e aos nomes ficcionais quando não os classificamos como artefatos abstratos mas como sujeitos de carne e osso. Não obstante, as sentenças 'Vulcano orbita entre o sol e Mercúrio' e 'Zeus é o deus dos céus e dos trovões' são bem formadas assim como inteligíveis.

O problema dos nomes vazios — que são os nomes que não referem a um objeto nas circunstâncias *c*, *t* e *w* estipuladas — consiste em explicar como as sentenças que possuem ao menos um nome que falha em capturar um objeto podem ser inteligíveis e possuidoras de valores de verdade. Entretanto, uma das maiores virtudes da teoria artefactual é mostrar que o problema dos nomes vazios não se aplica ao caso dos objetos ficcionais na medida em que os nomes ficcionais são genuínos e referem aos artefatos abstratos que foram criados por um autor. Nesse sentido, a referência a um personagem ficcional como Gregor Samsa pode ser realizada maneira tão simples como a referência a alguém como Platão, o que evita a complexidade que nomes vazios como 'Vulcano' trazem para uma teoria da referência. Assim como Salmon argumenta em uma passagem pouco espirituosa:

Uma vez que os personagens ficcionais foram reconhecidos como entidades reais, por que devemos manter a perspectiva de que o suposto uso de seus nomes falham em referir a eles? Isso é como comprar um carro esportivo italiano de luxo apenas para mantê-lo na garagem. Não estou sugerindo que se dirija de maneira irresponsável mas, uma vez que alguém pagou pelo carro, aconselho que essa pessoa deve dirigi-lo, ao menos em ocasiões especiais. (SALMON, 1998, pp. 298-9, tradução nossa).

Precisamos selecionar uma perspectiva em teoria da referência para que possamos explicar como um autor de ficção fixa a referência de um objeto ficcional — isso é, como ele estabelece que um objeto ficcional deve ser chamado por um nome próprio ou conjunto de descrições específicos — e como essa referência é preservada e transmitida através de uma comunidade de falantes — ou seja, como

começamos a usar um nome próprio ficcional específico para fazermos referência a um e o mesmo objeto ficcional. A perspectiva que considero mais consistente e elegante é a da referência direta que Saul Kripke desenvolveu nas conferências intituladas *Naming and Necessity* (em português: *O Nomear e a Necessidade*), o que me levará a uma rejeição das perspectivas descritivistas de Frege e Russell em função dos argumentos modal, epistêmico e semântico de Kripke. Analisemos na próxima seção no que consistem o descritivismo e esses três contra-argumentos.

2.2.1 Três críticas ao descritivismo

A tese central do descritivismo é que os nomes próprios são abreviações ou sinônimos de descrições definidas (também chamadas de ‘descrições unicamente identificadoras’), ou seja, que os termos singulares são termos descritivos. Nesse sentido, o nome próprio ‘Platão’ é entendido como uma abreviação ou como um sinônimo das descrições unicamente identificadoras ‘o aluno mais brilhante de Sócrates’ ou ‘o professor mais brilhante de Aristóteles’. Portanto, ambas as descrições definidas referem ao mesmo objeto (nesse caso, Platão), mas possuem sentidos diferentes, isso é, elas apresentam o mesmo objeto de modos distintos:

É, pois, plausível pensar que exista, unido a um sinal (nome, combinação de palavras, letras), além daquilo por ele designado, e pode ser chamado de sua referência (*Bedeutung*), ainda o que eu gostaria de chamar de o sentido (*Sinn*) do sinal, onde está contido o modo de apresentação do objeto. (FREGE, 1892/2009, p. 131).

As teorias de Frege e Russell possuem particularidades e complexidades que fogem do escopo desta tese, de forma que essa apresentação sumária tem como objetivo captar apenas a motivação e a aceção geral da teoria descritivista e mostrar a partir disso quais são os problemas que Saul Kripke encontrou nessa abordagem. De qualquer forma, Kripke argumenta que a função semântica de um nome é apenas referir a um objeto (assim como Stuart Mill defendia) e que os nomes próprios funcionam como designadores rígidos — ou seja, designam o mesmo objeto em todos os mundos possíveis em que esse objeto existe — ao invés de

serem abreviações de descrições definidas (KRIPKE, 1980, 1983/2013)²⁸ e assim apresentou três grupos de objeções contra a perspectiva descritivista de Frege e Russell que foram reconhecidos como argumentos modal, epistêmico e semântico.

Começamos pelo argumento modal, o que nos remete às seguintes relações que foram elencadas por John Burgess (BURGESS, 2012, p. 38, tradução nossa):

- (1a) o que é e não poderia não ter sido
- (1b) o que é mas poderia não ter sido
- (1c) o que não é, mas poderia ter sido
- (1d) o que não é e não poderia ter sido

Que por sua vez envolvem as seguintes categorias:

- (2a) necessidade: caso (1a)
- (2b) efetividade: casos (1a) e (1b)
- (2c) possibilidade: casos (1a), (1b) e (1c)
- (2d) contingência: casos (1b) e (1c)

O que se estende às categorias complementares abaixo:

- (3a) não-necessidade: casos (1b), (1c) e (1d)
- (3b) não-efetividade: casos (1c) e (1d)
- (3c) impossibilidade: caso (1d)
- (3d) não-contingência: casos (1a) e (1d)

O argumento modal consiste em mostrar que os nomes próprios não são sinônimos de descrições definidas porque as descrições definidas envolvem diversas propriedades que o portador do nome possui apenas contingentemente. Voltemos ao exemplo que envolve Platão. Se o nome próprio 'Platão' é sinônimo de

²⁸ Apesar de algumas descrições definidas poderem ser também designadores rígidos, como acontece com a descrição definida 'o número primo par' e o termo 'dois' (Cf. NOONAN, 2013, p. 13).

‘o aluno mais brilhante de Sócrates’ ou ‘o professor mais brilhante de Aristóteles’, então se há um x tal que x é o aluno mais brilhante de Sócrates ou x é o professor mais brilhante de Aristóteles, então x é necessariamente Platão. Se esse é o caso, então “‘Platão’ = ‘o aluno mais brilhante de Sócrates’” é sinônimo de “‘Platão’ = ‘o professor mais brilhante de Aristóteles’”, que por sua vez também é sinônimo de “‘Platão’ = ‘Platão’” pois, apesar dessas três sentenças terem sentidos diferentes por apresentarem Platão de três formas distintas, todas elas referem ao mesmo objeto.

Contudo, ‘Platão é Platão’ é uma relação de identidade que é estabelecida por um juízo analítico (a função predicado não adiciona um conteúdo novo à função sujeito) e essa relação pode ser conhecida *a priori* (sem recorrermos à experiência, mas ao compreendermos o significado dos termos envolvidos) e é necessária (ela é e não poderia não ter sido). Já ‘Platão é o aluno mais brilhante de Sócrates’ é um juízo sintético (a função predicado adiciona um conteúdo novo à função sujeito), pode ser conhecido apenas *a posteriori* (ao recorrermos à experiência) e exibe uma relação contingente (é, mas poderia não ter sido), uma vez que Platão poderia não ter sido o aluno mais brilhante de Sócrates mas, suponhamos, esse papel poderia ter sido atribuído a Xenofonte ou a outro aluno de Sócrates. Em outras palavras, podemos facilmente conceber uma situação contrafactual — ou seja, há um mundo possível — em que Platão sequer se tornou um filósofo brilhante, mas um soldado ateniense que morreu precocemente em uma guerra contra Esparta. Se esse é o caso então estamos certos em afirmar que Platão poderia não ter sido o aluno mais brilhante de Sócrates, mas seria um absurdo afirmar que Platão poderia não ter sido Platão. Em vista disso, nomes próprios e descrições definidas não são sinônimos.

Vamos ao argumento epistêmico. Seguindo uma reconstrução semelhante àquela realizada por Nathan Salmon (1981, pp. 27-8), consideremos as sentenças:

(3) Platão, se ele existe, escreveu *A República*, *O Sofista* e *O Banquete*.

(4) Se alguém é o filósofo grego que é o único autor de *A República*, *O Sofista* e *O Banquete*, então ele é Platão.

Imaginemos que, de modo surpreendente para os estudiosos de Filosofia, Platão não tenha sido realmente o autor de *A República*, *O Sofista* e *O Banquete* mas que, após o incêndio da biblioteca de Alexandria, os bárbaros tenham alterado os pergaminhos e, como se fosse uma brincadeira, tenham atribuído a autoria dessas três obras a Platão. Nesse caso a sentença ‘Platão, se ele existe, escreveu *A República*, *O Sofista* e *O Banquete*’ não é analítica — porque precisamos da experiência para saber se esse é ou não é o caso — e o nome próprio ‘Platão’ não pode ser um sinônimo ou abreviação da descrição definida pois continuamos a referir acertadamente a Platão através dessa descrição, mesmo que seja possível que Platão não tenha sido o autor dessas três obras. Como John Searle argumenta:

Suponhamos, por exemplo, que ensinemos o nome ‘Aristóteles’ ao explicar que ele refere ao filósofo grego nascido em Estagira. Suponhamos também que o nosso estudante continue usando esse nome corretamente e que ele una informações sobre Aristóteles e assim por diante. Suponhamos que ele posteriormente descubra que Aristóteles não nasceu em Estagira, mas em Tebas. Não diríamos em função disso que o significado do nome mudou, ou que Aristóteles não existiu realmente. (SEARLE, 1958, p. 168, tradução nossa).

Temos por fim o argumento semântico. Analisemos novamente as sentenças (3) e (4), mas dessa vez imaginemos não somente que Platão não tenha sido o autor de *A República*, *O Sofista* e *O Banquete*, mas que — de modo desconhecido para toda a comunidade acadêmica contemporânea — Xenofonte tenha sido o autor dessas obras e que Platão seja um usurpador. O que acontece com a referência do nome próprio ‘Platão’? Nesse caso é evidente que estamos falando de Platão ao invés de Xenofonte. Podemos ainda continuar nos referindo a Platão — como no caso do argumento epistêmico — ao usarmos propriedades que ele não possui (assim como podemos nos referir a Albert Einstein ao usarmos a propriedade ‘o criador da bomba atômica’, apesar de Einstein não ter criado a bomba atômica). Afinal de contas, o que determina o sentido das sentenças que proferimos é o uso que fazemos delas e o contexto em que o proferimento foi realizado. Se esse é o caso, então não podemos concluir que nomes próprios e descrições definidas são sinônimos uma vez que o conteúdo semântico desses dois termos não é o mesmo.

Kripke argumenta então que nomes próprios, diferentemente das descrições definidas contingentes, são designadores rígidos²⁹. Segundo o autor “uma expressão designa x rigidamente se ela designa x em todos os mundos possíveis em que x existe e não designa nada mais em outros mundos possíveis” (KRIPKE, 1980, pp. 48-9, tradução nossa). Os designadores rígidos são *persistentemente rígidos* quando “uma expressão que designa a mesma coisa em cada mundo possível no qual essa coisa existe” e “designa nada nos mundos possíveis em que essa coisa não existe”; enquanto que os *designadores obstinadamente* rígidos designam “um existente necessário, ou seja, eles designam rigidamente algo que existe em todos os mundos possíveis” (LAPORTE, 2016, tradução nossa). Resta esclarecer como um nome é fixado a um objeto e como a referência desse objeto é transmitida em uma comunidade de falantes. Trataremos dessas questões nas próximas seções e traremos do problema da referência dos objetos ficcionais à luz da teoria de Kripke.

2.2.2 Fixando a referência

Começamos pelo caso da nomeação e da fixação de referência. Esses recursos consistem não apenas na atribuição de um nome a um objeto, mas na determinação em que aquele objeto será referido ao usarmos aquele nome ou conjunto de descrições específicos. Por exemplo, não é apenas o caso que Franz Kafka se chama ‘Franz Kafka’, mas também usamos o nome ‘Franz Kafka’ para nos referirmos a esse mesmo indivíduo. Além disso, não podemos usar outro nome arbitrário como ‘Fiódor Dostoiévski’ ou ‘Liev Tolstói’ para nos referirmos a Franz Kafka uma vez que esses dois nomes não foram fixados ao indivíduo em questão.

Kripke argumenta que um objeto “[...] pode ser nomeado por ostensão, ou que a referência de um nome pode ser fixada por uma descrição” (KRIPKE, 1980, p. 96, tradução nossa). Analisemos como ocorreu a nomeação de Franz Kafka, por exemplo. Julie e Hermann Kafka, os pais de Kafka, refletiram sobre o nome que

²⁹ A noção de ‘mundos possíveis’ está envolta de controvérsia pois filósofos modais realistas como David Lewis desenvolveram uma ontologia inflacionada de objetos e mundos na medida em que defenderam que mundos possíveis *realmente* existem da maneira como são pensados. Porém, Kripke entende essa noção de modo brando, ou seja, como uma maneira de falar sobre como o mundo poderia ter sido ou de situações contrafactuais (Cf. BURGESS, 2012, p. 48).

atribuiriam ao seu filho e, quando ele nasceu, decidiram registrá-lo em um cartório com o nome 'Franz Kafka'. O que os pais de Kafka realizaram nesse momento constitui o processo que Kripke chamou de 'ato de batismo', ou seja o processo de estabelecer que um objeto deve ser referido por um nome específico — o que não se confunde com o batismo em uma acepção religiosa, especialmente a católica.

Embora Kripke não mencione o termo 'ato performativo' nas conferências, argumento que o ato batismal é estabelecido através de um ato performativo que institui um nome a um determinado objeto. Humanos são comumente nomeados quando seus nomes são registrados e reconhecidos em cartório, o que gera efeitos frente aos seus familiares e ao Estado; os animais domésticos são normalmente nomeados sem esse recurso formal mas, o que torna o processo mais simples, quando seu dono declara algo semelhante a 'vamos chamá-lo de Rex'; e até mesmo objetos inanimados são batizados, como ocorreu com o navio Rainha Elizabeth do exemplo de Austin que mencionamos anteriormente neste capítulo: "(b) 'Batizo este navio com o nome de *Rainha Elizabeth*' — quando proferido ao quebrar-se a garrafa contra o casco do navio." (AUSTIN, 1962/1990, p. 24). Algumas dessas formas de nomeação funcionam por ostensão — isso é, quando algum indivíduo aponta com o dedo para algum objeto presente no espaço em um determinado momento — ou ainda quando o agente nomeador atribui um conjunto de descrições a esse objeto.

Argumento aqui que um processo semelhante acontece com um objeto ficcional. Kafka batizou Gregor Samsa quando, ao desenvolver a narrativa de *A Metamorfose*, escreveu em uma folha de papel ou contou oralmente para alguém ao seu redor que o protagonista da obra se chamaria 'Gregor Samsa'. Evidentemente, é possível que no decorrer da produção dessa história Kafka tenha pensado em chamar Samsa por outro nome, digamos que por 'Josef K', por exemplo. Mas o processo de batismo ocorre apenas quando o nome que aparece na publicação final da obra foi fixado ao objeto pela primeira vez pelo autor em uma linguagem pública. Ou seja, Kafka batizou Gregor Samsa ao tornar público que esse personagem seria nomeado 'Gregor Samsa' e o nome foi registrado na versão final de *A Metamorfose*.

O processo de nomeação de um objeto ficcional pode ser complexo na medida em que um autor pode modificar o nome de um personagem tardiamente ao,

por exemplo, ser convencido por um revisor ou editor que o nome anteriormente atribuído não possui apelo comercial ou é cacofônico. Há casos ainda em que o autor sequer atribui um nome próprio ao personagem, como ocorreu com a criatura da obra *Frankenstein*. Nesse caso a referência desse objeto ficcional é fixada apenas pelas descrições atribuídas pela autora. O caso de *Frankenstein* causa espanto na medida em que, de acordo com a obra de Mary Shelley, ‘Frankenstein’ é o nome do Doutor Victor Frankenstein. Contudo, comumente as pessoas referem à criatura ao usarem o nome ‘Frankenstein’, o que nos leva a considerar duas hipóteses que não serão analisadas aqui: ou os leitores e espectadores erram ao chamar a criatura por ‘Frankenstein’ ou, seguindo a linha de Gareth Evans (1982), essa é uma circunstância em que houve uma mudança de referência de um nome.

A única diferença relevante entre o modo de nomeação dos objetos ficcionais e dos objetos não-ficcionais é que aqueles não podem ser batizados por ostensão. Afinal de contas, os objetos ficcionais são artefatos abstratos e, por serem abstratos, não se encontram no espaço. Em função disso não podemos apontar com o dedo para um personagem ficcional e declarar algo como ‘vamos chamá-lo de Gregor Samsa’. Portanto, esses objetos são batizados ao serem atribuídos um nome, um conjunto de descrições ou uma imagem a partir de uma vinculação da declaração ficcional do autor à instituição da ficção. Essas são inclusive as condições que estabeleci anteriormente para que um autor crie um objeto ficcional.

Não obstante, apesar de um autor não poder apontar para um objeto ficcional na ocasião do ato de batismo, podemos ainda fazer referência a esse objeto por ostensão. Assim como podemos apontar para a nossa cabeça para dizer que alguém possui inteligência — apesar da inteligência não poder ser localizada no espaço — também podemos apontar para uma cópia física de uma obra, como *A Metamorfose*, para nos referirmos a Gregor Samsa. Como Thomasson argumenta:

A fundação textual de um personagem serve como um meio através do qual um tipo de referência indexical ao personagem pode ser feita. [...] o nome [...] pode estar casualmente relacionado à fundação do referente (a saber, o texto), ao qual por sua vez o referente está conectado pela relação de dependência ontológica. (THOMASSON, 1993, p. 7, tradução nossa).

Portanto, os objetos ficcionais são batizados por um autor de ficção quando ele atribui um nome, um conjunto de descrições ou uma imagem a esse objeto pela

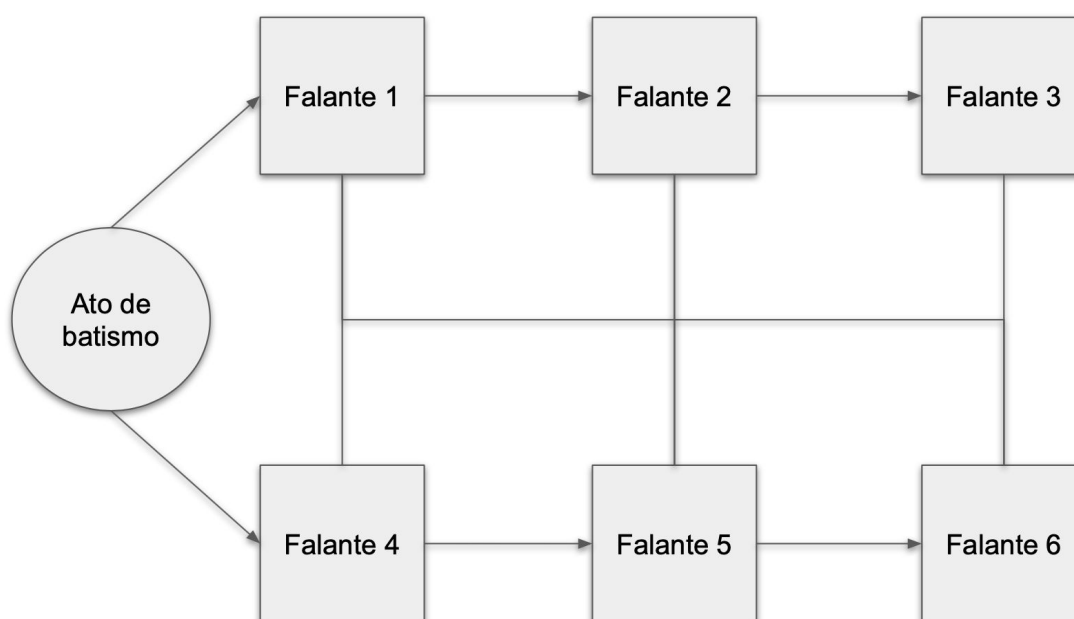
primeira vez em uma mídia pública e, em seguida, esse mesmo nome é preservado na versão final e publicada da obra em que esse objeto aparece. Analisemos na próxima seção como a referência do nome não se limita ao ato de batismo, mas é passada adiante para diversas comunidades de falantes por uma cadeia histórica.

2.2.3 Transmitindo a referência

A fixação de um nome próprio ou de uma descrição a um objeto não é suficiente para que o objeto seja referido ao usarmos um nome próprio ou uma descrição específicos. É preciso que uma comunidade de falantes reconheça que esses termos referenciais são apropriados e que os falantes os usem da maneira adequada. Kripke introduziu o conceito de *cadeia de comunicação* para explicar como a referência de um objeto é transmitida entre os falantes que preserva o nome do ato de batismo: “Quando um nome é ‘passado de conexão a conexão’, o receptor do nome deve, quando aprende o nome, penso eu, intentar usá-lo com a mesma referência que o homem de quem ele ouviu” (KRIPKE, 1980, p. 96, tradução nossa).

Julie e Hermann Kafka instituíram que o seu filho se chamaria ‘Franz Kafka’ e o uso desse nome próprio foi passado adiante para outros falantes. Em algum momento aprendemos a usar o nome ‘Franz Kafka’ para nos referirmos ao escritor tcheco — seja através de um professor de literatura na época colegial, ao vermos esse mesmo nome registrado na capa de uma cópia física de *A Metamorfose* ou de *O Processo* ou ainda por outro contexto equivalente — e a maneira como usamos esse nome próprio está conectada ao ato batismal de Julie e Hermann, isso é, se pudéssemos retroceder de falante a falante na cadeia histórica de referência voltaríamos ao tempo que em que Julie e Hermann instituíram que o seu filho se chamaria ‘Franz Kafka’. Assim como Kripke argumenta, “[...] o que é verdadeiro é que é em virtude da nossa conexão com outros falantes na comunidade, retornando ao próprio referente, que referimos a determinado homem” (KRIPKE, 1980, p. 93, tradução nossa) e a referência é em seguida mantida na medida em que os falantes preservam o uso do nome ou descrição são foram estabelecidos no ato de batismo.

Na figura abaixo há um objeto que é batizado e tem seu nome transmitido diretamente aos falantes 1 e 4. O falante 1 em seguida transmite o nome ao falante 2, que por sua vez transmite o nome ao falante 3; enquanto o falante 4 transmite o nome para o falante 5, que por sua vez transmite o nome para o falante 6. Nesse caso todos os seis falantes empregam o mesmo nome para referir ao mesmo objeto pois participam da mesma cadeia histórica de referência, que por sua vez possui a mesma origem no ato batismal daquele indivíduo que fixou a referência do objeto.



