



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

Jean Machado Senhorinho

**Efeito ficção:
as ficções como meios tecnológicos de formação moral?**

Florianópolis

2026

Jean Machado Senhorinho

**Efeito ficção:
as ficções como meios tecnológicos de formação moral?**

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

Orientadora: Profa. Janyne Sattler, Dra.

Florianópolis

2026

Senhorinho, Jean Machado

Efeito ficção : as ficções como meios tecnológicos de formação moral? / Jean Machado Senhorinho ; orientadora, Janyne Sattler, 2026.

296 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Florianópolis, 2026.

Inclui referências.

1. Filosofia. 2. Ficção. 3. Formação moral. 4. Efeitos morais. 5. Tecnologia. I. Sattler, Janyne . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

Jean Machado Senhorinho

**Efeito ficção:
as ficções como meios tecnológicos de formação moral?**

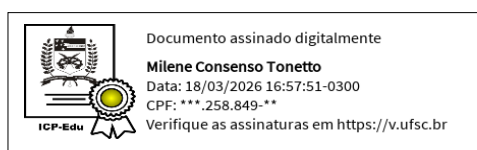
O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 19 de dezembro de 2025, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Ivan Ferreira da Cunha, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

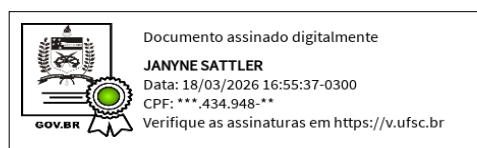
Prof.^a Juliele Maria Sievers, Dr.^a
Universidade Federal de Alagoas

Prof. Italo Lins Lemos, Dr.
Universidade Federal do Cariri

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



Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Prof.^a Janyne Sattler, Dr.^a
Orientadora

Florianópolis, 2026

Ao Bobuque, o bobo da corte que, sem querer,
virou duque; líder sábio e compassivo dos
marginalizados, cujas mil batalhas acompanhei
em minha adolescência no Castelo do Canto.

AGRADECIMENTOS

Eu começo esses agradecimentos pelos meus pais, Maristela e Renato, porque foram eles que me encorajaram a acreditar no estudo. Sem eles, eu não sei se teria superado as primeiras dificuldades escolares – que não foram poucas. Foram incontáveis horas e encorajamentos para que eu pudesse acreditar em minha aptidão para estudar. Algo que, pelo amor deles, aprendi a amar. Esta pesquisa de doutorado é antes fruto dessa dedicação.

Eu agradeço à minha companheira, Waleska. São mais de treze anos de convivência, através dos quais compartilhamos as angústias e as alegrias que pervadem a vida acadêmica. Sem dúvidas ela escutou muito a respeito dessa tese, sobre a qual eu tagarelava incessantemente. Com disposição, interesse e ótimas questões, ela me acompanhou na trajetória desta tese. Por admirar a sua coragem, tornei-me menos receoso. Eu teria postergado indefinidamente a busca pelo doutorado sem o apoio dela.

Agradeço à minha orientadora, Janyne, por uma década de inspiração filosófica. Após assistir as suas aulas e palestras sobre literatura ficcional em Santa Maria, eu encontrei uma referência para segurar a mão. Sempre muito solícita às minhas questões e ecletismos, ela possibilitou um espaço acadêmico compatível com as minhas inclinações filosóficas. Esta tese é também fruto dessa inspiração, acolhida e paciência.

Sou grato a toda comunidade acadêmica da UFSC: colegas, professores (Jerzy, Luan, Vilmar, Franciele, Darlei) e demais servidores (Irma, Jacinta, Jorge). O ambiente de pesquisa favorecido pela instituição foi fundamental para o desenvolvimento desta tese. A secretaria sempre foi bastante atenciosa. Em diversos eventos, projetos, aulas e encontros de estudos, tive o privilégio de compartilhar interesses de pesquisa com vários colegas: Allan, Camila, Dener, Evelize, Felipe, Filipe, Guilherme, Gustavo G., Gustavo T., Júlia P., Ilze, Kariane, Maurício, Paola, Rafael, Tamie, Valesca, Vanderleia, Victória, Vinícius. Essa comunidade foi possibilitada por uma universidade pública pela qual tenho gratidão. Gostaria ainda de estender o agradecimento à CAPES cuja bolsa facilitou em grande medida esta pesquisa.

Pela convivência, indicações e conversas, também agradeço aos amigos Camilo, Marina, Mateus, Alexandre, Dairan, Leonardo M., Matheus, Gabriela, Lucas, Andressa, Júlia F., Filimar, Glauce, Telmo, Susi, Rafael, Eveline, Leonardo V., Vicente e Karen.

Por fim, agradeço aos professores que aceitaram compor as bancas de qualificação e de defesa desta tese. Obrigado, Eduardo, Ivan, Italo e Juliele. Por meio de aulas, eventos, textos ou bancas, os seus comentários, ponderações, sugestões e críticas acompanham esta pesquisa há anos. Agradeço a sua notável contribuição para o amadurecimento desta pesquisa.

Não se faz pesquisa sozinho. Ainda bem.

A ficção é como uma teia de aranha, presa tão levemente talvez, mas ainda presa à vida em todos os quatro cantos.

— Virginia Woolf

RESUMO

Esta tese investiga *em que sentido* podemos considerar as histórias ficcionais (ficções) como meios de formação moral. Esta é uma questão conceitual-descritiva, a partir de uma distinção entre ‘formação moral’ e ‘educação moral’. A primeira expressão descreve as possíveis formas de ser, viver e conviver (que entrelaçam valores, costumes, regras, sentimentos), bem como a comunicação efetiva delas. A segunda designa aquelas formas avaliadas, filosoficamente, como desejáveis ou benéficas. Meios de educação moral são sempre meios de formação moral, mas nem todos os meios de formação moral são, necessariamente, avaliados como moralmente educativos. A abordagem filosófica desta tese envolve uma série de críticas conceituais, exemplos e um diálogo contínuo com perspectivas de várias disciplinas interessadas no fenômeno da ficção, por exemplo: estudos sobre efeitos midiáticos (Bryant, Oliver e Raney, 2020); teoria literária (Rosenblatt, 1994); psicologia cognitiva (Mar e Oatley, 2008), psicologia evolutiva (Baumard e Dubourg, 2022a); antropologia evolutiva (Scalise Sugiyama, 2005). No primeiro capítulo, a partir do espólio da *República*, de Platão, este trabalho propõe três critérios filosóficos para que ficções sejam consideradas meios de ‘educação moral’: *efetividade*, *racionalidade* e *beneficência*. Para ser formativo, um meio precisa ser efetivo; para ser educacional, também racional e benéfico. A tese critica o legado problemático de pressupostos a respeito de cada um desses critérios nas discussões públicas e acadêmicas vindouras. No entanto, ela se concentra em endereçar o primeiro critério (*efetividade*), que exige que as ficções tenham a capacidade de afetar, efetivamente, a nossa ‘formação moral’. Sobre tal critério, há um mau hábito persistente em tratar a disputa dos possíveis efeitos da ficção em termos radicais, como se ficções pudessem ser apenas ou “inimigas de Estado”, ou “aliadas definitivas”, ou moralmente irrelevantes. Essa tendência é ilustrada no segundo capítulo, onde há uma revisão crítica do debate entre Nussbaum (1998) e Booth (1998) *versus* Posner (1997) e Landy (2008) em sua disputa sobre o que Peek (2025) chama de “A Tese Causal”. Não obstante, o segundo capítulo mostra que ambos os lados compartilham, em última instância, uma posição cautelosa sobre os efeitos morais relativos à ficção. A diferença entre eles é antes política e metaética. O segundo capítulo também apresenta uma leitura contrária ao uso de uma noção linear e mecanicista sobre ‘causa’ nesse contexto, favorecendo, em seu lugar, noções explanativas (Van Fraassen, 1980; Cartwright, 2014) e, especialmente, relacionais (Rosenblatt, 1994; Barad, 2007). Esta tese solapa o pressuposto de que ficções são instrumentos que causam, linearmente, efeitos em seus públicos. No lugar, ela favorece a ideia de que ficções são meios de formação moral sempre *em sentido relacional*, transacional ou intra-ativo; isto é, elas agem emaranhadas com as agências dos públicos e de seus ambientes. Esta é a *Tese da Influência Relacional*. Sempre circunstanciais e dinâmicas, as relações entre os mais diversos públicos com as mais diversas ficções podem agir para influenciá-los variavelmente. O terceiro e último capítulo descreve a relação da nossa espécie com a ficção em termos tecnológicos e psicológicos. Como alternativa à posição de Baumard e Dubourg (2022a), a ficção é concebida, especificamente, como uma antiga tecnologia de modelagem de vidas e mundos, que são simulados por meio da tecnologia narrativa. A narrativa ficcional é, assim, uma simbiose entre ambas as tecnologias: ficção e narrativa. Os artefatos produzidos por intermédio delas podem cumprir, pluralmente, os mais diversos propósitos – morais, inclusive. Considerando estudos em psicologia (Gerrig, 1993; Green et al., 2020), este trabalho adiciona que podemos “viajar” para os mundos ficcionais, nos relacionar com eles e ser persuadidos por tal experiência como um todo. Em síntese, esta tese argumenta com exemplos que ficções costumam nos facilitar experiências morais persuasivas com seus modelos. Tendo descrito as ficções como artefatos tecnológicos, por fim, esta abordagem conecta-se à reflexão sobre se os artefatos tecnológicos *em si* exercem agência (influência) moral sobre o mundo ou se esses artefatos são meros

instrumentos pelos quais seus *designers* e, em especial, seus usuários exercem bem ou mal as suas agências (Kroes e Verbeek, 2014). Através de todos esses movimentos, a tese reforça que ficções são melhor entendidas como possíveis meios tecnológicos de formação moral apenas em sentido relacional. Nesse sentido, as ficções não agem sozinhas em um público passivo e também não são meros instrumentos. Elas participam e integram uma relação moralmente formativa.

Palavras-chave: ficção e moralidade; filosofia da ficção; efeitos da ficção; ficção e evolução.

ABSTRACT

This thesis investigates in what sense we can consider fictional stories (fictions) as means of moral formation. This is a conceptual-descriptive question from a distinction between ‘moral formation’ and ‘moral education.’ The first expression describes possible ways of being, living, and coexisting (which intertwine values, customs, rules, feelings, etc.), as well as their effective communication. The second one designates those ways considered, philosophically, as desirable or beneficial. Means of moral education are always means of moral formation, but not all means of moral formation are necessarily evaluated as morally educational. This thesis’ philosophical approach involves a series of conceptual criticisms, examples, and a continuous dialogue with perspectives from many disciplines interested in the phenomenon of fiction; for instance, studies on media effects (Bryant, Oliver and Raney, 2020); literary theory (Rosenblatt, 1994); cognitive psychology (Mar and Oatley, 2008); evolutionary psychology (Baumard and Dubourg, 2022a); evolutionary anthropology (Scalise Sugiyama, 2005). In the first chapter, from Plato’s *Republic spoliolum*, this work proposes three philosophical criteria for fictions to be considered means of moral education: *effectivity*, *rationality*, and *beneficence*. To be formative, the means need to be effective; to be educational, they also need to be rational and beneficial. The thesis criticizes the problematic legacy of assumptions concerning each one of those criteria in upcoming public and academic discussions. However, it focuses on addressing the first criterion (*effectivity*), which requires that fictions have the capacity to effectively affect our moral formation. On this criterion, there is a persistent bad habit of treating the dispute over the possible effects of fiction in radical terms, as if fictions could only be either “enemies of the State,” “ultimate allies,” or morally irrelevant. That tendency is illustrated in the second chapter, where there is a critical revision of the debate between Nussbaum (1998) and Booth (1998) *versus* Posner (1997) and Landy (2008) in their dispute regarding what Peek (2025) calls “The Causal Thesis.” Nonetheless, the second chapter shows that both sides ultimately share a cautious position regarding moral effects related to fiction. The difference between them is rather political and metaethical. The second chapter also presents a counter-reading to the use of a linear and mechanistic notion of ‘cause’ in that context, favoring, instead, explanatory (Van Fraassen, 1980; Cartwright, 2014) and, especially, relational notions (Rosenblatt, 1994; Barad, 2007). This thesis undermines the assumption that fictions are instruments that cause, linearly, effects in their audiences. Instead, it favors the idea that fictions are means of moral formation, always *in a relational sense*, transactional, or intra-active; that is, they act entangled with audiences and environmental agencies. It is the *Relational Influence Thesis*. Always circumstantial and dynamic, the relationships between the most diverse audiences and the most diverse fictions can act to influence those audiences variably. The third and final chapter describes the relationship between our species and fiction in technological and psychological terms. As an alternative to the position of Baumard and Dubourg (2022a), fiction is conceived, specifically, as an ancient technology for modeling lives and worlds, which are simulated by narrative technology. The fictional narrative is thus a symbiosis between both technologies: fiction and narrative. The artifacts crafted through it can fulfill, plurally, a range of purposes – moral ones included. Considering studies in psychology (Gerrig, 1993; Green et al., 2020), this work adds that we can “travel” to fictional worlds, relate to them, and be persuaded by such experiences as a whole. In summary, this thesis argues with examples that fictions tend to facilitate persuasive moral experiences with their models. Having described fictions as technological artifacts, this approach ultimately leads to a reflection on whether technological artifacts themselves possess moral agency or are merely instruments through which their designers and, especially, users exercise their agency. Through all these movements, the thesis reinforces that fictions are best understood as

possible technological means of moral formation only in a relational sense. In this sense, fictions do not act alone on a passive audience, nor are they mere instruments. They are part of a morally formative relationship.

Keywords: fiction and morality; philosophy of fiction; fiction effects; fiction and evolution.

SUMÁRIO

CAPÍTULO ZERO	14
1 LANÇANDO A FICÇÃO DE VOLTA PARA O FUTURO	25
1.1 ONDE AS FICÇÕES NÃO TÊM VEZ, A REPÚBLICA?	27
1.2 OS TRÊS CRITÉRIOS, UM POR TODOS E CADA UM POR SI	43
2 ERA UMA VEZ A CAUSAÇÃO MORAL DAS FICÇÕES	57
2. 1 POR UMA ESCALA DIFERENTE	61
2. 2 RECONCEBENDO AS HISTÓRIAS FICCIONAIS	66
2.3 PALAVRAS NECESSÁRIAS, MAS INSUFICIENTES SOBRE CAUSA	75
2.4 UMA GRANDE FAMÍLIA DE EFEITOS MORAIS	96
2.5 DIFERENTES E DIFERENÇAS MORAIS	108
2.6 AINDA SOBRE AUDIÊNCIAS E AUDITÓRIOS	117
3 FICÇÃO, A ESTRANHA TECNOLOGIA DE MODELAGEM	129
3.1 HOMO NARRANS FINGENS?	135
3.2 QUE HISTÓRIA É ESSA DE FICÇÃO COMO TECNOLOGIA?	149
3.3 MODELAGEM DE VIDAS E MUNDOS EM SIMULAÇÕES	166
3.4 A POLIMORFIA FUNCIONAL DA FICÇÃO	193
3.5 ASSOMBRANDO MUNDOS E PERSONAGENS FICCIONAIS	209
3.6 MODELAGEM PARA MORAL	238
MORAL DA HISTÓRIA: A MORAL NÃO É SÓ DA HISTÓRIA	263
REFERÊNCIAS	270
ÍNDICE ALFABÉTICO DE FICÇÕES MENCIONADAS	292

CAPÍTULO ZERO

A vida sempre será mais estranha do que a ficção [...]

— Neil Gaiman

Desde a nossa infância, as histórias ficcionais fazem parte de nossas vidas, e a nossa espécie desfruta de ficções e afins, talvez, desde cem mil anos atrás. Humanos são seres vivos preocupados com as moralidades (com as mais diversas *maneiras* de viver e conviver), e as nossas histórias revelam essa preocupação expressivamente.¹ Reagir, avaliar e responder moralmente às distintas vidas de personagens ficcionais é uma atividade corriqueira e ancestral para nós. Mas será que as nossas incursões cotidianas nas ficções afetam, reforçam ou mudam a maneira como (con)vivemos? Seriam elas meios para a nossa formação moral? Se sim, *em que sentido*? Essa é a problemática que deu ocasião ao trabalho que compartilharei com vocês.

Como logo confessa o título, nós investigaremos filosoficamente os possíveis efeitos das nossas relações com as ficções para a nossa formação moral, o que nomeei de ‘Efeito Ficção’ – uma brincadeira com a teoria e o filme nomeados *Efeito Borboleta*. Imaginemos um mundo em que a humanidade jamais tivesse produzido histórias ficcionais (contos orais, peças teatrais, novelas literárias, séries televisas, filmes); ou melhor, um mundo em que cada um de nós jamais tivesse acessado as ficções que marcaram as nossas vidas. Neste caso em particular, teria algo sido significativamente diferente em nossa formação moral?

O filme homônimo parece sugerir que tudo ou algo bastante central para nós teria sido, com toda certeza, radicalmente diferente em nossa maneira de viver e conviver com as demais pessoas. O virar das páginas de uma só história na infância levaria então a consequências dramáticas em nossas futuras vidas adultas. Algo que eu tendo a duvidar. Em contrapartida, com mais nuances, a teoria original diria algo um tanto irregular ou caótico a esse respeito. *Grosso modo*: talvez houvesse mesmo uma consequência drástica, talvez desvios de alguma

¹ Eu considero que podemos falar em uma moralidade humana compartilhada que se expressa em distintas moralidades. Nesse sentido, nós falamos, por exemplo, em moralidades seculares e outras religiosas (cristãs, budistas, islâmicas) ou que cada cultura (tupi, ibérica, tibetana) tem a sua moralidade própria – a sua maneira de viver e conviver. Ainda que sejam distintas, todas essas moralidades são humanas e, portanto, têm alguma semelhança. Também precisamos considerar, aliás, que é possível que não existam apenas moralidades humanas – pense em casos da primatologia, por exemplo; ou ainda, imagine uma cultura extraterrestre. No uso que faço, ‘moralidade’ e ‘moralidades’ são termos descritivos. Reconheço que há variações de uso em diversas correntes filosóficas e autores.

monta, ou talvez não fizesse qualquer diferença. De todo modo, o desfecho seria elusivo. Seria algo extremamente complicado de se prever – se previsível. *A vida sempre será mais estranha do que a ficção*. Claro, fiz aqui uma extrapolação criativa, uma breve *alusão* para atizar a desconfiança a respostas confiantes à questão levantada no parágrafo anterior.

Lembremos que essa teoria foi cunhada por Edward Lorenz a partir de modelos para previsão meteorológica. Ela compreende que pequenas mudanças nas condições iniciais de um sistema podem (ou não) causar vastas consequências não-lineares ao longo do tempo. Pela alegoria do próprio Lorenz, o bater de asas de uma só borboleta poderia ajudar a causar um tornado em outro canto do mundo, semanas depois – por isso o nome “efeito borboleta”. Diferente do que presume uma interpretação *pop*, essa teoria não implica que cada pequena mudança é sempre significativa ou conducente a consequências milimetricamente previsíveis por cientistas; nem que o bater de asas é causa direta do furacão; nem que essas pequenas mudanças são alavancas manipuláveis para um ou outro desfecho. Ao contrário, ela é sobre a imprevisibilidade prática a longo prazo de consequências em sistemas complexos, os quais podem ou não ser sensíveis a pequenas mudanças (aparentemente irrisórias) no conjunto de condições iniciais do experimento ou do fenômeno – cujo conjunto pode ser incrivelmente complexo, para além de limites humanos. Essa teoria ainda é determinista, pois aceita que o futuro é determinado pelo passado segundo regras fixas. Porém, ela rompe com o determinismo clássico ao sugerir que sistemas complexos reais, dada a sua sensibilidade a variáveis minúsculas ocultas, não podem ser previstos na prática com absoluta precisão.

Meu objetivo, no entanto, não é teorizar sobre predição e determinação em sistemas complexos para aplicá-las à nossa questão de formação moral com a ficção – imagine só. E também não tenho interesse em provar teórica e empiricamente que as histórias ficcionais *determinam* as nossas formações morais; para então, muitíssimo menos, *determinar* com quais ficções deveríamos nos relacionar ou não no intuito de uma formação moral. Isso trairia as minhas tendências. Como adverte hiperbolicamente o filme *Efeito Borboleta*, boas intenções com certa *hubris* podem levar a consequências tão imprevistas quanto indesejáveis. De fato, evocando toda essa alegoria, eu apenas gostaria de sublinhar que esses não são os propósitos desta empreitada. Trata-se de algo muito mais modesto.

Em verdade, o meu objetivo é investigar e questionar o comum pressuposto a várias perspectivas teóricas de que a nossa relação moral com as ficções é uma questão de tudo ou nada, na qual a ficção poderia assumir somente dois papéis moralmente significativos: ou “bode expiatório”, ou “tábua de salvação”, ou nada. Esse pressuposto precisa ser abandonado. *Por si só*, ficções não produzem efeitos moralmente formativos (prejudiciais ou benéficos),

ainda que não deixem de *participar* de sua produção. Como sustentarei no segundo e no terceiro capítulo, esses efeitos dependem dos arranjos bastante variáveis entre obras, públicos e ambientes, nos quais coabitam várias *agências*.² Há ao menos duas razões para assumirmos que o ‘comum pressuposto’ é ‘comum’. A primeira é a polarização na Filosofia. A segunda é a manifestação de um “senso comum” no qual as ficções surgem ou como as “inimigas públicas” da vez, ou como “aliadas definitivas” em nossas crises de formação moral. Essa manifestação é consequência de uma polarização teórica que surge na Antiguidade.

Ainda no primeiro capítulo, eu ilustrarei como, desde Platão, as ficções passam a ser apresentadas como, literalmente, inimigas de Estado. Esse espólio platônico tem vida longa. Também exemplificarei o referido “senso comum” com a revolta pública de um vice-presidente sobre o efeito da vida privada de uma personagem ficcional no curso da nação. Porém, em uma tentativa de responder à altura a acusações desse tipo, as defesas sobre o papel moral da ficção podem escorregar na reprodução do mesmo pressuposto quando buscam ficções que sejam as redentoras morais da sua classe. Entretanto, considero que seja necessário resistir à tentação da réplica e rechaçar, de antemão e explicitamente, o pressuposto por detrás dessa controvérsia. Ele nos ilude a professar a significância moral da ficção em termos que radicalizam a sua agência sobre nós ou nada, e isso nos impede de trabalhar com outra possibilidade – que creio ser mais produtiva. A saber: a significância moral da ficção é relacional (intra-ativa). Essa significância depende da relação entre as obras, os públicos e seus ambientes para emergir. Cada relação produz uma significação distinta. Ainda que sejam agentes (impactantes, influentes), as obras jamais agem sozinhas. O sentido delas é integrado por seus públicos e ambientes de recepção. Dessa maneira, não precisamos mais presumir a agência da ficção como onipotente ou unilateral para discutirmos o seu possível papel em nossa formação moral. Essa presunção é uma armadilha do hábito.

² Eu uso ‘agente’ para designar quaisquer coisas, eventos, fenômenos ou pessoas que agem ou se abstêm de agir, voluntária ou involuntariamente, para produzir efeitos, influenciar ou impactar; isto é, tudo o que tem ‘agência’. Não estou considerando somente agências intencionais. Agentes químicos, por exemplo, não têm agência intencional, mas influenciam no ambiente. Mais especificamente, nós também podemos dizer, por exemplo, que uma nova lei é agente de uma mudança social qualquer, às vezes não intencionada e imprevista por seus legisladores. Talvez, esse é o caso porque o seu texto permite várias interpretações não-intencionadas; porque a comunidade de intérpretes traz sentidos diversos aos dos criadores da lei; ou ainda, porque o mundo (o ambiente de recepção) mudou significativamente em relação à época de promulgação. Mesmo que parcialmente, essa lei “fugiu ao controle” dos seus agentes criadores, por mais que a relação de autoria esteja preservada em algum sentido. A lei adquiriu uma agência própria, ainda que, obviamente, ela não tenha consciência dessa agência e não a manifeste de forma deliberada. Esse me parece ser o caso das ficções e de tecnologias em geral. É importante entender que o meu uso tem caráter deflacionário, sem carregá-lo, por exemplo, com noções de autonomia, consciência e intencionalidade. Não estou falando, necessariamente, de “agentes morais” ou de pessoas que podem ou devem ser responsabilizadas (jurídica, moralmente) por determinadas ações.

O meu argumento dependerá de uma abordagem filosófica híbrida (com diversas filosofias) que mobiliza investigações conceituais e empíricas de outros campos (comunicação social, teoria literária, psicologia cognitiva e evolutiva) a fim de sugerir que já temos razões e recursos suficientes para banirmos de vez aquele pressuposto improdutivo legado de outrora. Ressalto que não estarei preocupado com uma exegese intensiva das posições filosóficas trazidas ao longo da tese, tampouco estarei plenamente comprometido com elas. Com o maior cuidado e zelo que puder, farei apenas um uso específico delas na medida em que as apresento para os fins descritivos, expressivos e argumentativos desta proposta. Alguns zelos me levarão a deambular, mas sempre retomando o objetivo da tese.

Iniciarei a nossa caminhada “Lançando a ficção de volta para o futuro”, tal como intitulo o primeiro capítulo. A prerrogativa é viajarmos até *A República*, de Platão, ao passado grego, e então retornarmos para o futuro, o nosso presente. Nesse trânsito, sustentarei que o espólio platônico condicionou as exigências, ainda atuais, para que consideremos histórias ficcionais como meios de ‘educação moral’ – i.e. meios que não apenas nos comunicam moralidades (sentido descritivo), mas *bens* morais, maneiras *desejáveis* de viver ou *uma* moralidade *benéfica* (sentido normativo). Essa providência, comunicação ou inculcação de quaisquer moralidades é o que inscrevo na expressão ‘formação moral’, já que, a ‘educação moral’ exigiria que esse processo e seus resultados fossem avaliados como *benéficos* – um termo que deixarei para tratar depois. Esta tese é sobre a primeira noção, mas é necessária e impactante para a outra. Em meu percurso, sugerirei distinções conceituais e níveis de tratamento. A justificativa é simples. Como perceberemos no segundo capítulo, há um debate contemporâneo emblemático que mistura essas questões, assim confundindo desacordos e falhando em reconhecer seus acordos.

A República é o começo formal típico para os debates vindouros a respeito da ficção. Ainda que inícios alternativos oriundos de outras tradições possam e devam ser sugeridos, ficará evidente que essa obra teve uma influência pesada nas concepções morais e políticas sobre a ficção no “Ocidente”. A partir desse marco, o meu esforço será também indicar um condicionamento conceitual. No percurso dessa tarefa, eu identificarei três critérios necessários implícitos na acusação de Platão à *ficção* da época – a tempo, eu desdobrarei melhor *este* conceito. Nomeei esses critérios assim: *efetividade*, *racionalidade* e *beneficência*. Em outras palavras: para que sejam consideradas meios de ‘educação moral’, ficções precisam *ser capazes de contribuir para a produção de efeitos morais, de fato*, na forma de

viver e conviver (na formação) do seu público *conforme a razão, beneficentemente*.³ O propósito dessa tripartição será facilitar a organização das mais variadas discussões filosóficas relevantes à problemática geral em níveis distintos – que, sem embargo, conversam entre si. Embora esta tese foque apenas no primeiro, será importante reconhecermos como o tratamento dele está associado com relevância própria aos demais. Todos os critérios estão atados em pressupostos firmados por compromissos ontológicos, psicológicos, epistemológicos e metaéticos de herança platônica. Cumpre-nos desatá-los.

No segundo capítulo, “Era uma vez a causação moral das ficções”, contarei uma história sobre ‘*A Tese Causal*’ dos efeitos morais da ficção. Será uma incursão através dos principais conceitos envolvidos nessa referida tese e, em particular, na disputa filosófica protagonizada por Martha Nussbaum e Wayne Booth *versus* Richard Posner e, extemporaneamente, Joshua Landy. De maneira um tanto incipiente, eu problematizarei conceitos como ‘ficção’, ‘narrativa’, ‘moral’ e, em especial, ‘causa’. Com essa iniciativa, eu gostaria de levantar a crítica ao enquadramento sobre quais ficções contam, de fato, para a discussão filosófica; ponderar as diferenças morais subsumidas no debate; sugerir em tipologia própria quão grande e diversa é a família de ‘efeitos morais’ disputáveis; e, com mais urgência ainda, eu gostaria de levantar também a necessidade de começarmos a endereçar o que entendemos por *causa* nesse contexto. Trata-se de levantamentos iniciais, oriundos do meu incômodo pelas lacunas ou completas ausências sobre esses pontos. Sem dúvidas, eles estarão ainda incompletos. Mas alguém precisa “testar as águas”.

A história que contarei no segundo capítulo tem dois encaminhamentos principais. Para fins de melhor entendimento, primeiro, nós precisamos reconhecer que as partes contrárias têm mais em comum do que estão dispostas a reconhecer, ao menos, sobre o problema da formação moral. De maneira infeliz, essa possibilidade de reconhecimento é provavelmente enterrada por suas diferenças morais e políticas. Como argumentarei, no fundo, nenhuma parte está disposta a aceitar nem que as histórias ficcionais produzem efeitos mecânicos unilaterais, nem que a nossa relação com a ficção é moralmente irrelevante.

³ O significado de se considerar algo “benéfico moralmente” ou um “bem moral” tende a levantar muitas controvérsias filosóficas. Apesar de reconhecer isso, eu não teria como sustentar uma escolha terminológica discreta. Uso esse termo (‘beneficência’) apenas para indicar uma avaliação (ética) posterior de tais efeitos morais como melhorias, como algo que “faz bem”. Ainda bastante opaco, o sentido disso permanece em disputa. Ademais, é perfeitamente razoável questionar se há outros termos mais aptos ou descritivos aqui. Não tenho maiores objeções quanto a isso. De todo modo, eu não gostaria que a minha escolha implicasse uma decisão por uma compreensão metaética ou normativa qualquer. Mesmo reconhecendo o risco dessa implicação, eu precisava escolher, afinal, um termo capaz de resumir esse ponto. Agradeço ao professor Eduardo Vicentini de Medeiros por me chamar a atenção sobre esse risco; em especial, acerca da minha escolha anterior, ‘benevolência’, que poderia ser lida como um viés favorável à ética das virtudes e afins.

Porém, fabulosamente, há argumentações e mais contra-argumentações quanto a isso. Ora, parece pressuposto que a significância moral da ficção deve ser apreciada como uma questão de tudo (seja “tábua de salvação”, seja “bode expiatório”) ou moralmente nada. Mais uma vez, não passa de uma armadilha.

Tentando remediar a situação, afirmarei que ambos os lados deveriam adotar uma postura cautelosa sobre a causação ou influência moral das ficções, que reconhece a importância de considerarmos a diversidade das agências do público e que relativiza a agência da obra. São termos conciliatórios, nada extraordinários, mas que sanam a controvérsia onde ela não persiste. O encaminhamento seguinte será a favor desses novos termos. Oferecerei uma consideração introdutória sobre como podemos entender ‘causa’ em um sentido explicativo a partir de Nancy Cartwright e Bas van Fraassen. A ideia será reforçar que imputações de ‘causa’ inspiram cautela e não precisam ser colocadas como pétreas.

Inspirado pela teoria literária (transacional) de Louise Rosenblatt e pela filosofia (intra-ativa) de Karen Barad, eu avançarei que cabe formularmos os efeitos ou influências morais em disputa como sempre relacionais e dependentes de múltiplas agências entrepostas. Ficções são meios de formação moral em sentido transacional e intra-ativo. A formação moral é um processo acionado pela relação integrada entre agências – obras, públicos, ambientes. As obras nos estimulam, provocam e impactam com as experiências particulares que elas permitem ao longo de suas histórias. Isso significa que elas agem em nós, elas afetam o que nós iremos experienciar. *Simultaneamente*, enquanto público, nós respondemos às obras preenchendo-as com as nossas próprias interpretações, inferências, juízos, associações, especulações e, inclusive, memórias – como mostrarei no terceiro capítulo. Em outras palavras, nós agimos nelas, nós afetamos o que elas são.

Essa transação não acontece em um espaço abstrato, mas em meio às nossas próprias relações com outras pessoas e com o mundo – de modo que tudo pode se fazer presente naquela experiência. As ficções e os públicos não agem (influenciam), isoladamente, durante esse processo de formação moral. Não é como se, por exemplo, uma obra fosse uma bola de bilhar que mandasse o seu público pela mesa com um impacto forçoso. A própria agência da obra é constituída também pela atividade da audiência. Entrementes, a atividade do público também é constituída pela experiência particular da obra. Elas intra-agem. A influência moral *emerge* dessa relação, em vez de ser o desfecho de um impacto mecânico.

Eu opto por esse ponto de partida que não pressupõe uma interação mecânica de uma entidade com outra entidade fixa pré-determinada. Por esse paradigma, as identidades e os sentidos não são estáticos, mas sim dinâmicos e emergentes da relação.

No terceiro e último ato do trabalho, fecharei com “Ficção, a estranha tecnologia de modelagem”. O mote para esse extenso capítulo será a afinidade “assombrosa” que a nossa espécie tem com ficções. Essa é uma temática considerada, sobremaneira, em vários programas de pesquisa que tomam a nossa relação com as artes (ficções, em especial) sob a teoria evolutiva ou a história evolutiva de nossa espécie – eis o cenário do capítulo. Diante de alguns argumentos sobre lacunas de formulação teórica e evidências, eu suspenderei o juízo sobre a tese de que nossa aptidão com histórias ficcionais seria uma adaptação natural – um pequeno desvio para não me comprometer.

A minha digressão (pré)histórica deixará logo saliente que as relações entre seres humanos e (proto)ficções iniciam em um período no qual diversas tecnologias ou artes (em sentido amplo) ajudaram a humanidade a viver. Em referência a esse contexto, surgem algumas concepções na psicologia (Pinker, Oatley Baumard e Dubourg), na teoria literária (Gottschall) e na antropologia (Scalise Sugiyama) que tratam a ficção como uma tecnologia. Eu serei favorável a essas concepções e engajarei algum trabalho filosófico nelas, inclusive ainda sobre o conceito de ficção. Porém, mesmo que esteja a favor delas, eu tentarei preencher várias lacunas (“clareiras”, em verdade) de sua caracterização incipiente, uma vez que a ideia da ficção como uma tecnologia tende a soar estranha, para então questionar como se atribui funções à ficção. Eu notarei, por exemplo, problemas de especificação e uma dificuldade semântica sobre dois níveis de ‘objetivos’ – que não está inteiramente clara para mim. Proporei que a ficção seja entendida como uma tecnologia de modelagem de vidas e mundos simulados narrativamente. De maneira compreensiva e plural, essa tecnologia seria capaz de intermediar os mais diversos propósitos – formação moral, inclusive. Não haveria qualquer necessidade de hierarquizá-los. Ficções oferecem *modelos* para os mais variados fins, e isso é ótimo. Comentarei, a propósito, algumas questões em torno dos conceitos de ‘simulação’ e ‘modelo’ para tentar descrever melhor o que eu gostaria de propor especificamente.

Mas por que eu incluirei todo esse desenvolvimento conceitual interdisciplinar em uma tese sobre formação moral por intermédio de ficções? Há várias razões. Primeiro, eu gostaria de deixar saliente que a relação produtiva entre moralidade e proto(ficções) é bem mais antiga do que as concepções filosóficas que as apartaram. Segundo, reforçarei assim a importância de agências humanas na criação e na recepção das ficções – esses artefatos tecnológicos imbuídos com modelos sempre carentes de interpretação. Terceiro, com isso buscarei mitigar possíveis críticas de que o meu trabalho defenda algum tipo de reducionismo ou instrumentalismo moral. Isso porque entendo que as ficções (enquanto tecnologias)

assumem múltiplos propósitos e também que elas são mais interessantes quando nos motivam por suas próprias histórias a vivenciá-las – justamente, até mesmo como experiências para consideração moral. Ora, a maravilha da ficção envolve o usufruto de sua diversidade de sabores e o interesse intrínseco que suas histórias despertam em nós. Sem uma fruição engajante, sem motivação intrínseca, a própria formação moral mediante ficções torna-se uma ideia sem sentido, insípida e até pouco provável. As ficções se tornariam não mais do que monótonos manuais de instrução.

Na sequência desse último capítulo, eu percorrerei uma série de pesquisas em psicologia. Entre outros temas, em especial, elas versam sobre como a capacidade das histórias ficcionais nos transportarem para seus mundos afetariam o quanto elas poderiam nos persuadir. Nesse mesmo passo, mostrarei como as singularidades das obras e dos públicos moderam e integram esse processo. Resumindo: obras não agem sozinhas; o público, tampouco. Encerrando o capítulo, buscarei ilustrar com mais atenção a modelagem que a ficção poderia nos permitir em nossos caminhos de formação moral e irei além. De maneira ainda incipiente, frutificando a relação conceitual entre ficção e tecnologia, aproveitarei também segmentos do debate em filosofia que examina se as tecnologias têm alguma agência a respeito das consequências de seus usos ou se agência é algo somente atribuível a seus usuários. Esse debate questiona se tecnologias são apenas instrumentos neutros, que podem ser bem ou mal utilizados, ou se elas por si só portam valores e impactam (agem) no mundo. Exemplos comumente debatidos são as novas tecnologias de informação, armamentos e a energia nuclear. São elas meros instrumentos que podem ser mal utilizadas ou elas agem no mundo para além das intenções humanas? Ao exportar desse outro horizonte filosófico, com um viés particular, o meu esforço será insistir que as consequências ou efeitos morais são melhor entendidas como frutos da relação agencial entre os artefatos tecnológicos (ficções), seu público-usuário e seu ambiente.

Assim, filosofando com *insights* conceituais e empíricos de diversos campos, eu espero sugerir um sentido atualizado para apreciarmos a formação moral por intermédio das ficções. Elas são experiências particulares em que atravessamos carregando o que nossas mãos podem tocar, tatear, agarrar e levar. Elas são suscetíveis ao nosso manuseio, e nós às suas paisagens. Não há aqui uma resposta fácil para alimentar nossas polêmicas. Abro mão de tratá-las como “tábuas de salvação” ou “bodes expiatórios”. Em seus mais diversos contornos, as ficções podem nos convidar a expandir, a enfocar, a provocar e a amplificar as nossas vivências morais diversamente – talvez, quem sabe, modificando sutil ou sonoramente as

nossas maneiras de viver nesse encontro. Mas isso não parece depender apenas delas. Esta tese é sobre isso.

Justifico esse trabalho por considerar que a discussão tem andado em círculos, inadvertidamente, em torno de exigências e pressupostos implícitos. Ao explicitar algumas exigências (efetividade, racionalidade, benefício), eu gostaria de facilitar o reconhecimento dos níveis de discussão e evitar desencontros argumentativos. Em especial, acredito que temos repercutido, sem perceber, um pressuposto radicalizado e já normalizado sobre como apreciar a possibilidade moralmente formativa das ficções. Isso estagnou a consideração filosófica sobre a efetividade moral *das* ficções ou, como prefiro afirmar, da nossa relação com ficções. Esse tema mantém-se pouco estudado em Filosofia apesar de sua relevância histórica e social, como observa Ella Peek (2025). Ainda que filosoficamente estagnado, esse assunto continua movimentando polêmicas em instituições sociais – escola, mídia, família. Outras áreas podem nos ajudar a romper essa estagnação. Talvez, com um pressuposto alternativo, nós poderemos apreciar melhor a relevância moral das ficções em nossas vidas, sem a necessidade de tratá-las ora como “bode expiatórios” (*a razão* de um “mal” qualquer), ora como “tábuas de salvação” – aquelas receitas mágicas para superarmos problemas morais. Elas fazem parte de nossas excursões morais, mas não caminham sozinhas.

Por fim, eu gostaria também de estabelecer um tom pessoal, que servirá para reforçar o meu cuidado ao tratar as histórias ficcionais como meios de formação moral.

Eis a minha pequena história. Desde que posso me lembrar, eu estou ocupado com ficções e a relação delas com a minha vida. Eu sou um *aficionado* desde criança, um assíduo criador e frequentador de mundos ficcionais. Rememorar a própria infância em uma tese acadêmica de filosofia, provavelmente, seja algo incomum. Mas não é estranho. Creio que preocupações filosóficas podem brotar ainda na infância. E não estou sozinho nesse credo. Quando tinha cinco anos de idade, Hitoshi Nagai lembra que indagou em sala de aula: “O terceiro de trás e o segundo da direita sou eu, mas por quê?” (Nagai; Tanaka, 2025).⁴ O seu professor, felizmente, encorajou essa indagação. Anos mais tarde, Nagai tornou-se um filósofo acadêmico dedicado aos problemas do *self* e do solipsismo. Ele suspeita, de maneira curiosa, que não tenha *uma* personalidade original.

Talvez não tão curiosamente, eu suspeito que *as teias* das ficções sempre estiveram, levemente, presas à minha *vida moral*. Por volta dos cinco anos, o meu apetite por histórias

⁴ A maioria das traduções de obras em língua estrangeira são de minha autoria. As exceções estão devidamente indicadas nas referências das obras. Talvez, idealmente, eu poderia trazer os textos originais também; porém, receio que isso congestionaria as notas do trabalho.

ficcionais estava devotado a uma fábula chamada *O Ratinho Comilão* – item de uma coletânea com autoria desconhecida, vagamente identificada como ‘Série Canguru’. De uma pilha com dezenas de livros infantis, era este livro o que *eu escolheria* na maior parte das vezes – e ele, preservado por minha mãe, é o único exemplar sobrevivente da coletânea.

A sua história é sobre um ratinho que, por se negar a dividir o seu bolo-queijo de aniversário com seus comensais, teve o objeto de seu egoísmo surrupiado por um gato presente, logo após este apagar as luzes! O subtexto tem algo de impressionante: por se negar a compartilhar (cooperar), o próprio rato poderia ter se tornado o jantar ou, no mínimo, terminaria ostracizado. Naquele tempo, se não me falha a tão falível memória, eu enfrentava alguma tensão social com amigos da vizinhança por me negar a dividir quaisquer que fossem as guloseimas da vez. E isso me aborrecia. Será que aquela história, tantas vezes manuseada, me ajudava a pensar, a sentir e a *entender* o problema?

Posso tornar a anedota ainda mais expressiva. Fotos dos meus aniversários de cinco e seis anos mostram uma criança sorridente a servir doces e salgados a toda gente. Hoje, eu me alegro em compartilhar alimentos. Aquela atitude egoísta parece ter arrefecido, possivelmente porque mudei o meu entendimento em algum momento naquele período. Como ser humano, eu tenho o potencial para manifestar atitudes e comportamentos altruístas (e egoístas), mas talvez eu não o manifestasse. Em conjunto com outras influências (meus pais, professoras, meus amigos, talvez até outras histórias), será que aquela história me ajudou a entender aquela situação moralmente e a constituir a minha maneira de viver? Talvez.

Essa tendência de relacionar moral com a própria vida continuaria presente nos anos por vir. Vivendo nas páginas de *As Batalhas do Castelo*, o Bobuque (o bobo da corte que virou duque) tornou-se em minha adolescência um modelo de compromisso sagaz com a justiça e a inclusão social, mesmo que isso viesse às custas de zombaria dos “nobres” por ele ocupar um território indesejado com uma comitiva de indesejados. Nem todas as partes da obra permaneceram comigo, mas algo criou raízes e suponho que tenha se combinado com outras influências que eu tinha comigo – por volta da sétima série, eu seria introduzido, por exemplo, à geografia de Milton Santos. Quando adulto, conheci um amigo que, curiosamente, guardava esse mesmo livro de ficção como um dos seus favoritos. Lembro-me de ele dizer que, ao reler a obra, encontrou partes e tons esquecidos, que ele já não poderia mais endossar ou tirar proveito. Isso porque obras tendem a não resistir intactas ao exame do tempo; nem nós. Contudo, o Bobuque ainda estava lá, e também estava lá aquela história comovente sobre justiça social que nos tornara convivas antes mesmo de nos conhecermos.

De maneira interessante, assim como no caso da fábula, eu *escolhi* essa obra também dentre uma pilha de livros, nesta ocasião, estrategicamente disposta sobre uma mesa na biblioteca da escola, onde se somavam outras tantas pilhas e estantes. Tamanha a minha afeição, eu cheguei a recontá-la em uma atividade de Língua Portuguesa. Elegi ela entre tantas outras porque eu gostava da temática medieval e tinha predileção pela matéria de História, mas ela permaneceu comigo por outras razões – estéticas, morais, políticas.