Argumento novamente que algo semelhante acontece no caso da ficção na medida em que o nome ou o conjunto de descrições que um autor atribui a um objeto ficcional é registrado em uma obra. Em seguida os falantes, ao lerem essa obra ou ao aprenderem a usar esse nome através de outros falantes ou de outros registros (como um artigo de jornal), preservam o uso desse nome e desse conjunto de descrições para referir ao objeto ficcional cuja referência foi fixada no ato de batismo realizado pelo autor. Essa perspectiva Kripkeana, apesar de ser simples e intuitiva, funciona como o pano de fundo a partir do qual poderemos compreender as relações de dependência ontológica que, por sua vez, estabelecem como um objeto ficcional pode ser criado, mantido em existência e eventualmente vir a ser destruído.

2.3 DEPENDÊNCIA ONTOLÓGICA

Argumentei que os objetos ficcionais dependem dos atos intencionais dos autores, de um registro que torne pública a obra em que o objeto ficcional aparece e de uma comunidade de falantes capazes de interpretar e dar sentido às obras e aos objetos ficcionais. Seguindo Amie Thomasson (1999), argumentarei que os objetos ficcionais dependem rigidamente e historicamente dos atos intencionais de um autor que são registrados em uma mídia; e que esses objetos dependem genericamente e constantemente dos registros em que são expressos e de uma comunidade de falantes capaz de interpretar os signos que se encontram nesses registros. Para tanto, será necessário apresentar o vocabulário que foi fornecido por Edmund Husserl nas *Investigações Lógicas* (1901/2014), mas reintroduzido por Thomasson (1999) no debate analítico. Começemos a análise pela noção geral de dependência:

Necessariamente, se α existe, então β existe³⁰.

Todos os objetos que percebemos através dos nossos cinco sentidos são dependentes de outros objetos seja para virem à existência, permanecerem em existência ou ambas as circunstâncias. Por exemplo, o *notebook* no qual estou digitando dependeu dos atos intencionais de seus criadores para vir à existência (pois não haveria *notebooks* na natureza sem a intervenção humana) e também do material do qual é composto, como alumínio e plástico, para virem e permanecem em existência (pois esses são os componentes materiais que o fazem funcionar).

No entanto, mesmo outros tipos de objetos que não passam pelos nossos cinco sentidos dependem de outros objetos, indivíduos ou estados de coisas para existirem. As leis que encontramos no Código Civil Brasileiro atual dependeram da formulação, discussão e aprovação dos deputados federais e, uma vez que haja novas formulações, discussões e aprovações, essas mesmas leis podem vir a ser

³⁰ As relações de dependência se aplicam também a propriedades, estados de coisas e indivíduos. Mas nesta seção enfatizarei a dependência em relação aos objetos – especialmente aos ficcionais.

mantidas, alteradas ou revogadas. A dependência é portanto uma relação bastante comum que se estabelece entre um objeto e o outro sem o qual aquele não poderia vir à existência ou permanecer em existência. Podemos ainda distinguir entre dois tipos distintos de dependência: em relação a um tempo e em relação a um indivíduo.

A dependência em relação ao tempo pode ser constante ou histórica.

A dependência constante é “uma relação em que uma entidade requer que a outra entidade exista em cada momento em que aquela existe”, de forma que essa relação pode ser amplamente definida como: “necessariamente, sempre que α existe, então β existe” (THOMASSON, 1999, pp. 29-30, tradução nossa). Por exemplo, a minha existência depende do funcionamento adequado do meu cérebro. Mas não é o caso que o meu cérebro deva funcionar em momentos aleatórios para que eu continue existindo. O meu cérebro deve funcionar *ininterruptamente*, isso é, uma vez que a minha dependência em relação ao cérebro é constante, se em algum momento o meu cérebro parar de funcionar eu poderei ser declarado não-existente.

A dependência histórica é “uma relação em que uma entidade requer que outra entidade exista em algum momento anterior ou coincidente com cada tempo em que aquela existe” (ibidem, p. 29, tradução nossa), ou seja, nesse caso “uma entidade requer outra para vir à existência inicialmente, apesar de ser capaz de existir independentemente daquela entidade uma vez que for criada” (ibidem, p. 31, tradução nossa). Por exemplo, a minha existência depende do meu pai e da minha mãe na medida em que eles foram os indivíduos que me geraram. Entretanto, uma vez que nasci posso continuar em existência mesmo que os meus pais venham a falecer. Apesar do falecimento dos meus pais ser um evento que espero que ainda demore bastante a ocorrer, o argumento reside na constatação que eu não me desintegraria materialmente se os meus pais deixassem de existir em um momento posterior à minha concepção, pois a minha dependência ontológica em relação a eles é histórica, ou seja, eles são necessários apenas para que eu venha a existir.

Já a dependência em relação ao indivíduo pode ser rígida ou genérica.

A dependência é rígida quando a entidade fundante é um indivíduo particular de um tipo particular, ou seja, não há flexibilidade nesse tipo de dependência. Se α depende de β , então não é suficiente que haja algum indivíduo semelhante a β , mas

β deve ser necessariamente o indivíduo β . Por exemplo, a propriedade ‘ser a atual rainha do Reino Unido’ que é exemplificada por Elizabeth II depende rigidamente dos pais de Elizabeth II terem sido Elizabeth I e Jorge VI. Caso os pais de Elizabeth II tivessem sido outras pessoas que não membros da família real ela não poderia ter feito parte da linha de sucessão real e ter se tornado atual rainha do Reino Unido.

A dependência é genérica quando a entidade fundante é um indivíduo de um tipo particular, ou seja, há uma flexibilidade maior nesse tipo de dependência. Se α depende de β , então β pode ser qualquer indivíduo desde que seja necessariamente de um tipo particular. Por exemplo, o *notebook* no qual estou escrevendo depende de determinados pedaços de alumínio, mas não um pedaço específico — aquele que foi usado para montar o aparelho, digamos. O notebook depende de qualquer pedaço de um tipo específico de alumínio. Essa é a razão pela qual, caso a minha máquina pare de funcionar, um técnico pode mudar um dos seus componentes sem fazer com isso que ela se torne um outro objeto ou nunca mais volte a funcionar.

Apliquemos então esses mesmos conceitos às relações de dependência nas quais os objetos ficcionais se envolvem, especialmente a respeito dos processos de criação, manutenção e destruição pelos quais eles passam ou podem vir a passar.

2.3.1 Na criação dos objetos ficcionais

Como vimos nesses dois primeiros capítulos, um objeto ficcional depende dos atos intencionais de um autor para vir à existência. Seguindo a teoria de Thomasson, essa é inclusive a razão pela qual chamamos os objetos ficcionais de *artefatos* abstratos. A relação de dependência de um objeto ficcional em relação ao seu autor é histórica e rígida. Ela é histórica na medida em que o objeto ficcional precisa apenas ser expresso por seu autor em uma determinada obra. Ou seja, o objeto ficcional precisa do autor apenas para vir à existência, mas uma vez criado o objeto ficcional não demanda a existência do autor. Observamos essa relação na medida em que continuamos a falar e fazer referência a Gregor Samsa ou Rodion Raskolnikov mesmo vários anos após a morte de Franz Kafka e Fiódor Dostoiévski.

A dependência em relação ao autor é rígida porque são justamente aqueles atos intencionais do autor em um tempo *t* e em um contexto específico que constituem o objeto ficcional. Façamos uma breve apresentação do conto *Pierre Menard, o Autor do Quixote* para evidenciar o porquê dessa dependência ser rígida.

Borges escreveu um conto em que um narrador anônimo relata a história de Pierre Menard, um escritor simbolista francês nascido em Nîmes no final do século XIX. Esse narrador, além de ser o condutor da história, é o personagem que se responsabiliza pela compilação e catalogação das obras escritas por Menard no decorrer de sua vida. Desse modo, entre sonetos, monografias, artigos, traduções, exames, prefácios, análises, críticas e listas de versos — as consideradas “obras visíveis” de Pierre Menard — o narrador encontra e nos conta sobre a obra mais esplendorosa, que é a “subterrânea, a interminavelmente heróica, a sem-par [...] inconclusa” (BORGES, 2007, p. 38): os capítulos IX e XXXVIII e fragmentos do capítulo XXII da primeira parte do *Dom Quixote* — mas não o *Quixote* de Cervantes!

Essa conclusão faz com o que o leitor tenha o seu primeiro espanto: como se pode afirmar que Menard criou — mesmo que fragmentariamente — o *Dom Quixote*, na medida em que é consensual que essa obra foi escrita por Miguel de Cervantes no início do século XVII? Como alguém que viveu no século XIX poderia ter realizado esse feito sem ter sido considerado anacrônico? Como é possível criar a mesma obra duas vezes? Não seria mais adequado pensar que Menard apenas copiou, plagiou ou adaptou o trabalho de Cervantes? A resposta para as duas últimas perguntas é negativa porque o objetivo de Pierre Menard não era o de (re)escrever um *Dom Quixote* contemporâneo, nem fazer uma cópia ou transcrição de um antigo romance de cavalaria: “Ele não queria compor outro *Quixote* [...] mas o *Quixote*. [...] Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem — palavra por palavra e linha por linha — com as de Miguel de Cervantes” (ibidem).

Pierre Menard refletiu exaustivamente sobre o melhor método que poderia empregar para tecer o seu *Dom Quixote* e chegou a uma hipótese de trabalho: “Conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra os turcos, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918, ser Miguel de Cervantes” (idem, p. 39). O efeito cômico de Borges é notável: essa

empreitada parece ser impossível ou, com algum otimismo, bastante improvável de ser conduzida com sucesso. Entretanto — o que intensifica o caráter cômico da história —, Menard se recusa a seguir o processo proposto logo acima. Mas a recusa se dá não por conta da impossibilidade dessa atividade, mas porque se tornar Cervantes para compor o *Dom Quixote* seria menos louvável que não ser Cervantes e ainda assim compor o *Dom Quixote*. A tarefa do escritor francês se tornou ainda mais desafiadora: escrever o *Dom Quixote* sendo Pierre Menard. E, ao menos no que diz respeito aos fins dessa narrativa, Menard escreveu *um* romance.

Eis então o resultado: os textos de Cervantes e de Menard são *ipsi literis* o mesmo — são sintaticamente idênticos —, mas “o segundo é quase infinitamente mais rico” (idem, p. 42). O narrador anônimo comprova essa tese citando Cervantes:

“... a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.”

Em seguida citando Menard:

“... a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.”

Na obra de Miguel de Cervantes, conta o narrador, essa passagem é um elogio retórico da nossa história uma vez que ela é a condutora da verdade. Já na obra de Pierre Menard a passagem é assombrosa pois, na medida em que Menard é contemporâneo e leitor do pragmatista William James, o autor francês “não define a história como indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu; é o que julgamos que aconteceu” (ibidem).

Não apenas as sentenças das obras de Menard não significam o mesmo que as sentenças da obra de Cervantes, mas também o estilo da escrita é distinto: “O estilo arcaizante de Menard — estrangeiro, afinal — padece de alguma afetação. Não assim o do precursor, que emprega com desenfado o espanhol corrente de sua época” (idem, p. 43). Dado que o sentido das proposições dependem do contexto de

enunciação, e uma vez que Menard não se limitou a fazer uma mera cópia do *Dom Quixote* de Cervantes — possuindo assim um ato intencional próprio —, o narrador anônimo mostra que Menard, como sugere o título do conto, é o autor do *Quixote*. Mas não o *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes: o *Dom Quixote* de Pierre Menard.

O argumento de Borges nesse conto é evidenciar que é impossível que uma mesma obra seja produzida duas vezes porque os atos intencionais do autor e a época em que o autor compõe a obra são irrepetíveis. Pierre Menard não exportou sequer o personagem de uma obra para a obra (o que tornaria o Quixote de Menard um objeto imigrante) pois, mesmo que Menard tivesse conhecimento do Quixote de Cervantes, o processo de criação acabou por criar um novo objeto ficcional uma vez que os atos intencionais e o contexto de criação foram particulares ao de Menard. Consequentemente, a dependência do objeto ficcional em relação ao autor é rígida.

No entanto, podemos apresentar uma objeção à rigidez da dependência em relação ao autor. Afinal de contas, podemos conceber um mundo possível em que Cervantes não escreveu *Dom Quixote* — digamos que em um mundo possível em que ele tenha falecido na Batalha de Lepanto em 1571 — mas que outro indivíduo, que por sua vez viveu exatamente a mesma vida que Cervantes viveu no nosso mundo atual, escreveu o *Dom Quixote* com os mesmos atos intencionais e no mesmo contexto histórico em que Cervantes existiu no mundo atual. Por que esse indivíduo não poderia ser considerado o criador da obra e do objeto ficcional em questão? Parece-me intuitivo que esse indivíduo seja o criador do *Quixote* nesse mundo possível e, se esse for realmente o caso, a dependência de um objeto ficcional em relação ao autor não será rígida mas genérica, uma vez que qualquer autor que em um mundo possível w e em um tempo t tenha tido os mesmos atos intencionais do autor que criou o objeto ficcional no mundo atual pode contar como sendo o criador desse objeto. No entanto, essa decisão conceitual está atrelada à aceitação ou rejeição do essencialismo de origem Kripkeano: se a dependência de um objeto em relação a seu criador for sempre como a do caso da Rainha Elizabeth II, então a dependência dos objetos ficcionais em relação ao autor será rígida. Do contrário, a dependência será genérica em relação ao autor que em um mundo possível teve as mesmas vivências que o autor que criou o objeto no mundo atual.

Analisarei na próxima seção quais são as relações de dependência que devem ser preservadas para que os objetos ficcionais permaneçam em existência. Em seguida veremos que uma vez que essas condições forem desrespeitadas os objetos ficcionais poderão ser destruídos e nessas circunstâncias deixarão de existir.

2.3.2 Na manutenção e destruição dos objetos ficcionais

Os objetos ficcionais devem ser expressos em uma narrativa, que por sua vez deve ser conduzida em uma linguagem pública e tornada pública através de registros materiais ou pela tradição oral. Argumentarei que a dependência desses objetos em relação aos registros e à comunidade de falantes é constante e genérica.

Em primeiro lugar, a dependência é constante porque deve sempre haver ao menos um registro ou um conjunto de indivíduos capazes de interpretar os signos que se encontram nesses registros para que o objeto ficcional continue existindo. Sem esses registros sequer poderíamos fazer referência ao objeto ficcional, pois não saberíamos por qual nome próprio, conjunto de descrições ou imagem invocá-lo. Além disso, dado que os objetos ficcionais são estabelecidos por práticas sociais, uma vez que não haja práticas de ficção não teremos em consequência os objetos ficcionais. Essas são as razões pelas quais a destruição de uma biblioteca (como a da Biblioteca de Alexandria no ano 48 a.C., onde havia vários registros das obras de filósofos que hoje são desconhecidos) ou de um museu (como o incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro em 2018, onde havia uma vasta coleção de etnologia indígena de povos que estavam inclusive desaparecidos³¹) não se limita a uma perda material, mas de expressões culturais como as teorias e as narrativas de mitologia e ficção desses povos. Paralelamente, o extermínio de populações nativas — como tem ocorrido na América Latina há mais de cinco séculos — é um processo de desumanização não apenas pela submissão de outros seres humanos à violência física, mas também pela destruição dos valores e das visões de mundo que esses povos carregavam em suas formas de vida e práticas cotidianas. Nesse sentido,

³¹ Nesse caso, se os registros não forem exclusivos do acervo ou se o acervo tiver sido digitalizado pelos bibliotecários, as respectivas narrativas continuam em existência.

para que um objeto ficcional permaneça em existência é necessário que ao menos um registro da obra ou que alguns intérpretes do registro continuem em existência.

Em segundo lugar, a dependência do objeto ficcional em relação ao registro é genérica. Não é necessário que um registro particular de uma obra específica ou que algum indivíduo particular de uma comunidade de falantes específica sejam preservados para que o objeto ficcional continue existindo. O que é necessário é somente um registro de um tipo particular (isso é, um registro de uma obra em que esse mesmo objeto ficcional aparece) ou quaisquer indivíduos de uma comunidade de falantes que possa interpretar esse registro. Não é necessário portanto que uma cópia particular de *A Metamorfose* (como o manuscrito originário de Kafka ou a primeira edição da obra em alemão) ou que algum indivíduo particular (como o próprio Kafka) sejam preservados para que Gregor Samsa continue em existência. Qualquer registro ou qualquer indivíduo é suficiente para manter o objeto ficcional: seja a cópia da obra que possuo na minha estante, seja uma cópia escondida no depósito de uma biblioteca setorial da Universidade Federal de Santa Catarina ou a memória de alguém que recorde ou saiba recitar ao menos uma parte da narrativa³².

No caso de um objeto ficcional que aparece em mais de uma obra, como Sherlock Holmes, a exigência é ainda mais modesta. Não somente precisamos de uma cópia qualquer, mas de uma obra qualquer: seja *Um Estudo em Vermelho* ou *Um Escândalo na Boêmia* ou em qualquer outro registro de um crítico literário ou uma adaptação televisiva de alguma das histórias em que o personagem aparece.

É importante ressaltar que o elemento mais saliente para a permanência de um objeto ficcional em existência é uma comunidade de falantes que sejam capazes de interpretar os signos que se encontram nesses registros. Inclusive, não apenas em função da possibilidade de transmissão dessas histórias pela tradição oral mas porque esses registros são compostos por signos que fazem sentido apenas para os

³² Assim como ocorre em *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury. *Fahrenheit 451* é uma narrativa sobre uma sociedade distópica em que possuir livros de literatura é considerado um crime. De acordo com a obra os bombeiros, ao invés de conterem incêndios, são os responsáveis pela detecção dos criminosos e pela conseqüente incineração dos livros de literatura que os criminosos portavam em suas residências. Ao final da narrativa o protagonista Guy Montag, que é expelido do corpo de bombeiros por haver auxiliado alguns insurgentes, encontra uma comunidade de indivíduos que não possui registros materiais das obras mas as registrou na memória e as perpetuou pela tradição oral. Uma circunstância como essa seria suficiente para que os objetos ficcionais fossem preservados.

falantes da língua em que essa narrativa se encontra³³. Se a língua na qual uma obra de ficção foi escrita for considerada morta (não no sentido em que nenhum povo a utiliza como língua materna, como é o caso do Latim ou do Sumeriano, mas no sentido em que nenhum indivíduo seria capaz de compreendê-la), então podemos considerar que o respectivo objeto ficcional foi destruído e não existe mais.

2.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Argumentei neste capítulo que um objeto ficcional vem à existência quando um autor de ficção realiza um ato performativo e vincula as suas declarações a um conjunto de práticas de ficção que denominei de ‘instituição da ficção’. Mostrei como, paralelamente a um padre ou juiz que cria o estado de coisas do matrimônio quando declara ‘eu vos declaro marido e mulher’ para as pessoas adequadas no contexto adequado, um autor de ficção traz determinados objetos ficcionais à existência ao declarar e instituir publicamente que há determinados objetos ou acontecimentos ficcionais que constituem fatos ficcionais. Essa nova perspectiva deve responder as preocupações de filósofos anti-realistas sobre objetos ficcionais, como Stuart Brock.

Não somente a criação mas também a nomeação de um objeto ficcional está atrelada a uma atitude por parte do autor. Ao estabelecer um nome ou um conjunto de propriedades o autor batiza um objeto ficcional e esses termos são passados e compartilhados através de uma cadeia histórica de referência. Esse é o processo nos possibilita a usar o nome próprio ‘Gregor Samsa’ ou ‘o personagem ficcional que se transformou em um inseto monstruoso’ para nos referimos a Gregor Samsa. Por fim, analisei a partir dessa estrutura argumentativa que um objeto ficcional depende historicamente e rigidamente de um autor e constantemente e genericamente dos registros ou de uma comunidade de falantes capazes de interpretar os registros.

Analisemos no próximo capítulo quais são os três tipos de declaração que encontramos na ficção ou estão associadas à ficção e quais são as propriedades que temos a permissão e a obrigação de atribuir a um determinado objeto ficcional.

³³ Aqui estou tratando especificamente de obras literárias ou de natureza escrita.

Esta página foi deixada em branco propositalmente.

CAPÍTULO 3

A SEMÂNTICA DO DISCURSO FICCIONAL

A ATRIZ PRINCIPAL:

- Morreu! Pobre garoto! Está morto! Ah, que coisa!

O ATOR PRINCIPAL:

- Morto o quê! É fingimento! Fingimento! Não acredite!

OUTROS ATORES:

- Fingimento? Realidade! Realidade! Está morto!

OUTROS ATORES:

- Não! Fingimento! Fingimento!

O PAI:

- Fingimento coisa nenhuma! Realidade, realidade, senhores! Realidade!

O DIRETOR:

- Fingimento! Realidade! Pois que vão todos para o diabo! Luz! Luz! Luz!

PIRANDELLO, *Seis Personagens à Procura de Autor*, pp. 139-140.

3 INTRODUÇÃO

Quais são as propriedades que podemos atribuir acertadamente a um objeto ficcional? Tomemos como exemplo o personagem L. B. Jefferies do filme *Janela Indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock. Podemos atribuir acertadamente a Jefferies a propriedade de ser um usuário de cadeira de rodas uma vez que o personagem é retratado dessa maneira *de acordo com a história*. Afinal de contas, Jefferies usa

uma cadeira de rodas durante todo o filme, as demais pessoas ao seu redor falam explicitamente do acidente que o deixou debilitado e em nenhum momento um personagem ou subtexto sugerem que Jefferies estaria fingindo a sua incapacidade de se locomover com as próprias pernas. Além disso, podemos reconhecer que essa é uma propriedade determinante para o argumento do filme uma vez que torna coerente o tédio que faz Jefferies observar os seus arredores com um binóculo e assim ser testemunha do crime que crê ter acontecido na sua própria vizinhança.

Predicamos acertadamente aos objetos ficcionais outras propriedades, que por sua vez não se restringem a o que é o caso de acordo com a história em que eles aparecem. Se de um lado é o caso que de acordo com *Janela Indiscreta* Jefferies é um homem, trabalha como fotógrafo jornalístico, sofreu um acidente que o forçou a usar uma cadeira de rodas por algumas semanas e foi testemunha de um assassinato; por outro lado também podemos assegurar que ele possui as propriedades de ser um personagem ficcional, de ser um artefato abstrato, de ser uma criação do escritor Cornell Woolrich, de ter aparecido pela primeira vez em forma impressa em 1942 no conto *Tinha que Ser Assassinato*, de ter reaparecido em uma adaptação cinematográfica roteirizada por John Hayes e dirigida por Alfred Hitchcock em 1954 e de ter sido encenado nesse mesmo filme por James Stewart.