Eu mencionei duas histórias significativas para mim, que fazem parte de uma lista repleta de ficções diversas (HQs, literárias, televisivas, cinematográficas, eletrônicas), que segue em atualização. Com esses dois exemplos, eu gostaria de frisar três pontos: primeiro, ler essas obras foi uma *escolha*; segundo, a obra fez sentido em relação a outras influências; terceiro, a minha motivação inicial para lê-las não foi moral, mas passou a ser também.

As ficções jamais me foram impostas, mas sugeridas. Eu as acolhi, no entanto, por iniciativa própria. Consumi-las a contragosto teria aniquilado a relação no berço. Conforme *pressuponho*, não espero que elas tenham sido influências morais absolutas, mas sempre relativas a outras agências – inclusive a minha. E isso, contudo, não significa que elas tenham sido moralmente irrelevantes. Seria uma noção muito estreita de relevância moral. Existem diversas razões legítimas para usufruirmos da ficção, e eu não penso que elas precisem ser antagonistas, hierarquizadas ou estanques. A minha forma de encarar esse inquérito é assim.

Outro sério desencontro quanto à minha posição seria presumi-la como a advocacia das ficções como um subtipo de “tecnologia de poder”; isto é, como uma tecnologia que devemos empregar para determinar (e submeter) indivíduos como objetos a certos fins; como se ficções fossem bem entendidas como instrumentos de doutrinação ou dominação política. Não se trata disso. Isso advém da normalidade de um pressuposto simplista sobre quando ficções são moralmente relevantes, o qual eu rejeitarei categoricamente. Para mim, a ficção é mais interessante quando considerada como uma certa ‘tecnologia do *self*’; isto é, como uma tecnologia que nos permite efetuar (por nossos próprios meios e com a ajuda de outras pessoas) uma série de processos que conduzem e modificam a nossa forma de ser. Isso é tudo que direi sobre essa distinção antes de retomá-la na conclusão com um pequeno reparo.⁵ Ainda que não a desenvolva em minha descrição vindoura da ficção como tecnologia, é nela que me amparo desde já para afastar a possível confusão sobre a filosofia desse trabalho.

⁵ Estou me apropriando, livremente, de uma diferenciação de Michel Foucault trabalhada em perspectiva por Herman Nilson (1998).

1 LANÇANDO A FICÇÃO DE VOLTA PARA O FUTURO

Estradas? Para onde estamos indo, nós não precisamos de estradas.

— Doc Brown (*De Volta Para o Futuro*)

Há histórias que são mais flexíveis em relação aos fatos, mas que não são mentiras. Elas são ficções. Nós as experienciamos conscientes de que elas moldam, desdobram e inventam o acontecimento de vidas. Mas isso não impede que elas nos levem a reações viscerais e a demoradas rumações, *como se* estivéssemos diante da própria vida em seus movimentos de carne e osso. Muitas dessas reações e rumações são valorações acerca das maneiras como as personagens convivem com outras ou conduzem as suas próprias vidas. Elas são valorações morais. Elas envolvem a pronta ou a demorada avaliação de que essas vidas e ações inventadas têm algo de devido ou indevido; de prezável ou lastimável. E elas têm incontáveis oportunidades para surgir, porque a ficção, como bem sabemos, não é nada econômica em matéria para tanto. Talvez, as nossas relações com as ficções possam até mesmo nos persuadir a certas valorações morais em vez de outras e, nesse processo, nos levar a manter ou a modificar os nossos os comportamentos, atitudes, sensibilidades, valores e perspectivas sobre a vida.

Não é de se espantar que a ficção (um meio tão licencioso relativamente aos “fatos reais” e tão gerador de matéria moral) tenha atiçado a curiosidade filosófica. Pois, a princípio, a filosofia seria uma forma de vida caracterizada pela busca por verdade; pelo exame da natureza das coisas, pela compreensão da linguagem; pela investigação sobre como viver e conviver bem. Sobre a ficção e a moral, é filosoficamente questionável se exilamos ou abraçamos a possibilidade de que as nossas experiências com essas maneiras ficcionais de vida acabem também por moldar a nossa própria maneira de viver; isto é, de que as nossas relações com as ficções acabem nos formando moralmente. Questiona-se: a formação moral mediante ficções é ou não é possível e desejável? Temos aí uma problemática que se faz presente desde, ao menos, *A República*, de Platão, cujo espólio controverso ainda dá notável referência às discussões atuais. Por isso, a fim de compreendê-las, é interessante viajarmos para o passado e, então, retornarmos para o seu futuro. Buscarei demonstrar a referência dada por esse espólio na alusiva subseção “1.1 Onde as ficções não têm vez, *A República*?”

Tomando *A República* como ponto de partida, entendo que há três critérios filosóficos *implícitos* para que ficções sejam consideradas meios de corrupção ou de educação moral.

Ambas as predicacões compartilham o critério de *efetividade moral*, pelo qual as nossas experiências com ficções precisam ser mesmo capazes, em algum sentido, de produzir *efeitos* em nossas identidades ou, ao menos, em nossas respostas *morais* (no senso *descritivo*, antropológico, do termo) para aquilo que apreciamos como bens, ambivalentes e males morais. É para esse sentido de uso que reservo a expressão *formação moral*. Se não houvesse esse potencial, não haveria valor prático em considerarmos quão racionais/irracionais ou benéficos/prejudiciais esses efeitos seriam. Ou seja, não faria muito sentido prosseguirmos a discussão para os outros dois critérios: *racionalidade/irracionalidade* e *beneficência/maleficência moral*. Esses pares remetem, respectivamente, à dicotomia entre as expressões *educação/corrupção moral*. Assim, para que seja um meio de educação moral, não basta que a ficção seja capaz de produzir efeitos morais em seu público, ela precisa também produzi-los de *forma racional* e que esses efeitos sejam considerados *benéficos (ou maléficos) moralmente* – no senso *prescritivo*, ético-filosófico, do termo. Evidentemente, o que pode ser sustentado como *racional* ou *benéfico (e maléfico)* é objeto para polêmicas momentosas e intermináveis, que precisariam ser endereçadas para a disputa desses critérios. Mas não é o caso aqui.

O sentido em que nossa formação moral mediante ficções é desejável pertence ao tratamento desses dois últimos pares de critérios, ao passo que o primeiro (efetividade) se refere à pergunta sobre em que sentido essa formação é possível. Em particular, esta tese se detém nesse problema de possibilidade. Não obstante, entendo que o discernimento apropriado desses três critérios nos ajuda a não confundir os registros de tratamento da problemática geral e, assim, a percebermos melhor como as distintas posições filosóficas convergem ou divergem a respeito. É relevante notarmos também que ao buscarmos entender essa possibilidade moralmente formativa damos os primeiros passos para tentarmos entender em que sentido podemos recriar a corrupção moral ou a educação moral mediante ficções. Apresentarei a relação desses critérios, com indicação de discussões relevantes para cada um deles, na subseção “1.2 Os três critérios, um por todos e cada um por si”. De maneira introdutória e panorâmica, essa apresentação permitirá situar melhor a investigação desenvolvida aqui e algumas de suas possíveis conexões com um quadro geral da pesquisa filosófica.

1.1 ONDE AS FICÇÕES NÃO TÊM VEZ, *A REPÚBLICA*?

Precipitamos as nossas discussões sobre moral e ficção acompanhados pela sombra, às vezes, inadvertida, de um espólio filosoficamente problemático. Cabe então adverti-la, a fim de não sermos arrebatados por esse espólio e limitados por suas respostas mais intuitivas. Desde a obra de Platão, instala-se uma persistente desconfiança filosófica em relação ao que, a partir da modernidade, chamamos de ficções. Evocativamente, podemos logo nos lembrar do famoso episódio da expulsão dos poetas da cidade ideal na *República*, os quais são obrigados a se despedir em meio a acusações ontológicas, epistemológicas e éticas. Com esse retrato, nós podemos logo identificar Platão como o nêmesis dos poetas, das artes miméticas ou, com o limite do anacronismo, da ficção – um conceito prático que lançamos para o passado a fim de entendermos melhor a cisma filosófica que será desdobrada, futuramente, sobre ele. Ou, talvez, seja melhor não nos fixarmos na identificação resoluta de um nêmesis, mas sugerirmos a animosidade de um certo espólio da obra de Platão, uma vez que a sua filosofia parece comportar imagens ambivalentes.

Essa é uma sugestão que retiro do ensaio de Tae-Yeoun Keum (2021). De acordo com a autora, Platão serve de antagonista a dois tipos de crítica.⁶ Enquanto Friedrich Nietzsche acusa-o em *O Nascimento da Tragédia* (1846) de uma obsessão intelectualista apolínea personificada no martírio de Sócrates, Karl Popper imputa-lhe em *A Sociedade Aberta e Seus Inimigos* (1945) a criação do protótipo de uma sociedade totalitária, que tolhe liberdades individuais e intelectuais em nome de um espírito coletivo purista. Ambos criticam Platão por ter inclinado a dita “Filosofia Ocidental” para um rumo equivocado, mas sob enfoques diversos. Para o primeiro, ele teria cometido um excesso racionalista ao exterminar mitos que nos conectam a uma herança dionisíaca vital, de instinto e de paixão. Para o segundo acusador, apesar de grandioso, Platão teria criado a base aos ataques perenes contra a liberdade e a razão, teria sido um censor de atividades intelectuais em prol da unificação das mentes da classe dominante e teria sido movido por um radicalismo estético, inerentemente, irracional.⁷

Apesar de ser celebrado por distinguir a filosofia em um modo de raciocínio crítico e rigoroso, que se opõe à mitologia e ao senso comum, Platão teria insistido também em

⁶ A autora considera as críticas como totalmente opostas, mas acredito que ambas preservam uma aversão a um suposto “higienismo” na filosofia platônica. Desse modo, elas possuem algo significativo em comum.

⁷ Cf. Popper (2013, p. xxxvii, 84, 155-7). Na mesma obra, Popper (2013, p. 132) chega ainda a defender que o “Mito dos Metais” na *República* de Platão (414d) teria sido um precursor do “Mito *Blut und Boden*” propagado pelo regime nazista.

dramatizar em seus diálogos alguns mitos de sua própria invenção. Nesse sentido, Keum resgata outras duas leituras predecessoras que sustentam essa ambivalência no espólio platônico. Por um lado, com um quê de esoterismo, o Neoplatonismo apresenta um Platão divinamente inspirado, como um intermediário profético dos desígnios e das verdades divinas. Por tal retrato, ele seria portador de uma inspiração divina, tal qual aquela imputada aos poetas nos diálogos *Ion* e *Phaedrus* – curiosamente, algo que nos leva a afastá-los dos domínios da técnica e da razão. Por outro lado, o Iluminismo sobressai um Platão cético, que desafia autoridades e questiona o senso comum. O Sócrates de Platão desponta nesse contexto como uma espécie de protocientista. Esse retrato racionalista, que se tornou tão dominante e popular, coube perfeitamente como antagonista para Nietzsche. E o outro retrato perdido (teocrático e afim ao mito) teria sido um oponente propício para a crítica avançada por Popper.

A questão de Keum é, com efeito, esta: “Platão, destruidor ou criador de mitos?”. Com algum ajuste, nós poderíamos substituir mitos por ficções ou quase, ao supormos que mitos são protoficções – no sentido de serem formas predecessoras que envolvem invenções e contrafactualidade, mas com um reconhecimento mais opaco a respeito disso. Respondendo à pergunta, Keum resistirá à disjunção e conjugará que Platão tem consciência dos perigos e usufrutos dessas protoficções sem, no entanto, determiná-las como necessariamente oponentes da filosofia ou da razão. Seria apenas com um filtro iluminista que essa determinação apareceria.

Asseguro que o meu ponto, obviamente, não é disputar qual é o verdadeiro ou ideal Platão, nem mesmo sustentar uma reconciliação, como tenta Keum. Estou apenas reconhecendo uma ambivalência aqui, com a finalidade de começar a sugerir que a relação entre filosofia e ficção é, desde a sua provável formalização, no mínimo complicada. É um aceno inicial *contra a simplificação* da discussão sobre a ficção como um meio moralmente formativo. De fato, a minha oposição nesta tese será, sobretudo, a *um espólio* radical e hiper-racionalista da filosofia platônica. Por conseguinte, o retrato platônico que tomo é adverso daquele de Popper, ainda que se assemelhe em um primeiro momento. O espólio contraposto por mim receia as ficções, sim, porque evoca radicalmente nelas a presença de um poder arrebatador que impõe a produção fechada de efeitos morais e políticos, *mas também* porque carrega ideais estritos de racionalidade e de perfeição moral que teria nesse poder (emocional, sobre aparências) um antagonista expressivo. Quer dizer, conforme esse retrato, as ficções seriam radicalmente efetivas porque se aproveitariam, *(in)justamente*, de nossa forte

irracionalidade. Portanto, seria cabível repreendê-las por sua própria natureza ou, no máximo, aceitá-las para a produção estrita de efeitos em acordo com o “Bem”.

É notório que a percepção de ambivalência sobre a posição de Platão alcança, em particular, a recepção das partes da *República* que consideram o papel formativo das poesias, sobretudo, épicas e trágicas – ficções, por nossos parâmetros. O polêmico banimento dos poetas tem sido uma fonte persistente de dificuldades interpretativas e de frustrações filosóficas, mesmo entre grandes admiradores da obra de Platão, como ressalta o intérprete Alexander Nehamas (1988, p. 214).

Uma das controvérsias é no sentido de *como pode Platão, logo ele*, não reconhecer o valor estético da arte para além de um valor instrumental político e moral ou, mesmo reconhecendo, não dispensar esse instrumentalismo. Outra é se Platão de fato renuncia à poesia e a bane do reino da verdade, tornando-se assim o primeiro negador da “verdade literária”. Em desafio a essa interpretação comum, Paolo Pitari (2021) reivindica que Platão afirma essa “verdade” na prática, mas a nega na teoria. Para Pitari (2021, p. 215), “a interpretação comum de que a visão de Platão acerca da poesia, como constituinte de uma doutrina hostil e monolítica, é injustificada”. Em um sentido compatível, Gabriele Cornelli (2017, 58min40s) entende, inclusive, que Platão “metaboliza” uma filosofia advinda da tragédia em sua teoria tripartite da alma, com o reconhecimento de que nossa alma não é una e puramente racional. Ainda que tenha assumido a crítica de Sócrates à poesia (que foi, em contrapartida, ridicularizado nas comédias de Aristófanes), Platão teria retido uma “alma trágica” e uma forma poética de expressão em diálogos – o julgamento de Sócrates, aliás, sendo um episódio bastante evocativo dela.

Há até mesmo uma polêmica sobre o cabimento dessa questão (“menor”) sobre a poesia logo na *República*, uma obra política considerada como um dos lugares mais importantes da filosofia de Platão. Ora, não parece ser uma mera “questão menor”, acessória, mas uma preocupação contínua. Como assinala Alexander Nehamas, essa temática não está confinada nos livros II, III e X da *República*. Nehamas (1988, 230) remonta que “[o] *Ion*, um de seus trabalhos iniciais, é devotado à questão de se os rapsodos e os poetas possuem uma *techne* ou ofício racional, e a provar que não possuem”. Em sua última obra, *As Leis*, a pesada censura à poesia é destacável em diversas ocasiões – e.g. 659b-662a, 700a-701b, 802a-c, 829a-e.⁸ O caso do *Phaedrus* é particularmente ambíguo. Apesar de haver uma celebração à

⁸ Seguirei a tradição do sistema de citação clássica de Stephanus para as obras de Platão. Farei várias citações diretas de *A República* com base na tradução de Maria Helena da Rocha Pereira sobre Platão (2017) e uma de *As Leis* com base na tradução de Carlos Alberto Nunes sobre Platão (1980).

“divina loucura” da poesia ao lado da medicina, profecia e, inclusive, filosofia (243e-245c), é ponderável que se trate antes de um artifício retórico conveniente para ganhar a sua audiência. Pitari (2021, p. 116-7) acrescenta que na *Apologia*, Sócrates tende à conclusão de que os poetas não têm conhecimento, mas um tipo de dom natural e entusiasmo divinamente inspirado. No *Gorgias*, a poesia é equiparada à retórica e ao sofisma; isto é, ao registro que não justifica e fundamenta as suas asserções. Em meio a possíveis ambivalências, essa questão é perseguida amplamente. Entretanto, nos deterei a tempo na *República* – o que não é uma parada qualquer.

Antes de alcançá-la, gostaria de fazer duas justificativas: o porquê de recortar o objeto em disputa como *ficção* em vez de *Arte* ou *literatura*, com respeito aos anacronismos, e o porquê de ainda fazer sentido rememorarmos esse espólio platônico, em vez de irmos direto aos desenvolvimentos mais contemporâneos. Vamos ao primeiro porquê.

Ao tentarmos entender como a herança dessa posição ressoa em nossos tempos, é pouco frutífero não recorrer às terminologias correntes que expressam os mesmos fenômenos ou aqueles mais afins. É um ressoar, e não exatamente o mesmo “som”. Um certo anacronismo parece incontornável. A crítica de Platão à poesia não se restringiu apenas a orientar, inicialmente, a maneira como percebemos representações ou obras teatrais, mas todos os tipos de obras que logram afinidade com estas – literárias, televisivas, cinematográficas. Obras que, a partir da modernidade, puderam ser agrupadas em ‘ficcionais’ – como sabidamente isentas de um compromisso mais estrito em narrar apenas os fatos “tais quais”. Por outro lado, as tragédias e épicas tratadas por Platão passaram a integrar o cânone da *Literatura* e da *Arte* – i.e. não quaisquer literatura e arte, mas aquelas dotadas de um nível de qualidade estética considerada superior. Comumente, aliás, esse espólio platônico é tratado como hostil à consideração intelectual ou filosófica da Grande Literatura ficcional – como trata, por exemplo, Nussbaum (1990). Então, alguns tipos de ressonância são possíveis.

Em parte, a minha releitura se inspira na interpretação de Nehamas (1988, p. 216, 222-3), segundo a qual Platão não teria banido da cidade ideal todas as artes nem aquilo que seria chamado de *Arte* como tal, mas um tipo de arte (a poesia mimética) que era o entretenimento popular da época. A audiência dos dramas áticos não era um corpo reduzido e comportado de eruditos, mas uma multidão reativa composta por diferentes estratos populacionais. Durante as Festas Dionisiacas, não menos que dezessete mil pessoas, pobres e ricas, se espremiavam nos teatros com vastas quantidades de comida para “maratonar” quatro peças trágicas no mesmo dia. Essas obras teatrais eram apreendidas como “inerentemente realistas”, no sentido em que a mediação artística (a ficcionalização) era menos transparente

ao público. Quer dizer, *no momento da apreensão*, a narrativa “parece” mais “real” do que inventada ou artificial. É como se fosse a “vida real” ou a “realidade”. Assim, as reações ou experiências do público com as obras poderiam ser transmitidas, diretamente, ao seu repertório de atuação no “mundo real”. Não haveria uma compartimentalização. Eis o que parece ter movido a crítica platônica.

Como prossegue Nehamas (1988, p. 224-5), essa mediação opaca passa a ser tratada como uma “distorção da realidade” desde o século V antes da Era Comum e viaja: através do Renascimento, da Inglaterra Puritana e da França Jansenista em relação ao teatro; através dos ataques nos séculos XVIII e XIX aos romances literários na Europa; até as denúncias contemporâneas ao cinema e à televisão. Em diferentes épocas, o público absorto estaria sob o risco de adotar uma “realidade distorcida” e ser, de algum modo, corrompido. O ponto da crítica de Platão não parece estar restrito às belas-artes ou à Grande Arte. Ele estaria antes criticando as ficções mais populares de sua época; ou melhor, já fazendo referência à teledramaturgia brasileira, como nos facilita graciosamente Cornelli (2017, 31min30s): “a tragédia é a novela das oito”.

Partindo dessa abertura colocada por Nehamas, eu enfatizo o conceito agrupador *ficção*. Alguns, como Christopher Gill (1979) e Anthony Skillen (1992), tendem a considerar a *República* como um “ano zero” ou berço para o nascimento do conceito de ficção. A minha tendência é menos demarcatória. Aceito que houve um marco, *mas* dispenso essa narrativa de origem. Para Skillen (1992, p. 201), Platão delineou uma visão de ficção em contraste à discussão filosófica (argumentativa, conceitual), sendo esta uma forma humana ideal para a comunicação da verdade. A ficção não exigiria o compromisso com a verdade, podendo incluir toda sorte de distrações e distorções ao bel-prazer. Algo diverso do inquérito filosófico. Ao fundo da acepção de Skillen, está a imagem de Platão como “destruidor de mitos”.

Já Gill (1979, p. 64-6) destaca que Platão ajudou a fomentar uma maior consciência cultural a respeito da ficcionalidade por parte da audiência; isto é, a favorecer a compreensão de que existiria um tipo de obra que pode “inventar fatos” (contrafactuais) em vez de relatá-los ou descobri-los, mas que, diferentemente da “mentira”, teria a cumplicidade da audiência. Nesse sentido, Homero e os tragediógrafos não estariam providenciando relatos factuais sobre eventos de um passado distante, porque não haveria como saber exatamente a verdade desses eventos (382d). *Inventá-los em si não seria uma mentira*. E o mesmo poderia ser dito do “Mito de Atlantis” contado por Platão. Eles teriam transmitido “falsidade” se, por um lado, eles se propusessem a ser ou fossem compreendidos, de fato, como historiadores do passado

distante⁹ ou se, por outro, falhassem em representar (*mimesis*) a “verdade profunda” sobre os deuses, os heróis e a moral com suas distorções apelativas. A investida de Platão parece tratar desta segunda condição, como expressarei melhor mais adiante.

Portanto, sem filtrá-las por uma hierarquia estética, eu tratarei todo o conjunto de protoficções e ficções de acesso público como o ponto de ressonância da crítica platônica. Mas, ainda se pode questionar, por que faz sentido rememorarmos esse espólio, em vez de tratarmos logo das discussões atuais? A resposta é simples. Essa herança não ficou no passado. Nos casos em que não repercutimos o mesmo padrão de crítica sob roupagens diferentes, nós temos nesse padrão um adversário por excelência. É uma questão não resolvida.

Em filosofia, ainda se busca reivindicar *que e como* a literatura (ou, para mim, a ficção) tem valor cognitivo ou a capacidade de gerar bens epistêmicos (verdade, conhecimento, entendimento), ao invés de ser cognitivamente prejudicial ou indiferente – sendo este um acréscimo mais recente.¹⁰ E quem foi que instalou essa necessidade de que os *efeitos cognitivos* da ficção fossem reclamados? Platão, a figura de proa do anticognitivismo¹¹, “[...] quem não apenas rejeitou a ideia de que a literatura poderia ser uma fonte de verdade, mas também alertou sobre a sua força manipulativa”, como bem sintetizam Wolfgang Huemer, Daniele Molinari e Valentina Petrolini (2022, p. 198). Desse modo, Platão poderia ser lido como o formador da ideia de que ficções produzem *efeitos anticognitivos*. Gerações posteriores adotariam essa posição ou a rejeitariam em dois sentidos diversos, a saber: primeiro, ficções podem, sobremaneira, produzir também efeitos cognitivos; segundo, elas são praticamente inefetivas, porque não podem gerar, substantivamente, engano ou conhecimento – moral, em especial.

Também em filosofia prossegue viva a relação entre ficção, política e educação moral. Isso está evidente na obra de Martha Nussbaum (1990, 1995), filósofa que,

⁹ Gill (1979, p. 75), é claro, tenta resguardar que Platão não se propõe a ser um historiador do passado, mas “finge” ser, como se fizesse um pastiche histórico. Homero não parece lograr da mesma boa vontade. Para Gill, no livro X (598b, 601a), Platão demonstra não sustentar que a audiência pensa que as representações teatrais estão acontecendo “de verdade” ao vivo ou que “realmente” aconteceu. Conforme Gill (1979, p. 69), “O mundo-fantasma da literatura carrega uma certa realidade emocionalmente poderosa para nós, mas nós estamos ainda, em algum nível, cientes de que esse mundo não é idêntico àquele que ‘realmente é’”.

¹⁰ Cf. Jerome Stolnitz (1992). Ele defende a trivialidade cognitiva da literatura. Isso significa que a literatura não geraria conhecimentos, mas, no máximo, os pressuporia para ser entendida. Stolnitz manifesta uma certa tendência moderna pela qual nossa relação com as artes deve ser considerada como, sobretudo, estética. É um desdobramento do famoso movimento *L'art pour l'art*. Consoante ele, não precisamos ter preocupações nem expectativas morais ou cognitivas sobre a arte. Basta apreciá-la. É uma resposta à censura moral acerca das artes, a um certo espólio percebido de Platão.

¹¹ Essa posição filosófica nega que as ficções nos oferecem algum bem epistêmico substantivo. Comentarei mais a respeito da sua oposição ao cognitivismo na subseção 1.2.

emblematicamente, defende a importância de certas obras literárias para a integralização da educação moral em sociedades democráticas. Como pano de fundo, ela ainda tem a antiga querela entre filosofia e poesia deflagrada pela *República* de Platão. Em seu ideal de democracia social, ela revoga o exílio da poesia, considerando que a literatura tem um papel crucial no cultivo da imaginação política, de percepções sensíveis às particularidades e da compaixão com grupos perseguidos, aspectos indispensáveis para a cidadania democrática em sua posição. Segundo Nussbaum (1990, p. 15): “O assunto [da antiga querela] era a vida humana e como vivê-la [...] sobre formas literárias entendidas como comprometidas com certas prioridades éticas, certas escolhas e valorações em vez de outras”. Em razão de seu formato dramático, a literatura teria um senso moral particular, que foi, em parte, combatido por Platão. O que este entendia por corrupção moral (a vulnerabilidade emocional, o conflito resistente à dissolução entre “partes da alma”), Nussbaum ressignificará como educação moral.

Com efeito, retornando aos séculos XVIII e XIX, nós podemos encontrar outra filósofa detida na consideração da moral das ficções em relação à política. Em seu *Ensaio sobre as Ficções* (1795), Germaine de Staël propõe que os romances realistas emergentes à época seriam meios favoráveis para encorajar a virtude e instigar no foro íntimo de seus leitores sentimentos morais em prol da formação de um espaço público livre e republicano (Bresciani, 1995; Staël, 2012). Trata-se de uma proposta a favor da integração de um tipo de literatura à sociedade ideal que, apesar de infelizmente esquecida, soa como uma “antecessora espiritual” daquela oferecida por Nussbaum. Ademais, não podemos esquecer que Staël tem como fundo outra querela, recente à época, entre “Antigos e Modernos” (século XVII), de modo que seu gesto favorável à forma moral da literatura (moderna) pode ser interpretada como uma resposta dupla.

Em suma, as obras de Staël e Nussbaum exemplificam que a problemática estruturada pelo espólio platônico seguiu viva, em seu aspecto político-moral, através dos séculos, ainda que suscetível a respostas mais favoráveis ao caso da ficção – ao menos, de certas ficções. Cabe salientar que ambas supõem que, em alguma medida, ficções produzem efeitos moral e politicamente formativos. Caso contrário, não faria sentido prescrevê-las nesse sentido.

Mas não é só na filosofia propriamente dita que essa herança reverbera. Notadamente preocupada com meios de comunicação e produtos ficcionais, a área da Comunicação Social absorveu essa crítica platônica em seus programas de críticas e estudos midiáticos, vários dos quais dedicados a revelar efeitos sociais ou morais de ficções. Segundo Nehamas (1988, p.

224), a “essência do ataque de Platão contra a poesia” era a “ideia essencial” por detrás de numerosos ataques dirigidos à televisão no século XX – e ainda hoje, a ficções seriadas e filmes. Neles, sobrevivia o pressuposto metafísico de que as representações e os meios de representação devem obediência estrita ao “objeto real”, para que não se tornem perigosas fontes de distorção da “realidade”. É o argumento linguístico central de Platão no *Crátilo*, o qual Nehamas chama de versão metafísica do mito de Pigmalião.¹²

Nesse sentido, os teóricos da comunicação George Gerbner e Larry Gross (1976, p. 44) observam: “Diferente do mundo real, onde as personalidades são complexas, motivos opacos e desfechos ambíguos, a televisão apresenta um mundo de clareza e simplicidade”. De forma apelativa, em geral, as resoluções nessas narrativas teriam uma resolução simples, ações melodramáticas ou tendentes à violência para o júbilo de uma audiência entorpecida. Essas “imitações” superficiais pareceriam com a vida do dia a dia, mas não passariam de falsificações baratas. Não obstante, inadvertidamente, as audiências assimilariam esses “esquemas”.¹³ De acordo com Nehamas (1988, p. 221), o argumento de Platão também ressoa na declaração do teórico das mídias Neil Postman (1985, p. 86): “A televisão oferece à audiência uma variedade de tópicos, requer habilidades mínimas para compreendê-los e é amplamente guiada para a gratificação emocional”. Postman comenta sobre uma “devastação espiritual” via televisão, o que enseja um paralelo quase irresistível com o “mau governo na alma” via poesia tão receado por Platão.¹⁴

Na atualidade, as ficções da cultura pop tornaram-se alvos mais fáceis para a manutenção desse ataque platônico. Uma razão é uma menor possibilidade, preocupação ou tendência em se reconhecer a heterogeneidade ou ambivalência do que já foi designado como “cultura de massa”. Quer dizer, já há um viés negativo no ponto de partida. Outra, mais decisiva, é a percepção de ausência de valor estético nas obras pop. Algo que sequer teria sido colocado em questão no caso da poesia antiga, visto que, como lembra Nehamas (1988, p. 222), o Sócrates de Platão confessa amor à beleza da obra de Homero (595b), inclusive, em

¹² Pigmalião é o escultor da mitologia grega que suplicou para Afrodite que infundisse vida à estátua da “mulher perfeita”, por ele esculpida. Cf. Bernard Harrison (1993) para um exame mais completo sobre como os pressupostos linguísticos platônicos do *Crátilo* perduraram no tratamento filosófico sobre ficções.

¹³ Estes autores foram profundamente influenciados pela crítica filosófica à indústria cultural mobilizada pela Escola de Frankfurt, com Theodor Adorno, em particular. “Esquemas” é um termo adotado por esta crítica. Cf. Adorno (2001), uma coletânea de ensaios do autor sobre a indústria cultural. O próprio Adorno pode ser entendido como um herdeiro do referido espólio platônico.

¹⁴ Exemplos nesse sentido não faltam. À frente da *Federal Communications Commission*, órgão de regulação das comunicações nos Estados Unidos, o advogado Newton Minnow famosamente discursou em 1961 que a programação da televisão da época era uma vasta *wasteland*. Como retoma Nehamas (1988, p. 220), dentre outros programas, ele tinha em vista *sitcoms* formuladas com “famílias inacreditáveis” e séries cheias de caos, violência e maniqueísmo. Todavia, como exceções, Minnow ainda encontrava exemplos férteis na programação e, em especial, na “Era de Ouro da Televisão” vista na década anterior.

termos bastante eróticos (607e-608b). Uma vez destituídas de valor estético, não parece haver razão para salvaguardar as ficções pop de críticas morais e epistemológicas mais contundentes – e, por vezes, penso eu, sem generalizar, de forma merecida.

Como parecem reconhecer Ângela Marques e Luis Sá Martino (2022, p. 255), a desconfiança política de Platão em relação à poesia transferiu-se para a nossa relação com a cultura pop. Mas, é claro, mesmo as ficções mais ordinárias terão seus defensores – e.g. Stanley Cavell (1981), Sandra Laugier (2021; 2022). Também por parte do público, muitas vezes, haverá uma expectativa moral positiva em relação a um papel moralmente formativo dessas ficções. Parece justo, no entanto, assumir que há uma opinião divisível, com possíveis gradientes, em três posturas: (1) a crença na efetividade moral das ficções (para o bem, só para o mal, para ambos); (2) a crença de que podemos compartimentalizar, sem vazamentos, a nossa experiência com a ficção do restante de nossas vidas; (3) o ceticismo global sobre essas duas crenças. Uma distribuição que parece valer também a respeito de obras da cultura erudita. Porém, sem pesquisa, eu não arrisco especular a medida dessas proporções ou qual seria a posição majoritária.

De todo modo, a conclusão de Nehamas (1988, p. 222) é que, em nossas desaprovações morais sobre ficções televisivas e fílmicas, nós podemos nos reconhecer mais “platonistas” do que supúnhamos quando defendíamos ficções da “cultura erudita” de seus exílios morais. Sem a menor cerimônia, Jonathan Gottschall (2012, p. 130) define Platão como “o primeiro em uma longa linha de ataques de pânico sobre a maneira como a ficção corrói a moralidade”. Sejam quais forem os supostos agentes corrosivos: livros vitorianos ou estadunidenses baratos (*penny dreadfuls*, *dime novels*), quadrinhos¹⁵, filmes, séries televisivas, telenovelas ou videogames. “Mas”, prossegue Gottschall (2012, p. 130), “Platão estava errado e também estavam seus descendentes em pânico. A ficção é, no todo, intensamente moralista”. Ele então argumenta. Ainda que a maldade esteja nas histórias e sejamos cativados por anti-heróis ou mesmo vilões, essas mesmas ficções muito raramente

¹⁵ Com o bombástico *Seduction of the Innocent* (1954), o controverso e heterodoxo psiquiatra Fredric Wertham reputou aos quadrinhos, entre outras coisas, o encorajamento da delinquência juvenil, desrespeito a autoridades públicas e (sic) do homoerotismo. No mesmo ano da publicação desta obra, estabeleceu-se o infame *Comics Code Authority*, que, em sua cruzada por saneamento moral, esmerou-se para impedir toda história com teor socialmente progressivo – com representação de grupos perseguidos, críticas sociais e desafio ao *status quo*. De maneira interessante, o professor de história Dennis Doyle (2017) comenta que Wertham acreditava que os clássicos europeus do folclore e dos contos de fadas (mesmo os mais sombrios) eram moralmente benéficos. Wertham, aliás, teria sido um admirador de Platão e um essencialista sobre a personalidade humana – i.e. cada um de nós, por essência, teria *uma personalidade verdadeira*.

permitem que o mal triunfe ou que o triunfo do mal seja aprovado em última instância, livre de crítica ou repercussão negativa.¹⁶

Então, em vez de pânico, deveríamos ter uma forte esperança sobre as ficções? A minha resposta não endossará pânico e tampouco desmedida esperança. Para mim, devemos antes questionar o espírito que radicaliza a pergunta. Ora, por que a formação moral atribuída à ficção deve ser entendida logo como um bem ou um mal certo, intenso e garantido? Não haveria embutido aí um menosprezo acerca da agência do público e das variações de sua situação? Por outro lado, reconhecer o peso dessa agência significaria tornar as ficções insignificantes e impotentes?

Espero que agora esteja justificado por que faz sentido rememorarmos esse espólio platônico, que ainda nos pauta e acompanha, mas que devemos questionar. Com essa justificativa provida, a fim de encerrar esta subseção, revisitaremos pontos dos livros II, III e X da *República*, os quais alimentam um enquadramento que nos compele a desconfiar da moralidade e da racionalidade da ficção, além de pressupor que a efetividade moral da ficção, para valer, deve ser tratada radicalmente. Por este pressuposto, é como se as gerações subsequentes estivessem limitadas ou a aceitar que as ficções nos arruinam (moralmente); ou a retaliar que elas, pelo contrário, nos redimem; ou, em resposta a essas desmesuras, tratá-las como alheias à nossa formação moral. Em especial, eu gostaria de resistir a essa simplificação. Lembro que trato aqui da constituição de um certo espólio platônico, sem reivindicar a interpretação de um Platão ideal ou verdadeiro.

Enquanto a preocupação com a poesia na *República* é sobretudo ética e política, a fonte dela conjuga desenvolvimentos ontológicos, epistemológicos e psicológicos. O bem moral não pode ali ser divorciado do real, do verdadeiro e o do desejável. Segundo Nehamas (1988, p. 214), os livros II e III aceitam um papel não só formativo, mas moralmente educativo da poesia sobre os jovens guardiões (futuros militares) da cidade ideal. Porém, isso só é aceito sob um rígido controle ou censura sobre o que é apropriado para essas obras exibirem. No livro X, talvez para o completo espanto do público ateniense, sempre tão acostumado a festivais dramáticos, a poesia é quase totalmente banida com módica exceção aos “hinos aos deuses e encômios aos varões honestos e nada mais” (607a). Consoante Tamar Gendler (2011), enquanto o cultivo da razão e do verdadeiro Bem são prioritários para Platão,

¹⁶ Claro, o que seria esse “mal” pode ensejar controvérsia; quer dizer, sobre qual tipo de moralismo estaríamos falando. Mas o ponto geral de Gottschall parece ser que ficções tendem a ressaltar a prossocialidade. Mesmo personagens narcisistas ou egoístas morais (Tony Soprano, Walter White) são apreciáveis em sua cambaleante ambivalência moral; a sua disposição ao menos aparente em dar alguns passos altruístas (prossociais) em seu caminho moralmente egocentrado, que, mais cedo ou mais tarde, levará à sua derrocada.

através do inquérito dele, a tão atraente poesia se mostra afeita à irascibilidade (por priorizar as partes irracionais da alma)¹⁷ e ao engodo moral – por ser uma imitação superficial, volúvel, de terceira mão.¹⁸

Para Platão, a *efetividade* da poesia em influenciar o senso moral da audiência inspira extrema atenção. A começar, nós deveríamos cuidar o que contamos para “gente nova, ainda privada de raciocínio” (378a), incapaz de “distinguir o que é alegórico do que o não é” (378e), porque aquilo que aprendemos desde a infância “costuma ser indelével e inalterável” (378e) – uma tese psicológica. Portanto, as primeiras histórias precisariam ser compostas com a maior virtude possível. E ainda hoje, na prática, tendemos a nos preocupar mais a quais ficções jovens e crianças são expostas.¹⁹ Mas, então, quem sabe na vida adulta (podemos pensar), nós estaríamos imunes devido ao raciocínio apropriado e, talvez, até poderíamos retirar algo moralmente positivo dessa relação com as ficções?

Lembremos o caso da formação dos juízes, pessoas que desde a infância *não* deveriam ter convivido com “as almas perversas nem ter percorrido todas as injustiças” (409a), mas que aprenderiam mais tarde o que é a injustiça observando-a como coisa alheia nos outros, como experiência vicária, a fim de compreender o mal que ela é. Quem sabe aprenderiam, eu sugiro, por intermédio de justiças e injustiças poéticas, como defenderia Nussbaum (1995)? Mas Platão parece pouco inclinado a isso, visto que: “Contudo não é essa a maior acusação que fazemos à poesia: mas o *dano que ela pode causar* [grifei] até às pessoas honestas, com exceção de um escassíssimo número [sábios?], isso é que é o grande perigo” (605c). Ele entende que até “os melhores entre nós, quando escutam Homero ou qualquer poeta trágico” (605d) se dispõem à aflição, imitando qualquer herói trágico entregue ao luto pessoal, em vez de valorizarem a devida compostura máscula diante da perda.²⁰

¹⁷ No livro IV, Platão divide a “alma” em três partes: a apetitiva (desiderativa), a espiritual ou animosa (emocional) e, enfim, a racional. A Teoria Tripartite da Alma entende que cabe à parte racional governar as outras partes para haver harmonia. Caso estas governarem, em contrapartida, reinará o caos no indivíduo e na cidade.

¹⁸ Com a sua Teoria das Formas, Platão argumenta no livro X, à guisa de exemplo, que existem três formas de cama: a forma natural, criada por Deus; a forma artificial, confeccionada pelo marceneiro; e, enfim, a forma copiada, feita pelo pintor. Analogamente, o poeta equivale ao pintor, sendo assim o “imitador daquilo de que os outros são artífices (597e). Ele está, por conseguinte, a três pontos longe da realidade – “três” segundo a maneira antiga dos gregos de contar os extremos. Assim, poetas podem ser entendidos como meros imitadores superficiais, desprovidos de artifício próprio, falsos especialistas em ofícios alheios. Eu retomarei esse ponto logo mais adiante.

¹⁹ Segundo Nehamas (1988, p. 218), Aristóteles (frequentemente assumido como “o campeão dos poetas” que desafia Platão) também demonstra uma postura rigorosa sobre o que as crianças devem ou não assistir no livro VII de sua *Política* (1336b).

²⁰ E aqui nós encontramos uma clara aversão à moral trágica, a qual será recobrada por Nussbaum (1990), que valoriza a demonstração de vulnerabilidade diante das tragédias da vida e o nosso amor às pessoas em vez da manutenção idealizada de uma postura rígida de invulnerabilidade.

Em outras palavras, até as pessoas assumidas como moralmente “melhores”, podem “ser ludibriadas pelos imitadores [poetas] que se lhes depararam” (599a) sem perceberem que os poetas não precisam respeitar ou “conhecer a verdade, porquanto são fantasmas e não seres reais o que eles representam” (599a). Em geral, Platão demonstra um certo pessimismo formativo, porque a grande maioria não estaria imune a aderir a disposições entendidas como perniciosas.²¹ E, em particular, ele revela um certo fatalismo formativo sobre a poesia, que pode ser entendida como incapaz de educar para a virtude, uma vez que Homero, o seu principal representante, teria sido incapaz de fazê-lo (600a-b).

Por esse retrato pouco elogioso, a poesia seria sobremaneira efetiva para o cultivo de más disposições. Conforme Nehamas (1988, p. 217-8), não apenas porque a poesia seria afeita à vulgaridade apelativa e porque a audiência média já estaria inicialmente corrompida, mas porque quase todas as pessoas têm um apetite poderoso por coisas de que deveriam se envergonhar. Não haveria uma compartimentalização suficiente entre as reações experienciadas ante as poesias com o resto da vida – mais uma vez, teses psicológicas. Alva Noë (2015, c. 17) comenta que Platão percebe bem que a poesia (a ficção) ameaça uma desorganização (psicológica) da “alma”, mas falha em reconhecer que há desorganizações e reorganizações via poesia que são seguras ou até benfazejas. E eu adicionaria também que a agência do público acaba subestimada, como se este não pudesse reavaliar as suas próprias reações antes de tomá-las para si. Ora, nem todas as oscilações precisam se tornar grandes ondas. Nem toda reorganização é drástica, talvez apenas em pouquíssimos casos.

Platão concebe a poesia como avessa à *racionalidade* com uma costura de teses psicológicas, epistemológicas e ontológicas. E seria o apelo inequívoco às partes irracionais da alma que tornaria a poesia tão poderosa ou efetiva. O poeta representa o material mais fácil, acessível e variado da experiência humana: a sua irascibilidade. O que “é fácil de compreender, sobretudo num festival” (604e). Agora, o caráter sensato e calmo, sempre igual a si mesmo, seria mais raro e difícil tanto de ser representado quanto compreendido. O poeta não tem a “alma” disposta nem a sua arte teria sido moldada segundo a parte racional da “alma”, mas para apelar ao desejo e ao espírito da multidão (605a). O público, por sua vez, acaba levado a reagir em detrimento da própria razão.²² Assim, “o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional [...] sempre a forjar

²¹ Cornelli (2017, 56min30s) observa que Platão, apesar de sua crítica socrática à poesia, tem uma concepção trágica sobre a “alma”. Mesmo que sejamos racionais, nós não somos apenas racionais. Estaremos sempre à mercê da ameaça de nossas partes irascíveis. E não será uma tarefa fácil não ceder a elas.

²² “Carregados por nossas simpatias emocionais [...], nós suspendemos a operação de nossas faculdades mais críticas e racionais por indulgência ao mundo de aparências fabricado por artistas” (Skillen, 1992, p. 202).

fantasias a uma enorme distância da verdade” (605c). Ele entrega o reinado “ao amor, à ira e a todas as paixões penosas ou aprazíveis da alma” (606d), todas afeitas à representação poética. Malgovernado, o público se *habitu*a a um repertório de reações compreendidas como equivocadas por Platão – e. g. lamuriar-se; explosões emocionais; acovardar-se; maldizer os deuses ou a própria sorte, ao invés de manter a serenidade e a resolução diante das circunstâncias.