Todavia, duas tensões conceituais aparecem aqui: a primeira surge quando notamos que o último conjunto de propriedades que elenquei no parágrafo anterior, apesar de ser atribuído acertadamente ao protagonista do filme de Hitchcock, não é compatível com aquelas propriedades que são atribuídas a ele de acordo com a história. Segundo *Janela Indiscreta*, não é o caso que L. B. Jefferies seja um objeto ficcional criado por Cornell Woolrich e encenado por James Stewart em um filme de Alfred Hitchcock. De acordo com o filme Jefferies é um homem de carne e osso que trabalha como fotógrafo jornalístico e pessoas como Woolrich, Stewart e Hitchcock sequer existem (ou suas existências são indeterminadas). A segunda tensão se dá porque parece ser inconsistente afirmar que um artefato abstrato trabalha como fotógrafo jornalístico, anda de cadeira de rodas ou foi uma testemunha de um crime pois, como discutimos no primeiro capítulo desta tese, artefatos abstratos não são espacialmente localizáveis e não podem estabelecer interações causais. Nesse

sentido, parece que estamos cometendo um equívoco quando dizemos que os objetos ficcionais possuem as propriedades que lhes são atribuídas em uma obra.

Essas tensões evidenciam que há mais do que apenas um nível no discurso ficcional. Este capítulo se ocupará então primeiramente da análise dos três níveis de declarações que ocorrem a respeito de objetos ou obras ficcionais: as declarações ficcionais, metaficcionais e paraficcionais³⁴ (VOLTOLINI, 2006; RECANATI, 2018). Em seguida analisarei três grupos de teorias que tratam da semântica do discurso ficcional: as teorias do puro faz-de-contas (WALTON, 1990), as teorias híbridas (SEARLE, 1973; KRIPKE, 1973/2003; THOMASSON, 2003) e as teorias puramente referenciais (INWAGEN, 1977; PARSONS, 1980; ZALTA, 1983). Defenderei então que o primeiro grupo não descreve de modo adequado a maneira como falamos sobre objetos ficcionais em contextos metaficcionais e paraficcionais; que o segundo possui inconsistências internas porque leva a uma proliferação de nomes ficcionais em declarações ficcionais e metaficcionais; e que o terceiro recorre ou a uma teoria de dois tipos de predicação ou a uma teoria de dois tipos de predicado que são, em termos linguísticos, recursos *ad hoc*. Dentro do espectro puramente referencial recusarei os elementos arbitrários das teorias de Edward Zalta e Peter van Inwagen para apresentar a minha contribuição — que consiste em uma adaptação da teoria dos adjetivos modificacionais de Guillermo del Pinal (2015) — e argumentarei que ambas as declarações ficcionais e paraficcionais geram usos privativos, enquanto as declarações metaficcionais geram usos intersectivos do mesmo adjetivo ‘ficcional’.

Neste capítulo defenderei portanto que os objetos ficcionais não possuem as propriedades que lhes são atribuídas nas obras em que são apresentados, o que quer dizer que Jefferies não é realmente um usuário de cadeira de rodas ou um fotógrafo jornalístico; por outro lado, esses objetos possuem as propriedades que lhes são atribuídas em contextos metaficcionais, o que quer dizer que Jefferies possui a propriedade de ser um personagem ficcional de forma *simpliciter*. Não obstante, defenderei por fim que as histórias de ficção não apenas nos permitem mas também nos obrigam a usar as propriedades que são atribuídas aos objetos

³⁴ Saliento que investigarei as declarações ao invés das sentenças relacionadas à ficção porque o meu interesse reside justamente nos usos que os falantes de uma língua fazem de tais sentenças e conseqüentemente nos significados que elas adquirem a partir de nossas práticas de ficção.

ficcionais por um autor de ficção, pois essas são justamente as propriedades que nos fazem imaginar, interpretar e nos comunicar significativamente sobre os estados de coisas suscitados pelo autor em uma determinada obra. Assim, a minha teoria acaba por explicitar o caráter normativo de uma semântica do discurso ficcional e fornecer uma análise unificada dos três níveis de declarações relacionadas à ficção.

3.1 AS DECLARAÇÕES FICCIONAIS, METAFICCIONAIS E PARAFICCIONAIS

Por que afirmamos que L. B. Jefferies é tanto um usuário de cadeira de rodas como um personagem ficcional? As respostas parecem simples: afirmamos que ele é um usuário de cadeira de rodas porque ele é apresentado dessa forma em *Janela Indiscreta*; e dizemos que ele é um personagem ficcional porque ele aparece em um filme dirigido por Alfred Hitchcock, tendo Hitchcock a intenção de narrar uma história que não está vinculada a um estado de coisas efetivo do mundo empírico e dessa maneira associar o seu filme ao nosso conjunto de práticas cinematográficas.

No entanto, depois de um pouco de reflexão, notamos que parece haver inconsistências entre as propriedades atribuídas aos objetos ficcionais. De um lado, ao observarmos exclusivamente o que ocorre *de acordo com a história*, seria falso afirmar que L. B. Jefferies seja um personagem ficcional porque segundo o filme ele é um indivíduo composto por carne e osso assim como todos os humanos. Por outro lado, ao analisarmos somente o aspecto metafísico, concluímos que personagens ficcionais não parecem ser o tipo de objeto que trabalha como fotógrafo jornalístico ou anda de cadeira de rodas, uma vez que os objetos ficcionais não podem ser localizados no espaço e não estabelecem relações causais. Ao notarmos essas inconsistências aparentes somos levados a reconhecer que há mais de um nível de discurso sobre a ficção. Seguindo Alberto Voltolini (2006) e François Recanati (2018)³⁵, sustento que há três tipos de declarações a respeito de obras ou objetos

³⁵ François Recanati define as *declarações ficcionais* como “[...] os usos de nomes próprios ficcionais que encontramos em uma ficção em que os nomes em questão são introduzidos” (RECANATI, 2018, p. 25, tradução nossa). Contudo parece evidente que textos de ficção podem conter nomes próprios que não são ficcionais (como ‘Napoleão’ em *Guerra e Paz* ou ‘Londres’ nas histórias de Sherlock Holmes) ou podem introduzir nenhum nome próprio (como o protagonista anônimo de *Se Numa Noite de Inverno um Viajante* de Italo Calvino), de modo que o uso de um nome próprio ficcional não é uma condição necessária para a realização de uma declaração ficcional. Não obstante, Recanati não

ficcionalis: as declarações ficcionais, metaficcionais e paraficcionais. Observemos as três declarações elencadas logo abaixo a fim de distinguirmos cada uma delas³⁶:

(1) “Eu vi por aquela janela. Eu vi brigas e discussões de família e viagens misteriosas pela noite; facas e serras e cordas; e agora, desde a noite passada, nenhum sinal da esposa.” (Declaração feita por L. B. Jefferies em *Janela Indiscreta*).

(2) L. B. Jefferies é um personagem ficcional criado por Cornell Woolrich em 1942.

(3) De acordo com *Janela Indiscreta*, L. B. Jefferies viu discussões de família pela janela de seu apartamento.

Declarações como (1) devem ser chamadas de *declarações ficcionais*. Elas são realizadas por um ou mais autores que, através de um ato performativo que é executado em uma linguagem pública, introduzem um nome próprio ou conjunto de descrições que criam um objeto ficcional, acrescentam atributos a um objeto ou constituem certos atos de fala na ficção (e.g., descrições, pedidos, etc.)³⁷. Como analisei anteriormente, essas declarações devem estar vinculadas a um conjunto de práticas (i.e., àquilo que chamei de ‘instituição da ficção’) que fora estabelecido

define o conceito de ‘declaração metaficcional’, mas apenas apresenta o seguinte exemplo: “Sherlock Holmes é um personagem ficcional criado por Conan Doyle. Ele apareceu pela primeira vez na forma impressa em 1887, em *Um Estudo em Vermelho*” (idem, p. 26, tradução nossa).

³⁶ García-Carpintero (2019), através de Bonomi (2008), realiza uma distinção entre *declarações textuais*, *metatextuais* e *paratextuais*. Acredito que essa distinção é insatisfatória porque reduz a ficção à forma escrita e ignora as artes visuais e performativas. Já Amie Thomasson (2003) emprega os conceitos ‘discurso ficcionalizante’, ‘interno’, ‘externo’ e ‘existencial’. Apesar de haver uma equivalência entre alguns desses conceitos e aqueles usados por Voltolini e Recanati, prefiro usar o vocabulário atual para não impor uma relação de “dentro” e “fora” da ficção que pode vir a gerar uma relação de oposição entre os discursos ficcional e não-ficcional. Ademais, os discursos existenciais não precisam constituir uma nova categoria, mas podem ser diluídos nas declarações ficcionais, metaficcionais e paraficcionais. Por fim, Barry Smith (1980) reconhece que há dois tipos de afirmações na ficção: as afirmações-A e as afirmações-B, mas esse vocabulário caiu em desuso.

³⁷ Um objeto ficcional é criado quando aparece pela primeira vez em uma história (como é o caso de Gregor Samsa em *A Metamorfose*); ele é reapropriado e referenciado quando um autor de ficção preserva a cadeia histórica de referência que leva a um ato de batismo feito por ele ou outro autor (como é o caso de Sherlock Holmes em outras histórias de Conan Doyle que não *Um Estudo em Vermelho*). Além disso, os objetos que não são ficcionais (como é o caso de Napoleão em *Guerra e Paz*) recebem novas propriedades em uma história, mas isso não implica que um novo objeto foi criado ou que tal objeto possuía as propriedades que um autor o atribuiu em uma obra.

previamente à realização das declarações dos autores e ao qual esses autores pretendem que suas declarações estejam associadas. Em suma, emprego essa nomenclatura apelando para o seu caráter intuitivo: *as declarações ficcionais são aquelas que os autores realizam ao produzir uma obra de ficção, sendo então as mesmas declarações que lemos em uma obra literária ou que constituem os diálogos dos personagens e os subtextos que encontramos no cinema ou no teatro.*

Já as declarações que seguem uma estrutura semelhante a (2) devem ser chamadas de *declarações metaficcionais*. Elas são realizadas por um espectador quando se refere às obras, objetos ficcionais ou objetos não-ficcionais presentes em determinada obra de ficção, atribuindo a eles propriedades que acredita não terem sido predicadas por um autor em seu ato performativo, mas que ainda podem ser atribuídas a esses objetos se levamos em consideração o seu contexto de criação, uma interpretação da narrativa ou a categoria metafísica a qual os objetos em questão pertencem. *Ou seja, essas são as declarações que predicam algo ao objeto ficcional ou à obra de ficção para além daquilo que foi instituído pela narrativa.*

É um truísmo, por exemplo, declarar que L. B. Jefferies é um personagem ficcional criado por Cornell Woolrich. Os espectadores e a crítica cinematográfica atribuem a autoria de uma obra ou de um personagem ficcional a um ou mais autores. Nesse sentido, para sabermos que (2) realmente é o caso basta adquirirmos uma cópia de *Janela Indiscreta* e lermos o nome dos escritores segundo consta na ficha técnica ou nos créditos finais; ou podemos ainda buscar um testemunho de um indivíduo epistemicamente confiável, como um professor universitário do curso de Cinema seria nesse contexto; ou, caso o meu interlocutor nutra uma simpatia desmedida pelo ceticismo acadêmico, seria ainda possível realizarmos uma análise forense dos manuscritos de *Tinha que Ser Assassinato* para saber se Woolrich de fato redigiu o conto, ou assistir ao *making of* de *Janela Indiscreta* para compreender o processo de composição dessa obra. De qualquer maneira, não importando o rigor epistêmico exigido por meu interlocutor, sustento que o valor de verdade de declarações como (2) pode ser verificado empiricamente.

Se declarações como (2) possuem valores de verdade, isso é, se podem ser verdadeiras ou falsas, então as declarações metaficcionalis expressam proposições. Scott Soames (2012) afirma que as proposições satisfazem as condições A1 e A2:

A1. Algumas coisas são asseridas, acreditadas e conhecidas. Essas atitudes relacionam aqueles que asserem, acreditam ou sabem algo a aquilo que eles asserem, acreditam ou sabem.

A2. As coisas asseridas, acreditadas ou conhecidas são portadoras de verdade e falsidade. (SOAMES, 2012, p. 209, tradução nossa).

As sentenças são estruturas linguísticas bem formadas, ou seja, estruturas que estão de acordo com uma gramática determinada. Já as proposições são os conteúdos das sentenças, ou seja, aquilo que elas significam³⁸. As sentenças ‘L. B. Jefferies é um personagem ficcional criado por Cornell Woolrich em 1942’ e ‘L. B. Jefferies is a fictional character created by Cornell Woolrich in 1942’ expressam a mesma proposição, que é a de L. B. Jefferies ser um personagem ficcional criado por Cornell Woolrich em 1942³⁹. Assim, as proposições são “o que diferentes sentenças ou declarações que ‘dizem a mesma coisa’ ou expressam a mesma crença têm em comum” (SOAMES, 2012, p. 209, tradução nossa). Em função disso Teresa Robertson argumenta que as proposições são “portadoras de propriedades modais (como necessidade e contingência) e propriedades epistêmicas (como ser conhecível *a priori* ou ser conhecível apenas empiricamente)”, além de serem objetos de outras atitudes como objetos de conhecimento, asserções, crenças, dúvidas, etc. (ROBERTSON, 2012, p. 189, tradução nossa). De qualquer modo, o que é realmente importante nesse ponto é que reconheçamos que as proposições possuem valores de verdade. Vejamos a declaração (2a) para marcar um contraste que explicita que as declarações metaficcionalis podem ser verdadeiras ou falsas:

(2a) L.B. Jefferies é o protagonista do filme *Um Corpo que Cai* de Alfred Hitchcock.

A declaração (2a) é falsa porque o protagonista do filme *Um Corpo que Cai* é o personagem John Ferguson. Apesar de Ferguson ser interpretado por James

³⁸ Logo, continuo me comprometendo com a teoria da referência direta discutida no segundo capítulo.

³⁹ As sentenças entre aspas simples indicam *menção* e as sem aspas simples os *usos* dos termos.

Stewart (o mesmo ator que encenou L. B. Jefferies) e aparecer em um filme dirigido por Alfred Hitchcock (o mesmo diretor de *Janela Indiscreta*), é evidente que Ferguson e Jefferies não são o mesmo objeto ficcional, sendo que o protagonista de *Janela Indiscreta* não é o protagonista de *Um Corpo que Cai*. Ferguson e Jefferies são objetos ficcionais diferentes não apenas porque não compartilham diversas propriedades (afinal, um mesmo objeto ficcional pode ter características diferentes no decorrer de uma mesma história e continuar sendo o mesmo objeto), mas porque eles foram criados em contextos distintos a partir de atos intencionais específicos.

Saliento também por contraste que declarações ficcionais como (1) não possuem valores de verdade porque são atos performativos. Assim como tornei explícito no segundo capítulo, os atos performativos de um autor instituem fatos ficcionais – e fatos, sejam eles ficcionais ou não, não são ditos verdadeiros ou falsos. Seguindo Soames, considero que as proposições possuem valores de verdade, sendo que serão verdadeiras se corresponderem ao estado de coisas expresso e falsas caso essa correspondência não ocorra. Por exemplo, o fato de Barack Obama ter vencido as eleições presidenciais de 2008 nos Estados Unidos não pode ser dito nem verdadeiro, nem falso. Porém a sentença ‘Barack Obama venceu as eleições presidenciais de 2008 nos Estados Unidos’ possui valor de verdade e, nesse caso, podemos dizer que essa é uma proposição verdadeira na medida em que há um estado de coisas correspondente capturado pela proposição. Em outro sentido, podemos ainda dizer que essa proposição é verdadeira porque o nome próprio ‘Barack Obama’ refere a Barack Obama e o predicado ‘ser o vencedor das eleições presidenciais de 2008 nos Estados Unidos’ recai sobre esse indivíduo.

Sustento que essa estrutura argumentativa é análoga no caso da ficção: a declaração “Eu vi através daquela janela. Eu vi brigas e discussões de família e viagens misteriosas pela noite; facas e serras e cordas; e agora, desde a noite passada, nenhum sinal da esposa” atribuída a Jefferies não pode ser dita nem verdadeira, nem falsa. Apresentarei os porquês ao analisarmos o processo de criação de objetos e de instituição de fatos ficcionais: Cornell Woolrich criou o personagem ficcional L. B. Jefferies quando escreveu e publicou *Tinha que Ser Assassinato* em uma linguagem pública e associou seus atos performativos às

nossas práticas literárias estabelecidas, sendo nessa mesma história que Woolrich atribuiu a Jefferies um nome próprio e um conjunto de descrições. Já John Hayes, Alfred Hitchcock e sua produtora reconheceram e deram sequência à cadeia histórica de referência que se iniciou com o ato de batismo realizado por Woolrich ao nomear Jefferies; e em seguida produziram e lançaram o filme *Janela Indiscreta*.

Ao lançarem o filme eles fizeram com que declarações como (1) instituísem estados de coisas ficcionais que nos levam a perceber, imaginar e reconhecer que segundo essa história há alguém chamado L. B. Jefferies e que Jefferies viu brigas e discussões de família através de sua janela. Assim como o fato de Barack Obama ter sido eleito presidente em 2008 tornar verdadeira a proposição ‘Obama foi eleito presidente em 2008’, a declaração (1) se mostra como o critério a partir do qual dizemos que declarações como (3) “de acordo com *Janela Indiscreta*, L. B. Jefferies viu discussões de família pela janela de seu apartamento” são verdadeiras. Nós enquanto espectadores reconhecemos esse evento como sendo ficcional e assim interpretamos os demais acontecimentos do filme, de modo que os autores não expressam proposições quando realizam declarações ficcionais. Isso não quer dizer que declarações ficcionais sejam carentes de sentido, mas apenas que elas não possuem valores de verdade porque estabelecem o que chamei de ‘fatos ficcionais’.

Ainda com o objetivo de fornecer razões para suportar a minha conclusão anterior, façamos um contraste com as declarações metaficcionais do tipo (2a): o que poderia tornar falsas declarações como (1)? Qual seria o pano de fundo contra o qual poderíamos estabelecer que declarações ficcionais são verdadeiras ou falsas, uma vez que elas não se direcionam nem buscam descrever algum estado de coisas efetivo do mundo empírico? Respondo que nada poderia ter esse papel, uma vez que se Alfred Hitchcock houvesse instituído outro estado de coisas que não aquele expresso pela declaração (1), digamos que em contrapartida um estado (1a) que estabelece que Jefferies não sofreu um acidente e continuou normalmente a sua rotina de fotógrafo jornalístico, então esse estado de coisas (1a) seria o fato ficcional original instituído através de um ato performativo por parte do autor — o que por sua vez não tornaria a declaração (1) falsa, mas apenas indicaria que a declaração (1) não pertence ao universo de declarações que foram realizadas em *Janela Indiscreta*.

Em outras palavras: as declarações ficcionais não necessitam de um pano de fundo contra o qual podemos estabelecer que as declarações como (1) são verdadeiras ou falsas: *elas são o próprio pano de fundo contra o qual as declarações paraficcionalis devem se direcionar para que as declarações paraficcionalis sejam valoradas como sendo verdadeiras ou falsas*. Como argumentei, assim como um padre ou um juiz não dizem algo verdadeiro ou falso quando pronunciam “eu vos declaro marido e mulher” no contexto apropriado, mas estabelecem o estado de coisas social do matrimônio, um autor de ficção não diz algo verdadeiro ou falso quando realiza declarações ficcionais, mas estabelece um determinado estado de coisas ficcional. Desse modo podemos dar sequência à nossa análise e investigar no que consiste o terceiro e último tipo de declaração que está relacionada à ficção.

Declarações como (3) devem ser chamadas de *declarações paraficcionalis*. Elas são aquelas que um falante realiza ao tratar de objetos ficcionais atribuindo a eles as propriedades que julga terem sido predicadas por um ou mais autores em seus atos performativos (seja de modo explícito através dos diálogos entre os personagens e legendagens, ou ainda de modo implícito através de subtextos e sucessões de eventos⁴⁰), mas que são antecedidas explícita ou implicitamente por um prefixo ou operador sentencial que seja semanticamente equivalente a “de acordo com a ficção”. Observemos as declarações paraficcionalis (3) e (3a) abaixo:

(3) De acordo com *Janela Indiscreta*, L. B. Jefferies viu discussões de família pela janela de seu apartamento.

(3a) L. B. Jefferies viu discussões de família pela janela de seu apartamento.

As declarações paraficcionalis (3) e (3a) são semanticamente equivalentes (isso é, possuem o mesmo sentido e por isso expressam a mesma proposição), sendo que (3) possui um operador sentencial explícito e (3a) contém um operador

⁴⁰ Por exemplo, não seria necessário que L. B. Jefferies declarasse explicitamente “sou um usuário de cadeira de rodas” durante o filme para que fosse o caso que Jefferies fosse um usuário de cadeira de rodas. A circunstância de *Janela Indiscreta* retratar Jefferies como sendo um usuário de cadeira de rodas já seria suficiente para estabelecermos que Jefferies é um usuário de cadeira de rodas.

sentencial implícito. É importante salientar que a declaração paraficcional (3a) não deve ser confundida com uma declaração ficcional, pois o que difere um tipo de declaração do outro é que as declarações paraficcionais não são citações de uma declaração ocorrida em uma obra de ficção. *Declarações como (3) e (3a) são ditas paraficcionais ao invés de ficcionais porque aquelas se referem a o que é ou não é o caso de acordo com a história, mas não são elas mesmas partes constituintes da história.* Caso algum personagem tenha dito algo como (3a) ou um falante intente (mesmo que equivocadamente) realizar uma citação de uma declaração que ocorre em uma obra de ficção, então teremos uma declaração ficcional. Caso algum personagem não tenha dito algo como (3a) ou um falante não intente realizar uma citação de uma declaração ficcional, mas apenas dizer que certo estado de coisas ocorreu ou não ocorreu em uma obra, então teremos uma declaração paraficcional.

Assim como as declarações metaficcionais, as declarações paraficcionais expressam proposições. Declarações paraficcionais são verdadeiras quando estão de acordo com o que é o caso em uma determinada história de ficção e são falsas quando estão em desacordo. Dessa forma, as proposições (3) e (3a) são verdadeiras porque estão de acordo com (1). Porém, caso o falante de (3a) não reconheça que há um operador sentencial implícito em sua declaração, então a proposição será considerada falsa porque não é o caso que Jefferies viu discussões de família pela janela de seu apartamento de modo *simpliciter* (analisarei esse ponto detalhadamente ao final da próxima seção, pois essa é precisamente uma das duas tensões conceituais que procuro solucionar). De qualquer forma, ainda para indicar que as declarações paraficcionais expressam proposições, analisemos a declaração paraficcional falsa logo abaixo para desse modo realizarmos um novo contraste:

(3b) Em *Janela Indiscreta*, L. B. Jefferies não viu discussões de família pela janela do seu apartamento.