Ao final do livro II, a crítica de Platão dá margem a uma leitura epistemológica mais branda sobre a poesia (ficção).²³ Ele aceita que fábulas, apesar de “mentiras no conjunto”, contém “algumas verdades” e são úteis na educação das crianças (377a). No entanto, por se tratar de uma fase da vida crucial, essas fábulas devem passar por um rígido controle de qualidade, a fim de “selecionar as que forem boas, e proscrever as más” (377b). “Aquilo”, diz o Sócrates de Platão, “que se deve censurar antes e acima de tudo, que é sobretudo a mentira sem nobreza” (377d). “Mentiras nobres” parecem aceitáveis. Consoante Gill (1979, p. 66), não parece haver um problema na invenção de uma história particular sobre heróis e deuses (cujo passado remoto ninguém conhece), mas sim no aviltamento de sua natureza moral (377e-380c). Esta é a mentira ignóbil.²⁴

Já no livro III a investida epistemológica aumenta a sua pressão. Em meio à sua narração, o poeta profere “um discurso como se fosse outra pessoa” (393b); diálogos, nos quais *fin*ge ser outras pessoas e, mais importante, ter o conhecimento particular dessas pessoas de forma ilícita, como se fosse “um ser sagrado, maravilhoso, encantador” (398a). No arremate do livro X, onde Platão decide “não aceitar a parte da poesia de carácter mimético” (595a)²⁵ em sua cidade perfeita, porque “todas as [enganosas] obras dessa espécie [lhe] afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes”, retoma-se essa crítica de falsa autoridade epistêmica. Homero teria apenas *fingido* ser militar, médico, administrador de cidades e pedagogo moral (599c), mas, graças a ele, nenhuma guerra teria sido vencida; nenhum discípulo na arte de curar, gerado; nenhuma cidade, mais bem administrada;

²³ Pitari (2021, p. 15-6) inclusive crê em uma leitura cognitivista de Platão, como alguém que reconhece, na prática, um benefício cognitivo advindo da poesia e recrimina apenas poesias com falsas morais – e.g. deuses são perversos; heróis, covardes, ímpios, irresolutos, sem temperança; pessoas bondosas (justas) mais infelizes do que pessoas perversas (injustas). À exceção, todavia, Platão elogia Homero pela representação austera sobre a dieta nas campanhas militares (404b-c).

²⁴ Para Gill (1979, p. 67), Platão não tem um problema com a “falsidade” entendida como invenção transparente. Ele teria, aliás, distinguido entre “falsidade consciente e falsidade inconsciente” (382a-c). O próprio Platão teria concebido uma “nobre falsidade” em seus mitos de idealização de uma cidade ideal (414b-c).

²⁵ Conforme Nehamas (1988, p. 214): “Platão não proíbe a imitação, a qual ele considera essencial para a educação, mas a imitatividade, o desejo e a habilidade de imitar qualquer coisa, independentemente, de sua qualidade moral e sem a atitude própria de elogio ou crítica sobre ela”. Indo ainda mais longe, J. Tate (1932, p. 161) entende que Platão sequer proíbe a poesia imitativa em si, mas a maioria não-virtuosa que compõe seus números.

nenhuma pessoa, adquirido a verdadeira virtude. Conforme Gill (1979, p. 68): “O principal objetivo de Platão no livro X era disputar [de vez] o status tradicional da literatura grega como um meio de adquirir conhecimento do ser, particularmente, conhecimento de valores morais”.

O argumento final de Platão é ontológico, com base em sua Teoria das Formas. Ele começa por afirmar, com certa ironia, sobre um artífice que não só é “capaz de executar todos os objectos, como também modela[r] todas as plantas e fabrica[r] todos os seres animados, incluindo a si mesmo, e [...] a terra, o céu, os deuses e tudo quanto existe no céu e no Hades” (596c). Mas, ele alega que isso não seria algo mais extraordinário do que usar um espelho para “recriar”, para refletir apenas as aparências de tudo o que nos cerca. Nada disso teria “existência real”, mas apenas aparente ou superficial (596d). Claramente, estamos às voltas com o estatuto ontológico das poesias miméticas, ou melhor, das ficções.

Seguindo a sua Teoria, Platão observa que uma cama, por exemplo, tem três formas: a natural (ideal), a artificial e a imitada (597d). A primeira é criação divina, a segunda artifício do marceneiro e a terceira imitação do artifício deste por pintores ou, analogamente, por poetas (598a). E, portanto, essa “arte de imitar está bem longe da verdade” (598b-c), ainda que possa ludibriar “as crianças e os homens ignorantes”. Para Platão, no máximo, “todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade” (600e). Eles não entendem, profundamente, as artes que representam (estratégia, medicina, administração, pedagogia), mas apenas nos seduzem com as aparências de suas representações e de seus conhecimentos (601a).²⁶ O poeta é “o criador de fantasmas, o imitador” que “nada entende da realidade, mas só da aparência” (601b). Poetas não conhecem a natureza do que imitam, mas apenas transcrevem como parece a eles. Assim como os sofistas, eles não possuem uma arte própria, apenas fingem conhecer várias.

As poesias estão “distantes da verdade” e da própria razão. Elas diferem da “realidade”, consoante Nehamas (1988, p. 219), não em nível sensível, mas ontológico. Portanto, essa diferença não é capturada por nossa percepção e acabamos reagindo *como se* a representação fosse, diretamente, “real”. Na versão platônica, haveria uma continuidade direta entre a experiência do mundo e da poesia, a qual nós não discriminamos. Seria ‘direta’

²⁶ Não parece que Platão esteja disposto a aceitar que poetas também entendam bem de outra arte, uma vez que ele se opõe à ideia de que alguém possa conhecer bem mais de um ofício (370c), ou que poetas possam ter um conhecimento profundo o bastante por testemunho, “pesquisa” em fontes apropriadas ou por consulta com especialistas. Em especial, caso consideremos as práticas do fazer ficcional contemporâneo, esse pressuposto de Platão parece, no mínimo, questionável – sem contar essa noção de que cada pessoa pode conhecer, idealmente, apenas uma especialidade.

porque, como conclui Nehamas (1988, p. 225), nenhuma interpretação pareceria ser necessária para mediar a relação entre as “ficções” e o mundo. Elas teriam efeitos imediatos. Caso, por outro lado, venhamos a compreender que uma mediação interpretativa sempre acontece (com recurso à crítica, à metáfora),²⁷ o poder das ficções acaba sempre condicionado pela agência do público. E isso, de acordo com Nehamas, é o que Platão não está disposto a aceitar sobre as poesias e o que parte da crítica recente não está disposta a aceitar sobre as ficções pop.

A arte imitativa da poesia seria, “justificadamente”, excluída da cidade porque a própria “razão” impeliria a essa medida (607b). Apesar de não ser “detentora da verdade” ou “coisa séria”, o ouvinte precisa saber que as poesias têm o poder de corromper o seu “governo interior” (608a-b). Mesmo sabendo, Gendler (2011, 42min14s) considera que, para Platão, até as melhores pessoas têm enorme dificuldade de regular-se internamente pela sua própria razão, tamanha a força das partes irracionais da “alma”. Portanto, a regulação desse efeito será externalizada para o governo da cidade. No livro II do diálogo posterior *As Leis*, aliás, o interlocutor “Ateniense” declara que os poetas estão obrigados “a proclamar que o homem de bem, pelo fato de ser justo e temperante, é feliz e justo, pouco importando que seja grande e forte, ou pequeno e franzino, rico ou pobre” (660e).

Lembremos que, a partir do livro II da *República*, Platão busca defender o valor intrínseco da justiça e de se viver uma vida justa, desmentindo que uma pessoa justa e virtuosa poderia ser mais infeliz e miserável do que uma pessoa injusta, como teria *mentido* o Mito de Gíges. As poesias seriam cúmplices nesse aviltamento do indivíduo assumido como virtuoso. “E esta falha não é mera questão sobre o conteúdo ruim da maioria das histórias”, como precisa Skillen (1992, 203), “ela é inerente ao próprio modo de operação das histórias, que tendem a deleitar pela excitação, implicando que uma vida excitante, ‘dramática’ e conflituosa é uma vida desejável”. Como observa Cornelli (2017, 27min45s), é possível irmos além e verificarmos aqui uma espécie de hiper-racionalismo socrático, no sentido de que erros morais são erros intelectuais e, portanto, irracionais. A *racionalidade* e a *beneficência* andam de mãos juntas.

²⁷ No sentido de que toda a recepção de ficções envolve uma metáfora pessoal; isto é, uma reapropriação figurativa da narrativa ficcional para a vida particular de quem a recebe. Não somos uma legião de Don Quixotes, emulando literalmente as histórias que lemos; mas intérpretes que adaptam ou transformam a história em consonância com nossas biografias, situações e características particulares. Nehamas (1988, p. 227) lembra a famosa observação de Arthur Danto (2010, p. 63), publicada originalmente em 1984, de que todo texto literário é uma metáfora para cada pessoa que lê o texto.

Profundamente efetivas e irracionais, com toda a sorte de imoralidades, as poesias não poderiam ser entendidas senão como veículos de malefícios. Elas tornam crianças e homens acovardados com o terror dos deuses e o medo da morte, em vez de temerosos da própria escravatura (381e, 386a-b). Elas criam o homem propenso à lamúria, que não “se basta perfeitamente a si mesmo para viver feliz” (387d), muito dependente de outras pessoas e de sorte favorável, que prefere culpar os deuses e a própria fortuna em vez de sustentar-se na virtude. Com suas representações hedonistas, gananciosas e ímpias de figuras heroicas, as poesias “não são coisas próprias para inclinar os jovens que as ouvem à temperança” (390a-e) e a qualquer outra virtude (391c). Elas mentem sobre a natureza dos deuses e de seus filhos, os heróis (391d). Elas proferem, enfim, “que muitas pessoas injustas são felizes, e desgraçadas as justas, e que é vantajoso cometer injustiças, se não forem descobertas, que a justiça é um bem nos outros, mas nociva para o próprio” (392b). Portanto, as poesias oferecem péssimos modelos para a juventude (395c-d).²⁸ Para Platão, há o bem e há o mal. A primeira coisa salvaguarda e preserva; a segunda, destrói e corrompe (608d-e). E essas poesias são do segundo tipo. Elas nos vulnerabilizam, nos afogam em comiseração por outrem e depois, por força do hábito, em autocomiseração (606a). Elas incentivam tudo que torna a “alma má”: “a injustiça, a intemperança, a covardia e a ignorância” (609b)

Como agora deve estar patente, com alguma demora necessária, há uma “herança maldita” tripartite que lega uma imagem de fundo para a crítica moral vindoura sobre as ficções: primeiro, a radicalização de sua efetividade; segundo, a acusação de irracionalidade inerente; terceiro, a necessidade de perfeccionismo moral. Platão não apenas colocou em xeque o magistério teológico, consuetudinário e moral de Homero e dos demais poetas – que eram muito mais do que fornecedores de diversão gratuita para a cultura grega, como relembra Denis Dutton (2009, c. 6). Além de levar os poetas ao exílio imaginário, a argumentação platônica também ditou uma estrutura quase “intuitiva” (pela história inconsciente) que subjaz ao problema moral da ficção, mesmo para quem decidiria aceitar a “concessão” de Sócrates a fim de argumentar ou mostrar que a poesia “é não só agradável, mas também útil para os Estados e a vida humana” (607c).

Além de situar a problemática em seu pressuposto histórico, essa contextualização torna evidente, sugestivamente, o legado de três critérios filosóficos implícitos (efetividade, racionalidade, beneficência) para que ficções sejam consideradas ou desconsideradas como

²⁸ Segundo Nehamas (1988, p. 214): “Platão claramente permite aos jovens guardiões serem imitadores [apenas de] personagens bons. Mas ele, de fato, os permite imitar personagens maus, se necessário e se eles não fizerem seriamente (*spoudēi*) e apenas em brincadeiras (*paidias chariri*) – isto é, a fim de satirizá-los e ridicularizá-los (396c5-e8)”.

meios de educação moral. Ainda que estes critérios estejam frequentemente interligados, essa partição nos permitirá delimitar melhor os temas de discussão e reconhecer cada desafio à sua própria altura. Como ficará cada vez mais explícito, o meu foco estará em problematizar a radicalização da efetividade moral da ficção – com algum encaminhamento acerca da irracionalidade atribuída à ficção; entretantes, sem adentrar profundamente em controvérsias políticas ou metaéticas, ainda que revelando algumas conexões.

1.2 OS TRÊS CRITÉRIOS, UM POR TODOS E CADA UM POR SI

A minha identificação de critérios é uma tentativa de organizar o diálogo e de aumentar a consciência sobre a complexidade envolvida na questão moral acerca da ficção. A maneira como a afirmamos ou a negamos como um meio moralmente significativo envolve diferentes tipos de pressupostos conceituais (psicológicos, ontológicos, epistemológicos, metaéticos), muitas vezes entrelaçados sem muita consciência. Essa complicação torna difícil identificar em que ponto e como posições distintas respondem de maneira diversa à questão moral da ficção. Elas podem concordar sobre um ou outro critério, mas diferir radicalmente sobre os demais. Talvez, elas assumam que suas supostas adversárias reivindiquem certos pressupostos quando não o fazem, precisamente porque temos uma forma habitual de encarar o problema: aquela legada pelo espólio platônico.

Cada um dos critérios (efetividade, racionalidade, beneficência) pode se relacionar com o outro e influenciar em sua resposta ('um por todos'), mas cada um deles mantém algo que lhes é próprio ('cada um por si'); assim, permitindo um detalhamento conceitual maior e reunindo discussões particulares. Retomando: uma história ficcional tem efetividade moral se ela, de algum modo, produz quaisquer efeitos que reforçam ou alteram as maneiras de conduzir a própria vida e de conviver (a moralidade) de seus públicos sobre o que se aceita como bens, ambivalentes e males morais. Essa efetividade tende a ser encarada como uma questão de tudo ou nada, de grande poder unilateral ou nenhum – daí a sua radicalidade. A ficção é um meio racional se esses efeitos forem produzidos racionalmente – sendo *racionalidade* um conceito aberto à discussão. A forte tradição racionalista na filosofia legou uma ênfase bastante pronunciada à ideia de razão e, desde Platão, as ficções parecem estar às avessas a ela. Por fim, a ficção é benéfica (outro termo discutível) se produz efeitos avaliáveis, política ou eticamente, como bens ou melhorias morais. Dada a enorme controvérsia sobre quais parâmetros adotar (conservador, liberal, socialista, libertário,

democrata, republicano, subjetivista, relativista, universalista, de que tipos?), esse nível de critério tende a render divisões resistentes ao consenso ou mesmo ao diálogo. No segundo capítulo, a propósito, eu exemplificarei como diferenças nesse nível podem acirrar a percepção de oposição entre posições relativamente similares sobre o primeiro critério.

Em referência a esses critérios, ofereço uma diferenciação entre algumas expressões relevantes para a temática da tese. *Formação moral* é uma expressão que reservo para indicar o processo descritivo pelo qual adquirimos e sustentamos as nossas atitudes, comportamentos, posturas ou identidades morais. Acerca desse processo incide, em especial, a questão da efetividade moral. A *possibilidade* de a ficção agir como um meio moralmente significativo a torna moralmente formativa. Já *educação moral* pressupõe formação moral e, de acordo com o legado filosófico tratado, também exige a racionalidade (crítica) e a beneficência das posturas ou identidades adquiridas ou sustentadas. Por exemplo, se aceitarmos que à sua época *A Cabana do Tio Tom* (1852) persuadiu (racionalmente, por uma descrição expressiva e uma percepção valorativa crítica bem ou suficientemente composta sobre os males da escravidão) alguma leitora ou vários a desprezar o regime escravagista nos Estados Unidos, nós teremos aí, nesse contexto, um exemplar de ficção moralmente educativa.

Reconhecida a diferença entre ‘formação’ e ‘educação moral’, no entanto, não nos deve escapar que esta pressupõe a outra em um sentido próprio. A possibilidade de uma formação moral em um sentido que menospreza a consciência crítica da audiência é desencaminhadora para a afirmação de que ficções podem ser meios de educação moral. A minha busca é por um sentido de formação moral mais apto a encaminhar essa afirmativa.

Alternativamente, mantendo alguma *pretensão* de benefício, talvez seja possível reduzir a exigência de racionalidade crítica à instrumental – pura eficiência de um meio para alcançar um fim. Todavia, por acreditar que alguma noção de racionalidade mais robusta (ampla, crítica, sensível, voluntária) precisa ser preservada a fim de contar como educação, talvez seja melhor uma expressão particular para esse caso de instrumentalidade – algo como *condicionamento moral*. Aí estão compreendidas mudanças ou posturas alcançadas por mera repetição, castigo, recompensa reiterada, automatização ou à maneira behaviorista mais crua. Métodos cuja real beneficência é, em diversos sentidos, bastante questionável. Pense, por exemplo, na terapia de aversão à qual o protagonista de *Laranja Mecânica* (1971) é submetido para ser “reabilitado”. Uma noção próxima a essa de condicionamento é a de *manipulação moral*, pela qual o público é influenciado sorrateiramente. Ambas envolvem a subtração da resistência do público, mas a segunda abordagem é mais discreta.

Em oposição ainda mais clara à noção de educação, temos as de *doutrinação* e de *corrupção moral*. Apesar de também pressuporem formação moral, as duas sempre envolvem maleficência – o oposto, claro, de beneficência. No entanto, nós podemos reservar a primeira para casos que não só não envolvam persuasão (racional e voluntária), mas que também buscam influenciar o público de maneira coerciva e descaradamente hostil à dúvida ou ao pensamento crítico. Um exemplo óbvio é como o regime nazista (ab)usou das ficções para doutrinar jovens e crianças com exigência absoluta de interpretações ideológicas unívocas (coerção hermenêutica), além da monotonia de estereótipos pérfidos e de modelos reducionistas de sociedade altamente distorcidos (Kamenetsky, 1984). Por outro lado, a corrupção moral tende a envolver uma espécie de aliciamento persuasivo, com certo apelo à razão. Por exemplo, nós podemos supor alguém que por (má)ventura seja persuadido pela argumentação dramatizada das obras de Sade ou afins a concluir que uma vida sádica é, de fato, naturalmente desejável e superior.²⁹ O registro de persuasão nesse caso é racional, ainda que o desfecho possa não ser considerado racional. Reconheço que a diferenciação é bastante tênue.

É possível também que agrupemos, mesmo que não à risca, algumas discussões no entorno de cada um desses critérios. O critério de efetividade parece ser aceito sem delongas por Platão, que termina por rejeitar, sonoramente, os outros dois. A rejeição contemporânea não tem a mesma pressa e, com um moderno ceticismo científico, tende a solicitar evidências e melhores explicações. Como proporei uma revisão no segundo capítulo, não vou me deter nesse ponto agora. Por ora, é importante antecipar que o debate filosófico contemporâneo é relativamente pequeno – como mostra revisão de Ella Peek (2025) sobre ‘*The Causal Thesis*’. Ele não só está retido em um impasse por evidências empíricas, mas também por uma atenção tímida ou ausente aos pressupostos conceituais envolvidos no tratamento de ficções como causas de efeitos morais. Para mim, a filosofia pode nos ajudar a reconhecer esses pressupostos e a sugerir pontos diferentes de partida, ao passo que se mantenha atenta às pesquisas advindas de áreas que convergem nessa problemática – Psicologia, Comunicação, Letras, entre outras. Este critério pertence ao problema investigado especificamente por esta tese, isto é: em que sentido a formação moral por meio das ficções é possível? É possível pois ficções causam efeitos morais de forma unívoca e inequívoca, radical e irresistível? Ou,

²⁹ Aqui já há um juízo de valor, uma vez que pela perspectiva libertina, hedonista e subjetivista de Sade, não se trataria de uma corrupção moral, mas de uma bem-vinda rejeição de tradições morais (i.e. uma melhoria de condição), as quais negariam a manifestação legítima da natureza humana.

alternativamente, é possível pois elas são influências morais em relação moderada com outras agências?

Em suma, sobre este critério, acredito que o foco precisa ser reorientado para a *relação* entre ficção, público e ambiente, em vez de se considerar a causa como um atributo (quase mágico) *da* ficção. Isso será suportado pela composição de conceitos (intra-ação, tecnologia, transação, *transport*) e entendimentos possibilitados por diversas áreas – Filosofia, Letras, Psicologia, Comunicação. Prometo que irei desdobrá-los em tempo.

Antecipo que o próprio uso da noção de causa pode ser aqui questionável, uma vez que pode sugerir uma direção demasiadamente mecânica e direta entre a nossa relação com ficções e os efeitos morais reputados a ela.³⁰ *Influência* pode ser um termo mais apropriado, porque tende a não significar um vínculo direto, necessário, suficiente, linear e inequivocamente previsível. Ele pode sugerir, imediatamente, que a nossa relação com a ficção *pode contribuir para ou afetar*, de forma bastante relativa e complexa, a nossa formação moral. Eu tendo a preferir esse termo. O próprio conceito de causa não é uma unanimidade, existindo dúvida sobre a sua pertinência – sobretudo, em um sentido determinista linear. A depender da compreensão sobre o que significa ‘causa’, no entanto, parece viável que nos afastemos do problema dessa implicação mecanicista. Com isso em vista, eu realizarei uma alternância entre ‘influência’ e ‘causa’ ao longo do desenvolvimento do capítulo, mas apenas a fim de expor melhor o problema.

Assim, a relação com a ficção pode ser entendida no âmbito de uma possível influência para a formação moral do seu público. Ainda que seja viável em uma futura virada metodológica, a busca pelas influências coproduzidas por essa relação tem se revelado bastante elusiva e, talvez, essas influências continuem, na prática, desafiando previsões. Seja como for, enterrarei aqui o pressuposto radical (do espólio platônico) sobre a irresistível efetividade da ficção – uma radicalidade que predefiniu o modo como disputamos a significância moral da ficção. O sepultamento dessa radicalidade não significa que a nossa relação formativa com a ficção é moralmente insignificante, mas que essa significância não deve ser buscada em sua antiga predefinição. Aparentemente opostas sobre essa mesma predefinição, tanto a obstinação desejosa (*wishful*) ou frustrada em reivindicá-la quanto a viciante embriaguez em ridicularizá-la, ambas as posturas são conformações com um mesmo ponto de partida. Não nos conformemos.

³⁰ Agradeço ao professor Ivan Ferreira da Cunha por esse ponto, o qual espero ter compreendido bem.

Em contrapartida, sugiro que a formação moral mediante as mais diversas ficções é situada e relacional – i.e. relativa à situação das agências dos diversos ambientes e das diversas pessoas envolvidas tanto na sua interpretação quanto na sua apropriação. Suas influências não são radicais e pertencentes às ficções em si, mas sempre moderadas ou atravessadas pelas agências em relação a elas. A compreensão desse complexo arranjo entre agências tende a permanecer uma questão em aberto. Mas alcançaremos, a partir daí, um pressuposto inicial alternativo.

Ainda que eu não me concentre nos próximos dois critérios (racionalidade e beneficência), é cabível aqui a identificação das discussões mais pertinentes a estes. Por dois motivos: primeiro, transparecer as discussões do vasto campo no qual não adentrarei e, segundo, indicar em quais pontos a abordagem conceitual que sugiro conduz encaminhamento. Como já disse, ainda que distinguíveis, os três critérios estão interligados.

As questões sobre o critério de racionalidade podem começar pelos próprios termos difíceis que ele encerra: racionalidade e razão. Ainda que sem oferecer uma revisão ou discussão conceitual com nuance, o que exigiria um grande desvio, eu gostaria de indicar dois pares de opostos: razão instrumental/razão crítica e racionalidade estreita/racionalidade aberta. Esses pares são interessantes porque advêm de contextos filosóficos em que a efetividade moral de ficções é de algum modo presumido.

O primeiro par é uma remissiva à filosofia de Max Horkheimer que, junto à Escola de Frankfurt, elaborou críticas à razão instrumental e à dita indústria cultural,³¹ cujos produtos culturais instrumentalizados para um consumo massificado acrítico (ficções inclusive) teriam, em sua crítica, manipulado a formação de uma audiência infantilizada, politicamente dócil a investidas de autoritarismos enquanto presa em uma rotina mental de gratificação barata.

A minha remissão, no entanto, é superficial.³² Ela serve apenas para colocar que a busca de fins por meios eficientes em prol da maximização de resultados (isto é, a racionalidade instrumental) não basta perante o crivo filosófico. O condicionamento, a

³¹ A expressão ‘indústria cultural’ descreve a produção, a reprodução e a distribuição com lógica industrial de uma cultura “enlatada” (o que inclui ficções) para o consumo das massas. Nesses processos, os meios de comunicação de massa revelam-se fundamentais, de modo que os grandes conglomerados midiáticos oferecem o suporte material à indústria cultural. Segundo Rodrigo Duarte (2010, p. 43; 46), os frankfurtianos teriam considerado sintomático que o momento de consolidação da indústria cultural, evidenciado pela operação dos grandes estúdios em Hollywood, tenha coincidido com a ascensão do totalitarismo na Europa. Ainda conforme Duarte, essa consideração sugeria que a indústria cultural era a versão “liberal” (aspas do autor) daquilo que o totalitarismo realizava de maneira explicitamente autoritária.

³² Cf. Franciele Petry (2013), para um exame mais aprofundado sobre o conceito de razão nos escritos de Horkheimer. Há várias nuances e circunstâncias que não terei condições de tratar. Aliás, para além desse contexto específico da Teoria Crítica, o conceito de razão pode adquirir outros tantos meandros não só em filosofia, mas também em psicologia. Reforço o limite do tratamento conceitual que dispenso aqui.

manipulação e a doutrinação podem ser instrumentalmente racionais, no sentido de eficientes para a produção de determinados efeitos; mas não é esse tipo de racionalidade que tende a receber estima filosófica. A filosofia costuma exigir racionalidade crítica, uma forma de raciocínio que questiona fins, a própria lógica da instrumentalização, os pressupostos e as consequências ocultas; uma forma em que a audiência participa do raciocínio, em vez de apenas ser objeto-alvo de um raciocínio alienante – instrumental. Assim, a fim de passarem pelo crivo filosófico, os efeitos morais das ficções precisam advir de um processo aberto à crítica. No terceiro capítulo, eu problematizarei que Christopher McVey (2020) não leva essa ponte em consideração ao investigar as histórias ficcionais como meios alternativos de persuasão moral.

O segundo par tem referência no debate sobre a fronteira entre filosofia moral e literatura; em especial, na proposta de Alice Crary (2000, p. 315). Favoráveis à reivindicação da pertinência ou da necessidade de obras literárias em nossas investigações morais, Iris Murdoch (1970), Cora Diamond (1982), Martha Nussbaum (1990) e Janyne Sattler (2012), por exemplo, reconhecem que há percepções, *insights* ou texturas morais de vida disponíveis, em especial, no meio literário – frequentemente, ficcional. Também favorável a essa reivindicação, Crary declara que há uma concepção filosófica tradicional de racionalidade, ainda prevalecente, que dificulta o terreno para tanto. Essa concepção se assenta em dois pilares: (1) a persuasão racional não depende nem deve depender de qualquer engajamento emocional e (2) a pura argumentação (de inferência proposicional) é a extensão ideal do raciocínio. Claramente, trata-se de um solo hostil à validação epistêmica da literatura ficcional – famosa por sua tremenda expressividade emocional e por não se concentrar em argumentos explícitos.³³ Crary entende que essa concepção tradicional precisa antes ser disputada e substituída por uma concepção ampliada de racionalidade. Por esta, as perspectivas afetivas e as descrições expressivas particulares sobre a vida humana não são contrárias ou alheias à racionalidade, mas necessárias em sua integralização. Em outras palavras, o nosso

³³ Segundo Walter Fisher (1984, p. 8-10), esse paradigma insiste que ser racional é apenas uma questão de competência argumentativa e deliberativa. Mas isso não faz jus ao quadro completo da racionalidade humana. Em paralelo, Fisher propõe então a “racionalidade narrativa”, que diz respeito à competência em se identificar valores e “boas razões” na experiência humana. Pelo modelo de Fisher, as narrativas podem favorecer essa identificação em dois sentidos: “probabilidade” (coerência) e “fidelidade” (correspondência). A qualidade racional das narrativas dependeria do quão coerentes e fiéis elas são em relação à nossa existência. Para apresentá-lo integralmente, o paradigma narrativo tende a prescindir de dualismos modernos: fato/valor, razão/emoção, assim por diante. A narrativa é, assim, um concerto da experiência humana. Cora Diamond (1982) também questiona esse primado da “pura argumentação” com um texto de título bastante alusivo – “*Anything but Argument?*”.

entendimento (racional) de como responder moralmente ao mundo não deveria prescindir disso.

Aquela concepção tradicional é, como se pode supor, um sublinhar de certos aspectos da herança platônica – a sua desconfiança com emoções, o seu intelectualismo. Desse modo, ainda que se mantenha uma exigência de uma racionalidade crítica sobre as ficções, põe-se em xeque se essa exigência deve implicar uma racionalidade impassiva e monopolizada pela argumentação proposicional. Assim, cabe a pergunta: pode o tipo de persuasão comum nas narrativas ficcionais produzir efeitos morais racionalmente, mesmo que ela não seja estritamente uma argumentação com proposições explícitas e que ela seja conduzida por emoções? Ainda que não responda esse problema nesta tese, mencionarei no terceiro capítulo algumas pesquisas em psicologia que trabalham com a relação entre emoção e persuasão no formato narrativo.

Emoções ou afins (paixões, sentimentos) sempre estiveram no palco central das controvérsias sobre a racionalidade da ficção, onde foram apresentadas como opostas à razão em algum sentido. O famoso ‘*Paradoxo da Ficção*’ é um exemplo interessante disso. Estabelecido por Colin Radford (1975), ele sugere que nossas próprias reações emocionais às ficções são inconsistentes e incoerentes (irracionais), porque seus objetos não “existem de verdade”. Isso porque, consoante Radford, nós sabemos que estamos reagindo emocionalmente a ficções, muito embora só possamos (ou devamos)³⁴ reagir emocionalmente ao que “realmente existe”, e tal existência não é o caso nas ficções. Hoje, trata-se de um problema “morto-vivo”, muitas vezes enterrado por distintas teorias das emoções e questionamentos ontológicos sobre noções estreitas de existência ou realidade, mas que ainda segue revelando algo diferente em cada exumação.³⁵ Aqui, por exemplo, esse problema sugere de novo um eco com uma certa tradição platônica. No entanto, essa oposição racionalista tradicional às emoções demonstra claros sinais de falência desde o século

³⁴ Stacie Friend (2016) desvela que este “paradoxo” possui duas dimensões: uma descritiva e outra normativa. Pela primeira, a questão é se manifestamos, de fato, emoções genuínas em nossas respostas às ficções; pela segunda, se *devemos* manifestar emoções genuínas às ficções. Sobre isso, a minha breve resposta extemporânea à investida de Radford é que manifestar emoções genuínas, que são reavaliadas e mitigadas depois pela consciência sobre a ficcionalidade, tem plena consistência com a nossa psicologia e com o contexto (estético) de recepção de histórias ficcionais, no qual se espera esse tipo de reações emocionais. Isso também está de acordo com a caracterização que oferecerei da ficção como tecnologia de modelagem para simulação narrativa. O caráter genuíno das emoções corrobora com um “senso de realidade” que temos dessas simulações de vidas e mundos inventados.

³⁵ Os artigos de Daniele Moyal-Sharrock (2009) e Robert Stecker (2011) tratam sobre o tema, além do alusivo “Genuine Rational Fictional Emotions”, de Tamar Gendler e Karson Kovakovich (2005).

passado.³⁶ Exumar completamente esse racionalismo não será, entretanto, o objetivo deste trabalho.

Outra área de discussão relevante para a questão da racionalidade da ficção é o debate corrente sobre se as histórias ficcionais nos oferecem algum tipo de bem epistêmico (verdade, conhecimento, entendimento) não-trivial e de algum modo dependente, favoravelmente, de seu status como ficção (Plumer, 2021). Acerca da literatura ficcional (aparentemente o objeto filosófico preferido de discussão sobre ficções), duas constelações de posições são comuns: a cognitivista e a anticognitivista. A primeira defende que as ficções nos oferecem algum bem epistêmico proposicional ou não-proposicional. Em geral, a segunda pode contestar a trivialidade dessa oferta (o que é oferecido pela ficção já sabemos ou compreendemos antes de ler), a falta de evidências científicas ou a insuficiência conceitual da defesa (Mikkonen, 2015). Não entrarei em meandros. Todavia, parece importante ressaltar que as novas defesas cognitivistas têm buscado alternativas ao conhecimento proposicional ou a concepções tradicionais de verdade/falsidade.³⁷ A minha proposta está alinhada a esse movimento.

Ao associar as ficções a simulações e a modelos, eu poderia encaminhar, por exemplo, alguma defesa cognitivista que reivindica as ficções como fontes de conhecimento subjetivo (autoconhecimento), experiencial (direto, indireto ou parcial), procedimental,³⁸ ou ainda, como fontes de *reconhecimento valorativo* (o valor que o conhecimento tem em um contexto de ação humana) e como fontes de *compreensão holística* (não apenas proposicional ou sentencial) sobre temas e questões caras à experiência humana, que são responsivas a razões – esses ganhos de reconhecimento e de compreensão podem ser considerados como ganhos de *entendimento*, um dos motes frequentes nas posições ditas neocognitivistas – Elgin, Gibson.³⁹

³⁶ Exemplos com títulos alusivos não faltam: *The Rationality of Emotions*, de Ronald de Souza (1987), que questiona a oposição razão-emoção; *Descartes' Error*, de António Damásio (1994), sobre o equívoco da famosa divisão cartesiana entre mente-corpo e razão-emoção; *Deeper than Reason*, de Jenefer Robinson (2005), sobre como emoções estão além da própria distinção racional-irracional; *Emotions, Learning, and the Brain*, de Mary Ellen Immordino-Yang (2016), que explana a importância motivacional das emoções para o aprendizado, para então defender que todo pensamento e aprendizado significativos são inerentemente emocionais.

³⁷ Há vários tipos de posição disponíveis, por exemplo: Martha Nussbaum (1990), Noël Carroll (1998; 2002), John Gibson (2007), Catherine Elgin (1993; 2014), Elvio Baccarini (2018).

³⁸ Cf. Ian Bogost (2007). Essa posição defende que jogos possuem uma retórica procedimental ou simulacional, através da qual se usa processos, manipulações de regras preexistentes e espaços de interação para se expressar reivindicações (ideológicas) sobre como o mundo e as suas relações funcionam. Com algumas adaptações, suponho que seja possível defender algo semelhante a respeito de histórias ficcionais em geral.

³⁹ Eu já dissertei a favor desta tendência neocognitivista (Senhorinho, 2018) seguindo Gibson (2007, 2008) e permaneço simpático a ela. Atualmente, porém, eu cada vez estranho mais a gravidade ressoada por Gibson às oposições entre mundo/ficção e entre ser sobre a obra/ser sobre quem lê. Para além dos agravamentos filosóficos, é difícil não reconhecer como uma ficção não seria, mesmo em sentido altamente figurado ou modificado, sempre sobre o mundo e a experiência neste mundo – por mais abstrata ou onírica que ela possa ser. Sobre o que mais autores de ficção escreveriam? Em nossas práticas cotidianas com a ficção, isso não costuma ser um problema, não parece que tendemos a tratar obras como “autorreferenciais” ou isoladas em seu próprio

A respeito de pressupostos filosóficos sobre teorias de aprendizado (behaviorismo; cognitivismo; humanismo; construtivismo radical, crítico ou situacional), a minha posição atual tende a se encaminhar para a valorização da cognição como situacional. Para começar, ela não idealiza os seres cognoscentes como objetos passivos, bem ou malsucedidos na reprodução externa ou na internalização direta do que foi transmitido por uma fonte de “estímulo inicial” (uma obra, outra pessoa), à revelia de suas próprias agências. Pelo contrário, a importância delas costuma ser enfatizada. As suas situações, as suas características e as suas condições específicas integram o processo cognitivo. Sem embargo, não idealizo os agentes humanos como radicalmente livres ou autônomos frente às suas circunstâncias ambientais. Reconheço, por fim, que tendo a favorecer ou mesmo idealizar noções como ‘entendimento’, ‘intra-ação’ e ‘relação’. Dito isso, não haverá aqui encaminhamentos acerca de teorias de aprendizado.

De forma mais central para este trabalho, eu gostaria de observar que a problemática do conhecimento relativa à ficção não se limita a examinar os bens epistêmicos possivelmente comunicados pelas obras. De forma mais ampla, nós poderíamos ainda inquirir, por exemplo, sobre o papel da audiência em assegurar esses bens e se há alguma habilidade ou conjunto de habilidades práticas, além de corpos de conhecimentos, que permitem a essa audiência “navegar bem” na ficção como tal e em subtipos de ficção – e.g. comédias, fábulas, fantasias, utopias, distopias. Assim, perguntaríamos: existiria algo tal qual saber-como usufruir uma ficção em contraste a uma não-ficção; ou ainda, uma ficção satírica em contraste a uma realista?

Em minha descrição conceitual a ser realizada no capítulo três (onde caracterizo a ficção como uma tecnologia), eu afirmarei algo nesse sentido. Isso estará em acordo com abordagem defendida nesta tese, pela qual se reconhece a importância da agência do público

labirinto de texto (Gibson, 2007). Segundo, eu tenho falhado em perceber como conhecimentos subjetivos (“como eu me sentiria se *x*”, “o que eu pensaria se *x*”, “como a minha vida seria se *x*”) seriam *apenas* sobre quem lê as ficções e, portanto, não reveladores dos “conteúdos cognitivos” da própria obra (Gibson, 2008). As obras parecem ser ainda indispensáveis para a realização desses conhecimentos. Cada obra oferece uma experiência distinta (*x*) e supõe-se que eu não poderia alcançar esses *mesmos* conhecimentos sozinho, apenas com a minha introspecção, imaginação ou próprio corpo. A obra é um suporte cognitivo por intermédio do qual alcançamos esses conhecimentos – o que Gibson parece conceder. Mas como isso poderia estar alheio ao “conteúdo cognitivo” da obra? Isso é sobre a minha *relação* ou algo meu com a obra ou algo dela. A fusão entre o corpo da obra e o corpo de quem a lê. E o desenrolar do “conteúdo” variará porque é relacional; quer dizer, a obra é a mesma, mas as subjetividades são várias. Enfim, ao passo que não é apenas sobre “eu” nem apenas sobre a obra, ainda é sobre a obra. Deveria ser apenas sobre a obra para contar como “conteúdo cognitivo”? Mas isso já não seria presumir que ficções são como os tipos de obras cujo valor cognitivo está em “conteúdos cognitivos” *fixados* textualmente, à maneira do que se supõe, por exemplo, de livros teóricos e históricos? Se “novelas” são ações performadas por autores, como colocará Gibson (2018), por que elas não poderiam ser, ainda em curso, uma ação realizada também por quem as lê? Eu guardo reserva quanto a esses dois pontos, a fim de indicar o meu desconforto com alguns pontos de partida dessa senda neocognitivista.

na produção de sentidos e de efeitos em sua relação com as obras ficcionais. No entanto, o terceiro capítulo não se concentrará sobremaneira nessa afirmação.

Todavia, leitores (espectadores ou ouvintes) não são as únicas pessoas em relação com ficções. Há aquelas que são responsáveis por sua criação. E elas? Precisariam de um saber-como ou conhecimento prático distinto para criar ficções? Eu presumo que sim.

Essa não é uma posição gratuita quando retomamos o espólio platônico levantado por Nehamas (1988, p. 230), onde os poetas aparecem desprovidos de uma *techne* ou ofício racional. Em vez disso, para esse espólio, o que permite a criação das ficções é uma espécie de “inspiração divina” ou até de “divina loucura”. Apesar do “charme” dessa concepção profético-desvairada do ofício poético (ficcional) embalar a retórica de poetas de gerações posteriores inclusive como um emblema da grandeza de seu fazer,⁴⁰ essa mesma “exaltação” marginaliza os criadores de ficções como alheios à razão. Ficções despontam assim como fatos de pura inspiração, não como artefatos pensados ou arrazoados, que exigem técnicas distintas e um entendimento sobre um vasto corpo de conhecimentos (implícitos e explícitos) para que comuniquem, à sua maneira, ideias e experiências para um público diverso.

A minha posição é de resistir a esse espólio e resguardar a racionalidade das autorias. Grandes ficcionistas possuem maestria sobre a tecnologia da ficção, sabendo, como poucos humanos, a arte de moldar vidas e mundos inventados. Resistência não obstante, eu reconheço o charme romântico de palavras como aquelas de J.R.R. Tolkien sobre o seu ofício, o fazer de “Mundos Secundários” (imaginários, ficcionais).⁴¹ Nas palavras de Tolkien (2014, p. 61), originalmente publicadas em 1947, fazê-los: “[...] vai requerer trabalho e pensamento, e certamente vai demandar uma habilidade especial, *a kind of elvish craft*” – uma arte que funde o mágico e o racional.

Ainda que eu não esqueça do papel dos autores (*designers*), resguardo que o foco desta tese está na relação entre públicos (usuários) e ficções (artefatos). Gostaria de salientar também que entendo que seres humanos compartilham a capacidade de narrar e ficcionalizar. Sem embargo, considero que tanto o saber-como criar quanto o saber-como usar ficções podem variar em populações humanas, uma vez que existam apreensões variáveis de conhecimentos sobre a tecnologia ‘ficção’.

⁴⁰ Basta que recordemos, por exemplo, de *Uma defesa da poesia*, do romântico Percy Shelley (1840).

⁴¹ Apesar de não ser um escritor do Romantismo *per se*, é quase inegável que houve uma forte influência dessa corrente em sua obra. Cabe ressaltar que as suas palavras na citação são, especialmente, sobre a criação de mundos fantásticos críveis. Ele antes comentara que qualquer pessoa pode dizer “o sol verde” (e outras fantasias), mas não é nada simples tornar um mundo imaginário crível com dizeres fantásticos. Eu estou reapropriando essas palavras aqui (espero que de modo interessante) para comentar sobre a criação de mundos ficcionais em geral.

Para concluir este introdutório e panorâmico capítulo, resta um aceno às discussões a respeito do terceiro critério – *beneficência*: a necessidade de que os efeitos atribuídos à nossa relação com as ficções sejam considerados moralmente benéficos. Esse destaque é particularmente importante para não cobrarmos de uma resposta ao primeiro critério resoluções ou dissoluções sobre o terceiro. No segundo capítulo, a propósito, mostrarei como o debate mais contemporâneo, ao negligenciar tal distinção, convidou um estado de confusão e discórdia que impediu a identificação explícita de pontos em comum e de pressupostos adversários. Isso não é dizer, no entanto, que esses critérios estão de todo isolados. Quanto mais abertas forem as concepções de moralidade (descritiva) e do que importa para a ética (prescritiva/normativa), tanto maior serão as possibilidades para apreciarmos com interesse filosófico os possíveis efeitos benéficos advindos da nossa relação com a ficção.

No contexto desta tese, avaliar uma relação e seus efeitos como *benéficos* ou *beneficentes* significa avaliar que eles são recomendáveis para a produção de bens morais prescritíveis; quer dizer, é avaliar que tal relação nos ajuda a alcançar virtudes; a observar deveres; a maximizar a busca pela felicidade própria e alheia; a cuidar e a respeitar melhor outras pessoas; a reconhecer outros seres (negligenciados) como pessoas ou dignos de consideração moral; a existir autenticamente; a (con)viver melhor, com altruísmo – entre outros.⁴² Diferentes teorias normativas/prescritivas elegem coleções distintas de bens morais. Perguntas sobre o que é um bem moral e o que conta como uma melhoria (moral) são questões metaéticas relevantes aqui. Diferenças teóricas e em respostas a essas perguntas podem levar a avaliações distintas sobre os mesmos efeitos.

Para fins de exemplo, digamos que a minha relação com uma certa fábula tenha instigado em mim uma atitude de aversão ao egoísmo e uma propensão a buscar soluções altruístas, mesmo às custas dos meus próprios recursos. Essa mesma relação será bem avaliada por éticas altruístas e mal avaliada por éticas egoístas. Para estas, o altruísmo não é um bem moral e “se tornar mais altruísta” não condiz com uma melhoria moral. No próximo capítulo, eu argumentarei sobre isso, com um exemplo específico (Nussbaum vs Posner) oriundo do debate contemporâneo sobre efeitos morais e ficção. Já resumindo o mote para o argumento vindouro: “tornar alguém mais compassivo” (efeito) é central para a concepção ética de Nussbaum, mas não para a de Posner. Aliás, uma questão é se esse efeito, de fato,

⁴² Esse conjunto de bens pode ser encontrado em diversos tipos de éticas (aretaicas, deonticas, utilitaristas, feministas, existencialistas, evolucionistas). ‘Beneficência’ é um termo já consagrado na bioética, por isso “No contexto desta tese [...]”.

acontece (primeiro critério) e outra é se ele significa, em sentido prescritivo, benefício moral – terceiro critério.

Outras questões (meta)éticas se aplicam também a esse ponto. A noção de *benefício moral* está sujeita a enorme controvérsia filosófica. Haveria um único critério objetivo (talvez absoluto) para determinarmos/descrevermos o bem e o mal? Platão, por exemplo, defendeu a existência de um só Bem, e as ficções foram avaliadas de acordo com sua capacidade de acessá-lo e promovê-lo. Ou não haveria apenas um critério, e os critérios desse tipo seriam relativos às culturas ou épocas particulares? Ou eles dependeriam de sujeito a sujeito? “Nós deveríamos todos apenas admitir: ‘moralmente beneficente’ é meramente um elogio que tributamos aos trabalhos cujos valores concordam com os nossos” (Landy, 2008, p. 70)? Ou ainda, será que esse critério seria, afinal, indeterminável ou até puramente arbitrário? Em outras palavras, os bens a serem buscados pelos meios de educação moral são universais, relativos, subjetivos ou indetermináveis? Agravando a questão, poderíamos ainda perguntar: a educação moral é realmente possível ou apenas uma noção ilusória? Podemos aprender e melhorar moralmente ou ganhos de cognição moral são inverificáveis? A educação moral e a “melhoria moral” devem buscar por bens em sentido teleológico rígido, derradeiro, e absoluto (“dirigista”) ou apenas provisório, falível e revisável?⁴³ Todas essas questões (meta)éticas cercam a reivindicação das ficções como meios de *educação moral*.⁴⁴

Além de questões (meta)éticas, há um onipresente componente político acerca desse critério relativo à ficção. Não só porque ele é rastreável até a *República*, uma obra de momentosa influência no dito “pensamento ocidental”, mas também porque ele costuma ser expresso no espaço público sob perspectivas políticas. Nesse espaço, usualmente sobre mídias tradicionais e sociais, as ficções costumam ser recomendadas, criticadas e, em casos mais extremos, até levadas à censura (parcial ou total) devido a algum conteúdo percebido como moralmente inadmissível. De fato, sem muito esforço, nós podemos encontrar conservadores consternados com ficções ditas como “*woke demais*”, progressistas indignados diante de ficções socialmente retrógradas ou libertários pleiteando “liberdade de expressão” (talvez, “a qualquer custo”), seja por convicção, seja por ocasião – i.e. só quando uma obra posta em xeque está em acordo com suas próprias ideias.⁴⁵

⁴³ Endossando o critério epistêmico-prático de Michele Moody-Adams (1999), eu prefiro esta segunda posição, que abandona uma noção de “verdade final” (Senhorinho, 2023b). Como me lembrou o professor Ivan, a radicalização das posições desse primeiro tipo são ótimos motes para utopias que se revelam distopias.

⁴⁴ Ressalvo que eu não estou tratando as problemáticas metaéticas de maneira mais exaustiva, estratificada e em seus pormenores. Cf. Darlei Dall’Agnol (2024).

⁴⁵ “*Woke demais*” é um júízo costumeiro dirigido a séries e filmes que tensionam a marginalização de grupos apartados historicamente da figura do “homem branco heterossexual”. Esse tensionamento pode começar na

Sobre essa onipresença política, um exemplo famoso é o discurso de um ex-vice-presidente dos Estados Unidos, do republicano Dan Quayle, em pura consternação ao nascimento do filho de uma personagem ficcional, Murphy Brown, uma mulher-solteira. No evento, recitado por Gendler (2011, 3min47s), Quayle começou esbravejando: “Casamento é uma questão moral que requer consenso e o uso de sanção social”. O que já era um começo ruim se tornaria pior: “Não ajuda quando a televisão de horário-nobre tem Murphy Brown, uma personagem que supostamente resume a mulher inteligente altamente bem-remunerada de hoje em dia [1992]” – ó não, “o horror” – “zombando a importância de um pai ao ter uma criança sozinha e chamar isso de apenas outra escolha de vida”. Conforme a reportagem de Harmeet Kaur (2024), sobre os ecos ainda atuais desse caso, o mais curioso é que a própria Murphy Brown logo quebraria a “quarta parede” respondendo: “Eu gostaria de introduzir a você algumas pessoas que podem não se encaixar na visão de família do vice-presidente. Mas elas se consideram família não obstante”. E a personagem assim arremataria: “Elas trabalham. Elas lutam duramente. Elas têm esperança por um tipo de vida para as suas crianças que nós todos desejamos para as nossas crianças”. *Absolute television*.

Eis aí um retrato de uma disputa político-moral ainda bastante atual sobre o conceito *família*. E então: será que ficções afetam a nossa concepção do que é uma *família* e as nossas atitudes a modelos não-tradicionais de família? Uma pergunta que caberia muito bem nos debates sobre o primeiro critério. Sublinho que não trabalharei com as discussões metaéticas e políticas que, especificamente, alimentam os agravos sobre esse tipo de pergunta. Entretanto, este trabalho oferece uma abordagem pela qual espero que nos ajude a encarar esse tipo de questão. Resumidamente, eu sustentarei que ficções agem em nossa formação moral, mas não de maneira isolada e radical. Elas agem junto aos seus públicos e aos ambientes (moderadores) por intermédio dos quais são recebidas. Mudanças ou reforços de concepções de *família*, por exemplo, são fruto dessa tríade. As ficções não são “tábuas de salvação” para a absoluta superação de obtusidades morais nem “bodes expiatórios” para explicar o “mal” na sociedade. No entanto, ainda de forma interessante, *as ficções agem em nós enquanto agimos nelas* para nos ajudar a esculpir as mais variadas paisagens das nossas mais diversas

definição do elenco e atravessar a narrativa das produções. Já sobre o incômodo progressista, um exemplo famoso no Brasil é o mal-estar em relação às obras de Monteiro Lobato, quando elas são percebidas como reprodutoras das lógicas escravocratas e eugenistas. Cem libertários saltaram, imediatamente, em apoio à continuidade da veiculação da obra. Todas as posições convictas de suas razões. Cf. Felipe dos Santos (2025), que trabalha a polêmica sobre as obras de Lobato, no contexto das escolas, a partir da teoria literária de Wolfgang Iser. Este autor faz parte do mesmo movimento teórico inaugurado por Louise Rosenblatt (pioneira da *reader-response theory* ou da teoria transacional). Ela é uma das influências desta tese.

explorações morais. Conosco, elas parecem marcar as nossas vidas e mundos com suas vidas e mundos.

2 ERA UMA VEZ A CAUSAÇÃO MORAL DAS FICÇÕES

*O único grande problema na comunicação é a
ilusão de que ela aconteceu.*

— Pseudo-George Bernard Shaw

Algumas discussões filosóficas possuem a infame tendência de se tornarem confusas, densas e infrutíferas; em especial, quando confundem temas diferentes e também não revelam a significação de uso dos seus conceitos envolvidos. Acredito que essa tendência infeliz atrapalhou a compreensão filosófica acerca da problemática em torno da causação moral das narrativas ficcionais – literárias, cinematográficas, televisivas. Ou melhor, ela limitou tal compreensão sobre o papel dessas histórias na produção ou manutenção de comportamentos, atitudes, padrões e competências morais. Poderíamos dizer ainda que a problemática da causação⁴⁶ acabou sendo extraviada e, assim, não pode ser devidamente aprofundada. Porém, esse aprofundamento talvez tivesse trazido uma melhor perspectiva sobre o quanto deveríamos esperar ou recear os efeitos morais supostamente causados por ficções em nossas vidas – uma questão tanto popular quanto polêmica. Ela é muitas vezes tão controversa porque é encarada apenas com radicalidade: ou é óbvio que ficções nos influenciam moralmente e muito; ou é óbvio que a nossa experiência moral com – ora! – ficções não se transfere para o nosso dia a dia. A fim de remediar a confusão no debate e essa tendência simplificadora, este capítulo busca, justamente, uma melhor descrição de uso dos conceitos no postulado causalista de que *histórias ficcionais causam efeitos morais em nós*, para subvertê-lo afinal.

Mas é antes com algum desconcerto que vejo essa questão popular como possuindo *somente* um interesse menor para quem filosofa academicamente sobre ficções e moralidade. Há um maior interesse acadêmico, por outro lado, em se o valor como arte das narrativas ficcionais é impactado afinal por seus possíveis méritos ou falhas morais. Embora com alguma relevância para essa discussão de valor, o tema da causação moral termina, ainda assim, ofuscado. Segundo Ella Peek (2025), há mesmo uma tendência de afastamento global em relação a este tema, que tem sido considerado dispensável na defesa da legitimidade da crítica ética (*ethical criticism*) a narrativas artísticas.⁴⁷ Dispensável, porque essa classe de

⁴⁶ Neste texto, optei por “causação” apenas para salientar o *processo* ou a *ação* pela qual as ficções, supostamente, agiriam para gerar efeitos morais em nós.

⁴⁷ Cf. Laura D’Olimpio (2008, p. 45-50), para uma exceção qualificada.

crítica pode ser defendida como apenas mais uma forma adequada de fruição artística, em vez de também uma preocupação razoável com a formação moral do público. A avaliação de certas obras como moralmente problemáticas ou promissoras não conclui que elas causem, efetivamente, problemas em nossa formação ou que as suas promessas sejam cumpridas. Talvez, uma obra moralmente problemática, por exemplo, possa até revigorar uma convicção adversa ao que ela normaliza como aceitável e preferível.

Entretanto, a pertinência da questão causal sobreviveria mesmo ante a percepção, discutível, de que o valor da arte *jamais* depende do valor de seus efeitos e demais fatores morais.⁴⁸ Nesse cenário, uma narrativa poderia ser, ao mesmo tempo, um sucesso artístico *e* moralmente corruptiva (i.e. malsucedida) ou um fracasso artístico *e* moralmente educativa – i.e. bem-sucedida. Em outras palavras, não haveria simetria necessária entre essas valorações de sucesso. Tratados de maneira independente, sejam quais forem as valências atribuídas a eles, os efeitos morais *jamais* impactariam no valor artístico da obra. Não obstante, a problemática dos efeitos permanece relevante por si só.

Sub e também mal investigado, todavia, o problema da causação moral tornou-se quase incomunicável. A aparição dele é, quando muito, entrecortada em meio a grandes discussões sobre a legitimidade da crítica ética à arte; sobre as interpretações corretas de narrativas artísticas; ou ainda, sobre os limites da fronteira da filosofia moral com a literatura ou o cinema. Não raramente, esse problema ainda divide os holofotes com desavenças políticas e metaéticas que surgem de forma “virulenta” nas discussões, para usar o adjetivo de Simon Stow (2000). Isso é o que nos atesta a confusa, mordaz e emblemática querela de Richard Posner (1997) contra Wayne Booth (1998) e, em especial, Martha Nussbaum (1998). Ainda que bagunçada, essa disputa serve como um marco filosófico contemporâneo para a questão causal.

Na superfície, a trama principal da querela era a (im)pertinência da crítica ética às narrativas artísticas. No fundo, a questão era antes a insatisfação de Posner, um juiz esteta, com o movimento “Direito e Literatura”, endossado por Nussbaum; pelo qual se projetava o desenvolvimento moral de profissionais jurídicos (advogados, juízas, promotores) mediante a leitura de certas obras literárias. Mas, bem no âmago, era sobretudo uma disputa velada entre

⁴⁸ Assim como eticistas, moralistas e autonomistas moderados, não considero que uma autonomia tão radical seja o caso. Aliás, segundo John Wilcox (1953), essa ideia do século XIX, *l'Art pour l'Art*, é um abuso interpretativo, sobre uma prosa densa e opaca, que se apoia no crédito da filosofia de Immanuel Kant. Como argumenta Paul Guyer (2021), a autonomia estética não equivale à autonomia artística para Kant. Guyer é mesmo taxativo ao colocar que tal autor não teria isentado a criação ou a experiência da arte de constrições morais. Para ele, as experiências estéticas e morais não estariam permanentemente isoladas. “Elas não poderiam estar”, declara Guyer (2021, p. 136), “porque não há nada que seja imune à avaliação moral, de acordo com Kant”.

concepções éticas e políticas antagônicas que, enfim, viria a irromper em sarcasmo e *ad hominem*. Em meio a tantas veredas encobertas, Nussbaum (1998, p. 362) já admitia: “É possível que nenhum de nós irá, afinal, concordar sobre quem está falhando no quê”. Eram muitos pressupostos diferentes, e o pouco que era compartilhado não se mantinha. Como esperar que daí surgisse um melhor entendimento sobre a causação moral acerca das ficções?

Cheio de desavenças, esse tumulto filosófico é a deixa para que eu inicie neste capítulo uma investigação conceitual sobre o postulado causalista, o qual recupero aqui com esta pergunta: *histórias ficcionais causam efeitos morais em nós?* Cada termo nessa pergunta receberá uma descrição mais farta a tempo, mas a minha preocupação inicial será em decidir o *sujeito* dessa questão. Quer dizer, sobre quais ‘histórias ficcionais’ estamos falando? Diante de uma vacilação a esse respeito, na subseção “2.1 Por uma escala diferente”, justificarei a vantagem de partirmos de uma *escala menor* (i.e. o formato ‘histórias ficcionais’), em vez de tão logo mapearmos ‘narrativas artísticas canônicas’, ‘grande literatura’, ‘grandes novelas realistas’ ou ‘Dickens’, como é de praxe. Tendo justificado essa escolha, passarei então à descrição dos conceitos em sequência, para facilitar a nossa compreensão. Na subseção “2.2 Reconcebendo as histórias ficcionais”, descreverei o sujeito do postulado causal com um afastamento das conotações pejorativas que recaem sobre o conceito de ficção. Com todo esse movimento, espero tornar esse postulado mais amplamente relevante e menos carregado.

Em “2.3 Palavras necessárias, mas insuficientes, sobre causa”, aliarei uma revisão crítica sobre a querela entre Posner *versus* Nussbaum com uma apreciação introdutória sobre o sentido de ‘causa’. Isso revelará que podemos dispensar os espantalhos teóricos da querela e abdicar de uma fábula simplista sobre o poder causal das histórias ficcionais. Essa subseção terminará por subverter o postulado causalista inicial, quando tensionar, enfim, a expectativa pela atribuição do ‘poder’ a um único e isolado agente causador – ou a ficção, ou o público.

Encerrarei propondo que ficções, audiência (nós) e auditório (circunstâncias ambientais) [co]produzem influências morais na própria audiência. Nesse sentido, a influência moral não desponta como um atributo *das* histórias ficcionais, mas como uma dinâmica que ocorre *em relação* a elas; como uma *transação* (Louise Rosenblatt); ou, como uma *intra-ação* (Karen Barad). Enfim, não são as ficções que influenciam a nossa formação moral, mas toda a relação com elas.

Na subseção “2.4 Uma grande família de efeitos morais”, abordarei primeiro a variedade de efeitos ou influências que podem estar implicados na discussão. Manterei o termo ‘efeitos’ porque é ele que aparece nas discussões, mas aproveito para deixar claro mais uma vez que prefiro ‘influências’. A diversidade de tipos de efeitos discutidos oferece

flexibilidade, mas também um caos conceitual. Proporei uma tipologia inicial, com referências ao debate filosófico revisado, para ilustrar a diversidade dos efeitos de forma organizada e em que sentido esses tipos geram interesse. Na sequência, avançarei para o *impasse das evidências*, a última fronteira para teses causalistas. Há uma série de razões metodológicas pertinentes para a manutenção desse impasse, mas também há uma acomodação fatalista a qual nos cumpre desacomodar. Não devemos nos desencorajar pela ausência de efeitos radicais – por si só, essa já é uma indicação empírica interessante. Os novos caminhos parecem apontar para o desenvolvimento de metodologias capazes de estudar efeitos mais moderados de dimensões menores ao longo do tempo. Enquanto isso, é importante que renovemos o interesse nas pesquisas correntes de psicologia e mídia. Outras fontes de inquérito ou “gêneros epistêmicos” (como o estudo de caso) também são bem-vindos para convergir no esforço de demonstrar se e como a nossa relação com histórias ficcionais é moralmente frutífera em nossa formação.

Na penúltima subseção, “2.5 Diferentes e diferenças morais”, passarei ao adjetivo *moral*, que engendra a sua própria sorte de problemas. Em geral, esse conceito oscila entre um sentido descritivo e outro prescritivo, às vezes, sem cerimônia. Isso leva a uma confusão de níveis de investigação; portanto, entendo necessária a distinção de ‘moral’ enquanto antônimo de ‘amoral’ (sentido *descritivo*) e de ‘imoral’ (sentido *prescritivo*). Proponho que o debate sobre a causação moral seja lido como uma questão descritiva e que reservemos uma leitura prescritiva a teses de educação ou corrupção moral, que dependem de efetividade moral, mas incluem outros problemas. Em meu exame, a desavença exemplar entre Posner e Nussbaum acontece, sobretudo, a nível prescritivo. Entretanto, a ausência dessa consciência acaba conflacionando problemas normativos e metaéticos em um nível descritivo. A questão é antes como compreendemos, descritivamente, o termo ‘moral’. Em resposta, assumirei um uso mais abrangente desse termo, como um adjetivo para as diversas formas de viver e conviver relevantes para práticas sociais, ambientais e identitárias, as quais podem ser avaliadas como mais ou menos desejáveis em relação a diversos critérios filosóficos. Por ser abrangente, esse uso expande a possibilidade de que as influências da ficção sejam consideradas ‘morais’.

Por fim, em “2.6 Ainda sobre audiências e auditórios”, enfatizarei que a influência moral por intermédio das ficções é, a princípio, relativa aos tipos de audiências e de auditório (ambientes). Não há agências isoladas, elas são relacionais e transversais. As respostas das ficções, do público e do meio são codeterminantes. Com isso, se a ficção, a audiência ou o auditório for diferente, nós podemos esperar uma interpretação e um efeito distinto através dessa relação. Assim como as ficções, as audiências e os auditórios contrastam entre si. Essa

heterogeneidade nos recomenda cautela. É melhor não presumirmos que todas as relações com a mesma ficção produzem os mesmos efeitos. Em suas diferenças, os auditórios e as audiências modulam a expressão das ficções. Particularmente, em relação à interpretação das audiências e do vozerio dos auditórios, as histórias ficcionais podem (co)produzir efeitos morais.

Assim, ao recontarmos essa história sobre aquela tal de ‘causação moral das ficções’, nós não evocaremos uma fábula simplista; mas uma complicada novela.

2. 1 POR UMA ESCALA DIFERENTE

Dada a sua erudição *hemisférica*, quem escreve acerca da tese causal possui a tendência de comentar uma seleta bastante específica de narrativas artísticas, aquelas que já estão bem consagradas no cânone ocidental. Elas respondem a convenções especiais sobre *como devem e não devem ser* apreciadas. Como obra da tradição esteta moderna, essa *barragem normativa* tende a repelir iniciativas que encorajam o exame da relevância moral dessa seleta. É quase um tabu, que apenas “ignorantes” ou “inimigos” da arte ousariam violar. Mais antiga, a tradição moralista não só busca vindicar o exame repellido por seus rivais, mas também retribuir os “elogios”. Temos aí um confronto ferrenho e localizado que, muitas vezes, nos rouba a possibilidade de apreender o panorama.

Houve, há e haverá zilhões de histórias ficcionais sem credenciais indiscutíveis para o *hall* da arte canônica ocidental. O mapeamento da discussão, mais *fixado* em uma escala grande, entretanto, tende a ignorar a existência desses zilhões de ficções – uma tendência que é logo suspensa quando evidências dramáticas vêm a calhar.⁴⁹ Curiosamente, mesmo uma escala relativamente grande não previne eventuais desencontros acerca do objeto de discussão. Um tanto indeciso, Posner (1997; 1998a) questiona por que seus antagonistas teriam comungado com o absurdo de que *toda* alta cultura, *toda* grande literatura ou, finalmente, *toda* grande novela nos edifica ou nos converte moralmente, quando há tantos possíveis contraexemplos. Sem demora, Nussbaum, o maior alvo de Posner, contrapõe que defende expressamente apenas a contribuição moral de *certas* novelas realistas publicadas no século XIX e no início do século XX, mas não da literatura ou das novelas como um todo. Só uma seleta com *certas* obras de James, Proust, Dickens, Austen. Mas logo Posner está a

⁴⁹ Por um momento, Martha Nussbaum (1998, p. 354) exuma a literatura infantil nazista, a fim de rebater um argumento anticausalista de Posner. Do lado rival, Joshua Landy (2008), um sucessor de Posner, recorre ao filme *cult A Múmia* (1959) e filmes de máfia para um *reductio ad absurdum* contra o que ele entende ser a tese causal.

questionar as leituras morais de Nussbaum sobre estas obras, e voltamos para a querela entre estetas e moralistas.

Diante dessa celeuma, sugiro um passo para trás. Poderíamos tornar o “mapa conceitual” mais abstrato, com uma escala mais reduzida, e afastá-lo dessa polêmica. O tópico do mapa poderia ser a narrativa ou história ficcional enquanto formato, em vez de ser algum subtipo específico de ficção que atraia considerações especiais de imediato. Como esboça Wayne Booth (1998, p. 367), nós podemos usar uma expressão para cobrir todas as narrativas ficcionais, oriundas de qualquer meio e (acrescento) sem hierarquizações de valor *prima facie*. Desse modo, a questão não mais será se *todas* ou *certas* grandes narrativas ficcionais artísticas são capazes de gerar efeitos morais quaisquer, mas se o formato ‘história ficcional’ possui tal capacidade. Se houver desvios à regra, por alguma razão ainda não perceptível, isso poderá ser examinado depois com uma ampliação qualificada da escala.

Por essa abordagem, nós não partimos do mapa particular de uma época, de um patamar,⁵⁰ de um local, de um meio, de um gênero, de uma obra. Obviamente, esses particulares não deixam de existir e de ser importantes, mas apenas ficam, por ora, indistintos na área do mapa. Mas o que perdemos em detalhe nós ganhamos em panorama. Seja qual for o sentido da perda, é uma barganha necessária dadas as limitações humanas, segundo introduz Linda Zagzebski (2013, p. 195) – a filósofa de quem adapto a metáfora do mapa. Em outras palavras, é difícil apreendermos o problema da causação moral das ficções e, ao mesmo tempo, atendermos aos pormenores interpretativos exigidos por obras ficcionais complexas. Precisamos fazer escolhas, mas sem esquecer que as ausências no mapa continuam a existir no mundo. Cada obra é uma cidade oculta no mapa-múndi das histórias ficcionais.

Metáfora do mapa à mão, eu gostaria de enfatizar duas justificativas pelas quais tomo ‘ficções, histórias ou narrativas ficcionais’ (termos aqui sinônimos) como um ponto de partida mais vantajoso do que ‘grande literatura’ ou ‘grandes novelas literárias’, por exemplo.

Primeiro, essa mudança desencoraja que, tomada por seus gostos pessoais e vieses profissionais, a comunidade acadêmica fixe-se a estudar classes de narrativas que “apelam a 1% da população” e a ignorar classes que “apelam a 99%”, como expressa Steven Pinker (2007, p. 176). Mais do que isso, as obras que capturam a atenção da nossa comunidade acadêmica são, muitas vezes, idiossincráticas – e. g. *Ulysses*. Contudo, enquanto humanidade, a nossa questão *majoritária* não é se as obras de Sade ou Joyce causariam efeitos morais, mas

⁵⁰ Isso pode implicar em uma hierarquia de valor ou apenas marcar algumas das nuances entre as diversas ficções. A categorização das ficções e as relações delas enquanto (sub)domínios ainda levantam bastante controvérsia. Cf. a discussão de Aaron Meskin (2016) em torno do conceito de “ficção popular”.

se, por exemplo, a oratura ficcional, a literatura infantil ou as séries televisivas os causariam. De modo oportuno, se, por um lado, a categoria ‘história ficcional’ inclui a esmagadora maioria, que é quase ignorada, por outro, ela também abriga os trabalhos artísticos peculiares, os prediletos.

Em seu diálogo com Nussbaum, Katharina Hanel e Jansen Ludger (2001, p. 121-2) chegam a indagar por que ela ignora ficções mais acessíveis ao grande público, ao passo que discute quase somente novelas realistas anglo-americanas. Isso quando ela também se propõe, em outros momentos, a defender uma iniciativa democrática e uma espécie de cosmopolitismo moral, que atravessaria as bordas de nações e culturas. Para Hanel e Ludger, a relevância moral das obras propostas por Nussbaum não se dá tanto por serem literatura quanto por serem narrativas. Assim, as novelas televisivas e as histórias da tradição oral, enquanto narrativas, poderiam ser incluídas como alternativas em um projeto de desenvolvimento moral.

Ainda de acordo com Hanel e Ludger, a maioria das pessoas não tem os mesmos privilégios ou preferências que uma pessoa como Nussbaum possui – i.e. uma pessoa com vasta erudição universitária que, desde sempre, frequenta os lugares da “alta cultura”. As ficções mais salientes ou comuns para ela, por conseguinte, estão disponíveis apenas para uma minoria. Eis aí a deixa pela qual Posner (1998a, p. 399) pôde sugerir, de forma sinuosa e errônea, que Nussbaum estaria defendendo que a população em geral deveria ser forçada ao consumo de obras da “alta cultura” para que pudesse ser moralmente edificada – a expressão que ele usa, de fato, é “*force-feeding the populace*”. Na minha interpretação, mais próxima àquela de Hanel e Ludger, não é por chauvinismo que Nussbaum fala das ficções de que fala, mas porque estas são aquelas com as quais ela tem maior familiaridade. Ainda assim, essa mesma familiaridade pode servir, indevidamente, como uma desculpa para que as possibilidades morais da ficção fiquem concentradas sobre uma minoria privilegiada.

Estamos diante de uma reviravolta, em que a filosofia é chamada a encarar novamente as ficções que integram o cotidiano popular. Como sustentam Alexander Nehamas (1988) e Anthony Skillen (1992), foi perante esse tipo de “ficção” (popular) que Sócrates, reanimado por Platão, julgou necessário apresentar contra-argumentos na *República*. Esta obra, uma obra que é muitas vezes formalizada como o marco inicial para o debate filosófico sobre ficções e moral – como já foi desdobrado no primeiro capítulo. Lembro que, segundo Nehamas, sendo os épicos e as tragédias gregas a cultura erudita de hoje, pode nos escapar que elas já foram

“mídias de massa” na Antiguidade.⁵¹ Caso Homero e os poetas trágicos tivessem sido referências pouco acessíveis, em vez de terem sido os professores populares que foram, não faria sentido que Platão tivesse contestado, por capítulos, o magistério deles em assuntos morais.

Nessa reviravolta, Laura D’Olimpio (2008; 2018) e Sandra Laugier (2021; 2022), por exemplo, são filósofas que têm chamado atenção para a necessidade de considerarmos ficções com um apelo mais popular ou da ordem do dia. Por uma via moderada, entre Noël Carroll e a Escola de Frankfurt, D’Olimpio (2008, p. 7) argumenta que “existe possibilidade para que a arte de massa [a ficção popular] desempenhe um papel na educação moral de suas audiências”, mesmo que isso valha somente para uma parcela dessa categoria de arte. Por outra via, no caminho de Stanley Cavell, Laugier reorienta a nossa investigação para a autotransformação moral possibilitada pelas ficções mais ordinárias – e.g. *Gladiador*; *Pantera Negra*; *Buffy, a Caça-Vampiros*. “Ordinárias, porque nada é mais compartilhável e óbvio do que ir ver filmes, assistir séries e falar sobre elas”, como esclarece Laugier (2021, p. 278).

‘História ficcional’, a propósito, é uma categoria que abrange as ficções mais ordinárias, comuns e atuais; mas não se limita a elas. De fato, nós não podemos ignorar as ficções da ordem do dia, que povoam o cotidiano atual: as ficções literárias, televisivas, cinematográficas que são *pop*. Mas nós também não podemos descartar, de antemão, que ficções extraordinárias ou cultural e temporalmente mais remotas à nossa circunstância possam impactar, positiva ou negativamente, em nossa formação moral. A categoria ‘história ficcional’ nos oportuniza uma dupla abertura. Ao considerarmos essa duplicidade, nós podemos cruzar os caminhos de Posner e de Laugier por um momento.

Em sua crítica, Posner (1998a, p. 114) apontou que as novelas selecionadas por Nussbaum não eram as melhores candidatas para a abordagem de problemáticas sociais correntes. Para ele, essas novelas já eram datadas na forma como apresentam questões sociais, muito embora pudessem ter sido progressistas quando publicadas.⁵² Evidentemente, não precisamos assumir atemporalidade em nossas leituras. Nós podemos apreciar o modo como as sociedades de outros tempos e culturas reagiram ou ainda reagem a problemáticas sociais

⁵¹ Mais uma vez, reconheço o anacronismo em usar o moderno “ficções” e também o contemporâneo “mídias de massa” para a descrição de um cenário antigo; não obstante, seguindo os raciocínios de Nehamas e Skillen, tomo esse anacronismo como produtivo o bastante pelas afinidades que ele conecta através das épocas.

⁵² Quando acerca das relações inter-raciais, as referências da discussão são *Otelo* (1603) e *Filho Nativo* (1940). Parece difícil argumentar que em meados da década de 1990, quando Nussbaum publica a respeito, não haveria sequer um exemplar de ficção mais atual e amplamente acessado que fosse relativo a esse tópico. Nos dias de hoje, com a crescente dos filmes, das literaturas e das séries televisivas especializadas, essa parece uma linha de argumentação improvável.

que perseguem a humanidade até aqui e agora. Mas é um ponto válido que, ao olharmos apenas para a dita “Grande Literatura”, somos quase sempre lançados ao passado e às alturas pela força quase implacável da tradição literária; terminamos, assim, ignorando as ficções ordinárias do nosso presente, bem debaixo de nossos narizes, transbordando em energia moral para as pessoas do nosso tempo.⁵³

Ora, nós não podemos simplesmente torcer o nariz para a cultura *pop* que nos cerca. De forma acertada, Laugier (2021, p. 267) nos convida a reconsiderar a nossa relação com as ficções da ordem do dia, que povoam as salas de cinemas, os serviços de *streaming* e as prateleiras não honradas com a etiqueta “grande literatura”. De bom grado aceito com Ralph Waldo Emerson, quem ela cita, que abracemos o comum e exploremos o familiar. Trata-se de um pedido que ele faz em *The American Scholar*, um discurso proferido em 1837. Todavia, penso que não devemos tomar a declaração de Emerson (2000, p. 57) ao pé da letra, a ponto de não nos perguntarmos também “pelo grande, pelo remoto, pelo romântico; o que está acontecendo na Itália ou Arábia; arte grega ou a poesia provençal dos menestrelis”. Ora, a nossa intimidade com as ficções pode ser pan-amorosa. Favoreço o termo ‘histórias ficcionais’ como um ponto de partida justamente porque ele é amplo e pluralista.

Uma segunda vantagem desse termo amplo é a convergência nele de um interesse empírico atual. Sem dúvidas, quem for contrário à causação moral de um tipo qualquer de ficção solicitará, no fim das contas, a prova pelas evidências empíricas. É imprescindível, nesse sentido, que uma defesa prevenida da tese casual ou de uma alternativa a esta já possua as melhores condições para reunir essas evidências. Como o estudo da narrativa ficcional é uma preocupação mais geral, não restrita apenas a pesquisas sobre artes clássicas, a defesa passa a contar com uma fonte mais diversa de evidências; em especial, aquelas oriundas de investigações a respeito de efeitos midiáticos.⁵⁴ Isso não acontece, cabe ressaltar, porque essas investigações produzem modelos e evidências acerca de, por exemplo, programas televisivos ficcionais que poderiam ser imediatamente extrapoladas para ficções em geral. Isso acontece porque há, na verdade, uma tendência corrente em se estudar as próprias narrativas ficcionais enquanto formatos de comunicação, como algo que pode compartilhar

⁵³ Por exemplo: *Guardiões da Galáxia Vol.3* (2023), um filme *blockbuster* com elementos de ópera espacial, ficção científica, melodrama e ação super-heroica, que emana uma intensa preocupação moral com as experimentações com animais não-humanos. Aproveito esta nota para esclarecer que Posner *não* chega a defender que alguma literatura ou ficção contemporânea possam desempenhar algum papel moralmente relevante.

⁵⁴ Essa estratégia já foi adotada por Christopher McVey (2020), a fim de amparar empiricamente algumas das teses causais defendidas por Martha Nussbaum a respeito de narrativas literárias.

informações⁵⁵ factuais, emocionais, comportamentais, atitudinais (Bitton, 2014; Shanahan, 2020; Green et al., 2020). Nesses estudos empíricos, em que convergem as áreas da psicologia e da comunicação social, entre outras, é possível encontrar mediadores (e.g. identificação, transportação) que ajudam a explicar por que as narrativas ficcionais nos arrebatam e, talvez, por que a nossa relação experiencial com elas pode ajudar em nossa formação moral. A partir desse guarda-chuva teórico, talvez possamos até questionar se algumas das evidências de trabalhos notáveis sobre os efeitos de narrativas literárias ficcionais não seriam mais bem explicadas pela narratividade do que pela literariedade (Hakemulder, 2000; Mar e Oatley, 2008). Em termos menos esdrúxulos, talvez não seja algo devido ao fato delas serem obras literárias, mas sim obras narrativas, o que inclui as literárias e outras (cinematográficas, televisivas, eletrônicas).⁵⁶

2. 2 RECONCEBENDO AS HISTÓRIAS FICCIONAIS

Justificativas a postos, resta ainda descrever melhor o que são as até agora tão mencionadas ‘narrativas ficcionais’. Como já foi dito, houve, há e haverá muitas histórias ficcionais – orais, literárias, teatrais, cinematográficas, televisivas; inclusive, coreografadas em dança e jogáveis em videogames. Elas possuem afinidades entre si, que nos permitem identificá-las e agrupá-las, sem muito esforço aparente, como histórias ou narrativas ficcionais. Elas possuem, ademais, algumas dissonâncias entre si, mas também ante não-narrativas e narrativas não-ficcionais. Acredito, sendo otimista, que sabemos do que estou falando quando falo de histórias ficcionais. Mesmo assim, parece-me importante que sejam examinados: alguns aspectos costumeiros do formato narrativo; a instabilidade do uso do conceito “ficção”; e a adjetivação ‘estética’ ou ‘artística’ (*latissimo sensu*) desse formato.

⁵⁵ O uso que faço do conceito *informação* é bastante amplo, próximo à noção de *dados de experiência*. Saliento que não trato ‘informação’ como sinônimo de ‘fato’, ‘proposição’ ou ‘conhecimento proposicional’. A respeito desse sentido amplo, por exemplo, considere quando dizemos que esportistas sabem como reagir, quase-automaticamente, à impressão de dados visuais ou auditivos. Outro exemplo. Expressões emocionais, mesmo não declaradas, podem ser informativas sobre como estamos ou nos sentimos. A minha resposta às manifestações de outra pessoa pode até ser uma expressão visceral e pré-reflexiva. No entanto, é uma resposta *informada* pelos dados que percebo no ambiente, na expressão dessa pessoa, em sua linguagem corporal. Nenhum dos casos parece envolver o processamento de informações em sentido declarativo.

⁵⁶ Não é simples esquadrihar quais seriam as características únicas ou, no mínimo, mais típicas da literatura. Mas uma delas é a predominância de texto (de *littera*), se descontarmos um vasto elenco de obras para o público infantil ou experimentais. Ainda mais complicado, todavia, é determinar sem hesitação que essas características únicas da literatura alçariam a narrativa literária como um formato mais eficiente, por exemplo, na geração de uma empatia compassiva. Não se deve subestimar a força da imagem nem do som.

Sob o céu, há uma incontável variedade de concepções especializadas a respeito do que seria uma narrativa.⁵⁷ Dentre elas, nós podemos resgatar alguns delineamentos conceituais, ainda que (oxalá) sem a pretensão essencialista de “escrevermos na pedra” um conceito definitivo de narrativa. Assim como Gregory Currie (2010), gostaria de enfatizar, sobretudo, que narrativas funcionam como artefatos de comunicação. Elas são cúmplices para as nossas vontades de expressão e de apreensão de aglomerados de informações diversas.

Em geral, narrativas ou histórias são criadas mediante o que nomeio, de modo congruente, como formato narrativo. Este se presta ao compartilhamento inteligível de um encadeamento de diversas informações (afetivas, ambientais, comportamentais, motivacionais, explicativas, causais), sob múltiplas perspectivas e agências, acerca de eventos, de circunstâncias e, em especial, de personagens. Através desse formato, há uma forte ênfase na particularidade das situações e de quem se envolve nelas – uma qualidade admirada por Nussbaum (1990) em seu elenco de “novelas morais”. Usualmente, as personagens das histórias encontram-se entremeadas em conflitos ou crises particulares, cuja resolução pende sobre o desfecho da narrativa. O formato narrativo nos ajuda, em suma, a particularizar e a encadear diversos tipos de informação.

De modo significativo, esse formato é capaz de associar eventos particulares em correntes causais, que podem ser mantidas, rompidas ou ignoradas para a geração de um efeito dramático. Por exemplo, em *Romeu e Julieta*, há um encadeamento peculiarmente trágico que nos levará ao seu icônico e mórbido clímax. Por outro lado, em *Os Simpsons*, as tramas iniciais costumam ser absolutamente tangenciadas e substituídas por outras durante a narrativa, o que cria uma justaposição cômica e, às vezes, um puro *nonsense*. Mas parece improvável que uma narrativa possa ser reconhecida enquanto tal sem nos oferecer uma gota sequer de encadeamento causal em seu desdobramento. Nós esperamos, ao contrário, que as narrativas nos ofereçam uma dose generosa. “Em geral, nós esperamos que as narrativas nos digam muito sobre causas, e que elas tenham os seus eventos mais salientes, fortemente, integrados em contextos causais” (Currie, 2010, p. 38).

Como sabemos, a categoria ‘narrativa’ pode designar uma multidão de itens. Desde “Pela manhã, fugia de um dinossauro no estacionamento. Cansei.” até a trama de *Jurassic Park* e *fanfics* a respeito dela. Especialmente, não estou considerando itens que podemos

⁵⁷ Se aceitarmos o formalismo russo como o marco inicial da teoria narrativa contemporânea, nós já teremos aí uma história centenária de concepções. Ademais, o conceito de narrativa pertence à investigação de múltiplas áreas (teoria literária, psiquiatria, história, jornalismo, filosofia), cada qual com um ângulo peculiar. Quer dizer, é um conceito que passou por incontáveis mãos e, por conseguinte, recebeu incontáveis moldagens.

chamar de narrativa “por pouco” (como aquela frase “Pela manhã...”), mas sim aquelas que nos impactam enquanto artefatos culturais de comunicação – tal como *fanfics* e filmes.

Currie chama as narrativas mais exitosas culturalmente (e.g. *Jurassic Park*) de “narrativas exemplares” – uma expressão valorativamente delicada. Elas são os nossos protótipos, paradigmas ou medidas daquilo que conta como narrativa. Para mim, isso não deve significar que elas são esteticamente superiores, mas apenas que elas são ou foram, contextualmente, as nossas principais referências culturais como narrativas. Essas “narrativas exemplares” podem ser obras típicas do folclore oral, da literatura, do cinema, do teatro, da televisão. Elas costumam apresentar diversas afinidades entre si. Na hipérbole de Currie (2010, p. 35): “Coisas desse tipo contariam como narrativas em qualquer contexto”. Mas eu prefiro dizer que essas coisas são as réguas-padrão culturalmente variáveis pelas quais medimos, em contextos práticos, a narratividade de outras expressões. Em última instância, em nossas culturas, é por intermédio delas que averiguamos a extensão de algo como *narrativa*. Esclareço que não só as “narrativas exemplares”, mas todas aquelas relativas a elas em desdobramento narrativo (e.g. *fanfics*, filmes independentes, romances com menor circulação) são relevantes para a investigação desta tese. Ainda é ‘uma multidão de itens’, mas não tão abrangente a ponto de incluir qualquer segmento narrativo.

Poderíamos acrescentar que as expressões não-narrativas paradigmáticas, como as listas de supermercado, por exemplo, carecem tremendamente de encadeamentos causais que se particularizam ao longo do tempo, costurando perspectivas e agências, na integração de informações de diversas ordens sob uma organização temática comum. Elas carecem tremendamente, em outras palavras, de afinidades com as “narrativas exemplares”.

São as narrativas ficcionais que demonstram toda a envergadura do formato narrativo. Segundo Currie (2010, p. viii), são elas que “demonstram os recursos mais desenvolvidos, mais imaginativos, para se retratar personagens e personalidade, perspectiva, motivo e ação”. A ficcionalidade consegue, em outras palavras, destravar o potencial das narrativas. Jornalistas literários como Truman Capote, autor do polêmico *A Sangue Frio* (1966), entendem isso bem e, às vezes, como ele, acabam liberando essa trava em busca de uma história mais interessante, mesmo que seja de encontro com as próprias normas de escrita do jornalismo. Contudo, narrativas não-ficcionais ainda podem ser narrativas exemplares. É difícil, porém, que encontremos “não-narrativas ficcionais” que sejam ficções exemplares – pense em receitas culinárias ou descrições ficcionais isoladas de narrativas. Como assinala Currie, nós sequer costumamos nos importar com receitas, listas de compras ou jurisprudências ficcionais quando estas aparecem desconectadas de um contexto narrativo. Ao

desenvolver o potencial da narrativa, a ficção constrói a sua reputação como tal. Mas que reputação é essa? O que acontece com uma história qualificada como ficcional?

Ela pode adquirir algumas conotações positivas e outras tantas negativas. Ficções são tratadas como imaginativas e criativas, mas também como falsidades, inexistentes, arbitrárias e contrárias aos fatos. Em uma proeza de má reputação conceitual, ficções podem ser tratadas como, ao mesmo tempo, antônimos de verdade e de realidade. Difamadas, elas acabariam sendo mentiras sobre um “mundo real” que não se propuseram a descrever, posto que irreais. Se aceitássemos esse retrato nada elogioso, logo saberíamos que a história da causação moral das ficções é um conto de terror ontoepistemológico. Teríamos então um título monstruoso: era uma vez a causação moral das histórias irreais-falsificadoras. Entretanto, apesar de serem comuns, essas conotações negativas se alimentam de equívocos.

Consoante Lamarque (1990, p. 134), mesmo as narrativas não-ficcionais da ciência, da história, da filosofia ou do jornalismo podem envolver, em alguma medida, produtos de uma imaginação que “inventa realidades” para o cumprimento de algum propósito geral. Sejam essas “realidades inventadas”; contrafactuais; experimentos de pensamento; seres sobrenaturais; cadeias temporais; ou, estados subjetivos.⁵⁸ Muitas ficções, em contrapartida, envolvem entes imaginários em problemáticas reais com cenários realistas. Em ambas as categorias, o imaginário pode ser um instrumental para o entendimento do que chamamos de “realidade”. Porém, no caso das ficções, podemos dizer que o aspecto imaginário é salientado.

Ademais, narrativas não-ficcionais podem conter apenas falsidades, enquanto obras ficcionais podem conter um volume bastante significativo de verdades factuais. David Davies (2013, p. 331) comenta que podemos encontrar muitas informações verdadeiras sobre a Inglaterra Vitoriana em *A Casa Soturna* (1852), de Dickens. Por outro lado, uma obra não-ficcional sobre o mesmo período poderia realizar uma avalanche de observações falsas sobre eventos, lugares e pessoas. Em outras palavras, ficções podem ser mais fidedignas do que não-ficções, mesmo caso não possuam a intenção de ser relatos precisamente fiéis sobre o mundo. Portanto, não podemos assumir que há uma proporção mágica entre verdades e falsidades que determine a qualificação de uma obra como ficcional.⁵⁹

⁵⁸ Nós encontramos em textos filosóficos classificados como não-ficcionais toda a sorte de entes imaginários: *terras gêmeas, cérebros numa cuba, gênios malignos*. Ademais, consoante Alex Rosenberg (2018), historiadores podem acabar inventando “cadeias temporais” quando transformam fatos não obviamente relacionados em uma sequência causal-explicativa. Também no afã de produzirem histórias mais coesas, coerentes e impactantes, assim como historiadores, jornalistas podem ainda imaginar e, afinal, inventar de modo corriqueiro as motivações e os sentimentos que moveram alguma pessoa em um determinado acontecimento.