A declaração (3b) é falsa porque não condiz com os acontecimentos de *Janela Indiscreta*. Afinal de contas, Jefferies é retratado na história como tendo visto discussões de família pela janela do seu apartamento. Em função dessa conclusão

até mesmo os filósofos antirrealistas a respeito da existência de objetos ficcionais, a exemplo de Kendall Walton e Gregory Currie, devem reconhecer que há distinções marcantes entre aquilo que é expresso na declaração (3) e na declaração (3b). Se esses filósofos não reconhecerem que declarações paraficcionais expressam proposições porque contêm nomes ficcionais (e de acordo com esses filósofos os nomes ficcionais são vazios e as sentenças que contêm nomes vazios não possuem valores de verdade), devem ao menos empregar adjetivos como ‘fiel’ para (3) e ‘infiel’ para (3b) ou sustentar que (3) é o caso de acordo com o faz-de-contas e (3b) não é o caso de acordo com o faz-de-contas. Do contrário, perderemos o critério para distinguir os limites da interpretação de uma obra de ficção e cairemos ou em uma teoria em que toda interpretação é legítima ou que toda interpretação é ilegítima. Entretanto, assim como analisei no primeiro capítulo desta tese, as distinções entre (3) e (3b) dificilmente serão estabelecidas de maneira satisfatória sem recorrermos a uma metafísica da ficção que possua uma abordagem realista.

Em suma, as declarações ficcionais são aquelas expressas através de atos performativos de um ou mais autores em determinada obra de ficção, sendo que elas não são nem verdadeiras, nem falsas; as declarações metaficcionais são aquelas que realizamos sobre objetos que aparecem em uma história de ficção a partir do que é o caso em um contexto extra-ficcional e podem ser verdadeiras ou falsas de acordo com a adequação do que é afirmado em relação ao estatuto metafísico do objeto em questão; e as declarações paraficcionais são aquelas que são antecedidas explicitamente ou implicitamente por um prefixo ou operador sentencial equivalente a “de acordo com a ficção” e podem ser valoradas como verdadeiras ou falsas a partir da sua adequação com as declarações ficcionais e com subtextos de uma obra de ficção, assim como podemos ver na tabela abaixo:

Tipo de declaração:	Valores de verdade:
Declarações ficcionais	Sem valores de verdade
Declarações metaficcionais	Podem ser verdadeiras ou falsas
Declarações paraficcionais	Podem ser verdadeiras ou falsas

Analisaremos na próxima seção como as teorias do puro faz-de-contas, as teorias híbridas e as teorias puramente referenciais lidam com esses três tipos de declaração e qual dessas teorias tem a maior elegância e o maior poder explicativo.

3.2 TRÊS TIPOS DE TEORIAS

Uma vez que sabemos no que consistem as declarações ficcionais, metaficcionais e paraficcionais, podemos agora apresentar criticamente os três tipos de teorias mais influentes no debate contemporâneo acerca da semântica do discurso ficcional: o primeiro grupo é representado pelas teorias do puro faz-de-contas (WALTON, 1990), o segundo pelas teorias híbridas (SEARLE, 1973; KRIPKE, 1973/2003; THOMASSON, 2003) e o terceiro pelas teorias puramente referenciais (INWAGEN, 1977; PARSONS, 1980; ZALTA, 1983). O meu objetivo nesta seção, para além de apresentar as linhas gerais das teorias mencionadas logo acima, é mostrar que elas não ilustram adequadamente as nossas práticas de ficção ou possuem inconsistências internas, de modo que construirei uma segunda via dentro das teorias puramente referenciais a partir de uma adaptação da teoria dos adjetivos modificacionais de Guillermo del Pinal (2015). Nesse sentido, a fim de solucionar as duas tensões conceituais suscitadas na introdução deste capítulo, argumentarei que os espectadores fazem usos intersectivos do adjetivo 'ficcional' quando realizam declarações metaficcionais, mas que os autores de ficção fazem usos privativos desse mesmo adjetivo quando realizam declarações ficcionais.

3.2.1 As teorias do puro faz-de-contas

Assim como discutimos no primeiro capítulo, as teorias do faz-de-conta e do fingimento são aquelas que consideram que um autor não realiza uma asserção genuína quando compõe uma obra de ficção. Isso ocorre seja porque ele instaura um jogo de faz-de-contas em que certos objetos do mundo empírico funcionam como um esteio para que os espectadores imaginem certos objetos ou acontecimentos restritos a um mundo ficcional (teoria de Kendall Walton), seja

porque ele altera a força do ato ilocucionário e assim finge realizar os atos de fala que parecem ser efetuados (teoria de John Searle). A teoria do *puro* faz-de-contas consiste em uma tese ainda mais forte que aquela que apresentei anteriormente, sendo essa aceção mais forte compartilhada por Kendall Walton mas não por John Searle, e resulta na compreensão de que não só as declarações dos autores (as ficcionais), mas *todas* as declarações que remetem a nomes, descrições ou eventos ficcionais (as metaficcionais e paraficcionais) instituem um jogo de faz-de-contas.

Em síntese: as declarações ficcionais, metaficcionais e paraficcionais não são declarações genuínas e assim não expressam proposições⁴¹. Nesse sentido, os dois desafios conceituais que motivam a discussão deste capítulo não atingem a teoria do puro faz-de-contas uma vez que segundo essa perspectiva os objetos ficcionais não existem (logo não são artefatos abstratos) e não possuem as propriedades que um autor lhes atribuiu em uma obra ficcional. Para Walton, portanto, L. B. Jefferies deve ser *apenas imaginado* como existente e como sendo um fotógrafo jornalístico, mas não existe um objeto ficcional que se chama 'L. B. Jefferies' e não há algo que possui a propriedade de ser um fotógrafo ou qualquer outra que lhe foi atribuída em uma determinada obra ou fora do contexto ficcional.

Ainda no primeiro capítulo apresentei objeções às teorias do fingimento e do faz-de-contas ao sustentar que essas teorias não descrevem adequadamente as nossas práticas literárias e cinematográficas pois reduzem a ficcionalidade a um campo meramente representacional. Além disso, argumentei que notamos com facilidade que um autor pode criar uma obra de ficção mesmo quando ele não finge ou faz-de-contas que está realizando os atos de fala que executa ao produzir uma história. Ademais, essas teorias não reconhecem a capacidade criativa dos autores de ficção e, dado que essa abordagem implica que não existem tais coisas como objetos ficcionais, os filósofos do faz-de-contas devem lidar com o problema dos nomes vazios e explicar como falamos significativamente sobre esses objetos

⁴¹ É importante salientar que a teoria do fingimento de Searle (1975) não pode ser considerada uma teoria do *puro* fingimento, pois ele reconhece que existem tais coisas como objetos ficcionais. Apesar de Searle não ter desenvolvido uma metafísica da ficção, ele argumenta que deve haver algo sobre o qual falamos quando realizamos declarações metaficcionais e paraficcionais. Nesse sentido, a teoria de Searle deve ser classificada como híbrida. Por outro lado, Kendall Walton (1990), Gregory Currie (1990), Anthony Everett (2005) e Stuart Brock (2010) defendem que todos os níveis do discurso ficcional envolvem fingimento ou faz-de-contas e as minhas críticas se direcionam a esses autores.

supostamente inexistentes e como marcamos a diferença entre as declarações que atribuem propriedades que são próprias (como em “L. B. Jefferies foi criado por Cornell Woolrich”) ou impróprias (como em “L. B. Jefferies foi criado por Arthur Conan Doyle”) a esses objetos fora de um contexto ficcional; além das declarações que são adequadas (como em “L. B. Jefferies viu discussões de família pela janela de seu apartamento”) ou inadequadas (como em “L. B. Jefferies não viu discussões de família pela janela de seu apartamento”) tomando em consideração o que é ou não é o caso de acordo com uma obra de ficção específica (em *Janela Indiscreta*).

Contudo, e aqui apresento uma nova crítica ao puro faz-de-contas, mesmo que aceitemos que essas teorias estejam corretas a respeito das declarações ficcionais (digamos que o meu interlocutor tenha chegado a esta etapa da minha análise sem ter sido convencido que objetos ficcionais são artefatos abstratos), não podemos aceitar que essas teorias se aplicam igualmente às declarações metaficcionais e paraficcionais. Afinal de contas, não estamos fingindo quando afirmamos que L. B. Jefferies é um personagem ficcional criado pelo escritor Cornell Woolrich em meados da década de 1940 e que aparece no filme *Janela Indiscreta* de Alfred Hitchcock, nem fazemos de conta que de acordo com esse filme L. B. Jefferies é um fotógrafo jornalístico que sofreu um acidente que o fez usar uma cadeira de rodas por algumas semanas. Ou seja, é evidente que de um lado realmente atribuímos a Jefferies, Gregor Samsa e Sherlock Holmes a propriedade de ser um personagem ficcional, por exemplo; de outro lado, por mais que seja discutível se apenas fingimos que os objetos ficcionais possuem as propriedades que lhes são atribuídas em uma obra de ficção, não podemos negar que não estamos fingindo que existe uma história de ficção de acordo com a qual um personagem ficcional é retratado de certa forma (no caso de Jefferies, como um fotógrafo que usa uma cadeira de rodas). Assim como Amie Thomasson salienta em sua anedota acerca de dois policiais antirrealistas a respeito de objetos ficcionais,

Se um dos dois policiais que estão discutindo um caso disser: “Esse caso está complicado, precisamos de Sherlock Holmes para solucioná-lo”, ele parecerá realmente engajado em um fingimento de que Holmes seja um detetive que pode ser convocado em momentos de necessidade. Mas a resposta do outro policial, este sem senso de humor, foi “Não há tal pessoa que seja Holmes, ele é apenas um personagem ficcional” parece fugir

dessas formas de fingimento e asserir algo verdadeiro sobre Holmes. (THOMASSON, 2003, p. 208, tradução nossa).

Antes é importante chamar atenção para a circunstância que apesar do primeiro policial estar fingindo que Sherlock Holmes é o tipo de entidade que pode ser invocada para solucionar o mistério frente ao qual os policiais se depararam (apesar de acreditar que seria mais apropriado classificar a fala do primeiro policial da anedota como um caso de ironia ao invés de fingimento), ele não está fingindo porque empregou um nome ficcional, mas porque fez referência a um objeto que é inadequado para performar a atividade requerida. Por exemplo, se o policial fosse o dono de um cachorro preguiçoso chamado Fido, a declaração “esse caso está complicado, precisamos de Fido para solucioná-lo” teria o mesmo efeito desejado mesmo que Fido fosse um cão de carne e osso ao invés de um objeto ficcional. Nesse sentido, apesar de usar o exemplo de Thomasson, não pretendo conceder o ponto de que o fingimento ou o faz-de-contas são necessários ao discurso ficcional.

De qualquer modo, ao forçarmos uma resposta de Kendall Walton a essa objeção notamos que ele poderia defender a plausibilidade da sua teoria ao sustentar que as declarações ficcionais estabelecem um jogo de faz-de-contas padrão, enquanto as declarações metaficcionais e paraficcionais estabelecem um jogo de faz-de-contas *ad hoc* que é parasitário da semântica de um jogo padrão (WALTON, 1990, p. 423). Assim, quando realizamos declarações metaficcionais e paraficcionais somos levados a estender o jogo de faz-de-contas para além do próprio jogo padrão, dessa maneira mantendo em vigência as regras que foram estabelecidas tacitamente pelos participantes, o que nos levaria a continuar a fazer de conta que aqueles objetos inexistentes que imaginamos quando participamos de um jogo (ao ler um livro de literatura ou a assistir a um filme) têm algum tipo de existência e que assim poderíamos considerá-los ficcionais ou criados por alguém.

Entretanto, o que parece ser *ad hoc* não é propriamente o jogo que foi prolongado, mas a réplica que Kendall Walton poderia fornecer a essa objeção. As nossas práticas literárias e cinematográficas, além do tipo de metafísica desenvolvida no decorrer dos três capítulos desta tese, mostram que podemos tomar e que realmente tomamos as declarações metaficcionais e paraficcionais de

modo literal. Logo, não é somente mais simples e elegante postularmos objetos ficcionais em nossa ontologia, mas também mais próximo das nossas práticas de ficção — o que nos leva à recusa da teoria do faz-de-contas em sua acepção pura.

3.2.2 As teorias híbridas

Amie Thomasson (2003) é a principal representante das teorias híbridas na semântica do discurso ficcional, mas também podemos reconhecer que John Searle (1975) e Saul Kripke (1973/2013) foram antecessores importantes dessa perspectiva. Thomasson desenvolve a sua abordagem ao assumir que, apesar das declarações ficcionais realmente estabelecerem um jogo de faz-de-contas assim como Kendall Walton sustenta, as declarações metaficcionais e paraficcionais são enunciadas de maneira literal e portanto expressam proposições genuínas. Dou a alcunha de ‘teoria híbrida’ para a teoria de Amie Thomasson porque ela mescla elementos da teoria do faz-de-contas com elementos da teoria da referência direta. Contudo, argumentarei que as teorias híbridas possuem inconsistências internas e que em função disso devem ser abandonadas por uma teoria puramente referencial.

De acordo com Thomasson (2003, p. 213) uma declaração ficcional pode ser fingida ou estabelecer um jogo de faz-de-contas de duas formas⁴². A primeira forma é chamada de fingimento (ou faz-de-contas) *de re* e ocorre quando, voltando ao exemplo das crianças que fazem de conta que um automóvel que se encontra na garagem é um cavalo que está no estábulo (primeiro capítulo, p. 35), um objeto do mundo empírico funciona como um esteio para que se imagine que algo seja o caso em um mundo ficcional. Assim os nomes ficcionais realmente fazem referência a um objeto ficcional dentro de uma perspectiva realista, mas o autor apenas finge que está predicando propriedades aos seus artefatos abstratos. Por exemplo, em uma declaração ficcional em que o fingimento é *de re*, realmente há um objeto ficcional que se chama L. B. Jefferies, mas Woolrich fingiu que Jefferies fosse um homem, fotógrafo jornalístico, usuário de cadeira de rodas e testemunha de um assassinato.

⁴² Nesta seção usarei os termos ‘faz-de-contas’ e ‘fingimento’ de modo equivalente porque o que está em questão é reconhecer que algumas declarações ficcionais não são tomadas literalmente.

A segunda forma é o fingimento (ou faz-de-contas) *de dicto*, que acontece quando por exemplo “as crianças fingem que há um monstro no armário (apesar de não haver um, nem nada que eles fingem ser um monstro)” (THOMASSON, 2003, p. 213, tradução nossa), ou seja, o fingimento é *de dicto* quando não há algum objeto do mundo empírico que funciona como um esteio, mas que ainda assim há uma prescrição para que os participantes do jogo de faz-de-contas imaginem que certos objetos existem de determinada maneira em um mundo ficcional. Nesse sentido, diferentemente do fingimento *de re*, os nomes ficcionais das declarações ficcionais não fazem referência a um artefato abstrato ou a um indivíduo concreto (portanto são nomes vazios) e o autor não apenas faz de conta que está predicando propriedades a um objeto ficcional, mas também que esse objeto ficcional existe.

Argumentarei nas próximas seções que ambas as formulações das teorias híbridas são inconsistentes na medida em que, de um lado, contra o faz-de-contas *de re*, é necessário que um personagem ficcional tenha em algum sentido as propriedades que um autor lhe atribuiu em uma história pois, do contrário, várias declarações metaficcionais e paraficcionais se tornarão ininteligíveis; do outro lado, contra o faz-de-contas *de dicto*, teremos como resultado indesejado uma proliferação indevida de nomes ficcionais em função da falta de paralelismo referencial entre as declarações ficcionais e as declarações meta e paraficcionais.

3.2.2.1 O faz-de-contas de re

Começemos a análise pela crítica ao faz-de-contas *de re*, a perspectiva que assume que nomes e descrições ficcionais referem a um objeto ficcional mas que esse objeto ficcional não possui realmente as propriedades que lhes são atribuídas. A declaração (4) que encontramos abaixo apresenta uma propriedade relacional que possui a estrutura “x é mais inteligente que y, mas menos inteligente que z”:

(4) L. B. Jefferies, Gregor Samsa e Sherlock Holmes são inteligentes, no entanto acredito que Jefferies seja mais inteligente que Samsa e menos inteligente que Holmes.

A declaração (4) assume que os personagens ficcionais L. B. Jefferies, Gregor Samsa e Sherlock Holmes possuem algum grau de inteligência, sendo que o grau de inteligência atribuído a Jefferies é maior que o atribuído a Samsa, porém menor que o atribuído a Holmes⁴³. A primeira parte de (4) ('L. B. Jefferies, Gregor Samsa e Sherlock Holmes são inteligentes') consiste em uma declaração paraficcional pois possui um operador sentencial implícito equivalente a 'de acordo com a história', sendo que a segunda parte ('acredito que Jefferies seja mais inteligente que Samsa e menos inteligente que Holmes') consiste em uma declaração metaficcional. Vejamos abaixo o argumento que leva a essa conclusão:

P1. De acordo com *Janela Indiscreta*, L. B. é Jefferies é muito inteligente.

P2. De acordo com *A Metamorfose*, Gregor Samsa é inteligente.

P3. De acordo com *Um Estudo em Vermelho*, Sherlock Holmes é extremamente inteligente.

C1. L. B. Jefferies, Gregor Samsa e Sherlock Holmes são inteligentes.

Uma vez que o grau de inteligência dos três personagens foi valorado com os termos 'muito' e 'extremamente', podemos chegar a uma segunda conclusão:

C2. L. B. Jefferies é mais inteligente que Gregor Samsa e menos que Sherlock Holmes.

A primeira parte da declaração (4) é considerada paraficcional porque embora em nenhum momento de *Janela Indiscreta*, *A Metamorfose* e *Um Estudo em Vermelho* os seus respectivos autores declarem (seja através de uma legenda ou de um personagem) que algum desses personagens seja inteligente, podemos inferir que esse é o caso de acordo com os subtextos da história uma vez que esses personagens realizam feitos importantes que só poderiam ter sido realizados por

⁴³ Não nos preocupemos com os valores de verdade da declaração (4) pois o meu argumento não será afetado mesmo que uma comunidade de espectadores não reconheça que (4) seja o caso.

indivíduos sagazes. Nesse sentido, podemos declarar que esses três personagens são inteligentes pois as histórias em que eles aparecem os retratam dessa maneira.

Mas o desafio conceitual reside na segunda metade da declaração (4) porque ela consiste em uma declaração metaficcional. Primeiramente vamos nos assegurar que (4) se trata de uma declaração metaficcional ao fazermos a seguinte pergunta: de acordo com qual história poderíamos afirmar acertadamente que L. B. Jefferies é *mais* inteligente que Gregor Samsa, mas *menos* que Sherlock Holmes? A resposta é que essas propriedades comparativas são extraídas a partir de nenhuma história em específico. Afinal de contas, de acordo com *A Metamorfose* e *Um Estudo em Vermelho* sequer é o caso que L. B. Jefferies seja um fotógrafo jornalístico ou um personagem ficcional, de modo que não poderíamos extrair a partir dessas obras que L. B. Jefferies seja um indivíduo inteligente, em um grau maior que Gregor Samsa ou menor que Sherlock Holmes. Entretanto, analisemos ainda uma hipótese favorável à concepção de que a segunda parte de (4) seja uma declaração paraficcional. Infirmamos outra conclusão a partir das mesmas premissas anteriores:

C3. Em *Janela Indiscreta*, *A Metamorfose* e *Um Estudo em Vermelho*, L. B. Jefferies é mais inteligente que Gregor Samsa, mas menos que Sherlock Holmes.

Como mencionei anteriormente, a terceira conclusão é problemática porque *A Metamorfose* e *Um Estudo em Vermelho* nada dizem sobre L. B. Jefferies. Mas ainda que aceitemos que não há algum problema de composicionalidade com C3, posso apresentar outro exemplo e usá-lo como objeção ao fingimento *de re*. Imaginemos que em algum filme de faroeste estadunidense haja algum homem branco que seja retratado como um herói e que as virtudes desse personagem sejam as de ter uma excelente mira com o rifle e haver assassinado diversos indígenas. Um espectador com maior senso de justiça pode interpretar o filme e concluir que esse homem branco, apesar de ser retratado no filme como sendo um herói, é na verdade um vilão. Sendo esse o caso, seria um equívoco afirmar que *de acordo com a história* esse homem branco é um vilão pois, de acordo com a história esse mesmo homem branco é um herói. No entanto, o espectador ainda assim

atribui acertadamente uma propriedade ao personagem ficcional em um contexto metaficcional. Essa declaração do espectador com senso de justiça deve então ser considerada uma declaração metaficcional ao invés de paraficcional, o que me leva a identificar o problema que se apresenta à teoria híbrida de faz-de-contas *de re*⁴⁴.

Se a segunda parte de (4) é uma declaração metaficcional e se, de acordo com a teoria híbrida de fingimento *de re*, nessas declarações metafissionais nós atribuímos propriedades a um objeto ficcional de modo literal, então a declaração (4) e o exemplo do parágrafo anterior devem ser asseridos sem recorrer a qualquer tipo de fingimento e sem estabelecer qualquer tipo de jogo de faz-de-contas. No entanto, de acordo com essa mesma teoria, não pode ser o caso que Jefferies, Samsa e Holmes sejam inteligentes (ou sejam fotógrafos, tenham se transformado em inseto ou sejam detetives, etc.) porque, apesar de esses personagens existirem como artefatos abstratos, os seus respectivos autores meramente fingiram predicar as propriedades atribuídas a esses objetos. Mas se esses três personagens não têm a propriedade de ser inteligente, como Jefferies pode ser mais inteligente que Samsa ou menos inteligente que Holmes? Só restam portanto duas alternativas: ou esses objetos ficcionais em algum sentido possuem as propriedades que um autor lhes atribuiu (portanto temos uma teoria puramente referencial) ou que determinadas declarações metafissionais envolvem faz-de-contas (assim temos proximidade com a teoria do puro faz-de-contas). Contudo, nenhuma dessas alternativas preservaria uma teoria híbrida na semântica da ficção, o que nos leva a rejeitar a acepção *de re*.

3.2.2.2 O faz-de-contas de dicto

Analisemos então o segundo tipo de faz-de-contas. Amie Thomasson adota a teoria do faz-de-contas *de dicto*, ao invés do faz-de-contas *de re* que acabamos de

⁴⁴ O exemplo desse parágrafo sugere que há um quarto tipo de declaração em relação à semântica da ficção pois, em certo sentido, parece-me inapropriado sustentar que ele retrata uma declaração metaficcional. Reconheci até aqui que as declarações metafissionais são aquelas em que temos propriedades específicas como 'ser um objeto ficcional', 'ter sido criado por certo autor' ou 'ter aparecido pela primeira vez em determinada obra' ao invés de 'ser mais inteligente que y ou z'. Por outro lado, essa certamente não é uma declaração paraficcional. Deve haver algum modo com que a declaração do espectador com senso de justiça seja adequada, mesmo que a história de ficção da nossa hipótese não apresente aquele personagem como sendo um vilão. Ainda assim o meu argumento contra teoria *de re* permanece inalterado na medida em que rejeito o fingimento.

apresentar, por aquela ser aparentemente mais virtuosa e consistente. Entretanto, argumentarei nesta seção que o faz-de-contas *de dicto* enfrenta problemas ainda mais graves que a teoria *de re* porque resulta em uma proliferação indesejada de nomes ficcionais para um e o mesmo objeto ficcional. Observemos a declaração (5) logo abaixo, que por sua vez não diz respeito a nomes ou a descrições ficcionais.

(5) *Barack Obama* foi o quadragésimo quarto presidente dos Estados Unidos. *Ele*, antes de ser presidente dos Estados Unidos, foi senador do Estado de Illinois.

Temos um caso de anáfora na declaração acima. Segundo Jeffrey King, esses casos “envolvem uma expressão, que é a anafórica, sendo interpretada à luz de outra expressão, que é sua antecedente” (KING, 2012, p. 367). Isso é, em (5) o pronome ‘ele’ é a anáfora (anafórico em relação a ‘Barack Obama’) e ‘Barack Obama’ é o termo antecedente. Se ‘Barack Obama’ refere a Barack Obama e se ‘ele’ nesse contexto é anafórico em relação a ‘Barack Obama’, então ‘ele’ também refere a Barack Obama, sendo esse nome próprio e esse pronome co-referentes. Uma vez que pronomes são termos indexicais, é evidente que ‘ele’ refere a Barack Obama em contextos específicos, não de modo irrestrito; mas são precisamente as anáforas que indicam quando esses indexicais e esses nomes próprios co-referem.

Mas analisemos a declaração (6), sendo que essa envolve nomes ficcionais:

(6) *L. B. Jefferies* disse: “*Eu* vi por aquela janela. *Eu* vi brigas e discussões de família e viagens misteriosas pela noite; facas e serras e cordas; e agora, desde a noite passada, nenhum sinal da esposa”.

A parte da declaração (6) que *não* se encontra entre aspas duplas é paraficcional uma vez que ela apresenta implicitamente que de acordo com a história *L. B. Jefferies* disse precisamente aquilo que se encontra entre aspas duplas. Já a segunda parte da declaração, aquela que está entre aspas, é ficcional na medida em que foi extraída do filme *Janela Indiscreta*. Notamos que o uso do pronome pessoal

'eu' é anafórico em relação ao nome próprio 'L. B. Jefferies' e, em função disso, os dois termos são considerados co-referentes e denotam o mesmo objeto (Jefferies).

Todavia, se adotarmos o modo de faz-de-contas *de dicto*, teremos que assumir que o uso do nome próprio ficcional 'L. B. Jefferies' refere a L. B. Jefferies (porque se trata de uma declaração paraficcional e de acordo com essa teoria as declarações metaficcionais e paraficcionais não envolvem fingimento), enquanto que o pronome pessoal 'eu' é vazio (porque se trata de uma declaração ficcional e de acordo com essa teoria um autor apenas finge realizar as declarações ficcionais e os nomes próprios ficcionais que são apresentados em determinada obra são vazios). Mas se esse é o caso, então o pronome 'eu' (ou de qualquer nome próprio ou pronome que nomeiam objetos ficcionais em uma determinada obra de ficção) não é anafórico em relação ao nome 'L. B. Jefferies' e não referem ao personagem. Mas como pode um mesmo nome ficcional ser genuíno e vazio ao mesmo tempo?

Meu argumento recebeu uma objeção recentemente⁴⁵. O meu objetor, com uma motivação de preservar algumas intuições Fregeanas, afirmou que não há casos de anáfora em declarações como (6) porque na primeira parte da declaração o nome próprio 'L. B. Jefferies' é *usado* e portanto refere a L. B. Jefferies enquanto artefato abstrato; no entanto, na segunda parte de (6) o pronome pessoal 'eu' é *mencionado* e por isso não se direciona ao personagem ficcional L. B. Jefferies, mas ao nome próprio 'L. B. Jefferies'. Assim, o meu objetor concluiu, esses dois termos realmente não são co-referentes e as teorias híbridas de fingimento *de dicto* não são problemáticas. Acredito que essa é uma objeção consistente e interessante, mas que se aplica apenas a uma concepção Fregeana da linguagem. De minha parte, seguindo a teoria de Donald Davidson (1979, apud GASPARI, 2019), argumento que o uso do pronome 'eu' em (6) possui uma dupla referência, ou seja, a expressão entre aspas é *usada e mencionada ao mesmo tempo* em decorrência de um preenchimento pragmático. Nesse sentido, o pronome 'eu' que aparece na citação se direciona tanto ao artefato abstrato L. B. Jefferies como ao nome próprio 'L. B. Jefferies', o que implica que o pronome 'eu' co-refere com o nome próprio 'L. B. Jefferies' e dessa forma podemos argumentar que a anáfora em (6) foi preservada.

⁴⁵ Agradeço a Jerzy Brzozowski por sua objeção.

De qualquer maneira, acredito que o problema subjacente ao fingimento *de dicto* pode ser aceito igualmente por Fregeanos e Kripkeanos. Mesmo que os Fregeanos resistam em aceitar que realmente há uma anáfora em (6), a minha objeção à Thomasson permanece inalterada porque a minha crítica consiste na seguinte inconsistência: *como um e o mesmo nome próprio pode ser vazio em declarações ficcionais, mas genuíno em declarações metaficcionalis e paraficcionalis se o nome próprio usado em declarações metaficcionalis e paraficcionalis é parasitário das declarações ficcionais?* Nós apenas somos capazes de fazer referência a personagens como L. B. Jefferies, Gregor Samsa e Sherlock Holmes em declarações metaficcionalis e paraficcionalis porque houve histórias ficcionais em que seus autores usaram esses nomes próprios para criar e descrever esses personagens. O problema pode ser ainda mais grave se quisermos concluir que não temos então um nome, mas dois nomes (digamos que L. B. Jefferies* em declarações ficcionais e L. B. Jefferies** em declarações metaficcionalis e paraficcionalis) pois, assim como argumentei no segundo capítulo, só falamos significativamente sobre esses personagens porque preservamos a cadeia histórica de referência que retorna ao ato de batismo de um autor nas obras em que esses nomes foram usados, o que mostra que deve haver apenas um nome em questão.

Temos então a mesma consequência indesejada do fingimento *de re*: ou os nomes e pronomes ficcionais anafóricos entre os diversos níveis do discurso ficcional não possuem referência (portanto devemos adotar uma teoria do puro faz-de-contas) ou eles sempre referem (portanto devemos adotar uma teoria puramente referencial). Mas como argumentei na seção anterior que as teorias do puro faz-de-contas não são bem sucedidas, então nos resta somente um candidato para a semântica do discurso ficcional: o grupo das teorias puramente referenciais.

3.2.3 As teorias puramente referenciais

O principal objetivo das teorias puramente referenciais é fornecer uma análise unificada dos três níveis do discurso ficcional sem a necessidade de apelar para uma teoria do fingimento ou do faz-de-contas. Segundo Peter van Inwagen (e

outros filósofos que desenvolveram variações dessa mesma abordagem, como Edward Zalta e Terence Parsons), os usos de nomes e descrições ficcionais referem aos objetos ficcionais aos quais esses nomes e descrições se direcionam. Nesse sentido, realizamos declarações ficcionais, metaficcionais e paraficcionais de modo direto, o que sugere que os objetos ficcionais possuem tanto as propriedades que derivam de sua metafísica como as propriedades que os autores de ficção lhes atribuem. L. B. Jefferies, por exemplo, de acordo com uma teoria puramente referencial da ficção, possuiria não somente a propriedade de ser um artefato abstrato mas também a de ser um fotógrafo que faz uso de uma cadeira de rodas.

No entanto, até então havia apenas duas vertentes das teorias puramente referenciais: a teoria dos dois tipos de predicção (Inwagen e Zalta) e a teoria dos dois tipos de predicado (Parsons). Analisarei neste seção no que elas consistem e os porquês de considerá-las *ad hoc*. Em seguida apresentarei a minha contribuição conceitual, que se baseia em uma adaptação da teoria dos adjetivos modificacionais de Guillermo del Pinal (2015) ao caso da ficção, e distinguirei os usos intersectivos e privativos do adjetivo 'ficcional'. Intento assim preservar os objetivos que levam à adoção da teoria puramente referencial, porém sem recorrer a revisionismos e a conceitos que não se sustentam em nossas práticas literárias e cinematográficas.

Começemos a nossa análise com a identificação das origens das teorias puramente referenciais da ficção na tradição filosófica analítica, que se encontram na seguinte passagem de *Referência e Existência (John Locke Lectures)* de Kripke:

Há dois tipos de predicção que podemos fazer em relação a Hamlet. Levando-se em consideração que 'Hamlet' refere a um personagem ficcional ao invés de ser um nome vazio, podemos dizer 'Hamlet tem sido discutido por muitos críticos' ou 'Hamlet era melancolia'. [...] Esses dois predicados devem ser tomados em sentidos diferentes. O segundo predicado, 'é melancolia', está anexado a um quantificador implícito que podemos chamar de *ficcionalmente*, ou *na história*; enquanto que é claro que o primeiro, 'tem sido discutido por muitos críticos' não possui um quantificador explícito. (KRIPKE, 1973/2013, p. 74, tradução nossa).

Kripke de certa forma antecipa a distinção entre declarações metaficcionais (como no caso de 'Hamlet tem sido discutido por muitos críticos') e paraficcionais (como no caso de 'Hamlet era melancolia'), além de antecipar a teoria dos dois tipos de predicção, ao afirmar que um personagem ficcional possui as propriedades que lhes são atribuídas em uma história através de um operador sentencial explícito ou

implícito ('ser melancolia') e fora da história ('ser discutido por muitos críticos'). Mas resisto em identificá-lo como um dos representantes das teorias puramente referenciais uma vez que ele não se compromete com essa perspectiva filosófica, mas apenas a esboça somente como uma hipótese de trabalho bastante intuitiva.

Não obstante, mesmo que Kripke houvesse adotado essa teoria como sendo o seu posicionamento filosófico sobre a semântica da ficção, haveria outro limitante: apesar das John Locke Lectures terem sido realizadas em 1973, a publicação do manuscrito *Referência e Existência* foi realizada exatamente 30 anos depois, em 2013, quando o mapeamento dos problemas da metafísica e semântica da ficção estava avançado e as duas áreas eram consideradas filosoficamente legítimas. De qualquer maneira, é inegável que Kripke tenha estabelecido um ponto de partida tanto para Peter van Inwagen (1977, 1983, 2003) como para Edward Zalta (1983).

3.2.3.1 A teoria dos dois tipos de predicação

Peter van Inwagen e Edward Zalta defendem que as declarações ficcionais, metaficcionais e paraficcionais são realizadas de modo direto, sendo que os nomes e descrições ficcionais referem aos objetos que foram apresentados por um autor.

Apesar dessa aparente afinidade teórica, os projetos filosóficos de Inwagen e Zalta são radicalmente distintos. De um lado, Inwagen busca preservar a intuição de que os objetos ficcionais são entidades criadas por autores de ficção e às quais os críticos literários se referem quando analisam uma determinada obra de ficção: esses objetos seriam portanto "entidades teóricas da crítica literária" (INWAGEN, 1977, p. 302). A motivação de Inwagen, por mais inusitado que possa parecer, é Quienana pois ele argumenta que assim como os cientistas naturais (como os físicos e químicos) devem postular a existência de números e forças da natureza para que os seus experimentos e teorias façam algum sentido, os críticos de literatura e cinema devem tomar os objetos ficcionais como existentes para que as suas declarações sobre as obras de ficção tenham algum sentido e valores de verdade.

Se esse é o caso, então os objetos ficcionais devem ter de algum modo tanto as propriedades que atribuímos a eles fora de um contexto ficcional (como as

propriedades de ser um personagem ficcional ou de ter sido criado por certo autor) como aquelas que são atribuídas a eles em uma obra de ficção (para podermos distinguir a proposição verdadeira ‘de acordo com *Janela Indiscreta*, L. B. Jefferies é um fotógrafo’ da proposição falsa ‘de acordo com *Janela Indiscreta*, L. B. Jefferies se transformou em um inseto’). Do contrário, se objetos ficcionais não existirem ou se esses objetos não entreterem as propriedades que lhes são atribuídas em uma obra, os críticos literários e cinematográficos seriam sujeitos bastante peculiares na medida em que baseiam suas carreiras profissionais falando coisas que não são o caso sobre objetos que sequer existem — o que certamente não é o que acontece.

Por outro lado, Edward Zalta possui um projeto filosófico ambicioso que não se restringe a uma metafísica do objetos ficcionais, mas se estende a uma teoria geral dos objetos abstratos. Zalta sustenta em sua definição geral que “x é abstrato se e somente se x não exemplificar a propriedade de existência” (ZALTA, 1983, p. 12, tradução nossa) e adota em seguida uma perspectiva Meinonguiana (ou, mais precisamente, uma perspectiva Mallyana) e sustenta que os objetos ficcionais não existem porque não ocupam um lugar no espaço (portanto contam como objetos abstratos), mas que há tais coisas como objetos ficcionais. A partir desse cenário a questão de Zalta se torna a mesma de Inwagen: quais são as propriedades que predicamos acertadamente a um objeto ficcional? Como podemos afirmar que é o caso que L. B. Jefferies, por exemplo, é um fotógrafo ao invés de ser um astronauta; e como esse personagem pode ao mesmo tempo ser um objeto ficcional criado por um autor e não se situar no espaço e não poder participar de interações causais?

Apesar da distinção marcante entre seus projetos filosóficos, podemos dizer que há uma convergência nas posturas de Inwagen e Zalta sobre a semântica do discurso ficcional pois ambos defendem que há dois modos através dos quais predicamos uma propriedade a um objeto ficcional, a depender do contexto de enunciação. Assim, os objetos ficcionais possuem (*has/have*, de acordo com a terminologia de Inwagen) ou exemplificam (*exemplify*, segundo o vocabulário de Zalta) as propriedades que são atribuídas a eles em declarações metaficcionais; e sustentam (*hold*, para Inwagen) ou codificam (*encode*, para Zalta) as propriedades que lhes são atribuídas em declarações ficcionais e em declarações paraficcionais.

Portanto, Inwagen sustenta que Mrs. Gamp, uma das personagens da novela *Martin Chuzzlewit* (1843-1844) de Charles Dickens, possui (*has*) as seguintes propriedades: “ser uma personagem em uma novela, ser uma entidade teórica da crítica literária, ter sido criada por Dickens e ser uma vilã satírica”, além de ser “uma representação justa da assistente contratada para cuidar dos pobres doentes em 1843 e a anti-mulher masculina mais bem desenvolvida dentre todas as novelas de Dickens”, de forma que “as propriedades que Mrs. Gamp possui (*has*) são apenas aquelas propriedades ‘literárias’ que são apropriadas a o que ela é: uma entidade teórica da crítica literária” (INWAGEN, 1977, p. 305, tradução nossa). Nesse sentido, os objetos ficcionais possuem apenas (a) as propriedades ‘lógicas’ (como existência e identidade reflexiva) e (b) propriedades expressas por o que Inwagen chama de predicados ‘literários’ — ser um personagem numa novela, ser criado por Charles Dickens, etc. (idem, 2003, p. 146). Paralelamente, seguindo a filosofia de Edward Zalta, essas são todas as propriedades que Mrs. Gamp exemplifica (*exemplify*) — embora Edward Zalta negue que os objetos ficcionais exemplifiquem a existência.

Não obstante, Inwagen defende que há propriedades que um objeto ficcional apenas sustenta (*hold*): “devo simplesmente introduzir a palavra ‘sustentar’ como um termo de arte e dizer que, enquanto Mrs. Gamp não *possui* a propriedade de ser afeiçãoada ao gin, ela *sustenta* essa propriedade”. Por outro lado, a fim de preservar os valores de verdade apropriados, “ser uma abstinência’ é uma propriedade que ela não possui *nem* sustenta” (INWAGEN, 1983, p. 75, tradução nossa)⁴⁶. Ademais, “se um personagem ficcional sustentar a propriedade *F*, então ele *possui* a propriedade literária ‘sustentar a propriedade *F*’” (idem, 2003, p. 146, tradução nossa). Paralelamente, Edward Zalta argumenta que essas são as propriedades que Mrs. Gamp (ou outros objetos ficcionais) apenas codifica (*encode*), mas não exemplifica.

⁴⁶ Faço uma observação sobre a teoria que Inwagen defende. Inwagen afirma: “Não considero ‘possuir’ e ‘sustentar’ dois tipos de predicação. Na minha concepção ‘possuir’ é predicação - e predicação é predicação, ponto final. Considero ‘sustentar’ como uma relação que possui um propósito especial no discurso literário, uma relação que pode ser expressa na linguagem ordinária pelas palavras que, no seu uso primário, expressam a relação geral lógica da predicação. [...] Mas se eu estiver convencido que a teoria dos objetos teve sucesso como uma teoria geral e compreensiva dos objetos abstratos, eu devo concordar que o que chamei de ‘sustentar’ era apenas ‘codificação’ na aplicação de um tipo especial de objeto abstrato - personagens ficcionais - e que esse era portanto um tipo de predicação.” (INWAGEN, 2003, p. 150, tradução nossa).

Peter van Inwagen e Edward Zalta apresentaram uma teoria que soluciona os dois problemas que motivaram a escrita deste capítulo. Em relação ao primeiro problema, de que haveria uma incompatibilidade entre as propriedades que são atribuídas aos objetos ficcionais em contextos ficcionais e metaficcionais, poderíamos responder que os objetos ficcionais possuem/exemplificam as propriedades oriundas de uma declaração metaficcional, enquanto esses mesmos objetos sustentam/codificam as propriedades que um autor de ficção lhes atribui em uma história. Quanto ao segundo problema, de que um objeto abstrato não é o tipo de objeto adequado para realizar as ações que uma história estabelece que eles realizam, poderíamos fornecer uma resposta semelhante: esses objetos apenas sustentam/codificam a realização dessas atividades, que é o tipo de predicação apropriado ao contexto ficcional, mas não as possuem/exemplificam. Portanto, poderíamos argumentar que L. B. Jefferies possui/exemplifica a propriedade de ser criado por Cornell Woolrich enquanto apenas sustenta/codifica a propriedade de ser um fotógrafo que sofreu um acidente que o levou a usar uma cadeira de rodas.

A teoria dos dois tipos de predicação é tão elegante e explica com tanta clareza e simplicidade como podemos distinguir e conciliar as propriedades que normalmente atribuímos aos objetos ficcionais que cheguei a endossá-la em um trabalho recente (Cf. LEMOS, 2019a). Entretanto, também recentemente fui convencido que a teoria dos dois tipos de predicação enfrenta um grave problema: a sua base semântica é completamente misteriosa⁴⁷. Afinal de contas, o que quer dizer que um objeto sustenta ou codifica uma propriedade? A resposta parece ser que sustentar ou codificar uma propriedade é o tipo de predicação que fazemos para atribuímos a um objeto ficcional a propriedade que uma história de ficção estabelece que ele possui. Mas em que convenção linguística isso se baseia? Em nenhuma. Até mesmo Inwagen parece estar confuso quando tenta analisar no que consiste a natureza desse tipo de predicação na medida em que afirma “não posso definir. Posso apenas dar exemplos. Mas entenderemos bem o suficiente” (INWAGEN, 1983, p. 76, tradução nossa) ou quando reconhece que “não sou capaz de definir ‘sustentar’ [...] ou mesmo encontrar um bom nome para isso” (idem, 2003,

⁴⁷ Agradeço a Amie Thomasson, Peter Lewis e Samuel Levey pelas críticas.

p. 149, tradução nossa). Inwagen acredita apenas que os objetos ficcionais “suportam outro tipo de relação (*que arbitrariamente chamo de ‘sustentar’*) com tais propriedades que você e eu temos” (idem, 1983, p. 76, grifo nosso, tradução nossa). O próprio Inwagen reconhece, como podemos ver no grifo da última citação, que esse é um recurso arbitrário. Ou seja, a função da teoria dos dois tipos de predicação não é clarificar as nossas práticas literárias e cinematográficas, mas clarificar *uma teoria* que trata de nossas práticas de ficção. Em conclusão: é *ad hoc*.

Por outro lado, não parece ser justo apresentar essa mesma crítica à teoria de Edward Zalta. Isso ocorre porque Zalta assume que a distinção entre codificar e exemplificar se sustenta em um axioma de sua teoria dos objetos. Axiomas, por definição, não têm justificações ulteriores, de forma que não podemos simplesmente afirmar que temos diante de nós uma teoria *ad hoc* — do contrário seremos reféns dos desafios céticos em relação aos fundamentos da matemática e da geometria uma vez que elas também estão fundamentadas em axiomas, por exemplo. No caso de Zalta temos duas linhas de contra-argumentos: a primeira se desenvolve em uma crítica geral ao Meinonguianismo (a mesma que realizei no primeiro capítulo desta tese e por isso acredito não ser necessário refazê-la); e a segunda consiste na rejeição da capacidade da teoria dos objetos abstratos de nos auxiliar na compreensão de nossas práticas literárias pois ela se mostra deslocada da maneira como atribuímos propriedades a um objeto ficcional. Em outras palavras, mesmo que reconheçamos a elegância da teoria dos objetos abstratos, podemos sustentar que ela é consistente em um sistema fechado — mas ela é limitada a esse sistema.

3.2.3.2 A teoria dos dois tipos de predicado

Mas há ainda uma alternativa à teoria dos dois tipos de predicação dentre as teorias puramente referenciais: a teoria dos dois tipos de predicado. Terence Parsons (1980), também um Meinonguiano com a intenção de explicar como proposições como “L. B. Jefferies é um fotógrafo jornalístico” são verdadeiras e como proposições como “L. B. Jefferies se transformou em um inseto” são falsas, estabeleceu um sistema com dois tipos de predicados: nucleares e extranucleares.

Predicados nucleares:

'é azul', 'é alto', 'chutou Sócrates', 'foi chutado por Sócrates', 'chutou alguém', 'é dourado', 'é uma montanha'.

Predicados extranucleares:

Ontológicos: 'existe', 'é mítico', 'é ficcional'.

Modais: 'é possível', 'é impossível'

Intencionais: 'é pensado por Meinong', 'é reverenciado por alguém'

Técnicos: 'é completo'. (PARSONS, 1980, p. 23, tradução nossa).

Predicados nucleares são os predicados de propriedades de indivíduos; enquanto que os predicados extranucleares são predicados de conceitos. Parsons defende que está fazendo a mesma distinção que Frege e Russell realizaram entre predicados de primeira e segunda ordem, com a diferença que objetos que não têm a propriedade de existir podem ainda assim ter propriedades nucleares. No caso dos objetos ficcionais, L. B. Jefferies não possui o predicado extranuclear ontológico 'existe', mas 'é ficcional', e possui o predicado nuclear 'é um fotógrafo jornalístico', de modo que podemos predicar acertadamente as propriedades que são atribuídas a ele em declarações ficcionais, metaficcionais e paraficcionais. No entanto, além de não haver qualquer subsídio linguístico para uma teoria de dois tipos de predicado, assim como acontece com a teoria dos dois tipos de predicação, a teoria de Parsons é Meinonguiana. Assim, a teoria dos dois tipos de predicado enfrenta os dois problemas que encontramos nas teorias de Peter van Inwagen e Edward Zalta.