⁵⁹ Curiosamente, como indica o psicólogo Paul Bloom (2010, cap. 6), há inclusive vários estudos mostrando que, ao lermos fatos (psicológicos, históricos, geográficos, culturais) em uma história ficcional, é bem possível que

Davies nos lembra também que existem ao menos outros dois critérios de definição. Primeiro, há quem sugira que uma narrativa é ficcional quando usada pelo público de uma forma específica e socialmente sancionada. Nesse caso, a convenção de uso sobre uma obra determina a sua ficcionalidade. Para Kendall Walton (1990), por exemplo, as narrativas ficcionais são aquelas que convencionamos como recursos para jogos de faz-de-conta. São histórias que nós não devemos acreditar que aconteceram de fato, mas apenas fingir acreditar que elas aconteceram assim. Um possível problema desse critério é que ele não preserva a diferença entre *ser tratada como uma ficção* e *ser uma ficção*. E de fato, nós podemos tratar, erroneamente, uma ficção como se ela fosse uma não-ficção e vice-versa.⁶⁰ Assim, em segundo lugar, há quem incremente, como Lamarque (1990), que uma narrativa é ficcional caso tenha sido fabricada com padrões salientes e convencionais para a sua identificação como um ato discursivo especial; aquele que nos leva, por convenção social (ou melhor, por um conjunto de práticas), a fazer-de-conta (ou melhor, a entreter) que a narrativa é “real”, muito embora ela não seja de fato assim.

Seguindo Davies (2013, p. 332), nós podemos também frisar que somos mais tolerantes com a infidelidade factual das ficções; ao passo que somos mais críticos com as não-ficções, uma vez que julgamos estas como (bem mais) limitadas por uma “constrição de fidelidade”. Quando um jornal noticia um acidente fatal que não existiu, por exemplo, nós temos toda a razão para criticá-lo pela invenção; mas não quando, em uma novela literária, um escritor inventa que alguém foi atropelado.

Isso não significa, porém, que não cobremos que as ficções possuam alguma ou mesmo uma significativa fidelidade aos fatos. De forma cotidiana, encontraremos um mar de pessoas praguejando contra a ausência de realismo (psicológico, material, comportamental, histórico, físico ou causal) em ficções diversas. É curioso e informativo que esperemos realidade por parte das ficções. Talvez nunca tenha existido um grande cisma entre o real e o ficcional, exceto na cabeça dos filósofos.⁶¹

Mesmo reconhecendo que essas definições podem ser úteis até certo ponto, eu não tenho uma preocupação em determinar à risca os critérios pelos quais dividimos ficções e

tomemos esses fatos como verdadeiros. Isso faz sentido, segundo Bloom, porque o pano de fundo (*backdrop*) dessas histórias costuma ser assumido por nós como amplamente verdadeiro e real o bastante.

⁶⁰ Por um lado, lembremos das pessoas que entraram em pânico ao tomarem conhecimento de uma invasão alienígena quando ouviram, de modo inadvertido, no rádio (um veículo bastante associado à difusão de textos não-ficcionais) a leitura de *A Guerra dos Mundos* (1898), de H. G. Wells, uma ficção. Por outro, suponhamos que podemos tomar, por falta de conhecimento, uma obra de uma cultura remota como ficcional, talvez porque a consideremos seus conteúdos demasiadamente fantásticos ou improváveis.

⁶¹ Cf. John Gibson (2007), que oferece uma ampla descrição sobre esse cisma.

não-ficções. Como ficará mais evidente, eu tenho as preocupações de pôr em xeque a má reputação das ficções e de qualificar o tipo de resposta que uma história classificada como ficção engendra em nós. Nesse sentido, um elemento comum às definições de Walton e Lamarque pode ser bastante útil: nós assumimos uma postura distinta quando experimentamos narrativas ficcionais – que eu não penso se tratar do ‘fazer-de-conta’.

Essa postura, consoante Lamarque (1990, p. 149), torna-se possível graças a um complexo arranjo de práticas convencionais. Em um fundo compartilhado, há uma tradição técnica que nos permite salientar e, mais ou menos, identificar a “ficcionalidade” das narrativas, ainda que falivelmente. Desde expressões estereotipadas (como “era uma vez”), passando por outros clichês e tropos, por subversões das nossas expectativas ontológicas, por diálogos com uma simetria que soa artificial, até uma licenciosidade na estrutura temporal das narrativas. Caso isso não baste, e várias vezes não basta, nós contamos com uma série de informações para-textuais, que nos asseguram de que estamos diante de uma ficção em vez de uma não-ficção.

Como já aludido, o famoso movimento encabeçado por Walton chamou essa postura distinta de “fazer-de-conta” (*make-believe*), em sentido análogo àquela ação performática pela qual as crianças imaginam mundos fantásticos, para então vivenciá-los. Nunca deixaríamos de fazer-de-conta; só migraríamos de “brinquedo”. Mas essa noção, com um verbo de ação, parece nos inclinar à ideia de que precisamos, conscientemente, buscar fazer de conta e, com afinco, *voluntariamente suspender a nossa descrença*.⁶² Receoso dessa inclinação, John Gibson (2007, p. 170), por exemplo, opta por “entreter” (*entertain*), um verbo com uma ação mais passiva, se entendido como “manter a atenção, aceitar a distração”. Por essa linha, nós apenas aceitaríamos que ficções são o caso ao fruí-las, porque entendemos as práticas relativas a elas.

Ainda mais avessa ao movimento de Walton, por sua vez, Danièle Moyal-Sharrock (2009, p. 167), critica-o de forma incisiva; em especial, porque ele consideraria as nossas emoções diante de ficções como uma espécie de fingimento ou quase-emoção. De acordo com Moyal-Sharrock, *contra* Walton, nós, enquanto público, não realizamos um fingimento

⁶² Norman Holland (2008, p. 312) nos lembra que o poeta Samuel Coleridge cunhou esta expressão – “*willing suspension of disbelief*”, no original. Em um prelúdio, Coleridge solicitava que o seu público suspendesse a sua atitude de descrença por um momento e depositasse um voto de fé poética nas “improbabilidades” que seriam lidas em sua obra. Pode parecer que Coleridge solicita uma ação consciente e reiterada de suspensão de descrença, mas esse ‘afinco’ talvez seja apenas uma pressuposição interpretativa espúria, que procurei separar da expressão. Holland (2008, p. 316) pensa que a melhor interpretação para *willing* não é a usual “decisão voluntária, consciente ou deliberada”, mas, simplesmente, “disposição genérica para”. Outra interpretação, que sugiro agora, é que Coleridge solicitava que o público “se deixasse levar de bom grado” pelo que leria.

participativo (*participatory pretense*) tal como se fôssemos atores, contadores de histórias ou crianças inventivas; nós somos a audiência que responde a essas performances que criam e animam as histórias ficcionais. Além de ser simpático à crítica de Moyal-Sharrock, eu tendo a preferir as noções de Davies e de Gibson.

Oportunamente, a pesquisa em psicologia tem nos revelado que nós não precisamos decidir que vamos acreditar, fingir acreditar ou nos isentar ativamente de desacreditar as histórias ficcionais que experienciamos. Se a narrativa ficcional for envolvente o bastante, nós seremos *transportados* ou absorvidos por ela e, a princípio, nos deixaremos levar pelo enredo. Consoante a filósofa Tamar Gendler (2008) e o psicólogo Paul Bloom (2010), não porque acabamos crendo que a história realmente aconteceu, mas porque somos compelidos por um estado de “acrença” (*alief*). Em virtude dele, a aparência de “realidade em carne e osso” manifesta pela história nos leva a reagir, de antemão, como se ela estivesse realmente acontecendo em carne e osso. Sem muita demora, nós podemos balancear essa reação com a nossa crença de que a história não está acontecendo ou aconteceu de fato; entretanto, a “acrença” costuma seguir coexistindo com essa crença e, assim, também segue nos permitindo *sentir* como se a história fosse mesmo o caso.⁶³ “Acrer” é algo persistentemente espontâneo.

Tomando proveito da pesquisa empírica de Richard Gerrig, nós podemos também assumir com Norman Holland (2008, p. 312) que para termos a nossa experiência com narrativas ficcionais nós não precisamos antes *suspennder a nossa descrença*, como teria suposto Coleridge. É o completo oposto. Primeiro, nós cremos ou “acremos” em toda história sem maiores restrições, para então desacreditá-la parcial ou totalmente com algum esforço. Dito de outro modo, antes nós compreendemos a história de forma rápida e indiscriminada, para então, ativamente, a compreendermos de uma forma mais deliberada e judiciosa – milissegundos ou horas depois.⁶⁴ Ao lermos Sherlock Holmes, como exemplifica Holland, mesmo desacreditando a existência “em carne e osso” do protagonista, nós ainda poderemos

⁶³ O exemplo clássico de Tamar Gendler, a fim expressar a relevância de *alief* perante *belief*, é o da passarela transparente do Grand Canyon. Quem transita por ela muitas vezes sente vertigem e se comporta com medo, apesar de crer firmemente na estabilidade do chão sob seus pés. Outro exemplo é quando alguém se assusta com o bote de uma serpente cercada por vidro blindado, apesar de crer-se em segurança. Ou ainda, quando um leitor sente raiva de um personagem “feito de papel”, apesar de saber que ele não existe “em carne e osso”. A incoerência entre crença e comportamento parece misteriosa. *Alief*, nos diz Gendler, é o estado mental que dissipa esse mistério. Nesses exemplos, em paralelo às suas crenças, alguém “acrê” que irá cair, que será picado e que o personagem existe “em carne e osso”. Para Gendler (2008, p. 9), *alief* seria um estado mental que associaria conteúdos representacionais, afetivos e comportamentais, de forma automática e *arracional* – i.e. nem racional, nem irracional.

⁶⁴ Isso está de acordo com a noção corrente de que o nosso raciocínio é, ao menos, dual.

assentir como factuais as informações sobre Londres; sobre procedimentos investigativos; sobre generalidades psicológicas e comportamentais.

Vale lembrar aqui que, muitas vezes, a fim de mitigarmos uma sensação desagradável de uma narrativa qualquer, nós precisamos nos lembrar que se trata de uma ficção e que, portanto, há uma série de não-factuais envolvidos em sua trama. Todavia, mantendo a lógica paralela aplicada às noções de *alief* e *belief*, insisto que a compreensão rápida não deixa de existir, mas, simplesmente, passa a coexistir com a deliberada. Enquanto cremos que uma certa personagem trágica “não existe”, podemos, ao mesmo tempo, lamentar profundamente o seu fim trágico por ainda “acrê-la”.

De todo modo, ao (re)qualificarmos uma história como ficcional, nós procederemos com uma cautela ontoepistemológica que o rótulo não-ficção não encoraja.⁶⁵ Eis uma conclusão adversa à opinião de que ficções, necessariamente, encorajam a crença em falsidades ou irrealidades. Quem sabe, sejamos, afinal, mais descrentes com as ficções, e isso diga algo positivo sobre a nossa relação epistêmica com elas. É uma questão para as ciências saldarem.

Não podemos esquecer também que ficções exemplares normalmente são adjetivadas como artísticas, no mínimo, em *latissimo sensu*. Em contrapartida, eu gostaria de qualificar as ficções assim, no máximo, neste sentido amplíssimo. Primeiramente, renuncio a pavorosas noções como *lowbrow*, *midbrow* e *highbrow art*, aquelas que, em sua etimologia, evocam uma relação frenológica de inteligência (daí o pavor) entre público e obra. Dispensio também outras hierarquias entre “popular”, “massiva” e “erudita” – menos derogatórias, mas não em absoluto. Conforme Meskin (2016, p. 117), aliás, parece haver antes um *continuum* dinâmico entre essas categorias; ou seja, uma mesma narrativa pode adquirir mais de um desses rótulos no decorrer da história e mantê-los.⁶⁶

Todavia, subcategorias à parte, o próprio conceito de “arte” é historicamente tênue. É como declara Morris Weitz (1956, p. 27): “Cada época, cada movimento artístico, cada filosofia da arte, tenta de novo e mais uma vez estabelecer o ideal fixo, apenas para ser sucedida por uma nova e revisada teoria [...]”. Ciente que “a teoria correta da arte está sempre

⁶⁵ Notícias inventadas apresentadas como não-ficcionais, as *fake-news* exploram precisamente a nossa ausência padrão de cautela com textos não-ficcionais. Em uma concepção decerto equivocada, mas inegavelmente disseminada, tem-se que textos não-ficcionais dizem, por padrão, a verdade sobre a realidade. No fim das contas, nós não iremos dizer “é só uma não-ficção” para acionarmos uma cautela especial com esses textos, tal como fazemos com os ficcionais.

⁶⁶ As obras de Dickens podem ser exemplares aqui. Elas tiveram forte apelo popular, alcançando uma “massa” de pessoas dispostas a pagar uma quantia módica (*halfpenny*) para consumir uma literatura que viria a ser tomada como erudita.

por vir”, Weitz sugere, notoriamente, que tomemos ‘arte’ como um conceito aberto ao invés de fechado em um rol de condições necessárias e suficientes.

Enquanto simpático à noção histórica *weitzgensteiniana*⁶⁷ de ‘arte’, prefiro evitar o uso deste conceito aqui, sabendo que ele atrai controvérsias demais quanto à sua aplicação. Resguardo, porém, que o adjetivo ‘artísticas’ permite indicar algo importante sobre as narrativas: elas são moldadas com uma especial preocupação estética. Esse indício pode persistir. De modo coerente, para seguir evitando hierarquias contenciosas, dispenso o uso honorífico de “estético”, muitas vezes instanciado para elogiar a nossa experiência “do belo” com obras pressupostas como aquém do risco de serem demovidas do posto de “grande arte”. Distintivamente, sou simpático à noção ampliada de estético promovida por Yuriko Saito.

A partir da noção de Saito (2007, p. 9), temos que são estéticas todas as nossas reações perante as qualidades sensuais e/ou de *design* de qualquer objeto, ser, fenômeno ou atividade. Isso inclui reações mais ou menos agradáveis, desagradáveis e indiferentes. Elas podem envolver impressões pouco elaboradas ou apreensões cognitivamente sofisticadas e desenroladas em conceitos densos. Nesses termos, ficções são obras produzidas com uma preocupação especial de *design*, a fim de produzir os mais diversos tipos de reações estéticas.

Sem dúvidas, a impressão geral que uma narrativa ficcional deixa em nós está intimamente conectada com as suas qualidades sensuais e de *design*. Por atíçarem certas reações estéticas e não outras, as opções de *design* influenciam a força de uma narrativa sobre nós. Tanto na caracterização de personagens, eventos e ambiente quanto na própria arquitetura do enredo, as distintas variações de *design* acabam produzindo respostas diferenciadas. Nascidas para nos atrair, as ficções costumam ser produzidas com uma notável atenção ao seu *design*. Narrativas ficcionais buscam ser convites esteticamente convincentes para o público.

Em linhas gerais, é assim que compreendo as histórias ficcionais. Resumindo, histórias ficcionais são artefatos de comunicação moldados com uma preocupação estética especial. Elas particularizam e encadeiam causalmente diversos tipos de informação sob múltiplas perspectivas e agências. Ficções não equivalem a falsidade ou a mentira, mas admitem, de modo transparente, uma maior licenciosidade factual. Ainda que tenhamos uma maior tolerância em relação à sua licenciosidade factual, é comum que cobremos algum “realismo” delas. A fim de entreter que histórias ficcionais “são o caso”, nós não precisamos antes “suspender a nossa descrença”. Com seus recursos narrativos e estéticos, de maneira

⁶⁷ Weitz inspira-se francamente na filosofia de Wittgenstein, por isso o trocadilho.

fluída, as histórias nos fazem “crer”, ou melhor, “acrer” nelas. Sabendo que se trata de “ficção”, graças aos seus marcadores textuais e para-textuais, nós podemos desacreditá-las em medidas variáveis em um segundo momento. Ficções não são desonestas. Essa compreensão, que expandirei no terceiro capítulo, busca abandonar conotações pejorativas e hierarquizantes que possam enviesar a nossa investigação filosófica das histórias ficcionais como meios de formação moral. Ademais, a enorme flexibilidade da narrativa ficcional, a sua significativa atenção estética e o nosso curioso processamento psicológico dela, juntos, costumam alimentar as nossas expectativas sobre como elas nos afetam – inclusive, moralmente. Por isso, é importante torná-las salientes desde já.

2.3 PALAVRAS NECESSÁRIAS, MAS INSUFICIENTES SOBRE CAUSA

Muito embora seja o núcleo do próprio tema, jamais nos é explicado como o termo ‘causa’ deve ser compreendido. A ausência dessa indicação alimenta um desacordo que, provavelmente, não existe. Somos levados a acreditar que um grupo favorece a credulidade extrema de histórias ficcionais como causas diretas e mecânicas de *conversões* morais radicais para o bem ou para o mal. Enquanto outro extremo, radicalmente incrédulo, pensaria que essas histórias jamais poderiam contribuir com a produção de qualquer tipo de efeito moral. Aparentemente, estamos perante um debate entre crédulos fervorosos e incrédulos absolutos. É uma impressão que se alimenta do pressuposto comum de que a nossa relação moral com as ficções, em termos formativos, precisaria ser respondida como uma questão de tudo ou nada – um acerto de contas com um certo espólio platônico.

Nesta subseção, eu oferecerei uma breve revisão crítica da discussão Nussbaum e Booth *contra* Posner e, extemporaneamente, Landy. Por fim, eu retornarei ao uso do conceito de causa a fim de sugerir a dissolução de uma impressão crua da ficção como *a* causa mecânica, linear, inequívoca, direta e facilmente controlável que, por si só, determina aspectos da nossa formação moral. Se essa compreensão geral sobre ‘causa’ é um ponto de partida improdutivo e já superado na filosofia da ciência, não há razão para que ele siga alimentando uma polêmica filosófica particular acerca da consideração da ficção como um possível meio de formação moral. O que eu gostaria de sugerir é que talvez seja melhor considerar que as ficções podem nos ajudar a explicar a formação moral dos seus públicos, uma vez que tenham coatuado com outras agências (dos públicos, dos ambientes) para influenciá-los, dinamicamente, em suas formas de viver, de conviver, de agir ou de responder

ao mundo conforme noções de bem – e. g. virtude e vício; certo e errado; cuidado e hostilidade; altruísmo e egoísmo. Parece necessário que uma noção mais “crua” de causa seja subvertida e que talvez a própria noção seja, afinal, deposta por outra mais branda tal como *influência* – uma tensão que manterei em meu texto. Mas, por ora, sigamos à revisão crítica.

No acirrado debate contemporâneo sobre ‘A Tese Causal’, logo percebemos que ocorre a identificação imaginária e também equivocada de personagens ou personas com debatedores de “carne e osso”. Um mau agouro quanto à perspectiva de que esse debate possa favorecer um melhor entendimento sobre a problemática. Joshua Landy (2008, p. 71), por exemplo, sugere uma Nussbaum tão fervorosa a ponto de ela ser incapaz de reconhecer, por um princípio de simetria, que ficções poderiam também causar graves malefícios. Fervorosa a ponto de acreditar que ficções causam efeitos morais inescapáveis e totais. Por outro lado, contra esse absoluto fervor, Landy (2008) e Posner (1997) idealizam através de seus textos uma persona que nos diz ser moralmente imodificável frente aos impactos das ficções. Mas a posição de Nussbaum não é dessa personagem pintada em fervor, nem as posições de Landy e Posner limitam-se àquelas de uma persona, forçadamente, blindada. Em verdade, eu acredito que ambos os lados aceitam, em sentidos diferentes, que as ficções podem ser relevantes para a nossa formação moral, mas nenhum deles aceita que elas podem atuar como causas radicais. Assim, antes de chegarmos à subversão do postulado causalista, nos desfaremos primeiro dessa história mal contada acerca de *causalistas fervorosos* e *anticausalistas absolutos*.

Em geral, a posição causalista (ou, como prefiro, influenciasta) defende que as nossas experiências com ficções *podem influenciar*, moralmente, a nossa identidade ou a forma como conduzimos as nossas vidas “em carne e osso” – sem, necessariamente, alterar a nossa personalidade. Nesse sentido, ficções são ditas como influentes em potencial na produção de efeitos morais formativos. Seguindo uma leitura contextualizada e mais generosa, não penso que concluiríamos pela existência de ‘causalistas fervorosos’, que não falam de um ‘potencial’ circunscrito, mas de uma onipotência das ficções. De fato, como demonstra Landy (2008, p. 85; p. 93-4), é possível cobrar *supostas* incoerências em momentos de fervor por parte de causalistas – Currie, Booth, Rorty, Nussbaum.⁶⁸ Todavia,

⁶⁸ Sim, Nussbaum, a mais proeminente causalista, diz hiperbolicamente que é “impossível” se importar, realmente com as personagens sem que um interesse moral “muito definitivo” seja acordado. Mas isso, como ela também diz, *se* o público não tiver uma personalidade obtusa. Não posso perceber aqui a suposta incoerência de Nussbaum denunciada por Landy (2008, p. 93-4) ao parear essas duas declarações. Ora, a qualificação dela a respeito do público é uma condicional e não uma negativa sobre a impossibilidade que ela começa apontando. Ademais, na passagem citada por Landy, ela apenas menciona um *interesse* moral; ela não define que uma conversão moral mandatória acontece a partir daquele momento de interesse.

quando respondem à cobrança, não há de fato causalistas insistindo nesses momentos, como se esses momentos de furor retórico tivessem determinado a rigor as suas posições completas.

Contra alguns espantalhos fabricados por Posner (1997), negando cobranças, encontramos Nussbaum (1998, p. 346; p. 353-5), por exemplo. Ela logo insiste que não está defendendo que *todas* as ficções literárias nos tornam pessoas moralmente melhores. Tanto é que ela recomenda apenas uma *seleta* de obras. Nussbaum também não se compromete a aceitar que todo o público responde da mesma forma a essas ficções, nem que estas cumpram apenas funções morais. E apesar de preferir falar sobre educação em vez de corrupção moral, longe da assimetria criticada por Landy, Nussbaum mostra-se bastante sensível à ideia de que ficções poderiam não apenas gerar benefícios, mas também malefícios morais. Ademais, ao contrapor um argumento de Posner sobre erudição e Nazismo, a filósofa aponta que outras influências podem militar contra possíveis efeitos morais positivos de (certas) obras literárias. Moderadamente, Nussbaum (1998, p. 356) defende que o consumo de ficções *pode* gerar efeitos morais (negativos ou positivos) em nossa identidade moral, a depender das obras e, em suas próprias palavras, “apenas em um contexto já preparado para o impacto delas”.⁶⁹ Portanto, ela rechaça qualquer credulidade tão fervorosa quanto fabulosa que tentam lhe empurrar. ‘Causalistas fervorosos’, enfim, não passam de adversários imaginários.

Mas, e quanto a ‘anticausalistas absolutos’, são eles seres que existem em “carne e osso”? Em resposta a essa indagação, Richard Posner desponta como um candidato óbvio. Curiosamente, Nussbaum e Booth, os seus principais opositores, já tendem a denunciá-lo como uma personagem ou um conjunto ambivalente de personas. Enquanto Nussbaum (1998, p. 360) esboça um diálogo caricato entre Dickens e Posner, no qual este surge como um vilão em ato de confissão,⁷⁰ Booth (1998, p. 367), por sua vez, assinala que Posner divide-se em

⁶⁹ Rafael Carneiro Rocha (2024, p. 13) sugere que autoras como Nussbaum e Diamond não estão interessadas em defender que ficções causam mudanças morais positivas em seus leitores. Ao menos a respeito da primeira autora, como já está claro, eu tendo a não concordar. Não tratarei sobre a posição de Diamond aqui. Gostaria de observar que Nussbaum (1998, p. 355) reconhece explicitamente que a sua tese é parcialmente causal; isto é, ela reivindica que a leitura de literatura ficcional tem efeitos em nossa personalidade – ou percepção. Em outra parte, a sua tese é “conceitual”, no sentido de defender que a nossa própria atividade com as ficções é, imaginativa e emocionalmente, moral em si. Mas reparemos que Nussbaum conecta as duas partes. Para ela, essa atividade fortaleceria a propensão de agirmos ou nos conduzirmos moralmente em outras instâncias – fora do momento de leitura. Talvez, essa interpretação de Rocha se deva a ele não considerar outros trabalhos de Nussbaum (1995; 1998). Concordo com ele, no entanto, que a defesa sobre a possibilidade de a literatura ficcional ser uma fonte de reflexão moral não depende, necessariamente, de pesquisa empírica – ainda que possa ser enriquecida com ela.

⁷⁰ No diálogo fictício, Posner confessa: “Eu não me importo em absoluto com a melhoria da sociedade [...]”. Dickens então o repreende: “Bem, Juiz Posner, parece, então, que você não é um membro muito valioso da sociedade [...]”. A interlocução termina com Dickens considerando incluí-lo em uma nova versão de *Um Conto de Natal* (1843), provavelmente como um Scrooge, já que Posner seria “uma personagem fascinante com sua

duas personas ambivalentes, uma receptiva e outra agressiva perante a defesa da relevância moral das narrativas artísticas. Ele faz-se enigma. Booth chama essa divisão de “Folia” ou “Paradoxo de Posner”. Especialmente sobre a causação moral das narrativas artísticas, eu gostaria de mostrar que Posner forjou uma persona anticausalista que parece se chocar com os seus próprios esclarecimentos iniciais sobre a temática.

O ponto de partida dele é, obviamente, simpático à posição causalista – ou, como devo lembrar, influencialista. De modo categórico, Posner (1997, p. 1) chega a afirmar que “ler [literatura] pode ter consequências, incluindo as morais e as políticas” porque “[a] informação afeta a cosmovisão e o comportamento das pessoas, e a leitura é uma fonte de informação. A literatura imaginativa transmite ideias, opiniões, e informação, frequentemente com grande poder”. Mais adiante, Posner (1997, p. 9) ainda observa que a literatura (enquanto narrativa ficcional) constrói modelos de comportamento humano; que ela pode conter *insights* psicológicos e de sabedoria. Segundo ele, certamente, nós tendemos a contrapor as nossas experiências diárias com aquelas que vivenciamos pelas ficções. Nós usamos a literatura como um *template* para as nossas vidas.

Entretanto, ao mesmo tempo, esse esteta se imbui do dever de afastar qualquer expectativa moral em relação à literatura. Posner (1997, p. 2) assinala que a imersão em obras literárias *não* nos torna cidadãos ou pessoas melhores – nem piores. Eis aqui o Posner anticausalista. Mas como entender agora aquela declaração inicial de que a literatura pode ter consequências morais e políticas? Ora, se essas consequências são possíveis, por que elas não podem ser avaliadas como melhorias ou piores? Não há uma resposta direta; mas suponho que ele esteja dizendo que, *na maioria das vezes*, não há quaisquer consequências morais drásticas.

Em verdade, ele busca enfraquecer o postulado causalista. Posner (1997, p. 20-1) admite que há um risco moral em nossa relação com uma literatura que oferece ou romantiza “modelos terríveis”, *mas* ressalva que “não é um grande risco; assim como não é o oposto”. Quer dizer, mantendo a simetria, não há também uma *grande* chance de sermos beneficiados por “modelos excelentes”. Ele acredita nisso porque, assim como Landy (2008, p. 80), ele aceita o significativo pressuposto de que as nossas identidades morais (quando adultos?) *tendem fortemente* a ser imperiosas e permanecer unívocas ante a literatura e, talvez, do mundo como um todo. Em outras palavras, elas *tendem* a não ser alteradas pela literatura porque *dominam* a própria interpretação que faremos de qualquer obra literária – ou do

estranha combinação de inteligência e de negação, ágil percepção formal e superficialidade de sentimento” (Nussbaum, 1998, p.360).

mundo.⁷¹ Assim, a nossa experiência com narrativas ficcionais *tende* a refletir na obra o que já somos e, no máximo, oferece algum tipo de autoconhecimento moral nesse processo.⁷²

Por fim, Posner (1998a, p. 400) reclama que evidências empíricas de causação moral (benéfica) não são oferecidas por Nussbaum e, em uma nota tímida, confessa que as contra-evidências trazidas por ele também não passam de anedotas. Disso, Posner sabe que não pode extrair uma incredulidade plena sobre a força causal da literatura ou (se reduzirmos a escala) das histórias ficcionais. Diante de ausências equipolentes de evidências, ele até poderia ter reconhecido uma dúvida completa sobre o postulado causalista, tendo dito: “não sei se ficções são moralmente influentes e, muito menos, em que medida”. Isso não acontece. Em vez de se abrigar em alguma forma de ceticismo, ele prefere disputar a questão causal. Diante disso, e levando a sério as suas declarações iniciais e também as suas reservas, prefiro considerá-lo antes como um causalista *bastante* restritivo do que confundi-lo com a persona anticausalista que ele projeta às armas. Richard Posner não é um ‘anticausalista absoluto’.

Porém, talvez exista um segundo candidato mais promissor para assumir esse papel. Joshua Landy não faz concessões iniciais a favor da posição causalista. Sem cerimônias, ele procura solapá-la. Para Landy (2008, p. 68-9), nós devemos reconhecer que as ficções “pregam apenas para os convertidos”. Só pessoas já virtuosas se beneficiariam moralmente com narrativas ficcionais. Ficções não teriam o poder de abalar as nossas convicções mais profundas, pois nós sempre teríamos autoridade epistêmica sobre elas. Poderíamos sempre rechaçá-las como demasiadamente “fantásticas”. Ficções não seriam, enfim, ferramentas efetivas de “conversão”.

Tornando-se exemplo, Landy (2008, p. 74) comenta que *Goodfellas*, de Martin Scorsese, não fez dele um “mafioso” ou alguém a favor da máfia – ainda que ele pudesse ter simpatizado com a máfia enquanto absorto na narrativa. Ele acredita que o seu “*self* cotidiano” manteve-se fora do alcance dos efeitos dessa ficção, assim como mantém-se perante outras. Landy (2008, p. 79) confia que “se *Gandhi* não *basta* [grifei] para me transformar em um pacifista na quinta à noite, então *Malcolm X*, que eu assisto na noite seguinte, não *basta* para me fazer acreditar na necessidade da violência”. A minha pergunta para ele seria: quem teria sugerido tamanho absurdo? Landy (2008, p. 79) insiste que “dizer para nossas crianças, nossos estudantes e nossos cidadãos para ir a filmes para instrução moral

⁷¹ Ao inserir a noção de ‘tendência’, a minha interpretação, mais branda, contorna um problema da formulação original de Posner, que indica a existência e a influência oculta de um “eu verdadeiro”, autêntico e perene a ser descoberto. Mais adiante, eu retomarei esse ponto.

⁷² Mas, se assim fosse, não poderíamos dizer que as obras de Sade ou afins seriam terríveis influências morais para “sádicos” que ainda não se esclareceram como tais? Uma hipótese que não é questionada por Posner.

é um sério erro”, isso porque “qualquer um que pode ser convertido em prol de uma posição por uma ficção pode ser convertido contra a mesma posição por outra ficção”. Mas, eu novamente perguntaria, quem é que falou em conversão? Landy pode até querer soar como um ‘anticausalista absoluto’; mas, com seus termos, ele está somente rechaçando as mudanças extremas de personalidade e uma onipotência causal por parte das ficções. Ele está quixotesicamente derrotando moinhos de vento como se estes fossem causalistas de “carne e osso”.

No fundo, Landy (2008, p. 80) acredita que as ficções impactam os nossos “*self* cotidianos”, mas apenas ao nos convencerem melhor sobre aquilo que nós já acreditamos. Ficções nos ajudariam a conhecer e a revelar os nossos próprios valores, fossem eles “ricamente responsáveis”, fossem eles absolutamente egoístas e individualistas. Landy (2008, p. 80-1) termina aceitando que “[n]ós poderíamos até mesmo [...] ser capazes de usar certos trabalhos axiologicamente complexos a fim de nos melhorar moralmente”. Nesse ponto, ele concorda com Nussbaum. Porém, assim como ela, Landy pressupõe que nós precisamos ser de antemão pessoas virtuosas ou, ao menos, predispostas a buscar a nossa melhoria moral, para que nos beneficiemos das ficções.⁷³ Caso fôssemos indiferentes quanto a essa busca, não haveria muito proveito moral nelas para nós. Se fôssemos pessoas viciosas, por outro lado, ficções seriam mais um recurso para exercitarmos e revelarmos o nosso *self* imoral. Landy é quem mais se aproxima do papel de ‘anticausalista absoluto’; não obstante, Landy aceita que ficções são capazes de gerar efeitos morais consonantes ao *self* moral do público, que domina a transação.

‘Causalistas fervorosos’ e ‘anticausalistas absolutos’ são entes imaginários. As posições imaginárias representadas por eles são absurdas. Elas não nos ajudam a identificar debatedores “de carne e osso”, mas são dois extremos úteis para marcar contrastes. São os nossos modelos negativos para a questão da causação. Fantasmas que invocamos, com falsos nomes, para logo exorcizar. Mas não tenho interesse em exorcismos. Espero construir um modelo mais positivo e conciliatório, que chamarei de *causalista cauteloso*. Em minha

⁷³ No entanto, assim como Posner, Landy ignora que a própria Nussbaum (1998, p. 359) reconhece este pressuposto. A recomendação dela já assume, por exemplo, um público comprometido com valores de justiça social e compaixão. Aliás, quando Posner assume que as obras selecionadas por ela não despertam nele qualquer sentimento ou interesse moral dessa ordem, Nussbaum conclui, com desgosto, que ele está assumindo que esses valores morais não são *prioritários* para ele. E, de fato, os valores morais preferidos de Posner (1998a, p. 1), segundo ele mesmo, são “abertura, distanciamento, hedonismo, curiosidade, tolerância, cultivação do *self* e preservação de uma esfera privada”. De modo coerente com a sua própria teoria, mas sem que ele manifeste consciência, são estes os valores que ele tende fortemente a projetar em suas interpretações literárias. Ironicamente, Posner é tão moralista quanto Nussbaum; porém, a partir de uma moral distinta. A desavença aí é, sobretudo, política e metaética. Eu retomarei esse ponto na próxima subseção.

síntese, apesar de serem rivais em aspectos políticos e metaéticos, as perspectivas de Nussbaum, Landy e Posner tendem a convergir para esse modelo causalista. Causalistas com essa orientação acreditam que as ficções detêm um potencial causal (ou de influência) altamente circunstanciado e condicionado pelas particularidades delas, dos públicos que as consomem e dos ambientes em que são recebidas. Tais causalistas atribuem poder causal às ficções, mas com enorme cautela.

‘Causalistas cautelosos’ reconhecem que não faz sentido esperarmos que a ficção aja isoladamente. Mas seria ela decerto isolável? Considerando apenas as ficções da cultura de massa, Laura D’Olimpio (2008, p. 62) pensa que não. Para ela, a influência moral dessas ficções não pode ser, afinal, isolada com exatidão de outros fatores – criação familiar, amizades, educação, experiências de vida. Esse é um problema para as pesquisas empíricas. D’Olimpio acredita que essas ficções se amalgamam em nossa experiência social de vida. É quando estão imbricadas nesse amálgama que elas exercem a sua influência, de forma dinâmica e contínua com outros aspectos de nossas vidas.

Mas, mesmo que seja por contornos imprecisos, há ainda espaço para assumirmos que existem presenças e ausências que impactam nas possibilidades morais das ficções. Cabe enfatizar que as próprias ficções diferem entre si, tendo acessibilidades e potências variáveis, inclusive, em relação aos ambientes e aos públicos a que se dirigem. Estendendo a assertiva de Booth (1998, p. 368), quando ficções são percebidas como terrivelmente tediosas e banais, podemos esperar que elas não apenas perdem qualquer chance de impactar moralmente crianças, mas também adultos. São ficções que não tocam ninguém.

Ademais, mesmo que efetivas, as ficções não são experienciadas a vácuo. No ambiente do qual elas participam, há estímulos ou estruturas de outras ordens que podem mitigar ou catalisar seu potencial. Para mim, é uma questão de dissonância e de ressonância. Ficções podem conflitar com a “música” que estamos acostumados a ouvir ou fluir com ela. De fato, quem nós somos já condiciona como as ficções são recebidas por nós. Uma ficção que, em parte, estimula uma busca otimista por justiça social (como penso ser *As Batalhas do Castelo*, de Domingos Pellegrini) não vai tocar jovens com sadismo acentuado ou indiferentes ao sofrimento alheio, mas jovens que já se acalentam com essa busca, ao menos, em um pedaço de si mesmos. Nas palavras mais técnicas de Booth (1998, p. 368), provavelmente nenhuma história influencia um público sem que este já seja, em algum sentido, receptivo a tal influência. Há aí, por conseguinte, uma agência causal compartilhada. De alguma forma, a culpa ou o mérito moral são divididos entre a história ficcional, o ambiente e o público.

Nesse ponto, gostaria de retomar o pressuposto defendido por Posner e Landy, pelo qual, como lembro, a nossa identidade moral preexistente é considerada como dominante sobre as ficções. Estas só poderiam produzir efeitos morais consonantes à nossa identidade moral, uma vez que ela dominaria, às ocultas, a interpretação destas. Assim, as ficções apenas reforçariam ou revelariam o que já somos. A agência causal delas acabaria minimizada.

Para Posner (1997, p. 20), a ficção (literária, em especial) ajuda-nos a “nos tornar o que nós já somos”. Primeiro, o que nos cativa nas ficções são personagens e situações que capturam aspectos de nós mesmos e de nossas situações. Segundo, se ainda não sentimos algo como valioso, não seremos persuadidos pela ficção a valorizá-lo. A experiência com a ficção apenas pode nos proporcionar uma melhor consciência sobre o nosso próprio *self*, a ocasião para descobri-lo. Nas palavras dele, o “verdadeiro eu” que descobrimos pode ser o de uma pessoa “romântica”, “liberal moderna domesticada (*tame*)” ou “hiperigualitarista supersensível” – expressões que ele insere como uma provocação dissimulada a Nussbaum. Por outro lado, enquanto público, podemos nos identificar realmente como “egomaníacos”, “conquistadores”, “psicopatas” e “imorais” de todas as cepas. Se formos inclinados ao estoicismo, exemplifica Posner (1997, p. 22), encontraremos nas peças de Shakespeare, que muitas vezes refletem valores estoicos, motivos e desenvolvimentos para o nosso estoicismo.

Há problemas, no entanto, com a concepção de Posner. Ao evocar noções como “verdadeiro eu” e “*self*-inautêntico”, ele transmite a impressão *contenciosa* de que temos *uma* essência natural, perene e monótona, que nos conduz às ocultas; ao invés de um *self* cambiante, flexível, ambivalente e cheio de contradições. A noção dele pode nos levar a assumir que, em geral, é pura farsa quando pessoas trocam de ideologias, alteram convicções ou recompõem a sua identidade político-moral a partir de novas informações e experiências que encontram ao longo da vida. É inautêntico, se não for uma expressão do único “verdadeiro eu”.

Considerando que Posner (1997) inicia o seu texto citando uma famosa frase prefaciada por Oscar Wilde (“Não existe isto de livros morais ou imorais [...]”),⁷⁴ é curioso

⁷⁴ Parece intuitivo citar Oscar Wilde para defender um amoralismo da arte ou da ficção. Mas é algo, no mínimo, incompleto. O esteticismo e o decadentismo são insurgências contra os valores morais vitorianos adstringentes e as suas hipocrisias. Diferente do que alguns como Posner possam crer, para mim, trata-se de uma crítica à moralidade *mainstream* a partir de um senso moral alternativo. O poder da moralidade vitoriana pode até tê-la tornado sinônimo de moralidade, mas ela é, em verdade, um subtipo dela. De todo modo, para autores como Wilde, foi importante negar a sua resistência como moral, tendo em vista que a esmagadora censura pública jamais descansava – não nos esqueçamos que Wilde acabaria preso por “homossexualidade”. Não se pode ignorar que o hedonismo decadentista de Oscar Wilde envolve também uma moralidade ou uma forma de viver distinta – com uma diferente escala de valores, uma postura diferenciada sobre proibições e sobre a busca pelo prazer. Por ela ser tão provocativa, pode ter sido estratégico tratá-la como alheia à moral.

que a sua noção sobre *self* apareça, precisamente, no interessantíssimo *Retrato de Dorian Gray* (1890). Pela boca do viperino Lorde Henry encontramos que: “– Você e eu somos o que somos, e seremos o que seremos. E, quanto ao fato de ter sido envenenado por um livro, isto não existe”. Para ele: “Os livros que o mundo chama de imorais são os livros que mostram ao mundo a própria vergonha. Eis tudo.” (Wilde, 2022, p. 231) Essa apologia ao personalismo essencialista é uma resposta direta a Dorian Gray, a fim de escusar Henry de ter corrompido Dorian com um certo livro anos atrás. Uma forma não só de absolver o livro, mas de “lavar as suas próprias mãos” – se me perguntar, pelo contexto da história, uma patifaria sem tamanho. Porém, a opinião do próprio Dorian era, em contraste, outra: “Costumava pensar na psicologia rasa daqueles que concebem o Ego, no homem, como uma coisa simples, permanente, fidedigna, e de uma só essência”. Para ele, com o seu próprio *self* fragmentado em um retrato, o humano “era um ser de vidas miríades, sensações miríades, uma criatura multiforme, complexa, que traz, no interior, legados estranhos de pensamento e paixão [...]” (Wilde, 2022, p. 153). E, para mim, essa concepção é bem mais interessante do que a primeira.

Ademais, se, como Posner dá a entender, a nossa verdadeira identidade, mesmo que de forma inconsciente, nos compele a projetar as nossas verdadeiras preferências em como interpretamos as ficções; então ele precisa rever a sua teoria de interpretação à la Nova Crítica, que confere grande autonomia semântica à obra em relação ao sujeito que a percebe.⁷⁵ Curiosamente, para Posner (1998a, p. 407), apenas pessoas como Booth e Nussbaum, seus oponentes, impõem de modo reducionista a sua identidade político-moral na interpretação de ficções. Enquanto ele, apesar de reconhecer expressamente que segue uma agenda moral, estética e política estrita, julga-se capaz de oferecer algumas das únicas interpretações *realmente genuínas* sobre Dickens ou Shakespeare. Ora, por coerência, ele deveria ter lembrado de mencionar que, ao tomar os seus próprios valores como *os realmente genuínos*, projetando-os em suas interpretações, ele poderia estar sob a mera impressão subjetiva de que as próprias interpretações são *as realmente genuínas*.

Sendo justo, Posner (1997, p. 12) observa que diferentes interpretações sobre uma mesma novela, por exemplo, podem coexistir sem problemas. Ficções complexas são ricamente ambíguas, a ponto de não serem passíveis de *uma leitura correta*. Posner (1998a, p. 409) também acrescenta que essas ficções tendem a ser abertas, operando como uma espécie

⁷⁵ A Nova Crítica (*New Criticism*) é um movimento anglo-americano na teoria literária que foca no texto em si mesmo para interpretá-lo. Essa escola preza por um enfoque em elementos formais e compreende o sentido do texto como, esteticamente, autocontido – divorciado dos leitores e das mudanças históricas. A minha impressão é que as análises literárias de Posner tentam invalidar as leituras de Nussbaum e Booth com manobras à la Nova Crítica.

de teste de Rorschach. Mas, para ele, pessoas que valorizam questões sobre justiça social, problemas sociais contemporâneos e injustiças históricas são “obcecadas”; pessoas incapazes, “psicologicamente”, de fruir uma obra sem projetar a sua identidade político-moral nela, o que ele supõe realizar com sucesso. Posner concede a favor de um pluralismo interpretativo, para logo patologizar interpretações não alinhadas com a sua identidade político-moral como perturbações ou desordens mentais, tal qual se depreenderia de um teste de Rorschach.

Críticas à parte, o ponto interessante aqui é destacar que ficções, especialmente as complexas, recebem interpretações relativas às identidades político-morais dos públicos que as interpretam. E a diversidade dessas identidades não é de pouca monta. Há uma variação conspícua nas interpretações e, portanto, nos efeitos morais possíveis associados a ficções. A depender do contraste entre as suas circunstâncias e as suas identidades, as interpretações de públicos distintos sobre uma mesma ficção apresentarão divergências e convergências. Nesse sentido, podemos duvidar seriamente da uniformidade dos efeitos morais em populações com diferenças significativas, sejam elas quais forem. Em verdade, aceitando sem contenção esse ponto levantado por Posner, Nussbaum (1998, p. 395) concorda que a causação moral das ficções dependeria das características de quem interage com elas.

Acerca disso, Booth (1998, p. 368) comenta que um público “incompetente, desatento ou doentio” pode ser prejudicado mesmo pela mais nobre das histórias. E, como poderíamos espelhar, um público competente, atento e são, talvez possa encontrar benefício mesmo na mais vil das histórias. Mas, dito isso, um público “incompetente, desatento ou doentio” não seria ainda mais prejudicado por histórias vis? Supondo um público sem muita competência interpretativa, bom senso, bagagem crítica e um tanto complacente a práticas cruéis.⁷⁶ Seria indiferente expô-lo a ficções com narrativa compassiva e a ficções à la Sade, qualidade artística não obstante?

Sobre essa tensão entre a agência causal da obra e do público, considero interessante tomá-la em paralelo com a problemática da interpretação. Na teoria literária, há muito se discute sobre o que deveria determinar o sentido ou a interpretação adequada de uma obra: sua própria objetividade, a subjetividade do público, ou ambas? Na medida em que Posner é simpático à Nova Crítica, uma teoria literária “textualista”, entendo que ele pode tender à primeira resposta. Para Posner, Nussbaum é culpada como alguém que deixa a sua subjetividade “moralista” levá-la a interpretações espúrias, que tangenciam a objetividade estética das obras. Posner crê que ficções (literárias) jamais são as agentes dos efeitos morais,

⁷⁶ Quem se dispõe a apostar que esse tipo de público é raro e, mesmo se minoritário, inofensivo?

mas autocontida em um propósito estético. Para ele, a influência moral de uma obra é determinada ou severamente condicionada pela subjetividade do seu público, estando este correto ou incorreto em suas interpretações. Por essa assimetria, a agência causal acaba sempre atribuída ao público. Só há influência moral a partir das ficções, quando elas são de maneira indevida, moralisticamente, instrumentalizadas pelo público. Como ficará evidente mais adiante, seguindo a escola de Rosenblatt, e contra essa posição “textualista”, acredito que na verdade haja uma transação entre as agências da obra e do público.

Com isso, encerro aqui a revisão crítica e, como se pode notar, sem tocar ainda no conceito de causa. Apesar de ser classificada por Ella Peek (2025) como uma discussão sobre ‘A Tese Causal’ e pressupor noções causalistas, esse debate não examina esses pressupostos e o conceito cujo exame poderia aclará-las. Eu assumo que há nela uma preocupação com a regularidade dos efeitos morais atribuídos às ficções e uma limitação cautelosa das circunstâncias propícias a esses efeitos. Desse modo, salvo em vozes caricatas onde as ficções surgem como agentes onipotentes, a percepção da influência delas é, em verdade, seletiva. A influência moral das ficções é entendida como severamente condicionada por fatores ocultos, desconhecidos ou parcialmente conhecidos, cujas combinações e o desenrolar no tempo tornam todo o processo ainda mais elusivo. Diante disso, perde força a noção de que podemos, de maneira confiante, prever e controlar um processo de formação moral por intermédio das ficções. Abdiemos então de um compromisso com uma imagem de que ficções *são* causas diretas e mecânicas, que podem ser acionadas ou desacionadas como se fossem alavancas. O sentido em que ficções podem ser meios de formação moral não é esse.

Assim, algumas palavras sobre o conceito de causa, mesmo que insuficientes, são necessárias aqui; ao menos, a fim de descontar alguns equívocos básicos e sugerir alternativas para a reconcepção da problemática. Em suma, causalistas defendem que as ficções são meios que *produzem ou ajudam a produzir efeitos* em nossa formação moral. Mas o que isso significa? Mesmo caso optemos por tratar ficções como ‘influências’ ou ‘agentes relativos a outros agentes’ em vez de ‘causas’, é razoável que comecemos pelo exame do sentido de ‘causa’.

Há uma enorme variedade de teorias de causação (regularistas, contrafactuais, probabilistas, processualistas, mecanicistas, inferencialistas, pragmatistas) sobre as quais não pretendo advogar ou julgar em poucas linhas, porque estou ciente da dificuldade da questão e

porque foge da minha alçada.⁷⁷ Entretanto, parece-me mais importante começar de algum lugar, mas já com um senso crítico.

A noção de ‘causa’ pode evocar um problemático ideal sobre a possibilidade de controle previsível do mundo, da natureza e das ações humanas. Quando nos cremos muito certos de nossas previsões e absolutos quanto a nossas convicções, nós podemos confiar que basta nos desfazer ou colocar em quarentena certos agentes problemáticos e promover aqueles que prometem desfechos favoráveis. De fato, é possível lermos um subtexto disso na *República*, de Platão, que pôs os poetas “em quarentena” – ao exilá-los com possibilidade de retorno. Contudo, a idealização desse grau de controle não encontra amparo firme em um mundo que reconhecemos cada vez mais dinâmico, complexo e até caótico. Ademais, seres humanos são agentes que têm a sua própria agenda, ao invés de serem corpos inertes movidos (ou não) ao bel-prazer pelas mesmas ficções de maneira uniforme. Isso sem contar que uma postura moral absolutista é um ótimo mote para a história de um lugar projetado como utopia quando, em verdade, é distopia. Portanto, eu resistirei à evocação dessa noção de ‘causa’.⁷⁸

Como essa discussão sobre ficção e moral é orientada no contexto investigativo das ciências sociais e humanas (filosofia, comunicação, psicologia), torna-se favorável que iniciemos logo por uma perspectiva introdutória de ‘causação’ apropriada a esse contexto. Em sua contribuição ao livro *Philosophy of Social Science*, Nancy Cartwright (2014, p. 308) observa que a própria noção de ‘causação’ é um objeto de controvérsia nas ciências sociais e também nas ciências naturais, a ponto de seu banimento ser cogitado. Não obstante, nas ciências sociais essa noção permanece crucial (ao menos, em sentido explicativo), uma vez que o recurso a causas pode nos ajudar a entender e até a mudar o mundo; a construir melhores sistemas sociais; a esperar, *probabilisticamente*, certos desfechos em vez de outros – ainda que intervenções e predições em sistemas complexos, como são a sociedade e a vida humana, não sejam lineares e o possam trair os nossos esforços ou intenções. No entanto, a interpretação regularista sobre causalidade, como uma relação direta, regular e garantida entre

⁷⁷ Cada qual com os seus méritos e as suas limitações. A propósito, Julian Reiss (2015) oferece uma revisão crítica das principais teorias disponíveis. O apelo de cada teoria pode até mesmo variar de acordo com a área científica. Essas teorias são coexistentes. Segundo Reiss (2015, p. 4), as teorias regularistas, como a de Mackie (1980), eram dominantes até meados do século XX, quando cederam espaço às teorias probabilistas, processualistas, contrafactuais, em especial, e, por fim, às inferencialistas. Atualmente, além da manifestação de um pluralismo, que aceita a coexistência produtiva dessas teorias, todas elas foram atualizadas para que pudessem superar os contraexemplos que as teriam tirado de jogo. Mario Guenther e Andreas Holger (2023), por exemplo, observam como as teorias regularistas e inferencialistas avançaram nos últimos tempos.

⁷⁸ Eu sou imensamente grato às observações do professor Ivan Ferreira da Cunha nesse ponto e para além dele. Ainda que o meu texto possar ter falhas por minha conta, os seus acertos têm relação direta com essas observações.

causa-efeito tem perdido força diante de uma interpretação probabilista, pela qual se acrescenta flexibilidade e incerteza a essa mesma relação.

Cartwright (2014, p. 309) descreve três problemas sobre ‘causa’: o semântico (o que significa), o metodológico (como estabelecê-la) e o metafísico (qual é a sua natureza, generalidade e temporalidade). Para o debate sobre a causação moral da ficção, os dois primeiros têm uma maior relevância prática. Eu penso que é saudável assumirmos uma posição agnóstica sobre se ‘causas’ realmente existem em uma estrutura (pré)determinada da realidade ou se são apenas recursos conceituais úteis para fazermos sentido do mundo e explicá-lo de acordo com as nossas necessidades práticas. Então, apesar de proferir sobre a segunda alternativa na sequência, eu me abstenho de conduzir uma discussão nesse registro metafísico.⁷⁹ Passarei pelos outros dois.

Em um sentido mais atual, como expressa Bas van Fraassen (1980, p. 113-114), quando nós mencionamos algo (um desfolhante) como uma causa de um desfecho (a morte de uma planta), nós não implicamos que esse algo é, necessariamente, *suficiente para garantir* a produção desse desfecho. Pode ser antes uma relação de probabilidade que se concretizou. Certo, em vez de condição suficiente, então talvez queiramos dizer que o ‘desfolhante’ foi uma condição necessária para a ‘morte da planta’? Mas essa também seria uma implicação enganosa. Alternativamente, outras causas poderiam levar à ‘morte da planta’ e nem toda condição necessária costuma ser apontada como ‘causa’. A existência da planta, por exemplo, é uma condição necessária para ela morrer, mas não a sua causa. Uma planta pode morrer por outra causa – praga, fogo, dano mecânico. Ademais, quando dizemos que a causa da ‘morte de uma planta’ foi um ‘desfolhante’ nós o fazemos elipticamente, omitindo toda uma cadeia e combinação de eventos (as condições físicas, as particularidades da planta em questão, o agente humano manuseador) que *explanariam* a relação.

Considerando esse sentido moderno, é notável o absurdo de uma posição ‘causalista fervorosa’ – que não faz elipse. Mas ele também é útil para podermos questionar aquela postura ‘anticausalista absoluta’, que tende a negar o reconhecimento de que ficções poderiam fazer parte, mesmo que elipticamente, de uma explanação causal sobre a nossa formação moral considerando-as, assim, como moralmente *redundantes, tal como*, por analogia, costuma ser a cor de uma casa (vermelha, amarela, verde, tanto faz) na explicação da razão do seu desventurado incêndio – para aludir ao famoso exemplo de J.L. Mackie (1965; 1980). Mas, talvez, a questão seja sobremaneira esta: entre as diversas condições não-redundantes

⁷⁹ Um agnóstico pode preferir uma crença a outras e viver de acordo com ela, mas sem afirmá-la como verdadeira. Nesse caso, ele acredita, mas não sabe ou reivindica saber.

para a nossa formação moral, seria possível que salientássemos a ficção, de maneira empiricamente adequada, como ‘causa’?

É importante frisar que ao usarmos a terminologia de ‘causa’, nós não estamos, consoante Van Fraassen (1980, p. 134), afirmando um nexos “real” determinado e inerente no mundo, mas sim explicando *por que* algo ocorreu de acordo com um contexto particular. A linguagem causal é aí uma ferramenta explicativa, variável pela perspectiva adotada – seja ela matemática, seja ela pessoal (psicológica), como mostra o exemplo “A Torre e a Sombra”, do próprio autor.⁸⁰ Especialistas distintos, aliás, podem sugerir ‘causas’ diferentes sobre o mesmo fenômeno porque têm ângulos explicativos particulares. O fenômeno de *burnout*, por exemplo, pode ser explicado como consequência de um modelo econômico produtivista (filosofia e economia crítica), de níveis crônicos de estresse (fisiologia), de traços de personalidade (psicologia), de uma comunidade social nociva (sociologia), entre outras. Não haveria somente uma única causa, objetiva ou determinadamente, real e verdadeira.

Van Fraassen (1980, p. 12) enfatiza que um modelo explicativo (“causal”) adequado precisa acomodar todos os fenômenos (passados, presentes ou futuros) relativos a ele, de modo que se revele prático para a previsão (provável) dos desfechos observáveis esperados. Isso independente de reivindicações metafísicas sobre a realidade do nexos causal, a respeito da qual cabe um agnosticismo – como antes mencionado. Trata-se de uma ênfase pragmática.

Assim, a partir de um interesse psicológico ou pedagógico registrado em um modelo teórico (voltando à temática da tese), pode-se supor que uma ficção seja uma explicação válida para a ocorrência provável de certos efeitos em nossa formação moral. Havendo uma relação *consistente* de probabilidade entre ‘ficção’ e tais ‘efeitos’ que endosse a suposição, de modo que um maior consumo da ‘ficção’ se correlacione com um diferencial observável nos ‘efeitos’, haveria uma adequação empírica inicial do modelo. Mas isso não significará, consoante Van Fraassen, a prova de uma relação causal “real” ou, se considerarmos o tema desta tese, que a ‘ficção’ deva ser *a única* causa linear correta para explicar o desfecho

⁸⁰ Nessa história, um Chevalier construiu uma torre alta próxima ao terraço de seu próprio castelo. Ao pôr do sol, como notado por um visitante, a sombra da torre encobre o terraço. Curioso, ele pergunta *por que*, primeiro, para o próprio Chevalier. Depois, um tanto cético, ele faz a mesma pergunta para uma pessoa que servia o Chevalier. Ele recebe duas explicações diferentes – assimétricas. Segundo o Chevalier, isso acontece porque o lugar e a exata altura da torre foram escolhidos para homenagear a memória regicida de sua família, o que explica o fenômeno junto com leis geométricas. A exata altura da torre apropriada à mórbida homenagem familiar explica o comprimento da sombra. Mas, segundo a pessoa que servia o Chevalier, o lugar da torre marca onde o Chevalier matou a empregada por quem foi “loucamente apaixonado”. Já a altura da torre foi dimensionada para projetar uma sombra suficiente para cobrir o terraço onde o Chevalier teria proclamado a sua “paixão” pela primeira vez à empregada. O comprimento necessário de sombra para cobrir o terraço e embalar a nostalgia do feminicida explica a altura da torre. Repare que, além das motivações, as ordens (torre-sombra; sombra-torre) variam a depender da perspectiva. Ou seja, as explanações são contextuais em vez de firmadas em uma ordem causal fixa do mundo.

observado. Ela poderia coexistir com outras várias “causas” e ser dispensada como explicação a depender do contexto. Variando as perspectivas explanatórias, por exemplo, poderíamos entender tanto que o público faz a ficção apresentar um certo efeito moral quanto que a ficção faz o público ser encaminhado a tal efeito.

Ao recorrermos às caracterizações identificadas por Cartwright (2014, p. 309), é possível ainda significar a reivindicação da causação moral sobre o consumo de ficções com um vocabulário mais específico. Poderíamos significá-la em relação a ideias como ‘associação probabilística’, ‘intervenção’, ‘estrutura subjacente’ e ‘poder’ – as quais podem ou não ser arranjadas entre si. A primeira ideia lê causação como uma relação de probabilidade. Quão provável seria a observância de tais efeitos morais, *relativos* a características de uma população particular e a outras diversas variáveis, quando ocorre o consumo de tais ficções? A depender da multiplicidade e da indeterminação das variáveis, além de sua relação no tempo, perguntas como essa tendem a ser mais complexas do que podem aparentar, exigindo afunilamento e oferecendo resistência a generalizações – pois lidam com circunstâncias específicas.

Eu suspeito que essa variação e dificuldade de generalização torna também uma regra *homogênea* de ‘intervenção’ praticamente inalcançável. A mesma numeração de sapato não servirá para todas as pessoas. O fato de observarmos um indicativo de relação causal quando retiramos ou incluímos uma ficção de um contexto particular não nos autoriza a extrapolá-la automaticamente para todos os outros. As estruturas subjacentes ao contexto e seus fatores circunstanciais podem ser muito específicos – como ilustra Cartwright (2014, p. 318), a partir de um caso em que o mesmo programa social funciona em uma cidade, mas não em outra.

Ademais, uma ‘intervenção’, segundo Cartwright (2014, p. 316), não é uma ação neutra em uma relação causal, posto que ela pode ser, por exemplo, tão desastrada a ponto de operar em seu excesso contra a própria relação – o exemplo dela são brinquedos de dar corda, que falham em produzir o resultado esperado quando retorcidos com energia demasiada. Imediatamente, eu penso também em intervenções escolares muita ávidas em tornar jogos ou ficções em instrumentos pedagógicos a ponto de, portanto, tornar o que era intrinsecamente motivante em mais um fardo escolar. De todo modo, mesmo quando se nota ausência de correlação entre a ficção e um efeito qualquer, é recomendável cautela em se precipitar conclusões gerais. Cartwright (2014, p. 321) assinala que algo pode ter ‘poder’ sem demonstrá-lo, se as condições específicas não forem propícias. Inclusive, as configurações do cenário (*setting*) são importantes a ponto de que os resultados em laboratórios ou

experimentos controlados (fechados) não sejam imediatamente extrapoláveis para as situações (abertas) do cotidiano, e vice-versa. Tudo isso, em minha interpretação, nos sugere *cautela* tanto para afirmarmos quanto para negarmos o caso de relações causais (explicativas) entre ficções e efeitos morais; sobretudo, no que diz respeito a generalizações.

Podemos ainda dar mais um passo adiante em nossa trama e questionar a leitura da causação como uma relação linear entre uma agência que age em um objeto inerte; isto é, ou a obra compeliu o público (o objeto) a assumir certa moral; ou o público compeliu a obra a assumi-la. Em contrapartida, eu prefiro romper com a linearidade unívoca tanto sobre a propriedade do sentido da interpretação quanto sobre a agência em um encadeamento causal. Os efeitos morais não são produtos *das* ficções ou meros reflexos *dos* públicos, mas sim frutos de uma relação composta entre diversas ficções, audiências e circunstâncias ambientais.

Desse modo, interpretações e causações não são tratadas como interações mecânicas entre entidades *realmente* isoladas, mas transações e intra-ações. Estas noções consonantes expressam que, por exemplo, as ficções e os públicos se atravessam; isto é, se codeterminam e se afetam dinamicamente. Em outras palavras, as ficções afetam de modo dinâmico as respostas interpretativas dos seus públicos, enquanto estes afetam como as ficções são experienciadas. Por se tratar de múltiplas ficções e públicos, há uma variação profusa de relações. Essas relações não acontecem no “vácuo”, mas sempre conectadas às nossas práticas culturais compartilhadas sobre as ficções e também às nossas características psicológicas enquanto seres humanos. *Transação* é uma noção filosófica aplicada originalmente por Louise Rosenblatt à literatura; *intra-ação* é uma noção cunhada por Karen Barad com amparo na filosofia da física e na epistemologia feminista. Ambas as noções enfatizam *a relação* emaranhada ou orgânica de entidades em vez de cada entidade isoladamente.

De forma singular, no início da década de 1930, Louise Rosenblatt é pioneira ao abandonar um pressuposto tradicional da crítica literária com a publicação de *Literature as Exploration* (1938). Segundo ela, texto (obra) e leitores (público) *não* são entidades já acabadas, que interagem mantendo as suas fronteiras intactas. Ao designar sua alternativa, em *Literature as Exploration*, Rosenblatt (1995) avança a noção *transação*, sugerida por Arthur Bentley e John Dewey (1949) em sua rejeição aos dualismos e às explanações fixadas, a fim de indicar uma relação entre elementos que se condicionam reciprocamente. Mediante essa abordagem interpretativa, nos termos dela, “pós-einsteiniana”, entende-se que a objetividade do texto está condicionada pela subjetividade do público, e vice-versa. Consoante Rosenblatt (1995, p. 24; p. 26), sem a infusão simbólica, intelectual e emocional do público, um agrupado de sinais acústicos, visuais ou táteis não pode se manifestar como ou se transformar

em obra estética. Por outro lado, a resposta ou a manifestação do público não é indiferente a esses sinais, mas é afetada, adaptada ou transformada à medida que eles são processados.

Rosenblatt (1995, p. xvi-xix) coloca que o sentido "acontece" durante um movimento contínuo, espiralado e não-linear entre texto e leitores; ou seja, ele acontece durante uma transação. Enquanto tal, uma interpretação é um processo ocorrente *em* um contexto social, temporal e cultural particular – ela está *situada*. Como bem coloca Olívia da Costa Fialho (2012) a teoria de recepção proposta por Rosenblatt contesta a ênfase do texto como o único determinante do sentido, ao passo que reconhece a significância crucial da pessoa que lê o texto, “que é informada pelas experiências que ela traz para o momento da leitura: circunstâncias históricas presentes, conhecimento de mundo, gênero, raça, classe, idade, educação, experiências pessoais, sentimentos” (Fialho, 2012, p. 21). As histórias são algo que leitores vivem e atravessam sob a orientação dos textos e experiências relevantes a estes. Textos são sinais que ganham vida e se tornam experiência com a presença de quem os lê.

Em suas incontáveis variações únicas, as obras, os públicos e os ambientes formam incontáveis circuitos interpretativos únicos. Ao dizê-las "únicas", Rosenblatt (1995, p. 27-8) ressalva que não está considerando que essas variações sejam completamente diferentes, mas diferenciáveis.⁸¹ Nesse sentido, Rosenblatt (1995, p. 30) entende que aquilo que um texto comunica depende do repertório, da identidade, da condição e da circunstância de cada público. Quanto mais qualificado for o público, mais qualificada será a apreensão da obra. Mas não se trata só de um monólogo. Obras podem desafiar as nossas expectativas, nos deixar desconfortáveis, nos expor a reviravoltas, nos levar à dúvida e nos lançar à dissonância cognitiva. Elas podem mexer conosco, nos movimentar ao passo que são por nós movimentadas.

É aparente, portanto, que a perspectiva transacional não endossa a ideia de que existe uma única interpretação correta. Todavia, Rosenblatt (1995, p. xix; p. 295) entende que nem todas as interpretações possuem a mesma qualidade ou validade. Contextualmente, há critérios que discriminam a validade relativa de interpretações distintas. Ao incorporá-los através de uma educação cultural comum, nós podemos concordar a respeito deles e avaliar certas interpretações como mais pertinentes do que outras. Essa solução de Rosenblatt (1995, p. 183) remonta à ‘assertibilidade garantida’ (*warranted assertibility*) teorizada por Dewey.

De forma compatível, é possível sustentar a validade de múltiplas interpretações e

⁸¹ Nós, enquanto seres humanos, por exemplo, apresentamos muitas experiências socio-biológicas em comum (e.g. nascimento, crescimento, socialização, corporeidade, dor, prazer, emoções, morte), mas biografias biossociais relativamente únicas.

também uma abertura para a revisão judiciosa dos critérios. Sem embargo, Rosenblatt (1995, p. 50) afirma que, quando um público impõe *somente* as suas próprias vontades na interpretação de uma obra, desprezando os contextos culturais e aspectos textuais pertinentes, esse público está cometendo uma injustiça com o “texto”.⁸² Neste caso, talvez possamos dizer que a obra faz parte do processo interpretativo (malfeito), mas não que ela seja *responsável* pelo sentido realizado. Em especial, onde há um óbvio abuso interpretativo.

Seria absurdo, por exemplo, imputar responsabilidade ao filme *Matrix* pelas conclusões supremacistas, antidemocráticas e misóginas de grupos *alt-right*; apenas porque estes acabaram interpretando errônea e superficialmente essa obra cyberpunk como um possível símbolo reacionário contra uma agenda político-moral mais progressista. Podemos dizer que essa fatídica interpretação *alt-right* é superficial em relação à trama, à história e aos contextos pertinentes ao filme: ao gênero cyberpunk; à época da produção; à autoria; à caracterização; às intertextualidades. Que ela ignora que *Matrix* é, por exemplo, um filme que nos oferece uma personagem como Trinity e um filme criado pelas irmãs Wachowski, que são mulheres trans. Trata-se de uma recepção que retalha a obra. Ela não dialoga nem contra nem a favor dos pontos dramatizados pelo filme, mas *forja* uma conexão que esgarça limites metafóricos.⁸³

Ainda assim, de fato, *Matrix* é para esses grupos uma fonte de inspiração reacionária: para que tomem as suas “decisões difíceis, porém reveladoras sobre a realidade que os explora”; para que escolham “a pílula vermelha ao invés da azul”; para que não sejam, segundo eles, explorados pelas mulheres sem perceber (*sic*). É, afinal, o movimento *Red Pill*. De fato, sem esse filme, não haveria a possibilidade de haver surgido *esta* interpretação metafórica esgarçada; *este* reforço de atitudes ou revelação reacionária em particular; *este* efeito. É um produto *quimérico* da relação entre um ambiente reacionário, um público ignorante e *Matrix*.

Para mim, é desencaminhador situar a agência causal ou na ficção, ou no público, quando as consequências dependem de relações em contextos particulares. A qualificação de causa não é atributo “real” das ficções nem do público. Há algo de fabuloso na tese da causação moral das histórias ficcionais, como se elas retivessem algum poder mágico que

⁸² A propósito, diferente do que conclui Posner, esse não é o caso das interpretações de Nussbaum sobre livros de Dickens como preocupados com “justiça social”, posto que elas são compatíveis com informações para-textuais do autor, questões pertinentes à Era Vitoriana, escolhas temáticas, gênero textual, justaposições textuais e enredo. É Posner, contra todos os sinais, quem despreza um aspecto integral das obras de Dickens.

⁸³ Para uma melhor contextualização desse episódio, sugiro a reportagem de Ana Sarmento (2021), assim como a entrevista de Marlow Stern (2020) com Hugo Weaving, ator de *Matrix*, subintitulada precisamente: “Why the Alt-Right’s Got ‘The Matrix’ All Wrong”.

seria deflagrado afinal em teor sucinto e moralizante à revelia do público. “Era uma vez...”. Mas, por outro lado, o público ainda precisa da ficção para interpretá-la – bem ou mal. Os efeitos morais ocorrem, eu presumo, na relação das agências da obra, do ambiente e do público; muito embora possa haver um descompasso (até mesmo grosseiro) entre a interpretação preferida por este e as interpretações mais válidas segundo as práticas e as razões trabalhadas em comunidades de inquérito formais ou informais – criadores, universidades, *fanbases*.⁸⁴ Em síntese, não se trata de uma causação moral *das* ficções, mas de uma causação moral oriunda de relações com histórias ficcionais.

Não há públicos sem obras, nem obras sem públicos. Essas entidades, materialmente, “não preexistem às suas interações”, para já usar uma expressão de Barad (2007, p. ix). As obras ficcionais não fazem nada sem os públicos, que não existem *como tais* sem as obras. As atuações dos públicos dependem das obras, e as vidas destas dependem desses. Há, assim, uma codeterminação ontológica. Isso supera a dualidade público e obra, uma vez que também há todo um contexto envolvido nessa relação. As agências das obras, públicos e dos ambientes se constituem mutuamente.⁸⁵

Discorrendo sobre problemas de agência, Karen Barad (2007, p.25-6) elabora implicações e conceitos a partir da filosofia-física de Niels Bohr, que não separava a sua concepção física da filosófica. Considerando-a, Barad entende que a principal lição ontológica da física quântica é que “nós somos uma parte dessa natureza que nós procuramos entender”. De todo modo, não pretendo rebuscar o entendimento de Barad aqui – até porque está além do meu conhecimento atual. Sem embargo, há noções de Barad (intra-ação, em especial) que considero adaptáveis para a problemática da causação moral acerca das ficções. Essa adaptação evoca a ideia de que as ficções e os públicos não existem como entidades prontas e isoladas no vazio, à espera de uma colisão significativa. A obra é parte do público e do ambiente; o público é parte da obra e do ambiente, e assim por diante.

Conforme Barad (2007, p. 33), “o neologismo ‘intra-ação’ significa a constituição mútua de agências emaranhadas”. Ele contrasta com o termo ‘interação’, que presume a separação e completude de agências individuais antes de suas relações. A noção de intra-ação, por sua vez, considera que as agências distintas não preexistem, mas emergem através de suas relações. Nas palavras grifadas de Barad (2007, p. 33), “*agências são apenas distintas em*

⁸⁴ É sempre bom lembrar que essas práticas e razões intersubjetivas (em um *continuum* entre subjetividade e objetividade) estão abertas à revisão e ao escrutínio. Elas estão estáveis, mas são inconclusivas. Cf. Elgin (2010, p. 16).

⁸⁵ É também um dos pressupostos do modelo cognitivo social do psicólogo Albert Bandura (1999), que nos entende como, ao mesmo tempo, “produtores e produtos de sistemas sociais”.

relação aos seus emaranhamentos mútuos; elas não existem como elementos individuais”. Nesse sentido, Barad (2007, p. 128) opõe-se à metafísica do individualismo, pela qual se presume a existência prévia de entidades separadamente determinadas.

A escrita ou a leitura de um livro é uma intra-ação. Fazendo-se exemplo, Barad (2007, p. x) comenta que a escrita de seu livro não corresponde a uma prática unidirecional, pela qual um indivíduo que escreve, inalterado, causa mecanicamente o que é escrito. Há um *feedback* iterativo, mutuamente constitutivo. Livros e autores são cocriaturas. Ao escrevermos, nós criamos trabalhos e somos recriados por nossos trabalhos. Não apenas isso. Como ressalva Barad, nessa dinâmica criativa, coexistem também outros agentes direta ou indiretamente envolvidos: sejam eles pessoas humanas, não-humanas; sejam eles coletivos; sejam eles instituições; sejam eles ambientes. Todos participam na intra-ação que é a escrita de um livro.

Favorecendo essa abordagem, prefiro não atribuir uma agência estática ou à ficção ou ao público, em uma relação sujeito-objeto unidirecional, para os efeitos que possam surgir dessa relação. Segundo Barad (2007, p. 178), a agência está na própria dinâmica de intra-ação. É um “sendo” que envolve um emaranhado de agentes coconstitutivos, que podem ser distinguidos *a posteriori* – esse é o espírito das distinções que faço. Essas distinções não são um corte absoluto, mas relativo e instrumental para processarmos e entendermos o “fenômeno” relevante. Está sempre aberta, por exemplo, a questão sobre onde termina a obra e começa o público, e vice-versa. Em suma, é a própria relação “ficção-audiência-auditório” que performa, dinamicamente, uma (intra)agência capaz de afetar a resposta do público (audiência), o sentido da ficção (obra) e também a atmosfera do ambiente (auditório).⁸⁶ Nós demarcamos essa relação depois, favorecendo determinados recortes conforme nossas prioridades metodológicas e práticas. E, portanto, a nossa demarcação não será “neutra”.

A esse respeito, Lucas Introna (2014, p. 37) comenta que Barad trata, por exemplo, observadores, instrumentos de medida e objetos observados como emaranhados em uma unidade ontológica primitiva (um fenômeno), que recortamos depois, por conveniência prática, em “coisas”. Há antes uma intra-relação dinâmica. A agência está na dinâmica dessa relação – nós a fragmentamos depois; nós performamos “cortes agenciais”. Essa posição rejeita, assim, o pressuposto de que há partes isoladas pré-existentes e enfatiza a

⁸⁶ Tratando sobre a nossa relação com narrativas ficcionais, o enativista Marco Caracciolo (2011, p. 373) comenta algo similar: “[...] as nossas interpretações dessas narrativas dependem amplamente da triangulação entre o ponto de vista que emerge da própria narrativa, nosso background cultural e a nossa história pessoal de acoplamento com o mundo”. Ele também não trata a nossa identidade como pré-existente e destacada ou abstraída do mundo em que vivemos.

relacionalidade dinâmica nos processos. A própria ideia de predição torna-se tênue (ainda mais do que no caso do ‘efeito borboleta’); em última instância, a própria separação entre ‘causa’ e ‘efeito’ torna-se estranha, uma vez que os pressupostos de sequencialidade e isolamento são abandonados. Para mim, ainda tateando, esta não é uma filosofia de fácil expressão. Sem embargo, considero-a interessante para sobressaltar um aspecto relacional em nossa conversa sobre moral e ficções, a qual parece ainda presa, à procura de um agente isolado causador – seja ele uma obra, seja ele um público.

Retorno agora à perspectiva de Posner, pela qual a causação moral por ficções é acionada pela vontade ou pela predileção moral do público. Essa perspectiva tem, muito claramente, a simpatia de Landy e também é em algum sentido aceita por Nussbaum, diferenças importantes à parte. O meu desconforto parcial com essa perspectiva está no que ela pressupõe. Nela, a força da subjetividade humana torna-se inflacionada, a ponto de deixar implícito que só mudamos por nossa vontade própria ou de acordo com o nosso “verdadeiro *self*”. Acontece aí, por vezes, a nossa inflação como sujeitos radicalmente livres e autodeterminados. Ora, assim como em nossas vidas, em nossa relação com as ficções, nós não somos uma agência pronta no vácuo. Conversamos com amigos ou anônimos a respeito, acessamos críticas, estamos conectados a um contexto sócio-histórico, estamos mudando em identidade ou circunstância e, não menos importante, consumimos obras que possuem autorias e perspectivas.

Muitas vezes, a recepção de uma ficção, mesmo aquela com a qual simpatizamos, não é plenamente consonante ou moldável às nossas expectativas políticas e morais. Ficções podem nos desafiar, podem colocar em conflito as diversas facetas do nosso *self*. Somos seres moralmente complicados, capazes de, na mesma página, ou no mesmo dia, manifestar inclinações gentis e cruéis. Seguindo Barad (2007, p. 171), não pressuponho que já estejamos prontos antes de entrarmos em contato com as ficções, de modo que tenhamos, na melhor das hipóteses, a realidade de nosso *self* refletida por elas. Em nosso envolvimento com as ficções, eu prefiro pressupor, as nossas identidades estão em pleno desenvolvimento. E as ficções tampouco estão prontas. Seus sentidos podem ser retrabalhados, expandidos, suprimidos. Não é como se as possibilidades da audiência e da obra estivessem desde já concluídas, apenas à espera de algo ou de alguém capaz de as espelhar. Elas ainda estão indeterminadas, afetando-se de forma mútua, dinâmica e, talvez, não facilmente perceptível.

Como sugere Arthur Danto (2010, p. 63-4), talvez as histórias ficcionais dependam de “Eus” que identifiquem seus fragmentos nelas para que os temas delas existam. Quer dizer, toda história acaba sendo, metaforicamente, sobre as partes de quem a ouve ou a vê. Não

como se nos espelhassem, mas sim como se essas histórias movimentassem os fragmentos de nosso *self* como se este fosse um caleidoscópio, ao nos fazerem viver outras identidades, vidas e possibilidades.⁸⁷ Nessa transfiguração (intra-ativa) poderia estar a nossa possibilidade de modificação. Nós nem precisamos tão logo assumir, com radicalidade, que o nosso *self* é absoluto e imutável, como encorajam as descrições de Posner e Landy; nem que o nosso senso de identidade é tão fraco como o de Alonso Quijano, aquele célebre *homo fictus* que foi incapaz de não render a sua identidade, de forma radical, aos seus romances prediletos de cavalaria. Moderadamente, nós podemos pressupor que o nosso senso de *self* é resistente, porém mutável e dinâmico. Na intra-ação com as ficções, o nosso *self* cocausa efeitos nele mesmo.

Diante do exposto, a minha posição é de renúncia a uma leitura determinista linear sobre ficção e causação moral. Isso pôde ser delineado em, ao menos, três dimensões: (1) pela preferência por ‘influência’ em vez de ‘causa’, exposta ainda no primeiro capítulo; (2) pela noção explanativa pragmática agnóstica sobre ‘causa’ de Van Fraassen; (3) pela concepção relacional intra-ativa de Karen Barad. Portanto, eu sugiro que o postulado causalista (“*histórias ficcionais causam efeitos morais em nós*”), em sua tônica determinista e linear, seja derrubado. Em suas ruínas, prefiro sustentar que *as nossas relações com ficções* (enquanto influências *sempre* relativas a outras influências) *podem nos ajudar a explicar a nossa dinâmica formação moral*.

Nessa controvérsia sobre histórias ficcionais e causação moral, diante de uma curiosa omissão acerca da noção de ‘causa’, considereei necessárias algumas palavras a respeito. Mas foi, a tempo, apenas um começo. Dito isso, ainda que possam ser úteis, não espero que essas palavras sejam nem de longe suficientes.⁸⁸

2.4 UMA GRANDE FAMÍLIA DE EFEITOS MORAIS

Esse título pode trazer uma estranheza por retomar o termo ‘efeitos’, logo acima preterido. Para não deixar uma incerteza ou inconsistência no ar, eu gostaria de ressaltar que

⁸⁷ Agradeço à minha orientadora Janyne Sattler também por essa interpretação.

⁸⁸ As próprias noções de ‘causa’ e de ‘causação’ ainda estão sujeitas a críticas filosóficas em prol de seu completo abandono. Por outro lado, há quem sustente as suas pertinências. Como sugeri brevemente, a partir de Cartwright e Van Fraassen, também são objetos de disputa os sentidos usos desses conceitos; inclusive, em relação aos métodos científicos que buscam identificar causas. Cf. Rani Lill Anjum e Stephen Mumford (2018).

se trata de um uso transitório para expor a literatura de pesquisa em seus próprios termos. No entanto, eu preferiria dizer que se trata de uma grande família de influências morais.

Ressalvado isso, a noção de causa tão logo nos leva à de efeito. No debate filosófico, os efeitos morais reputados às ficções não pertencem a uma linha unívoca, mas a um ramo de categorias. A tese causalista é, portanto, bastante manobrável, e causalistas, por certo “pulam de galho em galho”. Cada posição sobre efeitos apresentando fragilidades e controvérsias que lhes são próprias. A discussão torna-se rica, porém, confusa. Temos assim partes contrárias que não sabem muito bem quais bens estão disputando, e mesmo se deveriam ter iniciado a disputa em primeiro lugar. Portanto, diante da necessidade de organização descritiva, eu sugiro uma tipologia inicial.

Efeitos podem apresentar três valências éticas: *prejudicial*, *neutra (amoral)* ou *benéfica*. Considerando o debate entre Posner (1997; 1998) e Nussbaum (1998), por exemplo, são *neutros* os efeitos que aumentam a empatia (como capacidade de tomada da perspectiva de outra pessoa), posto que esta pode servir a propósitos amorais,⁸⁹ benevolentes ou malevolentes. Ao imaginar melhor os sentimentos e as perspectivas de uma pessoa vulnerável, uma pessoa compassiva pode ter melhores condições para ajudá-la; enquanto uma pessoa sádica, para prejudicá-la. O direcionamento da empatia é ambivalente. Por outro lado, são moralmente benéficos, para Nussbaum, os aumentos em nossa compaixão (empatia afetiva) por pessoas tratadas injustamente. Para ambos, são prejudiciais os efeitos que nos tornam cruéis ou sádicos. Em razão das diferenças nos pressupostos (meta)éticos e políticos de quem debate, há uma variação sobre os sentidos de prejudicial e de benéfico – eu retomarei este tema na parte 2.5.

Cabe dividir esses efeitos também em *reformativos*, *formativos* e *transformativos*. Em outras palavras, respectivamente: (1) eles podem revigorar, revelar ou reativar aquilo com que já compactuamos e a forma como já vivemos; ou (2) eles podem nos alterar em consonância com alguma de nossas tendências ou ambivalências, gerando alguma adição, ajuste, correção, dúvida ou resolução; ou (3) eles podem nos transformar, subvertendo, quase ou completamente, o que éramos e fazíamos desde então. Com ênfases diferentes, Nussbaum, Posner e Landy aceitam efeitos reformativos e formativos, mas estes são mais defendidos por Nussbaum. Em geral, a meu ver, o papel dos efeitos reformativos em nossas vidas morais tende a ser aí subestimado, como se a manutenção de certas tendências que temos não fosse

⁸⁹ Em um jogo ou esporte, antecipar a jogada de alguém pela projeção de sua perspectiva ou sentimentos.

tão moral e politicamente importante ou mesmo problemática quanto suas mudanças.⁹⁰ Entrementes, as críticas mais duras recaem sobre controversos efeitos transformativos – de modo curioso, porque não parecem ser sustentados por ninguém nesse contexto afinal.

Podemos compreender que os efeitos tenham uma duração *provisória* (curta), *persistente* (média-longa) ou *permanente* – sendo esta, em especial, discutível. Consoante à tipologia de Potter (2012, p. 44; 53), por exemplo, podemos assumir que esses efeitos possam ser deflagrados por um processo *imediatos* ou *gradual* (*drip-drip-drip*); seja este *contínuo*, seja *intermitente*. Talvez eles afetem o nosso senso de identidade, *self*, agência ou personalidade moral. Talvez eles sejam apenas situacionais, nos pendendo para uma ou outra direção moral em nossas vidas ao passo que os estímulos estejam mais presentes ou salientes (*primed*) para nós sem, contudo, alterar quem somos para além da superfície. Talvez eles dependam apenas da nossa personalidade ou da nossa situação; ou ainda, da relação (dissonante, ressonante) entre ambas.

Posner e Landy (2008, p. 79) parecem não aceitar nem efeitos (trans)formativos situacionais e muito menos identitários, já que a “personalidade verdadeira” do público sempre predomina na relação e previne alterações de orientação moral. De todo modo, creio que o debate filosófico tende a se centrar em efeitos identitários persistentes ou permanentes; provavelmente pela forte tradição personalista da ética das virtudes. Ainda que os debatedores não partilhem dessa tradição, a discussão tende a gravitar em torno dela, seja para afirmá-la, seja para contrapô-la. Pesquisas e teorias da comunicação, por sua vez, também consideram bastante efeitos situacionais provisórios e persistentes (Potter, 2012; Bryant; Oliver; Raney, 2020). Através de uma escala de duração (provisório, persistente, permanente), observo que tanto efeitos identitários quanto situacionais costumam ser lidos como ‘persistentes’. Essa tendência em comum, talvez, aponte que os efeitos persistentes podem ser considerados, em especial, como relativos à interação entre a personalidade (durável, mas dinâmica) e a situação – variável, mas perpetuável. Seria, talvez, uma forma de ruptura com o dualismo identidade-situação.

Os efeitos podem ainda ser tripartidos como atuando (1) em nossas *habilidades gerais* – empáticas, imaginativas, cognitivas, emocionais, avaliativas; (2) em nossas *considerações*

⁹⁰ Tal preocupação, não obstante, está notavelmente presente na filosofia pessimista de Theodor Adorno sobre a indústria cultural e nos estudos de comunicação influenciadas por ela. Enquanto produtos dessa indústria, as ficções televisivas e cinematográficas são vistas como perpetuadoras de estereótipos e estruturas mentais prejudiciais. Cf. J. M. Bernstein (2001). Reforços, por outro lado, podem também favorecer a manutenção de padrões benéficos. James Potter (2012, p. 36), um acadêmico da comunicação, supõe que efeitos de reforço talvez sejam os mais importantes e poderosos efeitos midiáticos – de não-ficções e de ficções.

sobre a vida em comum; ou, (3) em nossos *padrões específicos*, ao menos, de comportamento, de ação, de discurso, de linguagem, de normas, de valores, de crença, de atitude, de pensamento, de sentimento, de percepção, de juízo, de desejo, de motivação, de intenção ou de expectativa que importam em nossa convivência. As disputas tendem a oscilar entre os três tipos.

Essa tripartição acima é aproximável àquela sugerida por Jèmeljan Hakemulder (2000, p. 3-4), que distingue os efeitos em (1) *pré-éticos*, (2) *éticos* e (3) *morais*. Conforme interpreto, os *efeitos pré-éticos* dizem respeito às habilidades gerais (empatia, flexibilidade cognitiva, percepção) que impactam na construção de nossas considerações éticas – i.e. aquelas sobre sentido e valor da vida; bem e mal; certo e errado; normas e valores. Já os *efeitos éticos* são oriundos dessas mesmas considerações, casos nos quais as ficções, por exemplo, pautam, dramatizam, complexificam ou direcionam as nossas reflexões sobre a vida comum. E os *efeitos morais*, por último, são produtos das persuasões efetivas (e também os reforços em convicção) a favor ou contra uma certa posição ou padrão moral.