3.2.3.3 A teoria dos adjetivos modificacionais

Mas ainda podemos preservar uma teoria puramente referencial da ficção. Proponho-me a usar a teoria dos adjetivos modificacionais de Guillermo del Pinal (2015) e assim desenvolver uma abordagem com sustento semântico (portanto, que não seja *ad hoc*), que pode explicar as nossas práticas literárias e cinematográficas (portanto, que não seja restrita a um sistema fechado) e que esteja em consonância com a teoria artefactual (portanto, que não seja Meinonguiana ou antirrealista).

A abordagem que proponho tem raízes nos trabalhos de Hans Kamp (1975) e Barbara Partee (1995). De acordo com Kamp e Partee há quatro tipos de adjetivos que podem ser estabelecidos de acordo com as suas propriedades inferenciais. Os adjetivos podem ser considerados intersectivos, subsectivos, privativos ou modais:

- (i) Intersectivo: doente, carnívoro, loira, retangular, francês.
 (ii) Não-intersectivo, mas subsectivos: típico, recente, bom, perfeito, lendário.
 (iii) não-subsectivo e privativo: pretense, passado, espúrio, imaginário, fictício, fabricado (em certo sentido), mítico (talvez discutível); também há prefixos com essa propriedade, como ex-, pseudo-, não-.
 (iiib) não-subsectivo puro: potencial, declarado, discutível, provável, previsto, putativo, questionável, disputável. (PARTEE, 2010, p. 275, tradução nossa).

O primeiro grupo é o dos (i) *adjetivos intersectivos*. Em uma frase nominal, os adjetivos intersectivos são aqueles em que temos um objeto x, um substantivo e um adjetivo, sendo que podemos inferir que x é tanto o substantivo como o adjetivo. Ao afirmarmos ‘x é uma uva verde’, por exemplo, inferimos que x é uma uva e que x é verde. Onde ‘∴’ significa ‘segue-se que’ e ‘#’ significa ‘não se segue que’ temos:

x é uma uva verde	x é uma uva verde
∴ x é uma uva	∴ x é verde

Em termos formais: $\| \text{verde N} \| = \| \text{verde} \| \cap \| N \|$ (idem, ibidem).

Já os (ii) *adjetivos subsectivos* são aqueles em que poderemos inferir que o objeto x é o substantivo, mas não poderemos inferir que x é o adjetivo. Por exemplo, se afirmarmos ‘x é um bom professor’, poderemos inferir que x é um professor, porém não poderemos inferir que x é bom, ao menos não de uma maneira irrestrita:

x é um bom professor	x é um bom professor
∴ x é um professor	# x é bom

Se x também for um filósofo, por exemplo, não poderemos inferir a partir de ‘x é um bom professor’ que esse mesmo x seja um bom filósofo. No entanto, isso não quer dizer que x não possa ser um bom filósofo também, mas somente que não podemos inferir essa relação lógica a partir do enunciado ‘x é um bom professor’.

x é um bom professor	x é um filósofo
# x é bom	# x é um bom filósofo

Em termos formais: $\| \text{bom N} \| \subseteq \| \text{N} \|$ (idem, ibidem).

O terceiro grupo é o dos (iiia) *adjetivos privativos*. Segundo Cappelle et al., “‘privativo’ vem do verbo latim *privare*, que significa ‘roubar’, ‘remover’, ‘retirar’ e também repousa na origem do verbo inglês *deprive*” (CAPPELLE et al., 2018, p. 10, tradução nossa). No caso da língua portuguesa a proximidade com o latim é ainda maior, na medida em que temos o verbo ‘privar’. Não obstante, os privativos são aqueles em que não podemos inferir que x é o substantivo, mas podemos inferir que x é o adjetivo. Por exemplo, na sentença ‘x é uma banana de plástico’ não podemos inferir que x é uma banana, porém podemos inferir que o objeto x é feito de plástico:

x é uma banana de plástico	x é uma banana de plástico
# x é uma banana	∴ x é de plástico

Em termos formais: $\| \text{de plástico N} \| \cap \| \text{N} \| = \emptyset$ (PARTEE, 2010, p. 275).

O último grupo é o dos (iiib) *adjetivos subsectivos puros* ou simplesmente dos *adjetivos modais*. Os adjetivos modais são aqueles em que não podemos inferir em uma frase nominal que x é o substantivo, nem que x não é o substantivo. Por exemplo, em ‘x é um criminoso contestável’ não podemos inferir que ‘x é um criminoso’, nem que ‘x não é um criminoso’. Não obstante, também não podemos inferir que x é o adjetivo irrestritamente, como em ‘x é contestável’, mas podemos inferir possibilidades afirmativas e negativas como em ‘x pode ser um criminoso’ e que ‘x pode não ser um criminoso’, o que salienta o aspecto modal desses adjetivos:

x é um criminoso contestável	x é um criminoso contestável
# x é um criminoso	# x não é um criminoso
x é um criminoso contestável	x é um professor
# x é contestável	# x é um professor contestável
x é um criminoso contestável	x é um criminoso contestável
∴ x pode ser um criminoso	∴ x pode não ser um criminoso

Termos formais: $\| \textit{criminoso contestável} \| \neq \| \textit{contestável} \| \cap \| \textit{criminoso} \|$

Ou ainda: $\| \textit{criminoso contestável} \| \not\subseteq \| \textit{criminoso} \|$ (PARTEE, 2010, p. 275).

Temos então uma lista de quatro tipos de adjetivos que são classificados de acordo com suas funções inferenciais. Entretanto, Hans Kamp encontrou um grave problema com esse tipo de classificação, especialmente quando estamos falando de adjetivos privativos: “duvido que haja qualquer adjetivo que seja privativo (no sentido definido) em todos os seus usos possíveis” (KAMP, 1975, p. 125, tradução nossa), na medida em que temos usos intersectivos de adjetivos que foram classificados como privativos, como é o caso do adjetivo ‘falso’ (‘false’) ou ‘postiço’ (‘fake’) abaixo:

(uso privativo do adjetivo ‘falso’):

x é uma banana falsa

x é uma banana

x é uma banana falsa

∴ x é uma falsificação

(uso intersectivo do adjetivo ‘falso’):

x é um vídeo falso

∴ x é um vídeo

x é um vídeo falso

∴ x é uma falsificação

Hans Kamp, no entanto, não vai além de uma suspeita de que há algo inconsistente em sua teoria dos adjetivos modificacionais. É somente Guillermo del Pinal (2015) quem sugere que não deveríamos tratar essa questão em termos de adjetivos intersectivos, subsectivos, privativos e modais, mas ao invés disso em termos de *usos* intersectivos, subsectivos, privativos e modais dos adjetivos em geral. Nesse sentido, Guillermo del Pinal propõe que a semântica desses termos esteja subordinada aos nossos usos, ou seja, à pragmática. Adotarei a seguir a concepção de del Pinal, mas mantendo as funções inferenciais de Kamp e Partee.

A minha proposta é salientar que o adjetivo ‘ficcional’ tem usos privativos e intersectivos. Ao invés de pensar em dois tipos de predicação ou de propriedades, podemos interpretar que o adjetivo ‘ficcional’ se usa de modo privativo quando as propriedades são atribuídas a um objeto ficcional em declarações ficcionais e

paraficcionais, enquanto o adjetivo 'ficcional' se usa de modo intersectivo quando as propriedades são atribuídas a um objeto ficcional em declarações metaficcionais⁴⁸.

Por exemplo, no caso das declarações paraficcionais temos:

x é um fotógrafo ficcional	x é um fotógrafo ficcional
# x é um fotógrafo	∴ x é ficcional

No caso das declarações metaficcionais temos:

x é um personagem ficcional	x é um personagem ficcional
∴ x é um personagem	∴ x é ficcional

Primeiramente chamo atenção para a circunstância que essa perspectiva é totalmente compatível com uma abordagem artefactual da metafísica dos objetos ficcionais. Analisemos novamente o caso 'x é uma banana de plástico': desse uso privativo do adjetivo 'plástico' podemos então inferir que x é de plástico, mas não podemos inferir que x é uma banana. Apesar desse x não ser uma banana, não podemos duvidar que há um objeto x tal que x existe, que x é composto por plástico e que atribuímos a x a característica de ser uma banana. Faço um paralelo com o caso dos objetos ficcionais: se 'y é um fotógrafo ficcional', então podemos inferir que y é ficcional, mas não podemos inferir que y é um fotógrafo. Apesar de y não ser um fotógrafo, não podemos duvidar que há um objeto y tal que y existe, que y é ficcional e atribuímos a y a característica de ser um fotógrafo. O caso fica ainda mais evidente se pensarmos em um uso intersectivo do adjetivo 'ficcional', como ocorre no exemplo 'z é um personagem ficcional', pois podemos inferir a partir dessa

⁴⁸ Assim como a Profa. Amie Thomasson argumentou em minha defesa de Doutorado, os exemplos com a estrutura 'x é um fotógrafo ficcional' não consistem em declarações ficcionais. Afinal de contas, assim como *na história como de acordo com a história*, não é o caso que L.B. Jefferies seja ficcional mas um indivíduo de carne e osso. Portanto seria mais adequado afirmar que somente as declarações paraficcionais fazem um uso privativo do adjetivo 'ficcional' — ao considerarmos que o operador sentencial apresenta o objeto x como sendo ficcional. Acredito que o argumento da Profa. Thomasson está correto e é exatamente isso que pretendo afirmar aqui. Não obstante, como aquilo expresso pelas declarações paraficcionais é (ou não) o caso em função das declarações ficcionais, podemos afirmar que ambas *geram* usos privativos do adjetivo 'ficcional', embora apenas as declarações paraficcionais *consistam* em usos privativos desse adjetivo.

declaração metaficcional que há um objeto *z* tal que *z* existe, que *z* é um personagem e que *z* é ficcional — assim como ocorre em nossas práticas literárias.

Em segundo lugar, essa perspectiva também mostra que não é preciso apelar seja a um fingimento ou a um faz-de-contas quando proferimos algo como ‘existe uma banana de plástico em cima do balcão da minha cozinha’ quando há de fato uma banana de plástico em cima do balcão da minha cozinha. Nesse sentido, essa proposição é expressa de maneira literal. Não teremos portanto qualquer problema teórico ou prático uma vez que um sujeito reconhecer que aquela banana de plástico em cima do balcão é uma banana de plástico (ao invés de uma banana orgânica, digamos). Não teremos tais problemas porque reconheceremos que uma banana de plástico não é comestível e funciona como um adereço para o ambiente.

Faço uma nova analogia com o caso dos objetos ficcionais: uma vez que um sujeito aceitar a teoria artefactual ele reconhecerá que os objetos ficcionais são artefatos abstratos e, em função disso, não realizará o erro categorial de confundir um fotógrafo de carne e osso com um fotógrafo ficcional. Ele saberá portanto que Sebastião Salgado é um fotógrafo de carne e osso e que ainda é possível assistir a uma palestra sua e quem sabe pegar um autógrafo e apertar a sua mão. Esse sujeito também saberá que L. B. Jefferies é um jornalista ficcional que aparece no filme *Janela Indiscreta* de Alfred Hitchcock e que portanto Jefferies não está localizado no espaço e não pode interagir causalmente com outros objetos — ou seja: não podemos assistir a uma palestra sua, muito menos apertar a sua mão. Nesse sentido, assim como não fingimos ou fazemos de conta que existe uma banana de plástico em cima do balcão, não fazemos de conta que Jefferies é um fotógrafo jornalístico que sofreu um acidente que o levou a usar uma cadeira de rodas — e também não fazemos de conta que Jefferies é um personagem ficcional.

Portanto, argumento que uma banana de plástico não é uma banana, mas é um objeto de plástico (que por sua vez é um artefato concreto). Analogamente, L. B. Jefferies não é um fotógrafo jornalístico, mas é um objeto ficcional (que por sua vez é um artefato abstrato). No entanto, isso não quer dizer que nos faremos entender em uma comunidade de falantes se chamarmos uma banana de plástico por um nome aleatório. Não podemos chamar uma banana de plástico, digamos, pelos

termos 'abacaxi de plástico' ou 'banana de metal', uma vez que essas expressões referem a outros objetos que por sua vez não são considerados uma banana de plástico mas são um abacaxi de plástico e uma banana de metal, respectivamente.

Apesar de não ser legítimo inferir que uma banana de plástico seja uma banana, devemos usar essa mesma propriedade (a de ser uma banana) para nos referirmos com sucesso a aquele objeto, uma vez que uma banana de plástico possui características que lhes são peculiares e a identificam como um objeto unitário distinto de outros objetos. Essas características podem ser até mesmo contingentes (como ser um objeto com uma aparência amarela e alongada) de modo que esse objeto pode ser identificado por uma semelhança de família com uma banana orgânica. O que é importante salientar nesse ponto é que tomamos uma banana de plástico como um objeto existente e nos referimos a esse objeto ao usarmos as propriedades adequadas para descrevê-lo sem fingir que esse é o caso.

Essa será então a última analogia que farei com o caso dos objetos ficcionais: L. B. Jefferies não é um fotógrafo jornalístico, mas devemos usar essa propriedade para identificá-lo, para nos referirmos a ele e podermos nos comunicar adequadamente sobre os acontecimentos do filme *Janela Indiscreta*. Posso referir a L. B. Jefferies ao perguntar 'qual é mesmo o nome daquele personagem, presente em um dos filmes de Alfred Hitchcock, que usa cadeira de rodas e é testemunha de um crime ao observar a sua vizinhança através de uma janela?', mas não posso referir a esse objeto ao perguntar 'qual é o nome daquele personagem, presente em um dos filmes de Hitchcock, que sofre de acrofobia?', uma vez que no segundo caso a pergunta seria sobre o personagem John Ferguson do filme *Um Corpo que Cai*.

Essa distinção que fazemos entre diferentes personagens ficcionais está na base das nossas práticas de ficção e evidencia que as nossas práticas linguísticas possuem um aspecto normativo que envolve uma série de permissões e obrigações: temos a permissão e a obrigação de identificar o personagem L. B. Jefferies como sendo um fotógrafo jornalístico que usa uma cadeira de rodas. O que nos *permite* afirmar acertadamente que Jefferies é um fotógrafo são os fatos ficcionais que os autores de *Janela Indiscreta* instituíram. Como venho argumentado no decorrer dos três capítulos desta tese, a obra de ficção estabelece os fatos ficcionais a partir dos

quais podemos realizar determinadas declarações metaficcionais e paraficcionais. Se Hitchcock e os roteiristas do filme houvessem estabelecido que Jefferies fosse um astronauta, teríamos a permissão para dizer que L. B. Jefferies é um astronauta.

Mas além das permissões que nos são concedidas por uma obra de ficção, as nossas práticas linguísticas estabelecem também determinadas obrigações. É evidente que as nossas interpretações de uma mesma obra ficcional podem divergir radicalmente e essa é uma das razões pelas quais algumas de nossas práticas de ficção consistem em verdadeiras disputas: comumente discutimos com outras pessoas sobre os significados dos acontecimentos de uma obra de literatura ou de um filme. Entretanto, há limites para a interpretação de uma obra. Neste momento não possuo nem o espaço nem o instrumental teórico para estabelecer os critérios que tornam uma interpretação plausível ou implausível, mas é certamente legítimo afirmar que L. B. Jefferies usa uma cadeira de rodas enquanto é ilegítimo afirmar que Jefferies se transformou em um inseto monstruoso. Nesse sentido, as nossas práticas literárias e cinematográficas nos levam a ter uma postura racional frente a interpretação de uma obra, constringendo-nos a predicar a um objeto ficcional as propriedades que são suscitadas pela obra de ficção em que esse objeto ficcional aparece. Caso esse critério não seja respeitado, perderemos toda a racionalidade e não estaremos em uma posição de debater significativamente sobre uma obra de ficção. Uma circunstância como essa seria semelhante a jogar xadrez com alguém que insiste que o seu peão pode capturar o rei adversário quando eles estão a duas casas de distância, ou seja, isso seria negar as regras de nossas práticas de ficção.

Vejamos por fim como a teoria que proponho lida com os dois problemas que motivaram a escrita deste terceiro capítulo. O primeiro problema é o seguinte: como um artefato abstrato pode exemplificar propriedades que são exemplificadas apenas por objetos materiais? Em outras palavras: como um artefato abstrato pode ser dito um fotógrafo jornalístico ou solucionar mistérios, como é por exemplo o caso de L. B. Jefferies? A resposta que forneço é a que se segue: eles realmente não podem exemplificar essas propriedades. Reconheço que os objetos abstratos de fato não podem possuir propriedades que requerem que o objeto esteja no espaço e seja passível de interação causal na natureza. Entretanto, dado que o uso do adjetivo

'ficcional' nas declarações paraficcionais é privativo, as propriedades que um autor atribui a um objeto ficcional em uma obra de ficção são exatamente as propriedades que temos a permissão e obrigação de usar para nos referirmos aos objetos ficcionais, assim como dizemos que uma banana de plástico é uma banana. Caso atribuamos outras propriedades que não são previstas pela obra de ficção ou neguemos que podemos atribuir uma propriedade aos objetos ficcionais, estaremos violando as nossas práticas de ficção e ignorando o que significa algo ser ficcional.

O segundo problema, que é se atribuímos propriedades inconsistentes a um objeto ficcional, também pode ser facilmente solucionado se seguirmos a teoria que desenvolvi neste capítulo. O objeto ficcional não possui as propriedades que um autor lhe atribui em uma história ficcional, mas ainda assim podemos atribuir de modo *simpliciter* as propriedades de ser um artefato abstrato, de ser criado por algum autor e todas aquelas que atribuímos a partir de declarações metaficcionais uma vez que o adjetivo 'ficcional' é usado de maneira intersectiva nesses casos.

Encerro este capítulo resumindo as teorias que analisei no decorrer da tese, dando ênfase na referência e nos valores de verdade de determinadas declarações:

Em relação à referência dos nomes ficcionais:

Tabela I

	Puro faz-de-contas	Híbrida <i>de re</i>	Híbrida <i>de dicto</i>	Puramente referencial
Declarações ficcionais	Não	Sim	Não	Sim
Declarações metaficcionais	Não	Sim	Sim	Sim
Declarações paraficcionais	Não	Sim	Sim	Sim

Tabela II

	Fregeanismo	Russelianismo	Meinonguianismo
Declarações ficcionais	Não	Não	Sim
Declarações metaficcionais	Não	Não	Sim
Declarações paraficcionais	Não	Não	Sim

Em relação aos valores de verdade:

Tabela I

	Puro faz-de-contas	Híbrida <i>de re</i>	Híbrida <i>de dicto</i>	Puramente referencial
(I) Jefferies é um jornalista	Falsa	Falsa	Falsa	Falsa ⁴⁹ (mas temos a permissão e a obrigação de afirmar que esse é o caso)
(II) Jefferies é um astronauta	Falsa	Falsa	Falsa	Falsa
(III) Jefferies existe	Falsa	Verdadeira	Verdadeira (mas falsa em declarações ficcionais)	Verdadeira
(IV) Jefferies não existe	Verdadeira	Falsa	Falsa (mas verdadeira em declarações ficcionais)	Falsa

Tabela II

	Fregeanismo	Russelianismo	Meinonguianismo
(I) Jefferies é um jornalista	Sem valores de verdade	Falsa	Verdadeira

⁴⁹ Inwagen e Zalta diriam que essa seria uma declaração verdadeira porque Jefferies possui (*has*, para Inwagen) ou codifica (*encode*, para Zalta) a propriedade de ser um jornalista. Assim, a declaração (I) é considerada falsa apenas na minha formulação da teoria puramente referencial. No entanto, se essa declaração for paraficcional (com o operador implícito), ela será verdadeira.

(II) Jefferies é um astronauta	Sem valores de verdade	Falsa	Falsa
(III) Jefferies existe	Falsa	Falsa	Falsa
(IV) Jefferies não existe	Verdadeira	Verdadeira	Verdadeira

3.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo analisei o que são as declarações ficcionais, metaficcionais e paraficcionais e em seguida apresentei as teorias do puro faz-de-contas, híbridas e puramente referenciais. Argumentei que esses três grupos de teorias, ao menos da maneira como haviam sido articulados, possuem inconsistências internas ou não condizem com as nossas práticas literárias e cinematográficas. Em função disso, dentro do horizonte de uma teoria puramente referencial, adaptei a teoria dos adjetivos modificacionais de Guillermo del Pinal (2015) e defendi que as declarações ficcionais e paraficcionais geram usos privativos, enquanto as declarações metaficcionais geram usos intersectivos do adjetivo ‘ficcional’. Nesse sentido, sustentei que apesar dos objetos ficcionais não possuírem as propriedades que lhes são atribuídas em uma obra de ficção, essas são exatamente as propriedades que temos a permissão e a obrigação de atribuir a eles para fazermos sentido de nossas práticas literárias e cinematográficas. Portanto, espero ter apresentado uma teoria que não apenas possui consistência interna e alto poder explicativo, mas que também seja unificada e que possa rivalizar com as perspectivas que pressupõem que a ficção envolve necessariamente elementos de fingimento ou faz-de-contas.

Esta é a minha principal contribuição para a comunidade filosófica. Resta por fim apresentar um resumo dos pontos de partida e dos pontos de chegada desta tese e quais são os prospectos para as minhas próximas pesquisas relacionadas não apenas à metafísica e semântica da ficção, mas também sua epistemologia.

Esta página foi deixada em branco propositalmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espero ter mostrado no decorrer desses três capítulos que a ficção não é um fenômeno estranho, mas uma parte central de nossas práticas cotidianas. Estamos constantemente falando sobre as obras literárias que lemos ou dos seriados aos quais assistimos nos sites de *streaming* ou no cinema. Porém, mais do que isso, espero ter tornado explícito que podemos desenvolver uma metafísica realista para os objetos ficcionais e afirmar portanto que existem tais coisas como personagens, lugares ou itens ficcionais sem incorrerem em falsa parcimônia ou em uma teoria inflacionada de entidades desregradas. Resta nesse momento fazer um resumo da teoria que apresentei e indicar quais serão as próximas temáticas que investigarei.

A questão central da minha pesquisa foi argumentar que existem tais coisas como objetos ficcionais. Personagens como Gregor Samsa (de *A Metamorfose*), lugares como Oz (de *O Mágico de Oz*) e itens como a Kriptonita (das histórias do Super Homem) são todos objetos ficcionais e realmente existem. Entretanto, mais importante que perguntar se objetos ficcionais existem ou não é analisar os seus modos de existência. Seguindo a proposta de Amie Thomasson (1999), sustentei que os objetos ficcionais são artefatos abstratos. Eles são artefatos porque são criados por um ou mais autores em um determinado momento e contexto de nossa história, e são abstratos porque não ocupam um lugar no espaço e não interagem causalmente com outros objetos. Nesse sentido, um indivíduo cometeria um erro categorial ao considerar que seria plausível convidar um detetive ficcional (como Sherlock Holmes, digamos) para solucionar um mistério no mundo empírico — apesar de reconhecer que alguém poderia se inspirar no personagem Sherlock Holmes ao perguntar “como Sherlock Holmes resolveria esse caso?”, por exemplo.

Todavia, apesar de serem abstratos, os objetos ficcionais não se encontram flutuando invisivelmente pelo universo, nem pertencem a um mundo das ideias platônico ou a algum mundo possível em que as histórias em que esses objetos aparecem são contadas como fato. Eles começam a existir somente quando um autor cria uma história de ficção em nosso mundo atual, sendo que um autor deve (i) narrar uma história em uma linguagem pública (ii) com a intenção de realizar o ato

ilocucionário de criação de ficção, (iii) associar esse ato a um conjunto de práticas literárias e cinematográficas reconhecido como a 'instituição da ficção' e (iv) nomear, dar ao menos uma descrição ou fornecer uma imagem para esse objeto. Assim um autor pode criar objetos e acontecimentos que não descrevem o mundo empírico, mas instituem determinados *atos ficcionais*. O maior atrativo conceitual dessa perspectiva é que assim podemos compreender o fenômeno da ficção sem apelarmos, como tem sido feito, a uma teoria do fingimento ou do faz-de-contas.

Não obstante, ainda havia algumas lacunas pontuais a serem sanadas na abordagem artefactual. Uma dessas lacunas, por exemplo, que consiste no cerne da crítica de Stuart Brock (2010) à teoria de Thomasson, diz respeito à maneira como um objeto ficcional é criado. Seria legítimo fazer um paralelo entre a teoria artefactual e o criacionismo em sentido teológico? Haveria algo de misterioso ou miraculoso nesse processo de criação que tornaria a explicação do processo mais obscura que o próprio fenômeno a ser explicado? Respondo a partir da teoria dos atos de fala de John Austin (1962/1990) que os objetos ficcionais vêm à existência através de um ato performativo e que portanto não há nada de misterioso por detrás do processo de criação dos objetos ficcionais. Assim como um padre ou um juiz instituem o estado de coisas do matrimônio ao serem os indivíduos adequados a proferirem as sentenças adequadas em um contexto adequado, um autor de ficção consegue criar os objetos ficcionais de sua narrativa através da vinculação de seus atos intencionais (que são expressos publicamente) às práticas de ficção, isso é, ao credenciar a obra a um conjunto de práticas em que não tomamos a narrativa como descrevendo algo do mundo empírico, mas como instituindo certos fatos ficcionais.

Esse entendimento da função dos atos performativos na ficção ilumina a maneira como o público e a crítica fazem referência a um determinado objeto ficcional. Pois assim como o autor de ficção é o responsável pela criação de um objeto ficcional, o autor também é o responsável por batizar (no sentido Kripkeano de fixar a referência de um nome ou descrição) o objeto ficcional criado através de seus atos intencionais. Uma vez que a criação de uma obra de ficção é um processo longo, um autor (assim como um oleiro de um objeto abstrato) esboça numerosas vezes as propriedades que serão atribuídas a esse objeto ficcional antes mesmo de

publicar a história em que este aparece. Mas somente os nomes e as propriedades que constam em uma obra de ficção que foi publicada contam como sendo as propriedades que temos a permissão e a obrigação de atribuir a um objeto ficcional.

Ademais, usando as teses de Saul Kripke (1980) sobre a linguagem, o autor de ficção batiza um objeto ficcional e em seguida o nome ou conjunto de descrições desse objeto é passado de falante a falante (ou da obra ao falante através de uma leitura ou de uma visualização) através de uma cadeia histórica de referência. Dessa forma sabemos que estamos falando de um e do mesmo objeto ficcional, pois a maneira como aprendemos a usar o nome próprio 'Gregor Samsa', por exemplo, retorna ao ato batismal performado por Franz Kafka ao escrever *A Metamorfose*.

Os objetos ficcionais, justamente por não serem *abstracta* platônicos, podem ser criados mas também destruídos. Seguindo novamente as contribuições de Amie Thomasson (1999), que adaptou a teoria da dependência ontológica de Edmund Husserl para a tradição analítica, argumentei que os objetos ficcionais dependem rigidamente e historicamente dos atos intencionais de seu autor e dependem genericamente e constantemente dos registros em que aparecem — que por sua vez podem ser as cópias físicas de livros, a nuvem nas quais salvamos as nossas informações na internet ou até mesmo os cérebros dos falantes que são capazes de reproduzir e transmitir uma narrativa pela tradição oral. Caso esses registros ou a comunidade de falantes capazes de decifrar os signos que se encontram nesses registros deixe de existir, então podemos dizer que o objeto ficcional — e também a obra em que ele aparece — deixou de existir. Essa é a razão pela qual sentimos tanto pesar pelo incêndio da Biblioteca de Alexandria que aconteceu em 48 a.C. ou do Museu Nacional do Brasil em 2018, uma vez que as histórias, as teorias e os demais artefatos abstratos que se encontravam nessas obras e eram preservados pelos registros materiais queimados foram destruídos e, dado que esses artefatos abstratos não poderão ser restaurados, podemos afirmar que deixaram de existir.

De qualquer maneira, estou convencido de que a minha contribuição mais relevante para a comunidade filosófica contemporânea consiste na adaptação da teoria dos adjetivos modificacionais articulada por Guillermo del Pinal (2015) ao caso da ficção. Afinal de contas, o meu interlocutor poderia questionar logo após o

desfecho do primeiro capítulo: se os objetos ficcionais são artefatos abstratos, como eles podem solucionar mistérios, fotografar criminosos ou ter estados mentais? Além disso, como um objeto que é ficcional pode ser dito não-ficcional, assim como é estabelecido em declarações ficcionais de livros como *A Metamorfose* ou filmes como *Janela Indiscreta*? A solução que ofereci, que não envolve um jogo de faz-de-contas nem recorre a artificios *ad hoc* como uma distinção entre dois tipos de predicação ou uma diferenciação entre dois tipos de predicado, reside nos usos intersectivos e privativos que fazemos do adjetivo 'ficcional'. Quando declaramos que L. B. Jefferies é um personagem ficcional podemos inferir que Jefferies é um personagem e é ficcional, o que consiste em um uso intersectivo do adjetivo 'ficcional'. Por outro lado, quando declaramos que L. B. Jefferies é um fotógrafo ficcional podemos inferir que Jefferies é ficcional, mas não podemos inferir que Jefferies é um fotógrafo, o que consiste em um uso privativo desse mesmo adjetivo.

Essa proposta é consistente com uma perspectiva realista na medida em que podemos dizer diretamente que há tal coisa como o objeto ficcional em questão (nesse caso, L. B. Jefferies), mas que ele não possui realmente as propriedades que lhes são atribuídas por um autor em uma história (nesse caso, a de ser um fotógrafo jornalístico). Apesar de esse objeto não possuir as propriedades que lhes são instituídas nas declarações ficcionais, essas são as propriedades que temos a permissão e a obrigação de usar para podermos então imaginar esse objeto e conversar significativamente sobre ele com outros leitores ou espectadores da obra. Qualquer outra propriedade que contrarie o que é o caso de acordo com a história em questão resultará, quando asserida por algum leitor ou espectador, em uma declaração paraficcional falsa. Nesse sentido, temos a permissão e a obrigação de afirmar que L. B. Jefferies é um fotógrafo jornalístico e não devemos dizer — se quisermos respeitar as nossas práticas literárias e cinematográficas — que Jefferies é, por exemplo, um sujeito que sofre de acrofobia ou se transformou em um inseto.

Portanto, meu objetivo na tese foi argumentar que podemos ter uma teoria parcimoniosa, elegante e de alto poder explicativo se postularmos objetos ficcionais em nossa ontologia. Conseguimos assim dar um sentido adequado à maneira como falamos desses objetos no nosso cotidiano sem multiplicar desnecessariamente as

entidades. Essa perspectiva realista é inclusive resistente à Navalha de Ockham, não superpopula as paisagens desérticas Quineanas e não deve se juntar aos livros de metafísica escolástica ou teologia que Hume pretendia atirar às chamas — afinal de contas, os autores de uma obra de ficção, de filosofia e ciência natural têm forças ilocucionárias diferentes quando compõem as suas respectivas obras: o autor de ficção pode tomar objetos e teorias científicas do mundo empírico como entidades imigrantes em sua história, mas não tem a intenção de descrever o mundo empírico.

No entanto, podemos ainda encontrar inúmeras questões sobre a metafísica da ficção que precisam ser investigadas com bastante atenção em trabalhos futuros.

Primeiramente, a minha pesquisa se concentrou na metafísica dos objetos ficcionais e na semântica do discurso ficcional. Especialmente no que diz respeito à semântica do discurso ficcional, a minha tese se deteve às declarações ficcionais, metaficcionais e paraficcionais o que, em certo sentido, aproximou o meu trabalho da literatura e a tornou a mídia paradigmática das obras de ficção — uma vez que as obras literárias consistem, ao menos geralmente, em sentenças expressas em uma folha de papel ou na tela de um leitor de livros digitais. Contudo, a semântica da ficção não se restringe a aquilo que é expresso verbalmente por um autor através de seus personagens. No cinema e no teatro, por exemplo, os modos de apresentação das histórias e dos objetos ficcionais são ainda mais complexos que na literatura. Nesses casos encontramos obras que sequer possuem diálogos entre os personagens, histórias que não nos são relatadas por um narrador (onisciente ou não) ou roteiros que não são desenvolvidos previamente por um autor, mas performances que são exclusivamente improvisadas pelos atores. Ao observarmos atentamente essas questões podemos nos perguntar qual é o papel que as imagens, as paletas de cores, os movimentos dos atores, a trilha sonora, a iluminação e a ambientação de uma cena exercem na nossa experiência da ficção. Em um âmbito propriamente linguístico podemos analisar como as metáforas e as figuras de linguagem funcionam na atribuição de certas propriedades a um objeto ficcional.

Além disso, podemos investigar um campo da ficção que é latente, mas que tem sido negligenciado pelos filósofos: as mídias interativas. Tomemos como exemplo as mídias interativas como os jogos eletrônicos e as mesas de RPG.

Nesses casos não há exatamente um *leitor* ou um *espectador*, mas um *jogador* capaz de escolher quais são as ações que um determinado personagem deve realizar e assim alterar o rumo da história principal. Nos jogos mais recentes como *The Witcher 3* ou *Fallout 4* ou ainda em jogos *multiplayer online* como *World of Warcraft* os jogadores podem criar linhas temporais distintas e, de certa maneira, únicas e irrepetíveis para cada narrativa jogada. Como se estrutura a metafísica dessas obras de ficção? O jogador se torna um co-autor da obra? Quais são as permissões e as obrigações que essas distintas linhas temporais geram para os espectadores e para a crítica? Devemos pensar na obra como uma unidade de sentido ou como uma multiplicidade de sentidos para cada narrativa de um jogador?

Em segundo lugar, parece bastante intuitivo afirmarmos que se há uma obra de ficção que pertence às nossas práticas de ficção, então as circunstâncias criadas por um autor contam como fatos ficcionais e os objetos ficcionais são classificados como artefatos abstratos. Ademais, o autor predica uma série de propriedades a esses objetos ficcionais — sendo essas propriedades justamente aquelas que temos a permissão e a obrigação de empregar para nos referirmos a esse objeto ficcional. Nesse sentido, uma vez que em *Um Estudo em Vermelho* Arthur Conan Doyle instituiu através de um ato performativo que Sherlock Holmes é um detetive, então devemos usar a propriedade ‘ser um detetive’ para falarmos de Sherlock Holmes.

Entretanto, o que faz com que uma obra de ficção seja uma história oficial que gera essas permissões e obrigações? Todas as obras criadas por um autor e vinculadas à instituição da ficção têm a mesma vigência? Por exemplo, os filmes em que Sherlock Holmes aparece, mas que não foram idealizados por Arthur Conan Doyle, ainda fazem parte do cânon das histórias sobre Sherlock Holmes? No entanto, somente os detentores dos direitos autorais dessas histórias prolongam esse cânon? O que acontece se uma história for feita por uma pequena produtora de cinema ou por um jovem autor que estava apenas se divertindo ao narrar situações contrafactuais envolvendo esse mesmo personagem ficcional? Como devemos entender então o fenômeno da *fanfiction*, em que os leitores e espectadores de uma obra atuam como autores e assim desenvolvem novas histórias de ficção e as discutem em mídias sociais como no *Reddit* ou no *Tumblr*? Se a ficção é uma

instituição, então o que podemos dizer sobre os casos marginais? Quais são portanto as condições específicas para esse “credenciamento filosófico” da ficção?

Em terceiro lugar, o que considero a temática mais interessante e que deve se tornar o cerne de meus próximos projetos de pesquisa, resta investigar qual é o papel que a imaginação cumpre em nossas interações com as obras de ficção. Como argumentei ainda no primeiro capítulo, a imaginação não deve ser entendida como um sinônimo de um jogo de faz-de-contas ou como uma atividade mental que não está associada à crença em que algo seja o caso no mundo empírico. Ou seja, não devemos restringir a imaginação aos saltos fantásticos da mente que não possuem uma conexão com o mundo empírico — apesar de reconhecer que essa característica também pertence à imaginação, pois é através dela que podemos entreter as ideias de cavalos alados, duendes ou seres que não vemos na natureza e assim que não cumprem um papel relevante para as atividades da ciência natural.

No caso da ficção, é pela imaginação que entretemos em nossa mente os acontecimentos e os objetos ficcionais que são narrados em uma obra, uma vez que a imaginação pode apresentar à nossa mente os objetos que não se encontram imediatamente presentes aos nossos sentidos. Mas também é pela imaginação que “preenchemos” os atributos de um objeto ficcional que não foram estipulados em uma obra. Por exemplo, Franz Kafka não explicitou o tipo de inseto em que Gregor Samsa se transformou. Samsa se transformou em uma barata? Ou em um besouro, formiga, percevejo ou gafanhoto? Ainda assim, imaginamos que Gregor Samsa se transformou em algum inseto específico que possui um tamanho específico e um conjunto de cores específicas (assim como George Berkeley argumentou sobre as ideias abstratas serem somente ideias particulares associadas a uma noção geral).

Mas o que torna uma escolha plausível e outra implausível? Certamente parece ser mais plausível afirmarmos que Gregor Samsa se transformou em uma barata (pois é um inseto) do que em um elefante (pois é um mamífero), mas seria plausível — ou ao menos livre de objeções — afirmar que Samsa se tornou uma barata ao invés de qualquer outro inseto que pudesse cumprir a mesma função? Como devemos interpretar a obra? Não obstante, o que acaba sendo um problema central para as temáticas que foram analisadas no decorrer desta tese: como essas

diferentes interpretações alteram (se é que de fato alteram) a metafísica dos objetos ficcionais e os valores de verdade das proposições metaficcionais e paraficcionais?

Além disso, no que diz respeito à relação entre a imaginação e as atitudes proposicionais, se podemos imaginar e acreditar que uma determinada proposição é o caso, em que medida também podemos imaginar e *saber* que essa proposição seja o caso? Em que sentido podemos desenvolver uma epistemologia da ficção para delimitarmos as condições e os critérios não apenas para que uma declaração seja verdadeira de acordo com uma história de ficção, mas também de acordo com o que é o caso no mundo empírico? Como argumentei na introdução e no primeiro capítulo desta pesquisa, reconheço que podemos ter ganhos cognitivos sobre o mundo através das obras de ficção (como ocorre com as obras de Georges Perec, Liev Tolstói, George Orwell e tantos outros autores), mesmo que as declarações ficcionais não possuam valores de verdade. Precisamos desenvolver em maiores detalhes os mecanismos da transposição das declarações ficcionais para um contexto extra-ficcional, de forma que essas novas declarações se direcionem a algum estado de coisas — seja passado, presente ou futuro — do mundo empírico.

Apesar de havermos analisado vários tópicos de metafísica e de filosofia da linguagem no decorrer desta pesquisa, apresentei nessas considerações finais alguns casos particulares que evidenciam que este assunto não está esgotado. Muito pelo contrário, saliento que este é apenas o início da investigação e que ainda há inúmeros casos particulares da metafísica da ficção que devem ser investigados detalhadamente. Espero no entanto que a minha contribuição possa ser usada como um ponto de partida para a análise dos apontamentos dos parágrafos anteriores e que ela cause algum impacto na comunidade filosófica brasileira — ao menos para que possamos atrair novos interlocutores para debater sobre essa temática que se encontra como um *hot topic* na América do Norte e na Europa. Afinal de contas, esta foi apenas a primeira tese de Doutorado brasileira que tratou da metafísica da ficção.

Nesse sentido, mesmo que cada mídia (literatura, cinema, teatro, jogos eletrônicos, etc.) propicie não apenas uma experiência mas também uma metafísica específica, acredito que em todos esses casos os autores sejam os responsáveis pela criação dos acontecimentos e dos objetos ficcionais, ou seja, eles são os

agentes produtores que trazem à existência esses artefatos abstratos que aparecem em suas narrativas e sobre os quais falamos em nossas atividades cotidianas. Além disso, argumento que em todos esses casos os autores criam esses objetos através de atos performativos e que o nossos usos desses nomes ficcionais remetem aos atos de batismo realizados por esses mesmos autores. Em suma: essas são as razões pelas quais o subtítulo da pesquisa se chama *uma abordagem artefactual*, pois tive como objetivo lançar através desta tese as linhas gerais de uma teoria realista da metafísica dos objetos ficcionais e da semântica do discurso ficcional. Resta então dar sequência a esse projeto teórico na comunidade filosófica brasileira.

Esta página foi deixada em branco propositalmente.

REFERÊNCIAS

- 2001: Uma Odisséia no Espaço. Direção de Stanley Kubrick. Londres: Stanley Kubrick Productions, 1968. 1 DVD (142 min.).
- ADAMS, Fred et al. The Semantics of Fictional Names. In. *Pacific Philosophical Quarterly*, v. 78, p. 128-148, 1997.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 1472/1998.
- ALSTON, William. Ontological commitment. In. *Philosophical Studies* v. 9, pp. 8-17, 1958.
- ASIMOV, Isaac. *Trilogia da Fundação*. São Paulo: Aleph, 2019.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 1881/2014.
- AUSTIN, John. *Quando Dizer é Fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1962/1990.
- _____. *How to Do Things with Words: The William James Lectures*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- _____. A Plea for Excuses. In. *Proceedings of the Aristotelian Philosophy*, v. 57, pp. 1-30, 1956.
- BAKER, Lynne Rudder. *The Metaphysics of Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- BAUM, Frank. *O Mágico de Oz*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1900/2013.
- BERKELEY, George. *Obras Filosóficas*. Tradução de Jaimir Conte. São Paulo: UNESP, 2010.
- BERNIE. Direção de Richard Linklater. Los Angeles: Mandalay Vision, 2011. 1 DVD (99 min.).
- BERTO, Francesco & JAGO, Mark. *Impossible Worlds*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- BLADE Runner. Direção de Ridley Scott. Los Angeles: The Ladd Company, 1982. 1 DVD (117 min.).
- BLADE Runner 2049. Direção de Denis Villeneuve. Los Angeles: Alcon Entertainment, 2017. 1 DVD (163 min.).

BONOMI, Andrea. Fictional Contexts. In. *Perspectives on Context*. Stanford: CSLI Publications, pp. 213-248, 2008.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, Autor do Quixote. In. BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Arriguicci Jr. Davi. São Paulo: Companhia das Letras, 1939/2007.

_____. Pierre Menard, Autor del Quijote. In. BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, vol. 4, pp. 475-482, 1939/2005.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Tradução de Cid Knipel. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 1953/2012.

BRANDOM, Robert. *Making it Explicit*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

BRAUN, David. Empty Names, Fictional Names, Mythical Names. In. *Nous*, v. 39, n. 4, pp. 596-631, 2005.

BRASIL. *Código Civil, Lei 10.406, de 10 de janeiro de 2002*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2002.

BROCK, Stuart. The Creationist Fiction: The Case against Creationism about Fictional Characters. In. *Philosophical Review*, v. 119, n. 3, pp. 337-364, 2010.

_____. Fictionalism about Fictional Characters Revisited. In. *Res Philosophica*, v. 93, n. 2, pp. 377-403, 2016.

BURGE, Tyler. Truth and Singular Terms. In: *Noûs*, v. 8, p. 309-325, 1974.

BYRNE, Alex. Possibility and Imagination. In. *Philosophical Perspectives*, v. 21, pp. 125-144, 2007.

BYRNE, Ruth. *The Rational Imagination*. MIT Press, Cambridge, 2007.

CALVINO, Italo. *Se um Viajante Numa Noite de Inverno*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1979/1999.

CAMPBELL, Keith. *Abstract Particulars*. Oxford: Blackwell, 1995.

CAMPOS, Álvaro de. Tabacaria. In. PESSOA, Fernando. *Poesia Completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia de Bolso, 1944/2007.

CAPOTE, Truman. *A Sangue Frio*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1965/2003.

CAPPELLE, Bert; DENIS, Pascal; KELLER, Mikaela. Facing the Facts of Fake: A Distributional Semantics and Corpus Annotation Approach. In. *Yearbook of the German Cognitive Linguistics Association*, v. 6, n. 1, pp. 9-42, 2018.

- CARNAP, Rudolf. Empiricism, Semantics, and Ontology. In. *Meaning and Necessity*, 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1950.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. São Paulo: Penguin Clássicos, 1605/2012.
- CHALMERS, David. Does conceivability entail possibility? In. GENDLER, Tamar & HAWTHORNE, John (Eds.). *Conceivability and Possibility*. Oxford: Clarendon, pp. 145-200, 2002.
- CHALMERS, David; MANLEY, David; WASSERMAN, Ryan. *Metametaphysics: New Essays on the Foundations of Ontology*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- COULSON, S & FAUCONNIER, G. Fake Guns and Stone Lions: Conceptual Blending and Privative Adjectives. In. FOX, B; JURAFSKY, D; MICHAELIS, L (Eds.). *Cognition and Function in Language*. Palo Alto: CSLI, pp. 1999.
- COWLING, Sam. *Abstract Entities*. Nova Iorque: Routledge, 2017.
- CRANE, Tim. *The Objects of Thought*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2013.
- CRISPIN, A. *Star Trek: Portal do Tempo*. Tradução de Noberto de Paula Lima. São Paulo: Aleph, 1999/2016.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: Campanha de Canudos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1902/2018.
- CURRIE, Gregory. *The Nature of Fiction*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1990.
- DANTO, Arthur. The Artworld. In. *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19, pp. 571-584, 1964.
- DARWIN, Charles. *On The Origin of the Species: By Means of Natural Selection*. Londres: Penguin Classics, 1859/2009.
- DAVIDSON, Donald. Quotation. In. *Theory and Decision*, v. 11, pp. 27-40, 1979.
- DAVIES, David. Thought Experiments and Fictional Narratives. In. *Croatian Journal of Philosophy*, v. 7, n. 1, pp. 29-45, 2007.
- DEFOE, Daniel. *A Journal of the Plague Year*. Mineola: Dover Thrift Editions, 1722/2001.
- DEUTSCH, Harry. Making up Stories. In. EVERETT, Anthony (ed.). *Empty Names, Fiction, and the Puzzles of Non-existence*. Stanford: CSLI Publications, pp. 149-182, 2000.