Conceitualmente, alguns desses efeitos, *conspícuos*, são certamente externados – e. g. ações. Outros, *íntimos*, são externalizáveis, sem necessariamente serem externados afinal – e. g. atitudes.⁹¹ Mudanças conspícuas podem ou não estar conectadas a mudanças íntimas correlatas, e vice-versa. Por exemplo, posso começar a me comportar como uma pessoa aparentemente “bondosa” por algum reflexo condicionado e inconsciente, medo de sanção ou mesmo por uma atitude dissimulada, como faz o sobrinho de Rameau imaginado por Denis Diderot.⁹² Posso também mudar em meu íntimo, mas não aparentar comportamento distinto, porque tenho medo das consequências; porque não é possível no ambiente em que me encontro; porque o comportamento a ser expresso não difere em aparência. Ou, enfim, posso mudar conspícua e intimamente, em harmonia, “de corpo e alma”.

Temos aí uma tipologia inicial que, mesmo não incluindo todos os tipos relevantes, já consegue indicar a variedade dos efeitos supostamente alcançados em relação às ficções. Recapitulando, podemos distingui-los em *benéficos/neutros/prejudiciais*; em

⁹¹ Diante da mesma necessidade de organização conceitual, Liao (2013) propõe a distinção entre efeitos morais como de ação (externa) e de pensamento (interna). Porém, essa dualização é indesejavelmente restrita e intelectualista. “Conspícuo” e “íntimo”, por outro lado, são termos mais amplos, que podem abarcar “ação” e “pensamento”, além de incluir outras instâncias. O próprio Liao (2013, p. 271; 278), aliás, sabe que a pesquisa psicológica sobre efeitos morais (uma fonte importante para o debate) recorre a categorias mais amplas.

⁹² Neste diálogo satírico, *O Sobrinho de Rameau* (1805), *Moi* comenta que as peças de Molière nos ensinam a conhecer os deveres, amar a virtude e a detestar o vício, mas *Lui* (o sobrinho) rebate que o seu proveito com essas peças é conhecer o comportamento vicioso (avareza, hipocrisia) para que jamais dê nas vistas e aparente seus vícios. Ele diz a propósito: “Eu sou o que sou e continuo sendo eu mesmo; mas eu ajo e falo como convém” (Diderot, 2006, p. 103).

reformativos/formativos/transformativos; em *habilidades gerais/considerações/ padrões específicos*; em *situacionais/identitários*; em *provisórios/persistentes/permanentes*; em *imediatos/graduais-contínuos/graduais-flutuantes*. Distinções que são multiplicáveis.

De forma problemática, os debates filosóficos ostentam reivindicações sobre uma variedade de efeitos morais não diferenciados. Eles são como labirintos, com muitos becos e trifurcações, sem mapas ou pistas para as saídas. Em outras palavras, essas discussões tornam-se imprecisas porque misturam, de forma atravessada e não qualificada, os tipos de efeitos que estão disputando. E também porque elas demoram a entender, se entendem, quais são os verdadeiros objetos de polêmica e as razões para tanto.

Justamente por isso, busquei uma revisão crítica na subseção anterior, sinalizando uma falsa controvérsia sobre ‘causalistas fervorosos’ que defenderiam *efeitos transformativos*. Alternativamente, eu diria que as posições mais restritivas, como as de Posner e Landy, tendem a atacar as posições que aceitam mais tipos de efeitos (em geral, *formativos*), como as de Nussbaum e Booth. Estas, por serem inclusivas, compreendem também os efeitos de posições mais restritas; em outras palavras, elas não disputam se *efeitos reformativos* acontecem. Mas, ao reivindicarem ou negarem o caso de algum tipo de efeito moral, todas essas posições podem ser cobradas a fornecer argumentos e, em última instância, evidências empíricas que sustentem as suas reivindicações. E, de fato, essa cobrança é efetivada nos desacordos genuínos sobre os efeitos formativos. Temos, assim, a instalação de um impasse por evidências.

O impasse inicia pelo choque entre duas intuições conflitantes. É óbvio que as histórias ficcionais podem nos formar moralmente, uma vez que elas são capazes de nos enganar, sobremaneira, em seus enredos morais. Mas também é óbvio que elas não podem nos formar moralmente, posto que conseguimos, afinal, compartimentalizar bem o mundo e o *self* reais de suas versões em nossas experiências com as ficções. Nenhuma das “obviedades” é simplesmente removida pela outra. Intuições, no entanto, podem estar equivocadas. Sabendo disso, e não conseguindo se resolver sobre uma base somente descritiva e argumentativa, os lados em disputa reclamam por evidências empíricas.

Landy (2008, p. 75) e Posner (1997, p. 11), por exemplo, denunciam a ausência de evidências para as reivindicações (trans)formativas de Nussbaum – Pseudo-Nussbaum, aliás, no caso das transformativas. Mas Booth (1998, p. 371) parece induzir uma confissão em contrapartida. Timidamente, Posner (1998a, p. 400), confessa que não traz mais do que evidências anedóticas, e Landy deveria ter confessado o mesmo. Nesse impasse, o embate fica à deriva. A princípio, não teríamos razões e, em especial, evidências científicas suficientes

nem para ancorarmos a hipótese moral sobre as ficções, nem para abandoná-la de vez; pois, *ausência de evidência não é evidência de ausência*. Permanece, assim, em suspensão a nossa preocupação moral com as histórias ficcionais – literárias e em geral. Há aqui um impasse por uma falta de evidências. Onde estão elas?

Hoje, nós certamente contamos com defesas empíricas para algumas das posições avançadas nesse debate iniciado no final da década de 1990. Uma dessas defesas, por exemplo, é a de Christopher McVey (2020), que busca sustentar e tensionar as teses defendidas por Nussbaum. Todavia, é relevante notarmos que, ainda na virada do milênio, há um trabalho empírico que reúne e examina as evidências de efeitos morais relevantes para esse debate filosófico: *The Moral Laboratory*, de Jèmeljan Hakemulder (2000). Entre outras contribuições, esse trabalho expõe as dificuldades enfrentadas pelas pesquisas empíricas acerca das hipóteses causais e oferece um saldo criterioso das evidências válidas.⁹³

Hakemulder (2000, p. 25) parte do fato de que a discussão filosófica e literária não faz muito esforço para substanciar empiricamente as suas diversas posições causalistas. A depender dos resultados, muito esforço teórico e político poderia ser poupado ou, talvez, ainda mais encorajado. Quem possui um ceticismo geral e também quem se opõe a teses de causação moral em relação às ficções não parece satisfeito apenas com anedotas, relatos pessoais ou similares e mesmo argumentos conceituais. Segundo Hakemulder (2000, p. 31), anedotas e também estudos baseados em autorrelatos e autoavaliações, ainda que sinceros, podem estar sujeitos à reconstrução enviesada ou imprecisa de experiências passadas e suas associações. Podemos desse modo, equivocadamente, assumir que uma ficção teve um efeito formativo em nós.

O recurso a experimentos controlados em laboratório, que possuem uma metodologia menos vulnerável ao autoengano, parece assim um movimento razoável. Contudo, mesmo que recorramos a esse recurso, os problemas com as evidências não acabam. Em verdade, eles parecem apenas começar. Assim, o impasse das evidências instala-se também como metodológico.

Hakemulder (2000, p. 38-40) comenta, por exemplo, que as situações experimentais muitas vezes possuem pouca semelhança com a situação cotidiana – o ambiente, as práticas associadas, a extensão das obras e a duração da exposição. Outro problema é a dificuldade de

⁹³ Embora Hakemulder, assim como o debate revisado, também selecione o fenômeno da literatura ficcional, o seu diagnóstico não foge à regra dos realizados em um contexto de pesquisas de comunicação, onde se estuda os efeitos de ficções de outras mídias. Cf. Potter (2012) e Bryant, Oliver e Raney (2020). Como já havia dito, o aspecto literário é tradicionalmente preferido em filosofia, mas o problema dos efeitos morais da nossa relação com histórias ficcionais ultrapassa essa preferência em larga medida.

extrapolação dos resultados. Se uma ficção produzir efeitos, podemos assumir que outras produzem também? Se as ficções influenciam crianças, podemos tão logo assumir que elas influenciam adultos? Ademais, muitos estudos não realizam um acompanhamento longitudinal, sendo impossível examinar para além de efeitos de curto prazo. Mesmo nos casos em que ocorre tal acompanhamento, parece impossível isolar as pessoas experimentadas de outras influências que podem terminar suprimindo ou, de fato, sustentando os efeitos.⁹⁴ Também há o risco considerável de que as evidências possam somente estabelecer uma coincidência ou correlação superficial, mas não, razoavelmente, uma causação – probabilística, nesse caso.

Mantendo a seção anterior em vista, é interessante que, segundo Hakemulder (2000, p. 30-31), exista dúvida sobre a direção da relação causal entre a história ficcional e a personalidade ou identidade do público. Pode não haver uma clareza sobre as variáveis que condicionam os efeitos. E, nestes experimentos, pode persistir a dúvida se os efeitos morais devem ser reputados às obras ou aos públicos. Afinal, são as obras que produzem efeitos morais nos públicos? Ou, como defendem Posner e Landy, são apenas os públicos que determinam os efeitos que as obras produzem neles mesmos? Suponho que talvez esse fenômeno possa comportar os dois tipos de recortes agenciais; quer dizer, a depender do *design* ou aparato do experimento, teremos ora as obras, ora os públicos como posicionados na condição de agentes causadores. Nenhum seria, de modo ontologicamente essencial, a causa na relação. Talvez, como diz Barad (2007, p. 350), haja apenas uma resolução contingente da inseparabilidade ontológica do fenômeno ou relação, que produz seus efeitos enquanto tal. E, segundo Hakemulder (2000, p. 46), nós podemos razoavelmente supor que os efeitos das narrativas ficcionais sejam baseados em uma *combinação única* (um fenômeno) em que um certo público acessa uma certa obra em um certo momento (*timing*) e contexto de sua vida. Sendo assim, parece que a tarefa de encontrar regularidades observáveis e prováveis é um tremendo desafio.

Diante desse panorama, ainda que brevemente circunscrito aqui, não se deve estranhar o surgimento de uma desconfiança ou, quem sabe, impaciência com a abordagem empírica sobre efeitos. Ao falar de efeitos cognitivos, Jukka Mikkonen parece atualizar as preocupações de Hakemulder, mas, dessa vez, com um tom mais pessimista. Acerca das

⁹⁴ Os exemplos de Hakemulder são estudos como os de Flerx, Fidler e Rogers (1976), que consideram os efeitos da leitura de histórias em que mulheres são apresentadas em papéis não-tradicionais nas expectativas de gênero. A dificuldade é que, entre a leitura das histórias e o segundo pós-teste, as pessoas experimentadas, provavelmente, serão expostas a numerosas instâncias de modelos mais tradicionais de gênero, o que, de forma presumível, pode obliterar os efeitos daquela leitura isolada.

pesquisas empíricas em psicologia, Mikkonen (2015, p. 276) nota mais controvérsia do que conciliação quanto aos diversos resultados. Parece que essas pesquisas são mais do que incapazes de responder às questões caras ao debate filosófico. Para ele, mais do que isso, em vez de responder os problemas, essas pesquisas só levantam perguntas adicionais sobre os seus procedimentos. Frente a esses modelos experimentais, Mikkonen conclui o seu exame sugerindo uma possível guinada para estudos históricos, sociológicos e biográficos. Essas fontes são de fato interessantes. Todavia, não entendo que precisamos escolher um ou outro tipo de fonte; afinal, problemas metodológicos podem vir a ser sanados e até mesmo uma abordagem complementar ou alternativa sugerida a partir dessa problematização.

Eu me pergunto se o recurso à metodologia de estudos de caso pode nos ajudar a preencher essa lacuna.⁹⁵ Mary Morgan (2014, p. 288-289) coloca que esses estudos são empregados nas ciências sociais (Sociologia, Ciência Política, Antropologia, Psicologia), além de ciências médicas, e metodologias afins na ecologia, na biologia e nas humanidades. Inclusive as próprias histórias ficcionais podem realizar uma espécie de estudo de caso, como, por exemplo, *Guerra e Paz* (1867) faz sobre as Guerras Napoleônicas. Sendo um “gênero epistêmico” paralelo a experimentos controlados e a análises estatísticas, o estudo de caso envolve a investigação aprofundada de um todo – uma comunidade, um grupo de pessoas, uma biografia, um evento. De maneira bastante variável e flexível, sem principiar um fechamento conceitual, esse tipo de estudo pode selecionar e costurar uma diversidade de métodos – e.g. narrativos, argumentativos, etnográficos, questionários, entrevistas, estatísticos, histórico-descritivos, contrafactuais. Segundo Morgan (2014, p. 291), o desfecho deles tende a ser complexo, frequentemente narrado, combinando evidências cruas e análise.

Ainda conforme Morgan (2014, p. 294), esse tipo de pesquisa pode ser compreendido como um experimento não-controlado no mundo, que envolve um detalhamento holístico e que não busca remover ou isolar variáveis de um evento. Contextualmente, algumas variáveis críticas observadas pelo estudo podem ter a sua influência examinada cuidadosamente. Como lidam com todos dinâmicos, que variam ao longo do tempo, eles costumam ser únicos e a sua validade dependente do quão coerentes (não contraditórias) são as múltiplas evidências costuradas. Ainda que possam não ser gêneros destacáveis pela sua capacidade de provar ou de justificar teorias, como ressalta Morgan (2014, p. 299), eles podem favorecer descobertas de relações interessantes e orientar novas pesquisas. Mais do que isso, sugere Morgan (2014, p. 295), elas podem enfraquecer teorias ao trazer observações que poderiam revelar

⁹⁵ Novamente, esse apontamento foi uma cortesia do professor Ivan. O uso dele é de responsabilidade minha.

inconsistências teóricas, ao passo que podem fortalecer outras cujas interpretações ou explicações apresentem uma maior consistência perante o observado.

Morgan (2014, 303) aponta que a explicação a partir de estudos de caso baseia-se no mesmo tipo de critérios usados para o estabelecimento da validade das explicações em casos jurídicos difíceis – i.e. onde crimes são difíceis de serem provados. Esses critérios seriam: (1) a consistência das evidências encontradas; (2) a coerência na narrativa das evidências descobertas; (3) a credibilidade da explicação – i.e. a atribuição da ‘causa’ precisa não apenas ser factualmente possível, consistente e coerente com o relato, mas também “fazer sentido”, ter um bom motivo, ou melhor, ser crível.⁹⁶ “Descobertas em estudos de caso precisam conectar os elementos e as evidências para criar uma imagem coerente na explicação, uma que deve ser crível para a comunidade de cientistas sociais” (Morgan, 2014, p. 304). Eles integram os porquês para acreditarmos que um relato tem validade.

A minha pergunta é se Mikkonen reconheceria que o gênero de estudos dos casos, experimentos não-controlados, seja algo próximo das alternativas que ele busca. Parece ser o caso. Eu consigo imaginar, ao menos, dois possíveis exemplos. O primeiro seria uma espécie de estudo de caso sobre as razões (políticas, econômicas, militares, culturais) que levaram à Guerra de Secessão e à vitória dos nortistas, algo comum na disciplina de História. Sinérgica com outras razões, uma variável que explicaria isso seria, justamente, uma ficção: *A Cabana do Tio Tom* (1852), de Harriet Stowe. A centralidade dessa ficção é algo defendida por Gottschall (2012, c. 7). Na contextualização histórica sobre essa guerra, é comumente atribuído à obra de Stowe um papel no favorecimento de um sentimento público antiescravagista aos nortistas (justificando a guerra) e aos britânicos – o que teria colaborado para estes se absterem de apoiar os interesses econômicos dos sulistas, assim, evitando inclinar a balança da guerra contra os nortistas. Nesse caso, se a explicação for cogente, coerente e crível, nós teríamos uma evidência positiva sobre o potencial de influência político-moral da ficção. Não obstante, com uma história mais completa, estaríamos também prevenidos de assumir que a ficção teve uma força unívoca e isolável, em vez de conectada aos mais diversos tipos de fatores – sociais, econômicos, psicológicos.

⁹⁶ Adaptarei um exemplo literário do jurista Neil MacCormick (2005, p. 190), quem inspira esse apontamento de Morgan. Afirmação: quem matou a vítima, o causador da morte, foi uma pessoa próxima da vítima. Por quê? Sherlock Holmes diria: porque, sabidamente, o cachorro da vítima não latiu – e, embora isso seja sempre possível, isso é estranho. A princípio, por abdução, não faria sentido atribuir a morte a uma pessoa estranha, mesmo com a *possibilidade* de o cachorro não latir (a consistência factual) ser mantida. Seria incrível. Faria sentido, porém, caso tivesse surgido outra evidência compatível com essa atribuição e com o silêncio do cachorro – e.g. um sedativo foi identificado.

Imagino ainda um estudo de caso sobre o fenômeno de atiradores em escolas, que, frequentemente, têm alguma obra ficcional ou jogo com teor violento encontrado em seus pertences. Esse fato costuma virar motivo para o sensacionalismo midiático, que torna obras desse tipo “bodes expiatórios” em vez de favorecer um endereçamento mais completo sobre a questão (Fikkers; Piotrowski, 2020). Para mim, a narrativa explanativa que põe ficções no epicentro da situação tende a ruir diante da consideração integral do fenômeno. Jovens que realizam atentados desse tipo costumam ter experienciado graves abusos na infância, ter testemunhado violência doméstica (muito provavelmente, contra mulheres e crianças), ser isolados socialmente ou alvos de *bullying*, ter acesso fácil a armas de fogo, ter consumido cultura violenta das mais diversas fontes, ter problemas de saúde mental, entre outros fatores. Temos aí variáveis sobremaneira impactantes e explicativamente relevantes. Não apenas isso, há ainda a possibilidade de se levantar contraexemplos a um reducionismo causal, na medida em que se considera jovens (em outras condições, com outros moderadores) que leram a mesma ficção ou jogaram o mesmo jogo, porém sem incorrer em comportamento antissocial ou violento. Portanto, uma narrativa mais completa poderia enfraquecer a sobressalência equivocada da ficção como *a* ‘causa’ desse fenômeno, ainda que ela possa fazer, várias vezes, parte da explicação. Em ambos os casos, eu imagino que seria favorecida uma melhor compreensão da relação complexa da ficção com as nossas decisões morais e políticas, para muito além de localizá-la ora como “tábua de salvação”, ora como “bode expiatório”.

Em uma de suas faces, como exemplifiquei, a desconfiança com métodos pode sugerir a multiplicação de novos caminhos de inquérito. Mas esse pessimismo metodológico, bem qualificado no trabalho de Mikkonen, pode assumir também uma formulação abrupta e quase improdutivo. De forma conclusiva, Booth (1998, p. 368) afirma que “nenhum estudo estritamente científico jamais provará que uma dada história foi *a* causa de uma dada mudança” em uma pessoa. E, decerto, a noção de causa única parece de fato problemática. Mas será que, como implica Booth, estudos científicos precisariam mesmo se amparar em um sentido mecânico de causa tão restritivo e (diga-se de passagem) tão ultrapassado? É claro que não.

Sem muita reflexão, Booth também considera extremamente improvável que a próxima história com a qual tivermos contato levaria a uma mudança mensurável. Mesmo se houvesse, isso teria que ser posto no contexto de um arranjo de condições que nos tornam suscetíveis a um certo tipo de influência – o que, para mim, não é um problema. Como preza, até aí, qualquer ‘causalista cauteloso’. Porém, *dando um passo maior que as pernas*, Booth (1998, p. 368) faz a previsão de que “a nossa evidência sempre consistirá principalmente de

anedotas – mais frequentemente, memórias ou respostas a histórias em nossos primeiros, e mais maleáveis, anos”. Para mim, além de essa previsão não se basear em um exame mais ponderado dos estudos científicos disponíveis e de suas possibilidades, ela parece um exercício de desmedida clarividência. Em verdade, Booth está assumindo uma capacidade inusitada de avaliar todo passado e prever todo o rumo metodológico da ciência relevante.

Eu não tenho problemas com um diagnóstico mais desconfiado, *se* ele se mostrar bem-informado e não levar a uma acomodação fatalista. A questão é que Booth não demonstra qualquer esforço em revisitar as pesquisas empíricas disponíveis (como fez Hakemulder), mas se sente à vontade para lançar uma predição fatalista acerca do futuro dessas pesquisas. Sem fatalismo, ciente das limitações metodológicas e da invalidade de muitas evidências, a conclusão do próprio Hakemulder (2000, p. 37; 56) é de que, ainda assim, já contávamos na virada do milênio com alguns dados de que histórias ficcionais têm efeitos em atitudes, normas, valores, padrões de gênero e fatores de desenvolvimento moral.⁹⁷ Apesar de não serem evidências superabundantes e derradeiras, elas não são nulas. Não contamos apenas com anedotas de nossas infâncias.⁹⁸

Dito isso, todos esses diagnósticos talvez apontem para algum tipo de crise metodológica em pesquisas empíricas que busquem demonstrar os efeitos morais da nossa relação com as ficções. Em um paralelo relevante, nós podemos acionar um descontentamento presente em programas de pesquisa em torno de efeitos de meios de comunicação de massa – cujos produtos incluem ficções televisivas e de outras mídias. Ao longo de sessenta anos de estudos, esses programas tradicionais parecem ter esbarrado na reiteração de seus limites. Segundo Annie Lang (2013, p. 15), nós aprendemos que a exposição a quase qualquer *medium* e conteúdo estudado influencia pouquíssimo o nosso comportamento – em geral, uma taxa de variação de 3%. Com essa média, falha a expectativa inicial do campo de pesquisa em captar uma influência arrebatadora das mídias em nossos comportamentos e também atitudes. De uma forma precipitada, *pareceria assim* que poderíamos desconsiderar os meios de comunicação de massa como agentes de mudança social.

Em contrapartida, Lang entende que isso antes demonstra uma crise nesse paradigma tradicional, que insiste em pressupostos teóricos e métodos focados demais na alegação de

⁹⁷ Eu acredito que o quadro de hoje seja ainda mais promissor no século XX. Cf. McVey (2022), por exemplo.

⁹⁸ Junto a outras mais recentes, essas evidências são um *começo*. Como observa Haack (2001, p.256; 267), as garantias (*warrants*) para sustentarmos uma tese ou reivindicação (*claim*) são gradativas e temporais; isto é, elas podem se tornar mais ou menos fortes à medida que mais evidências e razões despontam. Aliás, novas evidências podem corrigir ou reorientar a interpretação de evidências mais antigas e, por conseguinte, alterar a força das garantias, das cadeias de raciocínio que sustentam as reivindicações.

efeitos lineares, imediatos e universalizáveis.⁹⁹ Conforme David Ewoldsen e Annie Lang (2010, p. 116), idealiza-se também a revelação de efeitos grandiosos, de modo que efeitos pequenos são percebidos como irrelevantes desde já. Esse foco no tamanho dos efeitos pode ser enganoso caso consideremos, por exemplo, que gradualmente pequenos efeitos podem ressoar, se amplificar ou se sedimentar com uma exposição reiterada.

Porém, segundo Ewoldsen e Lang (2010, p. 114), a metodologia tradicional ignora ou determina de modo arbitrário a duração e a frequência da exposição, assim como a interação entre elas. Não se explora devidamente as influências dessas variáveis, mas se aceita limitações cômodas. Por exemplo, participantes são expostos, em geral, a quinze ou trinta minutos com uma causa provável hipotética (um filme, um jogo virtual) e mais trinta minutos são gastos entre pré-testes e pós-testes. Por conseguinte, não há tempo para a manipulação da duração ou da frequência do “ato de comunicação”. Não se pode experimentar muito com a dosagem, o agendamento e a variação do estímulo. Diagnóstico que se assemelha ao de Hakemulder.

No entanto, Ewoldsen e Lang (2010, p. 118-120) pensam que devemos valorizar os pequenos efeitos que aparecem nas pesquisas.¹⁰⁰ Isso envolve metodologias capazes de lidar melhor com as dimensões temporais e a relação mútua entre os diversos fatores envolvidos. A imagem de Ewoldsen e Lang é a do gotejar da água sob uma superfície mais ou menos rígida. Uma gota pode não fazer nada; duas podem ser quase tão irrelevantes; cem podem importar mais. Mas tudo depende do tamanho da gota, da composição da água e da superfície, das circunstâncias ambientais, da frequência e da duração. O poder está no processo ou no fenômeno como um todo. De maneira análoga e invertida, as pesquisas parecem atribuir mais relevância ao impacto das primeiras gotas na superfície. Isso subestima o fenômeno.

Esse cenário geral de crise metodológica sugere que a busca por efeitos pontuais e imediatos, que tendem a surgir e logo desaparecer, talvez não seja a única nem a melhor estratégia para entendermos os efeitos morais da nossa relação com as ficções. Talvez seja melhor investigarmos, com as devidas metodologias, se as ficções possuem uma influência gradual (ou sistêmica), que pode ser mais bem percebida com a manipulação de variáveis de tempo para muito além de horas. Nesse processo investigativo, em vez do impacto de uma

⁹⁹ Generalizáveis ou universalizáveis neste sentido: se um indivíduo ou grupo não é afetado por um estímulo midiático qualquer, então parece que ninguém é.

¹⁰⁰ Uma outra proposta defendida no trabalho citado é que o próprio termo ‘efeito’ deve ser abandonado. Apesar de eu preferir ‘influência’, o termo ‘efeito’ parece ainda informativo para fins expositivos ou até explanativos. Talvez, consoante Van Fraassen, a linguagem causal ainda seja útil, pragmaticamente, para a nossa prática de explicar se não a tratarmos como reveladora de uma realidade fixa.

ficção particular, talvez seja melhor considerarmos como um ecossistema de ficções se relaciona e produz efeitos com indivíduos ou grupos, em um dado contexto sócio-histórico, ao longo de meses ou décadas. E, de modo paralelo, talvez seja útil notarmos as mudanças ou as manutenções das tendências de criação e de recepção das ficções ao longo das épocas.

Mesmo com uma crise metodológica, lendo Mar (2008) e McVey (2020), entendo que é necessário continuarmos prestando atenção aos estudos empíricos que explicam os mecanismos ou processos psicológicos atuantes em nossa relação com as ficções. Eles ainda podem nos ajudar a entender melhor como podemos *fazer parte* das ficções (quando preenchemos elas com nossas experiências prévias, interpretações, inferências, associações, memórias) e como elas podem *fazer parte* de nós. É uma outra forma de dizer que, em minha própria desconfiança, o caminho para romper esse impasse de evidências não está na escolha de apenas uma ou de outra abordagem e muito menos em desistir da empreitada, mas sim na busca pela integração de diversas áreas e métodos de pesquisa, talvez, em sentido convergente.

A problemática metodológica nunca nos abandonará, e isso é algo positivo. Permanecemos com ela. É como rogam as palavras finais, particularmente inspiradoras, de um estudo metodológico sobre efeitos de jogos: “Os problemas nunca acabam. Isso porque a ciência é um processo que segue evoluindo [...] Sempre permaneçamos críticos e sigamos considerando alternativas. Se conseguirmos ser críticos, jamais estaremos de todo enganados”. (Aagaard; Lieberoth; Wellnitz, 2015, p. 187).

2.5 DIFERENTES E DIFERENÇAS MORAIS

Até aqui nós examinamos alguns usos conceituais: ‘história ficcional’, ‘causa’ e ‘efeitos’. Esses exames buscaram qualificar esses usos: seja para um modo mais compreensivo sobre as ficções; seja para o afastamento de uma certa noção de causa; seja para uma distinção entre uma variedade de efeitos. Essa busca prossegue em relação ao termo ‘moral’, que já ganhou alguma descrição no primeiro capítulo. É tempo agora de sondá-lo com mais atenção. O que tenho a dizer sobre ‘diferentes e diferenças morais’?

Primeiro: há dois sentidos diferentes de moral. Esse conceito não é inequívoco. Ele oscila entre uma acepção descritiva e outra prescritiva. Como introduz William Frankena (1973, p. 5-6), nós podemos intercambiar as palavras ‘moral^d’, ‘moralidade’ ou ‘ética’ como

antônimas de ‘amoral’, ‘amoralidade’ ou ‘não-ética’.¹⁰¹ Nesse caso, essas palavras denotam uma forma de orientar a vida que perpassa as convenções, o direito, a religião e a cultura, mas que difere delas em certos aspectos. Por exemplo, o direito procura orientar as nossas vidas, mas costuma ter as suas regras formalizadas em leis; a religião não apenas busca nos orientar sobre como viver ou conviver, mas também procura nos explicar o surgimento do ser humano e do mundo. À lápis, nós podemos colocar que, em sentido descritivo, a moral diz respeito *a todo o conjunto descritível* de moralidades (o arranjo de costumes, códigos, traços de caráter, atitudes, regras, valores, padrões) que orientam as mais diversas formas de viver e de conviver sobre o que é aceito por indivíduos ou comunidades como bens – sem que entremos na discussão se estes são ou não, afinal, recomendáveis em sentido ético-filosófico.

Por outro lado, nós podemos usar a palavra ‘moral^P’ e afins como contraposição a ‘imoral’ ou ‘imoralidade’. Há, nesse caso, um juízo contrastivo de valor, tipicamente, emparelhado: o moral e o imoral; o bom e o mau; o benéfico e o prejudicial; o virtuoso e o vicioso; o certo e o errado. Esse uso não diz respeito apenas à descrição de moralidades, mas à avaliação de seus bens e delas mesmas como valorosas (razoáveis, sensíveis, virtuosas, corretas), a ponto de que elas sejam avaliadas como recomendáveis ou prescritíveis. Em geral, eu prefiro usar ‘moral’ em sentido descritivo, ao passo que recorro a benéfico ou prejudicial, além de outros adjetivos, para adicionar o sentido prescritivo. Ademais, reservo o termo ‘ético’ para o nosso inquérito filosófico sobre a moralidade em geral e para marcar contrastes sobre pressupostos ético-normativos e metaéticos.

Dito isso, eu gostaria de reforçar que é melhor reservarmos a acepção descritiva de moral para a leitura do problema da causação. A classificação de efeitos como prejudiciais (imorais) ou benéficos (morais^P) é uma etapa posterior; é um problema para a ética normativa e, sobremaneira, para a metaética. Antes cabe designar se há efeitos, descritíveis como ‘morais’, em razão da nossa relação com ficções. Caso não haja, é impossível ocorrer sua avaliação, em um sentido prescritivo, como benéficos ou prejudiciais e não faria sentido discutirmos a prescrição ou não de obras ficcionais sob pretextos de educação ou corrupção moral. Porém, caso caiba essa descrição, faz sentido avaliarmos eticamente esses efeitos e, assim, falarmos sobre efeitos benéficos ou prejudiciais.

Por exemplo, se posições como a de Posner aceitam que há efeitos morais, ao menos reformativos, então elas não podem simplesmente isentá-los de valorações éticas. Talvez, não caiba salientar o papel da obra afinal, se constataremos um erro grosseiro de interpretação ou

¹⁰¹ Uso o sobrescrito ‘^d’ para indicar o uso do termo ‘moral’ em sentido descritivo e ‘^P’ para indicá-lo em sentido prescritivo.

um efeito oposto à sua boa construção; mas isso, obviamente, não anula o fato de que há algum tipo de relação com essa obra. Por outro lado, se a interpretação e o efeito forem consonantes com a própria construção da obra, talvez caiba destacá-la, *em potencial*, como moralmente problemática ou promissora. No entanto, é importante ressaltar que, mesmo se alheios às obras, nós poderíamos avaliar os efeitos morais em si como problemáticos ou promissores. Nesse caso, a diferença é que faríamos essa avaliação em detrimento das obras. Enfim, constatando-se efeitos morais quaisquer, há margem para julgá-los como desejáveis ou indesejáveis, com um menor ou maior papel aferível à obra – algo que poderia ser sopesado caso a caso.

Segundo: as posições no debate opõem diferenças morais^p; ou melhor, diferenças *éticas* e *políticas*. Certamente, há desavenças políticas e éticas impedindo que um efeito qualquer seja cravado, nesses sentidos, como benéfico ou prejudicial. Essas desavenças, mais problematicamente, são postas à frente de um acordo descritivo. Em outras palavras, a força da polêmica atropela a etapa descritiva. O debate ocorre, portanto, de maneira confusa e entrecortada. Em razão do atravessamento entre diferenças políticas e éticas sobre o que seria ‘benéfico’, não se pode acertar antes a amplitude do conceito descritivo de ‘moral’. Quanto mais ampla ela for, maior será a possibilidade de que efeitos sejam descritíveis como ‘morais’, para então serem afunilados como ‘benéficos’, ‘prejudiciais’ ou sob qualquer outra valoração desse tipo. Noções estreitas de moral (descritivas e prescritivas) tendem a tornar a questão sobre a influência moral das ficções pouco interessante ou até mesmo absurda.

É importante que encontremos uma noção descritiva ampla sobre ‘moral’, uma vez que ficções tratam a vivência moral amplamente. Eu retornarei a essa noção descritiva em alguns parágrafos. Mas antes, comecemos pelas desavenças políticas e éticas no debate de referência. São elas que ficam no caminho de um necessário acordo inicial sobre os conceitos pressupostos pela disputa. Diante dessa celeuma, eu darei alguns passos para trás em busca de um conceito de moral mais abrangente, mas que ainda retenha algum contraste com o de amoral.

Com uma análise mais profunda, eu entendo que o debate é simpático em aceitar que ficções (literárias) podem contribuir para a nossa (re)formação moral e até mesmo educação moral. Sendo esse o caso mesmo para Posner (1997, p. 2), uma vez que ele admite que a sua “perspectiva estética é uma perspectiva moral”. Portanto, informadas por esta perspectiva, as suas interpretações ou críticas estéticas acabam sendo, em verdade, também interpretações ou críticas morais. Em outras palavras, a sua relação com as histórias também é moral, mas de um tipo bastante particular. Para Posner (1997, p. 2), “a perspectiva estética [...] enfatiza os

valores de abertura, distanciamento, hedonismo, curiosidade, tolerância, a cultivação do *self* e a preservação da esfera privada – em suma, os valores do individualismo liberal”. Isso é o *benéfico* para Posner. Se a nossa relação com a ficção encorajar ou nos transmitir esses valores, então ela se torna moralmente educativa pelos critérios dele. Talvez seja melhor interpretar que Posner esteja prescrevendo uma certa postura estético-moral para assumirmos em nossas relações com a ficção e, através delas, cultivarmos os valores *morais* que informam essa postura.

A posição esteta de Posner está carregada de moralidade. Ela só disfarça que separa valores morais (e políticos) dos estéticos. É uma divisão superficial. Ora, Posner reconhece, explicitamente, que conjuga esses valores e, assim, não é somente um “campeão da arte”, mas também do individualismo liberal. Aqui, é sintomática a sua evocação da famosa frase de Oscar Wilde: “Não há coisas como um livro imoral ou moral. Livros são bem escritos, ou mal escritos”. No fundo, Wilde pode estar tentando contornar algum embate com a moralidade vitoriana; Posner, com a moralidade igualitarista mais socialmente engajada e menos indulgente de Nussbaum. Como nota Booth (1998, p. 374), Wilde é um escritor “altamente moralista”, e eu creio que Posner também seja. Entretanto, os seus adversários são diferentes. Não podemos simplesmente desacreditar a posição de Nussbaum como apenas mais um moralismo vitoriano. Para mim, essa é uma jogada de Posner. Ele tenta desautorizar as concepções morais de Nussbaum com um falso apelo à autonomia estética das ficções literárias, porque, em verdade, esse é um apelo às concepções políticas e morais dele.¹⁰²

Em reação, Nussbaum (1998, p. 344; 359) acusa que a tal “perspectiva estética” envolve, sob falsos pretextos, uma postura ético-política com orientação anti-igualitarista. Como o próprio Posner (1997, p. 2) afirma, Nussbaum não nega a importância desses “valores estéticos”, mas está disposta a trocá-los todos, ou alguns, por “valores morais”. Mas, como repassamos, o mais direto seria dizer que ela está disposta a trocar esses valores *morais* por outros valores morais – o que Posner não está disposto a fazer. Quer dizer, há um choque entre valores morais. Eu não penso que o problema em disputa é se a nossa relação com as ficções contribui, em algum sentido, para a nossa formação ou mesmo educação moral. O problema é julgar quais valores ou efeitos morais são *benéficos*; quais deles são educativos.

Na seção anterior, eu recuperei brevemente um contraste entre as posições filosóficas de Posner e Nussbaum sobre efeitos que afetariam a nossa capacidade empática (como

¹⁰² Para Stow (2000, p. 191), talvez o próprio Posner acredite que os seus valores são neutros, não-políticos e não-éticos, como se a concepção do liberalismo individual fosse uma verdade indiscutível; um fato. Todavia, isso simplesmente não é o caso.

tomada de perspectiva) e a nossa empatia afetiva. Esse contraste permanece ilustrativo aqui. Irei expandi-lo e levá-lo a uma outra diferença de concepção ética que revela um aspecto heterodoxo da posição de Nussbaum em face à tradição da filosofia moral moderna que a antecedeu.

Em um típico desencontro, Posner (1997, p. 10; 19) considera que Nussbaum reivindica que a ficção (literária, como de praxe) pode nos beneficiar moralmente ao aumentar a nossa capacidade empática sobre a injustiça e outros tópicos morais. Mas, como ele avança, isso não é um benefício moral, pois a empatia (nesse sentido) é amoral. Em outras palavras, uma melhor capacidade para compreender as perspectivas, os pensamentos e os sentimentos de outras pessoas podem suprir condutas amorais, bondosas ou maliciosas. Esportistas, por exemplo, podem usar essa compreensão para realizar interceptações; grandes demagogos, para manipular e enganar o povo. Mas trata-se aqui de um desencontro.

Nussbaum (1998, p. 351-352) concorda plenamente que “empatia” (como tomada de perspectiva) não é um motivador suficiente para boas ações, mas ressalva que esse não é o mote da defesa dela. Em sua obra acerca do movimento ‘Direito e Literatura’, Nussbaum (1995) avança que o benefício moral das ficções literárias para estudantes e profissionais do direito não é o desenvolvimento da empatia apenas, mas de uma atitude compassiva (empatia afetiva); caso essas pessoas tenham tido uma boa educação em sua infância, ao menos a ponto de ensiná-las a terem consideração por outras pessoas. Ela não discorda que sádicos e torturadores possam projetar a perspectiva de outras pessoas. Ela só não acredita que a maioria de nós foi constituído com uma formação moral tão desviante a ponto de não termos a menor consideração (*concern*) por outras pessoas quando projetamos as suas perspectivas.

Em verdade, estando presentes as devidas condições, Nussbaum defende que o contato com certas obras ficcionais pode ajudar a cultivar uma sensibilidade e atitude compassiva. A obra *Tempos Difíceis* (1854), de Dickens, por exemplo, nos incentivaria a ter compaixão pelo sofrimento de pessoas pobres. Seguindo uma tendência aristotélica, Nussbaum (1995, c.3) define compaixão como uma emoção dolorosa que requer três juízos avaliativos: (1) essa pessoa está em uma circunstância realmente ruim; (2) não é culpa ou culpa apenas dessa pessoa; (3) o autorreconhecimento de que temos possibilidades e vulnerabilidades similares. Ela entende essa emoção complexa como conectada a ações prossociais moralmente benéficas. E se o contato com certas ficções pode cultivar essa emoção, então esse contato tende a ser moralmente benéfico. Esse é o efeito que Nussbaum, de fato, classifica como moral e benéfico.

Ela se opõe, a propósito, a uma filosofia moral que segue uma normatividade estrita, pela qual agimos moralmente melhor à medida que somos capazes de definir, formal e racionalmente, o melhor curso de ação e segui-lo sem uma maior consternação. Nussbaum (1998, p. 343) pensa que somos vítimas de nossa própria obtusidade moral, a ponto de não reconhecermos outras zonas de relevância moral. Nós nos convencemos de que as informações moralmente relevantes são apenas aquelas que nos levam às “respostas corretas” aos nossos dilemas morais e que, satisfeitos com nossos cálculos morais, podemos nos congratular ante nossa habilidade absoluta de resolução desses dilemas. Mas, segundo Nussbaum, nós somos seres vulneráveis e propensos a errar, a todo momento produzindo respostas morais incompletas e falhas diante da complexidade do mundo.

A abordagem dela é especialmente sensível aos *resíduos morais* que se acumulam em nossas vivências, dilemas e escolhas morais; aqueles sentimentos residuais que experimentamos porque, mesmo após resolvermos um dilema moral “corretamente”, sabemos que falhamos em algum sentido. Nussbaum (1990) enfatiza a importância de respeitarmos o peso moral desses resíduos em vez de nos satisfazermos com a lógica de nossas respostas morais. É também por isso que Nussbaum crê que a nossa educação moral carece de obras literárias e trágicas; para que percebamos e aprendamos dramaticamente como nossas vidas morais não são resolvidas apenas com os cálculos das melhores alternativas morais e que precisamos sempre nos reconciliar com isso.¹⁰³ A abertura descritiva da concepção de Nussbaum (sobre o que é moralmente interessante) escapa ao enquadramento de Posner.

Considerando apenas Posner e Nussbaum, nós já temos nesse cenário uma acentuada concorrência entre noções de *moral (fechada ou aberta)* e de *benefício moral*.

Sobre a ética, Posner (1998b) não acredita que teorias da filosofia moral possam amparar os nossos juízos morais e também que a expressão “progresso moral” tenha sentido. O benefício das nossas condutas morais seria possivelmente mais bem avaliado com base em critérios não-éticos, como, por exemplo, a eficiência e a eficácia pragmática ou econômica (*lato sensu*) dessa conduta para a resolução de um conflito de interesses ou necessidade cooperativa. Assim, de um lado, nós temos Posner, um debatedor simpático a um liberalismo individualista e hedonista, a um conservadorismo moderado e a um misto sofisticado entre relativismo e ceticismo moral, que ele chama de “ceticismo moral pragmático”. Do outro, nós

¹⁰³ É interessante que Jan Solbakk et al. (2025) tenha proposto um projeto, justamente, para estudar o impacto didático de ficções em tornar profissionais da saúde mais conscientes do resíduo moral de suas decisões; da sua falibilidade moral inescapável. Agentes da saúde são, muitas vezes, constrangidos pelas circunstâncias ou pela própria ignorância imediata a tomarem decisões moralmente imperfeitas; isto é, que violam um valor ou exigência moral para preservar outra.

encontramos uma debatedora aderente a um liberalismo social, cosmopolita, progressista, que desenvolve uma ética neoaristotélica, neoestóica e feminista, que se incorpora a uma perspectiva complexa e crítica de universalismo moral (Nussbaum, 1990; 2000; 2006; 2019). E quantos outros lados mais poderiam ainda ser posicionados? Teríamos uma infinita celeuma descritiva, normativa e metaética. Por isso, a minha proposta é que separemos os níveis da conversa e busquemos um terreno comum. Precisamos concordar em alguns pontos antes que possamos discordar com sentido.

Estou assim corroborando com um diagnóstico comum de que esse debate é invadido por uma turbulência ética e política afluente. Intérpretes dessa contenda, Simon Stow (2000) e Ella Peek (2025) compartilham à sua maneira desta avaliação. Stow (2000, p. 185) percebe, sobretudo, as desavenças políticas; Peek, as diferenças entre as concepções éticas. Consoante Stow (2000, p. 194) e Peek, a falta de reconhecimento desses pressupostos políticos e éticos atrapalham a comunicação apropriada das devidas problemáticas. Alguns pressupostos, contudo, podem ser compartilhados. Stow, por exemplo, recupera que essa discussão pressupõe um modelo de governo democrático como o mais desejável. Desse modo, para ser *benéfica* ou educativa, a nossa relação com as ficções precisaria fomentar valores compatíveis com um “espírito democrático”. A favor de um consenso inicial, espero nos conduzir também a um conceito de moral com um uso amplo o bastante para ser aceito, como ponto de partida, por diversas concorrentes éticas e políticas.