DICK, Philip K. *Andróides Sonham com Ovelhas Elétricas?*. São Paulo: Editora Aleph, 1968/2014.

_____. *O Homem do Castelo Alto*. São Paulo: Aleph, 1962/2019.

DIPERT, Randall. Art, Artifacts, and Regarded Intentions. In: *American Philosophical Quarterly*, v. 23, n. 4, pp. 401-408, 1986.

DONNELLAN, Keith. Speaking of Nothing. In: *The Philosophical Review*, v. 83, n. 1, p. 3-31, 1974.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

DOYLE, Arthur Conan. *Um Estudo em Vermelho*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1887/2013.

_____. *Um Escândalo na Boêmia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1891/2013.

EVANS, Gareth. *The Varieties of Reference*. Oxford: Oxford University Press, 1982.

EVERETT, Anthony (Eds.). *Fictional Objects*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2015.

_____. Sainsbury on Thinking about Fictional Things. In: *Acta Analytica*, v. 29, n. 2, p. 181-194, 2014.

_____. *The Nonexistent*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

_____. Against Fictional Realism. In: *The Journal of Philosophy*, v. 102, n. 12, pp. 624-649, 2005.

EVNINE, Simon. *Making Objects and Events: a Hylomorphic Theory of Artifacts, Actions and Organisms*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016.

F for Fake. Direção de Orson Welles. Los Angeles: Planfilm, 1973. 1 DVD (88 min.).

FARGO. Direção de Joel e Ethan Coen. Los Angeles: PolyGram Filmed Entertainment, 1996. 1 DVD (98 min.).

FONTAINE, Matthieu & RAHMAN, Shahid. Fiction, Creation and Fictionality: An Overview. In: *Methodos*. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/methodos/2343>>, 2010.

FREGE, Gottlob. Sobre o Sentido e a Referência. In: *Lógica e Filosofia da Linguagem*. Introdução e tradução de Paulo Alcoforado. São Paulo: EDUSP, pp. 129-57, 1892/2009.

- _____. Sense and Reference. In. *The Philosophical Review*, v. 57, n. 3, p. 209-30, 1892/1948.
- FRIEND, Stacie. Fiction as a Genre. In. *Proceedings of Aristotelian Society*, v. 112, pp. 179-209, 2012.
- _____. Fictional Characters. In. *Philosophy Compass*, v. 2, n. 2, 2007.
- FRIGG, Roman. Models and Fiction. In. *Synthese*, v. 172, pp. 251-268, 2010.
- GAIMAN, Neil. *The Absolute Sandman*. São Paulo: Panini, 1988/2018.
- GARCIA-CARPINTERO, Manuel. Assertions in Fiction. In. *Grazer Philosophische Studien*, v. 96, n. 3, pp. 445-462, 2019.
- GASPARI, Luca. Pronominal Anaphora, Coreference, and Closed Quotation Marks. In. *Mind & Language*, v. 34, n. 3, pp. 339-356, 2019.
- GENDLER, Tamar. Imagination. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2013). Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/entries/imagination/>>. Acesso em: 02 de set. de 2014.
- _____. The Puzzle of Imaginative Resistance. In. *Journal of Philosophy*, v. 97, n. 2, pp. 55-81, 2000.
- GIBSON, William. *Neuromancer*. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 1984/2016.
- GLEZAKOS, Stravoula. Truth and Reference in Fiction. In. *The Routledge Companion to Philosophy of Language*. Londres: Routledge, 2012.
- GOETHE, J. W. *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1774/1999.
- GOLDBERG, Sanford. Homophonic Prejudices. In. *Revista Hispanoamericana de Filosofia*, v. 40, n. 120, pp. 67-84, 2008.
- GOODMAN, Nelson. Ways of Worldmaking. In. *Noûs*, v. 16, n. 2, pp. 307-311, 1982.
- GRANDY, Richard. Artifacts: Parts and Principles. In. MARGOLIS, Eric; LAURENCE, Stephen. *Creation of Mind: Theories of Artifacts and their Representations*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- HAACK, Susan. *Filosofia das Lógicas*. Tradução de Cezar Augusto Mortari e Luiz Henrique de Araújo Dutra. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

HARRIS, Paul. *The Work of Imagination*. Oxford: Blackwell, 2000.

HEMINGWAY, Ernest. Entrevista com George Plimpton. In. ALCIDES, Sérgio & SCHWARTZ, Christian (Eds.). *As Entrevistas da Paris Review Volume 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HILPINEN, Risto. Authors and Artifacts. In. *Proceedings of the Aristotelian Society*, v. 93, pp. 155-178, 1993.

_____. Artifacts and Works of Art. In. *Theoria*, v. 58, pp. 58-82, 1992.

HUME, David. *Tratado da Natureza Humana*. São Paulo: UNESP, 1739/2009.

_____. *A Treatise of Human Nature*. Oxford: Oxford University Press, 1739/2008.

_____. *An Enquiry Concerning Human Understanding*. Oxford: Oxford University Press, 1748/2007.

_____. *Investigação sobre o Entendimento Humano*. Lisboa: Edições 70, 1748/1989.

HUSSERL, Edmund. *Investigações Lógicas - Prolegômenos para uma Lógica Pura*. São Paulo: Forense Universitária, 1901/2014.

_____. *Logical Investigations*, Vol. 2. Tradução de J. N. Findlay. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1901/1970.

INGARDEN, Roman. *A Obra de Arte Literária*. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

INWAGEN, Peter van. Existence, Ontological Commitment, and Fictional Entities. In. LOUX, Michael & ZIMMERMAN, Dean (Eds.). *The Oxford Handbook of Metaphysics*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

_____. Fiction and Metaphysics. In. *Philosophy and Literature*, v. 7, p. 66–77, 1983.

_____. Creatures of Fiction. In. *American Philosophical Quarterly*, v. 14, p. 299–308, 1977.

JANELA Indiscreta. Direção de Alfred Hitchcock. Los Angeles: Patron Inc., 1954. 1 DVD (112 min.).

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1915/2015.

_____. *O Processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1925/2005.

KAMP, Hans. Two theories about Adjectives. In. KEENAN, E. (Ed.). *Formal Semantics of Natural Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

KAMP, Hans & PARTEE, Barbara. Prototype Theory and Compositionality. In. *Cognition*, v. 57, n. 2, pp.129-191, 1995.

KEARNEY, Richard. *Poetics of Imagining*. New York: Fordham University Press, 1998.

KIM, Seahwa & MASLEN, Cei. Counterfactuals as short stories. In. *Philosophical Studies*, v. 129, pp. 81–117, 2006.

KIND, Amy & KUNG, Peter. *Knowledge through Imagination*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

KIND, Amy (Ed.). *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*. Londres: Routledge, 2016.

KING, Jeffrey. Anaphora. In. RUSSELL, Gillian & FARA, Delia Graff. *The Routledge Companion to Philosophy of Language*, pp. 367-379, 2012.

KLAUK, Tobias. Zalta on Encoding Fictional Properties. In. *Journal of Literary Theory*, v. 8, n. 2, pp. 230-256, 2014.

KRIPKE, Saul. *Reference and Existence*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1983/2013.

_____. *Naming and Necessity*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

KROON, Fred & VOLTOLINI, Alberto. 2018. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2018). Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/fictional-entities/>. Acesso em: 02 de fev. de 2019.

LAMARQUE, Peter. How to Create a Fictional Character. In. *Work and Object: Explorations in the Metaphysics of Art*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.

LAMARQUE, Peter & OLSEN, Haugom. *Truth, Fiction and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

LAPORTE, Joseph. Rigid Designators. In. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2018). Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/entries/rigid-designators/>>. Acesso em: 14 de jan. de 2018.

LAURENCE, Stephen & MARGOLIS, Eric. *Creations of the Mind: Theories of Artifacts and Their Representations*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

LEGUIN, Ursula. *A Mão Esquerda da Escuridão*. Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph. 1969/2014.

LEMOS, Italo Lins. Translation and Metaphysics: a case for fictional characters. In. *Cadernos de Tradução*, v. 40, n. 1, pp. 110-26, 2020.

_____. Nomes ficcionais e nomes vazios: crítica à teoria da referência sem referentes de Mark Sainsbury. In. *Ágora Filosófica*, v. 19, n. 1, pp. 78-102, 2019a.

_____. The imagination between the natural sciences and fiction: A Humean perspective. In. *Revista PERI*, v. 11, n. 1, pp. , 2019b.

_____. *O Papel da Imaginação na Epistemologia de Hume*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Florianópolis, 2016.

LEVINSON, Jerrold. What a Musical Work Is. In. *Music, Art, & Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011.

LEWIS, David. Truth in Fiction. In. *American Philosophical Quarterly*, v. 15, n. 1, p. 37-46, 1978.

_____. *Counterfactuals*. Oxford: Basil Blackwell Press, 1973.

LINSKY, Bernard. Kripke on Proper and General Terms. In. BERGER, Alan (ed.). *Saul Kripke*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

LOWE, Edward Joseph. The Metaphysics of Abstract Objects. In. *The Journal of Philosophy*, v. XCII, n. 10, pp. 509-524, 1995.

MALEBRANCHE, Nicolas. *A Busca da Verdade - Textos Escolhidos*. Tradução de Plínio Junqueira Smith. São Paulo: Discurso Editorial, 1674/2018.

MARTINICH, A. P.; STROLL, A. *Much Ado about Nonexistence: fiction and reference*. Nova Iorque: Rowman & Littlefield Publishers, 2007.

MATRAVERS, Derek. *Fiction and Narrative*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

MEINONG, Alexius. On the Theory of Objects. In: *Realism and the Background of Phenomenology*, editado por Roderick Chisholm. Atascadero, California: Ridgeview, 1904/1960.

MILL, John Stuart. *A System of Logic, Ratiocinative and Inductive: being a connected view of the principles of evidence and the methods of scientific investigation*. Nova Iorque: Franklin Classics, 1843/2018.

NICHOLS, Shaun (Ed.). *The Architecture of the Imagination: New Essays on Pretense, Possibility, and Fiction*. Oxford, Oxford University Press, 2006a.

_____. Just Imagination: Why Imagining Doesn't Behave Like Believing? In. *Mind & Language*, v. 21, pp. 459-474, 2006b.

_____. Imagining and Believing: The Promise of a Single Code. In. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 62, n. 2, pp. 129-139, 2004.

_____. Imagination and the Puzzles of Iteration. In. *Analysis*, v. 63, n. 3, pp. 182-87, 2003.

NOONAN, Harold. *Routledge Philosophy Guidebook to Kripke and Naming and Necessity*. Londres: Routledge, 2013.

NOORDHOF, Paul. Imagining Objects and Imagining Experiences. In. *Mind and Language*, v. 17, n. 4, pp. 426-455, 2002.

OLIVEIRA, Regiane. Desemprego no Brasil chega a 12,5% e atinge 13,2 milhões de trabalhadores, diz IBGE. *El País*, São Paulo, 31 de maio de 2019. Caderno de Economia. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/31/economia/1559312475_679888.html. Acesso em: 1 de jun. de 2019.

ORWELL, George. *1984*. Tradução de Heloisa Jahn e Alexandre Hubner. São Paulo: Companhia das Letras, 1949/2009.

PARIS, Texas. Direção de Wim Wenders. Berlim: Road Movies, 1984. 1 DVD (147 min.).

PARSONS, Terence. *Nonexistent Objects*. New Haven: Yale University Press, 1980.

PARTEE, Barbara. Privative Adjectives: Subjective plus Coercion. In. BAUERLE, Rainer; REYLE, U; ZIMMERMANN, Thomas (Eds.). *Presuppositions and Discourse: Essays Offered to Hans Kamp*, pp. 273-285, 2010.

PEREC, Georges. *Um Homem que Dorme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974/1988.

PINAL, Guillermo del. Dual Content Semantics, privative adjectives, and dynamic compositionality. In. *Semantics and Pragmatics*, v. 8, pp. 1-53, 2015.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis Personagens à Procura de Autor*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 1921/2004.

PLATÃO. *O Sofista*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2012.

_____. *O Banquete*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. *A República*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.

PORTO, Sarah. Título e festa histórica: Náutico desembarca no Recife e pinta a cidade de vermelho e branco. *Globoesporte*, Recife, 08 de outubro de 2019. Caderno de Esportes. Disponível em: <<https://globoesporte.globo.com/pe/futebol/times/nautico/noticia/titulo-e-festa-historic-a-nautico-desembarca-no-recife-e-pinta-cidade-de-vermelho-e-branco.ghtml>>. Acesso em: 08 de out. de 2019.

PREDELLI, Stefano. *Proper Names: A Millian Account*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

_____. Modal Monsters and Talk about Fiction. In. *Journal of Philosophical Logic*, v. 37, n. 3, pp. 277-297, 2008.

PYLYSHYN, Zenon. Mental Imagery: In search of a theory. In. *Behavioral and Brain Sciences*, v. 25, pp. 157-182, 2002.

QUINE, W. V. O. *On What There Is*. In: *From a Logical Point of View*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1953.

_____. Two Dogmas of Empiricism. In. *Philosophical Review*, v. 60, n. 1, 20-43, 1951.

RECANATI, François. II - Fictional, Metafictional, Parafictional. In. *Proceedings of the Aristotelian Society*, v. 118, n. 1, p. 25-54, 2018.

ROBERTS, Sam. T. Eugene Thompson Dies at 88; Crime Stunned St. Paul. *The New York Times*, Nova Iorque, 5 de setembro de 2015. Seção A. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2015/09/06/us/t-eugene-thompson-dies-at-88-crime-stunned-st-paul.html>>. Acesso em: 1 de nov. de 2019.

ROBERTSON, Teresa. Reference. In. RUSSELL, Gillian & FARA, Delia Graff. *The Routledge Companion to Philosophy of Language*, pp. 189-198, 2012.

RUSSELL, Bertrand. *The Philosophy of Logical Atomism*. Nova Iorque: Routledge, 1918/2009.

_____. On Denoting. In: *The Philosophy of Language*, editado por A. P. Martinich, 2. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 1905/1990.

RUSSELL, Gillian & FARA, Delia Graff (eds.). *The Routledge Companion to Philosophy of Language*. Londres: Routledge, 2012.

RYLE, Gilbert. *The Concept of Mind*. Nova York: Barnes & Noble, 1949.

SAINSBURY, Mark. *Fiction and Fictionalism*. Londres: Routledge, 2009.

_____. *Reference Without Referents*. Londres: Oxford University Press, 2005.

SALMON, Nathan. Nonexistence. In. *Noûs*, v. 32, n. 3, p. 277-319, 1998.

_____. *Reference and Essence*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

SAWYER, Sarah. Empty Names. In. RUSSELL, Gillian & FARA, Delia Graff. *The Routledge Companion to Philosophy of Language*, pp.153-162, 2012.

SCHIFFER, Stephen. Language-Created, Language-Independent Entities. In. *Philosophical Topics*, v. 24, n. 1, pp. 149-167, 1996.

SCHWITZGEBEL, Eric. Belief. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2014). Disponível em: < <http://plato.stanford.edu/entries/belief/>>. Acesso em: 01 de ago. de 2019.

SEARLE, John. Social Ontology and the Philosophy of Society. In. MARGOLIS, Eric; LAURENCE, Stephen. *Creations of Mind: Theories or Artifacts and their Representations*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

_____. *The Construction of Social Reality*. Nova Iorque: The Free Press, 1995.

_____. *Intentionality*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1983.

_____. O Estatuto Lógico do Discurso Ficcional. In. *Expressão e Significado: Estudo da Teoria dos Atos de Fala*. São Paulo: Martins Fontes, 1975/1995.

_____. The Logical Status of Fictional Discourse. In. *New Literary History*, v. 6, n. 2, pp. 319-332, 1975.

_____. Proper Names. *Mind*, v. 67, pp. 166-173, 1958.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein: ou o Prometeu Moderno*. Tradução de Santiago Nazarian e Bruno Gambarotto. Rio de Janeiro: Zahar, 1823/2017.

SMITH, Barry. Ingarden vs. Meinong on the Logic of Fiction. In. *Philosophy and Phenomenological Research*, v. 41, n. 1, pp. 93-105, 1980.

SMITH, Kemp. *The Philosophy of David Hume: With a New Introduction by Don Garrett*. Londres: Palgrave Macmillan, 1941/2005.

SOAMES, Scott. Propositions. In. RUSSELL, Gillian & FARA, Delia Graff. *The Routledge Companion to Philosophy of Language*, pp. 209-220, 2012.

SOLODKOFF, Tatjana von & WOODWARD, Richard. To Have and To Hold. In: *Philosophical Issues*, n. 27, p. 407-427, 2017.

SPINOZA, Baruch de. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. São Paulo: Editora Autêntica, 1677/2009.

- STEVENSON, Leslie. Twelve Conceptions of Imagination. In. *British Journal of Aesthetics*, v. 43, n. 3, pp. 238–259, 2003.
- STRAWSON, Peter. Imaginação e Percepção. In. CONTE, Jaimir e GELAIN, Itamar (Orgs.). *Strawson & Kant: Ensaio Comemorativo aos 50 anos de The Bounds of Sense*. Tradução de Italo Lins Lemos. Pelotas: NEPFIL, pp. 182-207, 2016.
- STOCK, Kathleen. *Only Imagine: Fiction, Interpretation and Imagination*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- STREMMINGER, Gerhard. Hume's Theory of Imagination. In. *Hume Studies*, v. 6, n. 2, pp. 91-118, 1980.
- SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin Clássicos, 1726/2010.
- TAHKO, Toumas. *An Introduction to Metametaphysics*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press, 2015.
- THOMAS, Jenny. *Meaning in Interaction: An Introduction to Pragmatics*. Nova Iorque: Routledge, 1995.
- THOMASSON, Amie. Speaking of Fictional Characters. In. *Dialectica*, v. 57, n. 2, p. 205-23, 2003.
- THOMASSON, Amie. The Ontology of Literary Works. In. GIBSON, John; CARROLL, Noel (eds.). *Routledge Companion to Philosophy of Literature*. Londres: Routledge, pp. 349-358, 2016.
- _____. *Ontology Made Easy*. Oxford: Oxford University Press, 2015a.
- _____. Fictional Discourse and Fictionalisms. In. EVERETT, Anthony; BROCK, Stuart. *Fictional Objects*. Oxford: Oxford University Press, pp. 255-274, 2015b.
- _____. Fiction, Existence, and Indeterminacy. In. WOODS, John (Eds.). *Fictions and Models: New Essays*. Munique: Philosophia Verlag: 109-48, 2010.
- _____. Fictional Entities. In. KIM, Jaegon; SOSA, Ernest; ROSENKRANTZ, Gary (Eds.). *A Companion to Metaphysics*. Nova Jersey: Blackwell, pp. 10-18, 2009.
- _____. *Ordinary Objects*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2007a.
- _____. Artifacts and Human Concepts. In. LAURENCE, Stephen; MARGOLIS, Eric (Eds.). *Creations of the Mind: Essays on Artifacts and their Representation*. Oxford: Oxford University Press, 2007b.
- _____. Debates about the Ontology of Art: What are We Doing Here?. In. *Philosophy Compass*, v. 1, n. 3, pp. 245-255, 2006.

_____. The Ontology of Art. In. KIVY, Peter (Ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Oxford: Blackwell, pp. 78-92, 2004.

_____. Speaking of Fictional Characters. In. *Dialectica*, v. 57, n. 2, pp. 207-26, 2003.

_____. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

_____. The Reference of Fictional Names. In. *Kriterion*, n. 6, pp. 3-12, 1993.

TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel*. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: Harper Collins, 1954/2019.

TOLSTÓI, Liev. *Anna Karenina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1877/2017.

_____. *Guerra e Paz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1869/2017.

_____. *A Morte de Ivan Ilitch*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1886/2006.

VÁ e Veja. Direção de Elem Klimov. Moscou: Mosfilm, 1985. 1 DVD (142 min.).

VAHINGER, Hans. *Filosofia do como se: Sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Tradução de Johannes Kretschmer. Chapecó: Editora Argos, 2011.

VOLTOLINI, Alberto. *How Ficta Follow Fiction: A Syncretistic Account of Fictional Entities*. Nova Iorque: Springer, 2006.

WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe: on the foundations of the representational arts*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990.

_____. Reply to Reviewers. In. *Philosophy and Phenomenological Research*, v. 51, n. 2, pp. 413-431.

WELLS, H. G. *A Guerra dos Mundos*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Editora Suma, 1897/2016.

WILLIAMSON, Timothy. Knowledge of Counterfactuals. In. *Royal Institute of Philosophy Supplement*, v. 64, pp. 45-64, 2009.

_____. *The Philosophy of Philosophy*. Blackwell, Oxford, 2007.

WOOLRICH, Cornell. *It Had to Be Murder*. In. WOOLRICH, Cornell. *Omnibus*. Nova Iorque: Penguin Group, 1942/1998.

YABLO, Stephen. A Path Through Fictionalism. In. *French and Wettstein*, pp. 72-102, 2001.

_____. *The Thing About the Figure in the Bathhouse: review of A. Thomasson, Fiction & Metaphysics*. TLS, 1999.

YAGISAWA, Takashi. Against Creationism in Fiction. In. *Philosophical Perspectives*, v. 15, 2001.

YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. São Paulo: Nova Fronteira, 1951/2019.

ZALTA, Edward. Referring to Fictional Characters. In. *Dialectica*, v. 57, n. 2, p. 243-254, 2003.

_____. The Road Between Pretense Theory and Abstract Object Theory. In. EVERETT, Anthony & HOFWEBER, Thomas (Eds.). Stanford: CSLI Publications, pp. 117-147, 2000.

_____. *Abstract Objects: an introduction to axiomatic metaphysics*. Boston: Kluwer, 1983.

_____. An Alternative Theory of Nonexistent Objects. In. *Journal of Philosophical Logic*, v. 9, pp. 297-313, 1980.

ZOLA, Emile. *Germinal*. Tradução de Mauro Pinheiro. São Paulo: Estação Liberdade, 1885/2012.

ZVOLENSZKY, ZSÓFIA. Against Sainsbury's Irrrealism about Fictional Characters. In. *Hungarian Philosophical Review*, n. 4, pp. 83-109, 2012.