De todo modo, quanto mais rígida e estreita for a concepção de moralidade ou moral em uso, conforme Peek (2025), menos plausível soará a tese causal. Segundo Laugier (2021, p. 271), as dimensões morais presentes nas ficções extrapolam uma concepção em que a moralidade equivale, puramente, a um conjunto de regras, deveres ou princípios gerais. Essas dimensões são mais particularizadas, elas revelam toda uma vida moral encarnada a favor, em tensão ou contra esses princípios. Em um raro acordo, Nussbaum (1990, p. 173), Booth (1998, p. 375) e Posner (1998a, p. 397), rivais, entendem que essas dimensões são melhor cobertas por uma orientação antiga do inquérito filosófico sobre moralidade, segundo a qual toda conduta humana é objeto de exame ético a partir da pergunta “Como nós devemos viver?”.¹⁰⁴

Melhor do que uma orientação antiga, talvez faça mais sentido falarmos de uma orientação ampla do que é a moralidade ou o objeto da ética. De modo conveniente, John Gibson (2011, p. 80-81) distingue uma concepção *estritamente normativa* de outra *amplamente cultural*. Através da primeira, há uma ênfase teórica, formal, justificativa e

¹⁰⁴ Mas, ainda contra Nussbaum e Booth, Posner ressalva que a ‘Grande Literatura’ oferece, afinal, modelos de vida moral ultrapassados em relação a parâmetros contemporâneos sobre como devemos viver.

axiológica em deveres, princípios, imperativos e juízos morais. Enquanto a segunda, mais holística, evoca o fenômeno da moral não em abstrações, mas na vida corrente ou na cultura prática que entrelaça valores, costumes, regras, sentimentos, condutas e outros tipos moralmente relevantes. Claro, como diz Gibson, essa evocação aparece nas concepções das éticas antigas, mas não se restringe à Antiguidade. Esta concepção *amplamente cultural* é a que casa melhor com as possibilidades das ficções. É sobre ela que Nussbaum faz as suas alegações, ao passo que Posner escamoteia a sua posição moral, nesse sentido cultural, como sobretudo estética.

Panoramicamente, Bernard Gert (2020) insere outros meandros para as definições de ‘moralidade’ e ‘moral’. Ele começa formulando, sem pretensões definitivas, a partir daquela mesma distinção aludida por Frankena. Por um lado, a palavra ‘moralidade’ pode ser usada para descrevermos certos códigos de conduta ou, como interpolo, as mais diversas formas de viver e conviver que são vividas por sociedades, grupos ou indivíduos. Por outro lado, de modo prescritivo, essa palavra *pode ser* usada para evocar, nos termos de Gert, o código de conduta que, em dadas condições específicas, seria adotado por todas as pessoas racionais. Ou, em termos pluralistas, ela pode ser usada para evocar as melhores formas de convivência; ‘melhores’, segundo algum ou alguns critérios particulares, sendo estes de escopo universalista ou relativista. Aquela formulação descritiva costuma ser priorizada na Antropologia, Psicologia, Biologia e Primatologia; essa, prescritiva, na Filosofia Moral ou na Ética. Mas nem sempre há uma boa separação desses sentidos.

Tentativas explícitas de definir a essência da moralidade caíram em desuso, segundo Gert (2020), ao menos desde o início do século XX. Entre as várias explicações possíveis para isso, uma das mais eminentes é a observância das preocupações wittgensteinianas com definições essencialistas e metafisicamente inflacionadas. De fato, nós usamos com sentido os termos ‘moralidade’ e ‘moral’, de modos afins, em diversos contextos; mas isso não deve nos levar a crer que exista um conjunto definitivo necessário e suficiente para demarcarmos sistemas, códigos ou formas como ‘morais’. O conceito ‘moralidade’ pode ser mais bem entendido como uma noção aberta, cujas diversas instâncias possuem afinidades intercambiáveis.

Ainda segundo Gert (2020), a antropologia também enfrenta percalços com os mesmos conceitos. Houve definições famosas, como a de Émile Durkheim, que reduziram a moralidade a seus aspectos controversos, como funções de controle social e de coação por regras sociais. Em outros casos, as pesquisas antropológicas, simplesmente assumem que entendemos o que é moral ou moralidade; furtando-se assim da necessidade de definir esses

termos complicados. E como remédio, talvez de forma pouco ortodoxa em relação a essa tradição acadêmica, o antropólogo Jarrett Zigon (2008, p. 155) opta por dispensar uma noção estática da moralidade e a assume como um processo indeterminado, cujo conteúdo varia a depender das nossas interações com o mundo e outras pessoas.

Eu acompanho essas preocupações wittgensteinianas e tendências menos estáticas. Assim, prefiro tratar apenas de *definições de uso*, a partir das quais alguns aspectos familiares em nossas conversas sobre moralidade podem ser salientados para facilitar a nossa comunicação. Há algumas maneiras para usarmos esses termos, como estas abaixo.

De acordo com Oliver Curry (2016, p. 29), nós podemos entender a moralidade como uma espécie de *coleção* de soluções biológicas e culturais (eticamente boas, más ou ambivalentes) para problemáticas de cooperação e conflito que são recorrentes, segundo Frans de Waal (1996), na vida social animal. Isso não significa que cooperar seja, necessariamente, algo bom. A história e os noticiários nos mostram muitos exemplos em que as pessoas podem cooperar para realizar coisas moralmente horríveis. E, por questões éticas, é possível que precisemos entrar em algum tipo de conflito com os grupos que cooperam para gerar esses horrores morais.

Apesar de simpático à descrição geral de Curry, eu gostaria de salientar outro aspecto não trazido por ela. A moralidade não está apenas em nossa relação com outros humanos, mas também com animais de outras espécies, com a natureza e *até* com nós mesmos. É verdade que a moralidade nos ajuda a regular e adjudicar conflitos ou a cooperar; mas ela também nos ajuda a constituir nossas identidades e a produzir as nossas vidas. A moralidade tem muitas facetas e funções. Por exemplo, a necessidade de aprendermos a conviver com a nossa própria mortalidade desponta crucialmente como uma questão de virtude moral para a filosofia estoica. E a superação do medo de morrer é distintivo para uma identidade ou vida estoica. Conforme Peg O'Connor (2008, p. 153), “mesmo se fosse o caso que os desacordos morais [...] fossem resolvidos, nós ainda iríamos precisar e querer a moralidade”.

Para sintetizar, eu entendo que podemos abranger as concepções de Nussbaum e Posner, por exemplo, como soluções bem diferentes para problemáticas de cooperação e de conflito. Mas não apenas isso. Podemos também dizer que elas favorecem identidades e vidas morais distintas. Em comum, ambas as concepções implicam formas de viver, de ser, de conviver; em desavença, porém, elas pleiteiam sobre quais formas de convivência e de vivência são mais desejáveis. Antes de pleiteá-las, contudo, o primeiro passo é reconhecer que não se trata de um desacordo entre uma perspectiva moral e outra estética, mas entre duas formas (morais) de viver.

Portanto, considero diplomático usarmos ‘*moral*’, em sentido descrito, para designarmos *a extensa coleção de formas de conviver e de viver relevantes para práticas sociais, ambientais e identitárias*, sendo essas formas avaliáveis (em sentido prescritivo) como mais ou menos desejáveis em relação a diversos critérios de interesse filosófico – e.g. virtuosidade; altruísmo; prossocialidade; dor e prazer; santidade; sabedoria; racionalidade. As incontáveis formas de viver, ser e conviver são ‘moralidades’. Elas são heterogêneas, mas algumas possuem uma maior ou menor afinidade entre si. Estamos a todo momento atualizando as formas que vivemos, seja ao reafirmá-las, seja ao modificá-las.

Nos termos desse uso, por conseguinte, eu descrevo os efeitos morais como aqueles efeitos (reformativos, formativos e transformativos) que podem atualizar as nossas *formas* de viver e de conviver (em seus padrões, atitudes, comportamentos). Ainda não avaliados, eles são avaliáveis segundo diversos critérios filosóficos como desejáveis ou não. Eles são os efeitos que afetam a nossa *formação* moral. Em meio a outros diversos fatores, talvez, as histórias ficcionais nos ajudem a produzi-los.

2.6 AINDA SOBRE AUDIÊNCIAS E AUDITÓRIOS

Alcançamos a última parte deste capítulo. Eu tenho sugerido que não devemos tratar as histórias ficcionais como *as* causas, mas sim como influências vinculadas a outros agentes em uma possível produção de efeitos morais. Uma ficção não possui autossuficiência nem onipotência causal; a sonoridade dela sempre depende das atividades da audiência e do auditório. Ela precisa de um público que está, assim como ela, agindo em um certo ambiente, no qual transpassam-se outras agências *ressonantes* ou *dissonantes* – outras pessoas; instituições; obras ficcionais e não ficcionais; atmosferas políticas. Cada auditório possui a sua música e a sua acústica; cada audiência, a sua vibração, o seu repertório e a sua interpretação. As ficções sempre são interpretadas por alguém situado em um certo ambiente.

De acordo com Jesper Aagaard, Andreas Lieberoth e Kaare Wellnitz (2015, p. 186-187), criticamente, as pesquisas empíricas sobre efeitos de jogos (e outras ficções) devem sempre reconhecer que seres humanos são seres interpretativos. Modelos de causalidade sobre reações químicas e reflexos fisiológicos, que conectam diretamente *um* estímulo a *uma* resposta, não são apropriados para a nossa experiência com ficções. Essa observação ecoa a problematização de uma noção simplista de ‘causação’ – já exposta anteriormente. Em especial, essas pesquisas em ciências sociais sobre efeitos não podem “purificar” os

experimentos da interpretação do público, como se os seus fenômenos independessem das agências de humanas para serem gerados. Como esses pesquisadores exemplificam, filmes ficcionais sobre a perda de entes queridos (*O Rei Leão*, *Bambi*) podem nos levar a experimentar tristeza e até mesmo às lágrimas, mas apenas se nós os interpretarmos como comoventes.

Ainda segundo essa posição, isso *não* deve nos levar ao extremo de tratar jogos (ou ficções) tão logo como meros “instrumentos neutros” ou como “intermediários passivos”, incapazes de mexer com as nossas interpretações e de tensionar as nossas variáveis tendências com seus enquadramentos particulares. Mesmo se abdicarmos de noções de ‘causa’ e ‘efeito’, como eles arrematam, não se segue que não somos *afetados* (influenciados) por essas obras. “Nós devemos tentar navegar entre a Cila do determinismo causal e o Caríbdis do instrumentalismo inocente” (Aagaard, Lieberoth e Wellnitz, 2015, p. 187).

Desdobrando o nosso inquérito sobre moral e ficção, eu retomarei essa questão sobre o instrumentalismo (tecnológico) ao final do terceiro capítulo. Por ora, em uma tarefa menos “monstruosa”, eu gostaria de fortalecer a noção de diversidade interpretativa com uma breve incursão teórica sobre tipologias comuns sobre populações.

Enquanto seres humanos, biológica e culturalmente, nós somos seres afins e diferentes. Isso é um fato. Somos audiências semelhantes, mas também díspares. Não por acaso, as pesquisas sobre ficções precisam considerar, em algum momento, se as nossas afinidades levam a respostas parecidas e, mantendo a simetria, se as nossas diferenças levam a respostas discrepantes. Em geral, as pesquisas empíricas precisam ser sensíveis para não subestimarem a heterogeneidade das populações humanas em suas conclusões.

Famosamente, a crítica de Steven Heine, Joseph Henrich e Ara Norenzayan (2010) escancarou essa necessidade. A respeito de pesquisas em psicologia humana e comportamental, esse trabalho reagiu ao costume indiscriminado da generalização dos resultados obtidos com amostras de populações de sociedades *WEIRD* (*Western, Educated, Industrialized, Rich, and Democratic*) como representativos da nossa espécie. Isso pode nos motivar, por exemplo, a perguntar quais populações estão na amostra dos estudos sobre os efeitos das nossas relações com as ficções. E, seguindo a minha proposta, isso pode nos motivar a não presumir uma uniformidade de efeitos, em todas as populações, com uma mesma ficção.

Existem algumas formas teóricas consolidadas de nos agrupar e nos contrastar como seres humanos. Consoante Potter (2012, p. 58), nós podemos ser organizados como audiências a partir de três tipos de critérios, por mim assim nomeados: *demográficos*,

característicos e circunstanciais. Os fatores *demográficos* são referentes a quesitos comuns em estudos de demografia: gênero; orientação sexual; idade; etnia; nacionalidade; classe socioeconômica. Já os *característicos* podem englobar, basicamente, capacidades, habilidades e traços psicológicos, tais como: níveis de extroversão; educação; atenção; memória; compulsividade; abertura; necessidade cognitiva; inteligência emocional; habilidade interpretativa. Por último, os *circunstanciais* envolvem as condições psicológicas mais transitórias: os nossos ímpetos (*drives*) por comida, sexo, informação, entretenimento, cognição; as nossas emoções de momento; as nossas oscilações de humor; os nossos picos e recessos de ansiedade. É digno de nota que o cruzamento aleatório entre essas variáveis (demográficas, características e circunstanciais) podem resultar em outras variáveis complexas e inesperadas. Entre outros, pode ser também incluído aqui um quarto tipo de critérios, por assim dizer: *repertoriais*. Como nota Potter (2012, p. 120), nós possuímos conhecimentos, referências, experiências, ou melhor, repertórios prévios que nos particularizam.

Provavelmente à sua maneira, cada um desses fatores pode relativizar a nossa forma de engajamento, distanciamento ou resistência ante uma certa obra ficcional. E, assim, eles podem nos levar a interpretações, a experiências, a identificações, a emoções e a processos cognitivos variáveis. Mais expressivamente, Paul Armstrong (2020, p. 205) observa que mesmo intérpretes com elevada proficiência, longe de serem homogêneos, costumam pertencer a “comunidades interpretativas, com valores e metas diferentes”, que podem refletir “as contingências de suas situações culturais e históricas”. Em outras palavras, é razoável supor que uma mesma história ficcional não produz os mesmos efeitos morais em audiências diametralmente ou mesmo parcialmente opostas ou diversas. Nesse sentido, segundo Potter (2012, p. 59), é um tanto leviano concluir que “se funciona para mim, então funcionará para todo mundo” ou, pelo contrário, “se não funciona para mim, então não funcionará para ninguém”. Isso sem contar que podemos assumir erroneamente que algo funcionou ou não para nós, já que somos vulneráveis ao autoengano e que temos dificuldade em notar efeitos demasiadamente pequenos e graduais.

Ainda que eu não busque pormenorizar todos esses fatores, é conveniente ilustrar alguns deles para dar cor ao argumento. Por exemplo, conforme Daniel Goleman (1995), pessoas com níveis maiores de inteligência emocional são mais capazes de controlar as suas próprias emoções e de processar as alheias. Segundo Potter (2012, p. 195), essas pessoas tendem a perceber e processar melhor as informações emocionais disponíveis nas histórias. Em contrapartida, espera-se que pessoas com baixos níveis dessa inteligência falhem, mais

frequentemente, em entender as emoções de personagens e, por conseguinte, a desviar das interpretações esperadas.

Outro exemplo vem do estudo panorâmico de Karin Fikkers e Jessica Piotrowski (2020, p. 218) sobre mídia e violência. De acordo com elas, as diferenças disposicionais (*características*) têm sido apresentadas como moduladoras de efeitos de mídias descritas como violentas. Nesse sentido, pessoas com um temperamento agressivo e com uma alta necessidade de buscar sensações parecem mais suscetíveis aos efeitos dessas mídias. Jochen Peter e Patti Valkenburg (2013) argumentam que essas características fariam o conteúdo violento ser percebido como mais prazeroso. Assim, a sensação seria amplificada de modo congruente e, provavelmente, seria maior a chance dessas pessoas serem contagiadas pelas atitudes e comportamentos violentos salientados pelas mídias. Apesar de ser formulada com base em estudos empíricos, trata-se, no entanto, de uma hipótese específica que requer evidências específicas para sustentá-la.

Sem dúvidas, um dos fatores mais notórios é a idade e, por isso, me deterei um pouco mais nesse quesito. Quando acerca de públicos infantis, as discussões sobre os efeitos morais em relação a ficções costumam adquirir um peso social maior. Historicamente, há o forte costume de se socializar ou educar crianças via histórias ficcionais. Presume-se que a influência moral das ficções se aplica, ao menos, a uma audiência infantil. Desde *A República* de Platão, que estava ali muito preocupado com a influência das ficções de sua época, nós encontramos a formalização desse pressuposto no cânone ocidental. Platão acredita que as crianças são as mais suscetíveis à influência dos poetas, pois “ainda privada[s] de raciocínio” (378a) e incapazes de “distinguir o que é alegórico do que o não é” (378d). Para Platão, o que é aprendido “em tal idade costuma ser indelével e inalterável” (378d); portanto, devemos prestar uma atenção especial para “que as primeiras histórias que ouvirem [as crianças] sejam compostas com a maior nobreza possível, orientadas no sentido da virtude”. Consoante Nehamas (1988, p. 218), é provável que um quinhão bastante representativo de pessoas considere, ainda hoje, versões dessa admoestação platônica como relevantes para orientar as nossas práticas pedagógicas que envolvem as ficções.¹⁰⁵

Esse apelo à sugestionabilidade infantil costuma ser bastante intuitivo na defesa da influência moral das ficções, relativamente – i. e. se ela for entendida como relativa a uma audiência infantil. Laura D'Olimpio (2008, p. 47) coloca que já é um senso comum

¹⁰⁵ Essa ideia sobrevive, particularmente, na famosa pedagogia moderna de Maria Montessori (1870-1952), cujo difundido plano inicial de ensino não recomenda livros de fantasia para crianças de até 6 anos, a fim de não gerar confusões ou ilusões sobre o mundo real – uma vez que as crianças ainda não teriam a capacidade suficiente para distinguir a realidade da fantasia.

argumentar que as crianças são as mais vulneráveis e impressionáveis em nossa sociedade e que, portanto, devemos ter um cuidado especial com as ficções expostas a elas. É uma cautela razoável, porque sabemos que as crianças tendem a possuir repertórios e cérebros em um estágio incipiente de desenvolvimento. Isso dificulta que elas assumam respostas autorregulatórias a emoções, que elas resistam ao que lhes é apresentado e que elas possam assumir uma postura mais reticente com as informações presentes em ficções e não-ficções também.

Conforme a revisão de Potter (2012, p. 120), quando mais jovens nós tendemos a ser menos habilidosos no processamento de mensagens. Para Bar-on et al. (2001, p. 1223), a partir de alguns estudos, nós podemos concluir que “crianças menores do que oito anos não podem discriminar entre a fantasia e a realidade”. Porém, uma conclusão como essa parece completamente exagerada. Talvez seja melhor considerarmos que haja uma maior dificuldade para discriminar do que uma impossibilidade propriamente dita.

Para termos uma contrapartida, segundo Bloom (2010, c. 6) os estudos da psicologia do desenvolvimento revelam que crianças com quatro anos de idade já conseguem discriminar entre fingimento (*pretense*) e realidade com uma taxa majoritária de sucesso. Inclusive, quando há um conflito de informação entre livros expositivos (não-ficções) e narrativas fantásticas (ficções), Jedediah Allen, Emre Aydin, Hande Ilgaz (2021) reportam que crianças de cinco anos tendem a priorizar as informações das não-ficções; por outro lado, crianças de três anos tendem a oscilar mais entre ambas as fontes. Ademais, com um resultado tão contraintuitivo quanto interessante, Jenifer Barnes, Emily Bernstein e Paul Bloom (2015) evidenciam que crianças entre quatro e cinco anos tendem a preferir histórias mais realistas em vez de fantásticas. Curiosamente, essa preferência tende a se dissipar em faixas etárias maiores. As fantasias não acabam preteridas.

Enfim, dada a incipiência de sua formação, crianças podem até ser mais suscetíveis de serem afetadas, *sem um maior filtro*, pelas informações de ficções ou de fantasias (um subtipo de ficções mais licencioso com a realidade); mas elas estão muito longe de ser intelectualmente passivas. Quem convive com crianças sabe que elas perguntam muito e podem até se revoltar com informações conflitantes ou incoerentes. Em sentido convergente, os resultados das últimas pesquisas mencionadas são interessantes. É bastante plausível que crianças, em seu estado de vulnerabilidade, tendam a buscar as informações mais próximas de uma compreensão adequada do “mundo real” e oriundas de fontes consideradas confiáveis por pessoas que elas entendam confiáveis. A nossa própria postura com as ficções e o uso correto delas, em geral, exige um repertório contextual prévio de informações e de

experiências factuais. As crianças estão realizando uma franca e, para elas, urgente construção desse repertório. Mas essa não é toda a história. As fantasias não abandonam as nossas vidas. Na infância e na vida adulta, acredito que a vivência de fantasias pode ser terapêutica e oferecer alternativas indisponíveis no “mundo real”, o qual, muitas vezes, não é o nosso melhor critério sobre como as coisas deveriam ser.

Conceitualmente, estou tratando as audiências como heterogêneas e como intra-agentes. Fazendo referência à terminologia sobre audiências descrita por James Webster (1998), isso implica uma recusa (não, obrigado) às *noções puras* de “audiência-como-massa” e “audiência-como-desfecho” (*outcome*), na medida em que elas evocam homogeneidade e passividade. Também se dispensa a *noção pura* de “audiência-como-agente”, uma vez que, em seu viés radical, ela outorga um poder desmedido ao público. Em síntese, eu busco tratar as audiências como, ao mesmo tempo, desfechos e agentes das suas relações com ficções. Para usar um palavrão técnico, a minha noção é a de *audiência-como-intra-agente*.

É um passo adiante sobre a medida inicial da ‘Teoria de Efeitos Limitados’. Segundo Webster (1998, p. 197), essa teoria comunicacional entende a influência das mídias (obras ficcionais inclusas) como limitada pelas preferências, seleções e interpretações, conscientes ou inconscientes, de indivíduos particulares em posição de audiência. Eu acrescentaria que essa “limitação” é recíproca. Em poucas palavras: a audiência age sobre a ficção enquanto recebe a ação dela. Há uma “negociação”, como diria Stuart Hall (1980).

É interessante recobrar que em seus momentos menos cautelosos, Landy (2008, p. 70; 73) atribui uma enorme autonomia para as respostas das audiências. As histórias ficcionais parecem nada poder conosco – a audiência. Nós parecemos completamente imunes às suas orientações morais. Eu considero essa atribuição desmedida. De acordo com Tamar Gendler (2000), eu reconheço que resistimos a imaginar ou nos deixar levar por histórias ficcionais cujas orientações morais violam amplamente as nossas tendências morais. Nós temos, na expressão de Jay Snelson (1992), um “sistema imune ideológico” – que não necessariamente atua a nosso favor. Parece que quanto mais nos autojulgamos “educados, inteligentes e bem-sucedidos”, aliás, tanto menos nós revisaremos as nossas crenças e pressupostos. Nesse sentido, continuaremos a buscar informações, mas sempre com um viés confirmatório sobre a nossa posição inicial. No entanto, somos também suscetíveis à mudança.

Há, assim, vários poréns aos momentos mais fervorosos de Landy. Primeiro, algumas populações podem ser mais persuasíveis do que outras, conforme suas demografias, características, situações e repertório prévios. Segundo, *nós provavelmente somos moralmente ambivalentes*, e diferentes histórias ficcionais podem encorajar ou confirmar, por nosso

próprio viés, diferentes valências morais em nós.¹⁰⁶ De fato, é problemático assumirmos que somos puramente bons ou acima de qualquer imoralidade, uma vez que podemos estar sob uma ilusão de superioridade moral e ser mais imorais do que estamos dispostos a reconhecer. (McKay; Tapin, 2016; McCaffree; Stets, 2019). Terceiro, a nossa resistência pode ter um limite, talvez a depender da persistência de uma nova situação, da recorrência ou da convergência das narrativas a que nos expusermos.¹⁰⁷ Quarto, podemos falhar em perceber a manifestação de efeitos pequenos e graduais em nós mesmos, e essa falha pode ser mantida a nível experimental; posto que nossas pesquisas não costumam ser prolongadas. Assim, em função dessas ressalvas, eu prefiro não antecipar que sempre dominaremos, completamente, a nossa relação com ficções. Audiências são intra-agentes.

Cada ambiente de propagação, ou auditório, também possui as suas próprias particularidades. Alguns ambientes podem ser mais homogêneos cultural e ideologicamente; outros, podem envolver mais diversidade cultural e ideológica. Alguns ambientes podem ser mais controlados; outros, mais liberados. Ambientes podem dispor de uma maior ou menor disponibilidade de informações. Eles podem ser mais ou menos tolerantes a erros; mais ou menos violentos; mais ou menos escassos. Em relação às condições ambientais, receberemos diferentes tipos de pressões e permissões. E, provavelmente, as nossas condutas serão por elas moduladas. É razoável supor que as nossas respostas ao mundo são afetadas pelas particularidades de nossos ambientes imediatos. Nós tendemos, por exemplo, a tomar decisões menos orientadas para o futuro em cenários de escassez (Shafir; Mullainathan, 2013) e, certamente, a ocultar as nossas identidades em ambientes que as repreendem brutalmente.

De modo problemático, o debate filosófico de referência não detecta, explicitamente, a relevância das particularidades dos ambientes que envolvem a nossa relação com as ficções. Isso pode levar à equivocada impressão de que os contextos são facilmente intercambiáveis; como se, agora indo direto ao ponto, uma realidade democrática fosse imediatamente transponível a uma totalitária, e vice-versa. De maneira subaproveitada, Posner e Nussbaum usam *o caso nazista* apenas como um golpe retórico de misericórdia. Esse *coup de grâce* não

¹⁰⁶ A nossa própria ambivalência moral, talvez, explique porque temos uma curiosidade exacerbada por personagens que são moralmente ambíguos ou até imorais. Cf. Ana Gantman e Jordan Wylie (2023).

¹⁰⁷ O fenômeno de aculturação oferece uma referência aqui. Por exemplo, mesmo caso possuam resistência cultural, imigrantes costumam precisar se adaptar a uma nova situação cultural e isso os incentiva a adotar novos parâmetros culturais. Nesse contexto, em convergência, as mídias não-ficcionais e ficcionais do novo país podem, com sua recorrência, facilitar a adoção da nova cultura. Mas não é um processo fácil e imediato. Além de estressante ou até traumático, ele percorre gerações. Cf. Schwartz et al. (2010); Johnson (1996). Outro fenômeno afim é o de aculturação remota. Ele ocorre quando há o consumo remoto de produtos culturais, por exemplo, de outros países. Esse consumo pode levar a uma maior simpatia com a cultura exportada e uma flexibilização da identidade cultural da audiência. Cf. Echerstorfer et al. (2020). No Brasil, por exemplo, assiste-se em profusão *sitcoms* estadunidenses, novelas coreanas (*k-dramas*) e animações japonesas (*animes*).

faz jus à relevância do entorno totalitarista sobre a relação humana com as ficções. Em verdade, não se reconhece, de modo expresso, como as condições particulares de um ambiente totalitário atuaram nessa relação. O objetivo aí é apenas derrotar a oposição.

Contra a proposta de Nussbaum, Richard Posner (1997, p. 4) argumenta que a Alemanha do século XX, uma das nações mais cultas da época, não foi capaz de inocular as elites alemãs contra o *Führer* e o sistema nazista. Os monumentos literários da civilização ocidental foram vacinas morais e políticas ineficazes. Logo, nas entrelinhas, nenhuma grande ficção literária nos vacinaria ou nos remediaria moralmente. Esse argumento furtivo, porém, não é tão bem situado. Considerando os trabalhos históricos de Christa Kamenetsky (1984) e de David Welch (2002), sobre a literatura infantil e a propaganda nazista, nós podemos alegar que essas elites não foram simplesmente atacadas pelo nazismo, mas participaram de sua construção, até mesmo promovendo interpretações ultranacionalistas no meio literário e folclórico. Esse movimento *Völkisch* começou antes mesmo da República de Weimar (1918-1933). Ademais, como ilustram Theodor Adorno e Max Horkheimer (1994, p. 192-198) em um texto publicado originalmente em 1941, as tendências antisemitas já pervadiam as canônicas obras filosóficas e literárias iluministas.

Quando diz que “a cultura foi, na verdade, uma ferramenta no regime nazista”, Posner (1997, p. 4) está obviamente correto. Mas ele falha em expressar que essa instrumentalização foi, em grande medida, obra das próprias elites alemãs. E ele falha também em reconhecer que, infelizmente, o regime nazista teve um *relativo êxito* em promover a sua moralidade imoral pela relação de alemães com a ficção literária e cinematográfica. Embora isente as ficções como causas isoladas, o *caso nazista* não é um contraexemplo à influência moral das ficções. Pelo contrário. O uso das ficções foi drástico. Segundo Kamenetsky (1984), os nazistas usaram toda a sua influência política para promover certas obras ficcionais em absoluto detrimento de outras, além de instruir nas escolas somente interpretações conformes à ideologia nazista. Grandes obras literárias eram lidas, mas à maneira nazista e, antes disso, *Völkisch*. Em um ambiente político como aquele, com uma forte agenda ultranacionalista, era muito improvável que qualquer ficção pudesse combater a imoralidade nazista.

Em seu contra-argumento, Martha Nussbaum (1998, p. 353) assinala de forma acertada que, durante o nazismo, muitas influências poderosas militavam *contra* possíveis influências benéficas da literatura ficcional. Ela prossegue dizendo, a propósito, que as ficções celebradas e promovidas pelos nazistas não eram, exatamente, compassivas ao sofrimento humano e, muito menos, em relação aos grupos exterminados. Havia, inclusive, uma série de obras da literatura infantil (e do cinema) destinadas a instruir e a reforçar estereótipos de

judeus como inumanos, malfeitores e perigosos, como “parasitas que devoravam o tecido social da Alemanha”, nas palavras de Nussbaum (1998, p. 354). Para Nussbaum, o argumento de Posner faria sentido se as ficções (e as interpretações) favorecidas pelos nazistas fossem compassivas ao sofrimento humano, especialmente aquele dos grupos marginalizados por eles. Mas é o contrário. Com isso, ela converte o *caso nazista* como um indicativo de que ficções são moral e politicamente efetivas. Dito isso, a minha ressalva aqui é que Nussbaum não arremata que, antes dessas ficções surgirem e junto a elas, outras influências militaram *a favor* da ideologia nazista. A possível influência das ficções jamais ocorre no vácuo, mas sempre em relação a um ambiente constituído por diversas influências – sejam elas ressonantes, sejam elas dissonantes. Para mim, a sonoridade das histórias ficcionais sempre é escutada em relação à audiência e ao auditório através dos quais são propagadas.

Em um auditório, muitas vezes, nós não estamos sós. Outras pessoas podem e, talvez, devam afetar a forma como recebemos histórias ficcionais. Consoante Landy (2008, p. 78), é comum que familiares dirijam a interpretação de crianças, a fim de evitar a identificação apressada delas a favor de personagens consideradas imorais. Também comumente, nós podemos conversar e ser afetados por outras pessoas a respeito de nossas interpretações (ainda bem), passando a extrair coisas diversas das ficções, em “codução”, como diria Booth (1997, p. 371).¹⁰⁸ Talvez isso previna, justamente, que sejamos reféns das nossas próprias obtusidades morais. Por outro lado, também é possível que logo acreditemos que as condutas e as atitudes trazidas pelas ficções sejam tomadas como padrões sociais desejáveis; isto é, que são esperados por outras pessoas relevantes para nós. E, a partir dessa crença, quando reféns das expectativas alheias, nós podemos tomar esses padrões como algo que precisamos seguir, mesmo sem querermos.¹⁰⁹ Também por isso, é melhor não nos acomodarmos sem pensar.

Os auditórios podem também funcionar como amplificadores acústicos. Por exemplo: a partir de cruzamentos estatísticos, os economistas Nico Voigtländer e Hans-Joachim Voth (2015, p. 7936) descobriram que a propaganda nazista foi mais eficiente em jovens que eram de cidades alemãs historicamente dispostas ao antissemitismo, conforme revelam dados

¹⁰⁸ *Codução* é o processo dialógico realizado em uma comunidade de leitores pelo qual são comparadas e conversadas as diversas experiências e valorações alcançadas nas leituras das obras. É uma troca entre leitores que ajuda a qualificar as suas impressões de leitura.

¹⁰⁹ Por exemplo, o estudo de Gunther et al. (2006) indica que adolescentes assumem que outros adolescentes (*peers*) tratariam o comportamento de jovens fumantes em filmes como um modelo desejável. Para se ajustar a essa projeção e serem aceitos socialmente, talvez seja mais provável que eles passem a fumar após serem expostos a esses filmes. O estudo perguntou aos adolescentes sobre uma série de mídias e produtos midiáticos, estando os filmes entre eles. Em relação a uma espécie de projeção de pressão dos pares (*peer-pressure*), ele buscou estabelecer a correlação entre comportamento fumante e a frequência com a qual a audiência via atores ou personagens fumando na televisão e nos filmes.

eleitorais coletados entre 1890 e 1912. Atualmente idosos, esses indivíduos nascidos na década de 1930 mostraram-se em questionário mais comprometidos com o antissemitismo do que integrantes de outras localidades ou gerações. Além de reforçar a infância como momento decisivo para a educação, a pesquisa revelou um efeito de magnificação: onde já existiam crenças antissemitas, o projeto de doutrinação nazista foi mais efetivo. A partir disso, é possível sugerirmos que a efetividade das obras ficcionais antissemitas também teria dependido do nível de exposição das crianças ao antissemitismo como um todo em seu ambiente.

Mais um exemplo. Segundo Karin Fikkers, Jessiva Piotrowski e Patti Valkenburg (2016, p. 545) há uma variedade de estudos que indicam que o conflito familiar (a expressão de fúria, hostilidade e violência em ambiente doméstico) prediz e modera a ocorrência de agressões subsequentes por parte de jovens que consomem mídias violentas. Teoricamente, as autoras levantam a proposta de que a convergência do ambiente social de jovens com o que eles veem na mídia (ficcional, inclusive) poderia resultar em efeitos midiáticos mais fortes ou frequentes.

Considerando a temática do seu estudo, eu penso que poderíamos *supor* que quando jovens vivem em ambientes familiares conflituosos, de maneira ressonante, o consumo de mídias violentas por esses jovens tende a provocar mais comportamentos agressivos ou violentos subsequentes. Além da sua socialização nesses ambientes, jovens costumam ser mais impulsivos – tendo, assim, maior dificuldade relativa em frear respostas agressivas. Poderíamos adicionar que esses ambientes normalizam esses comportamentos como aceitáveis e a mídia corrobora para a normalização deles, além de acioná-los. A aceitabilidade da violência é ressoada por todos os cantos. Desse modo, é possível sugerir que esses ambientes operam como “câmaras de eco” – como lugares que ecoam, em uníssono, a aceitabilidade da violência.¹¹⁰

Em contrapartida, presumindo uma simetria, nós poderíamos também *supor* que ambientes igualitários e pacíficos sejam capazes de magnificar a influência posterior ou concomitante de ficções com tônicas igualitaristas e pacifistas em nossas formações e respostas morais. Em outras palavras, se crescermos em lares e instituições que fomentem

¹¹⁰ “Câmaras de eco” são lugares virtuais ou físicos onde pessoas estão cercadas exclusivamente por outros agentes que compartilham de suas crenças e que reforçam (ecoam) a sua própria visão de mundo. O uso da expressão “câmaras de eco” (*echo chambers*) é bastante comum em estudos sobre polarização política. Steffen S Andersen (2023), por exemplo, investiga se essas “câmaras de eco” poderiam favorecer uma maior aceitação da violência em resposta a agravos políticos. Extrapolando, em um ambiente familiar violento, jovens socializados para tratar a violência como aceitável encontrariam em mídias violentas uma reafirmação disso.

essas atitudes como prioritárias, talvez seja mais provável que ficções nesse sentido tenham um efeito de magnificação.

Pode, então, a nossa relação com histórias ficcionais influenciar a nossa formação moral? Considerando todo o panorama exposto até aqui, cautelosamente, eu sugiro que respondamos “possivelmente, às vezes, depende”. É uma resposta pouco impactante, nada atraente para as capas e manchetes de jornal, mas ela parece justa em face das pesquisas disponíveis, assim como diante da magnitude do problema e da extraordinária complexidade da vida humana. A resposta sempre depende. Ora, sobre qual ou quais ficções estamos falando? Relativamente a qual audiência, auditório e temporalidade? Em quais circunstâncias? Em que medida, até que ponto, sob quais condições? Tudo depende, varia caso a caso.

É uma atitude filosófica seguirmos fazendo perguntas como essas e questionando as próprias perguntas, sem nos contentarmos com absolutismos tão fáceis quanto equivocados. Estamos manuseando, ademais, conceitos abertos à discussão: ‘ficção’; ‘moral’; ‘efeito’. A depender de nossa abordagem conceitual, isso pode nos levar a outros níveis de complexidade. Entretanto, nós devemos assegurar que nossos pressupostos diferentes ou desacordos não atrapalhem, às ocultas, a compreensão da problemática enfrentada por nós e o reconhecimento de nossas possíveis convergências. Isso pode evitar o desgaste vazio de discordarmos sobre o que já concordamos.

Eu busquei criar uma trama filosófica inteligível e com atenção interdisciplinar. Separei o problema da causação moral de outros problemas paralelos; expandi a abrangência das ficções relevantes para a questão filosófica, porque o interesse popular e o estudo acadêmico interdisciplinar é abrangente; de modo incipiente, tentei complexificar os nossos usos do conceito de ‘causa’ nesse debate; indiquei a diversidade de possíveis efeitos, audiências e auditórios; enderecei a oscilação entre o sentido descritivo e prescritivo de moral, priorizando um acordo descritivo sobre a minguante ‘Tese Causal’.

Enfim, subverto o postulado de que as histórias ficcionais podem causar efeitos morais em nós, uma vez que ele convida à falsa impressão de que ficções agem como causas isoladas e mecânicas, além de encorajar a ideia de que somos receptores passivos. É antes a nossa relação contextual com as histórias ficcionais que pode influenciar moralmente a nossa própria formação. Esse é o núcleo do que podemos batizar agora, com um reparo preposicional, como ‘Tese da Influência Relacional’.

Agora, nos dirijamos ao terceiro capítulo, onde espero propor uma concepção tecnológica sobre a ficção e a nossa relação com ela, para então retornar à questão sobre se atribuímos os efeitos às obras, aos seus consumidores, ou a ambos. Na conclusão da tese,

como é de se esperar, eu tentarei conjugar toda essa aparente “perambulação” conceitual em uma resposta que faça jus à nossa caminhada.

3 FICÇÃO, A ESTRANHA TECNOLOGIA DE MODELAGEM

É ainda mágica mesmo que você saiba como é feito.

— Tiffany Aching (*Os Pequenos Homens Livres*)

A ficção é um mistério familiar. Nós convivemos diariamente com histórias ficcionais e nossos ancestrais remotos também parecem ter convivido, ainda que a etiqueta ‘ficção’ tenha sido uma obra da modernidade. Nós contamos e acompanhamos narrativas ficcionais provavelmente há dezenas de milênios. A ficção faz parte de nossas biografias e da biografia de nossa espécie. Mesmo tão familiar, aparentemente, a identidade da ficção é um grande enigma, assim como os seus processos e efeitos. Na Filosofia, gerações foram e são atraídas pela antiga promessa de desvendar esse mistério conceitual (linguístico, ontológico, epistemológico, moral); talvez, sendo traídas por seus próprios esforços, afinal. É interessante que justo uma filósofa e mística como Simone Weil (1948, p. 64) tenha dito sobre o tópico de “moralidade e literatura” que “a imaginação e a ficção irão compor mais do que três quartos de nossa vida real”. Algo extraordinário.

Eu suspeito que não temos como *determinar* metafisicamente o que a ficção é ou a natureza de entidades ficcionais. Talvez a busca por uma distinção metafísica essencial apenas extravie o mistério para além das fronteiras da linguagem, “onde nenhum humano esteve antes” para verificar.¹¹¹ Mas acredito que podemos investigar o modo que usamos o termo ‘ficção’, para que usamos as ficções e o que ela é em relação a esse uso. É por essa orientação que eu espero caracterizar a ficção, em tempo, como uma ‘tecnologia’. Enquanto meio, a ficção nos permite uma estranha liberdade para manipular ou modelar fatos e experiências ao nosso gosto sem que nos tornemos pessoas mentirosas em virtude disso. Parece estranho. Ela não precisa descrever ou corresponder aos fatos sobre o mundo; mas, mesmo assim, ela é, de alguma maneira, sobre o mundo. Até parece um poder sobrenatural.

Historicamente, essa “estranheza” da ficção despertou muita inconformidade ou mesmo animosidade filosófica contra nossos usos epistemológicos e morais dela. No entanto, creio que é justamente essa monstruosa flexibilidade que torna a ficção, nesse sentido, preciosa para nós, seres humanos. Com sua versatilidade e inventividade, ela nos facilita moldar, recombina, e intensificar as mais diversas experiências da vida humana, *sob medida*, a fim de torná-las mais palpáveis ou visíveis. As suas histórias não são descrições factuais

¹¹¹ Estou me referindo, é claro, à famosa contenção de Wittgenstein sobre reivindicações metafísicas e brincando com o texto da abertura de *Star Trek*: “[...] where no man has gone before”.

sobre o nosso mundo “de carne e osso”, mas abstrações particularizadas sobre ele. Posto isso, eu gostaria de sugerir que usamos a ficção como uma antiga tecnologia de modelagem de simulações.

Começarei a minha sugestão pela ideia de que a nossa espécie “nasceu” para contar e usar ficções. Na subseção “3.1 *Homo narrans fingens*”, considerarei como a nossa espécie tem sido tratada como naturalmente especializada em contar e usar narrativas. Farei isso, primeiro, evocando a metáfora de que a aptidão com ficções seria o nosso principal traço distintivo. Segundo, revisando a proposta levantada pelos ditos ‘Darwinistas Literários’ de que essa aptidão seria uma adaptação natural. A ideia geral aqui é que a nossa espécie não teria sobrevivido e prosperado *apesar da* ficção (de sua contrafactualidade),¹¹² mas, em parte substantiva, devido a ela. Como esses Darwinistas costumam atribuir propósitos formativos e morais à nossa relação com ficções, a sua posição é significativa para esta tese. Mesmo que a sua proposta central ainda seja controversa, como indicarei em revisão do assunto, ela tem o mérito de circunscrever a ficção na história evolutiva de nossa espécie. A antiga relação de seres humanos e ficção se manteve viva por algumas razões, talvez algumas delas, adaptativas.

Essa parte do capítulo oferecerá ainda uma nova oportunidade para revisarmos distinções sobre o conceito de ficção, afastando conotações pejorativas e indicando possíveis desambiguações com outros tipos de histórias. Entretanto, o seu principal papel é sugerir a ancestralidade da nossa relação com a ficção, enquanto oferece o contexto de surgimento da ideia de que a ficção é bem ou mais bem entendida como uma antiga tecnologia, segundo Nicolas Baumard e Edgar Dubourg (2022a). É sobretudo com essa posição que dialogo.

Com esse panorama, eu avançarei para responder “3.2 Que história é essa de ficção como tecnologia?”. Como sugere a indagação, essa é uma relação conceitual que pode gerar estranheza. O objetivo da subseção é dissipá-la e avançar nessa conceitualização proposta, mas pouquíssimo explorada por Baumard e Dubourg. A minha primeira manobra será nos afastar do sentido estrito corrente de ‘tecnologia’, que é usado para designar objetos físicos com atributos eletrônicos e cibernéticos. Resgatarei uma concepção ampla de tecnologia, capaz de abarcar um exemplo tal qual o ‘controle do fogo’ como um marco tecnológico, ao passo que se abdica de uma noção essencialista ou unitária sobre tecnologia. A segunda manobra será buscar uma breve descrição do *know-how* (implícito e explícito) investido na

¹¹² Contrafactualidade expressa aqui que a ficção envolve o que não aconteceu, não acontece ou não acontecerá de fato em suas histórias. Algo que, de fato, “não existe” – com muitas aspas aqui.

ficção para a sua produção e seu uso. A terceira será indicar que a tecnologia da ficção demonstra uma certa continuidade, ainda que com rupturas, através das épocas via transmissão reapropriada de *tropos*, gêneros e técnicas de *design* narrativo em artefatos (histórias ficcionais) de diferentes meios – oral, teatral, livresco, televisivo.

No desfecho da subseção, ainda complexificando a relação conceitual, haverá a retomada do conceito de ‘função’. Notoriamente, ele atravessa dois campos envolvidos na discussão: biologia e tecnologia. Subsiste uma controvérsia terminológica, em especial, sobre a possibilidade de uma concepção de função convergente sobre esses campos, que não será aprofundada. Grosso modo, pode-se assumir que a noção de intenção é própria à função tecnológica, mas não à biológica – uma distinção que não é final, quando se fala, por exemplo, em *design sem designer*. O ponto de interesse aqui é que Baumard e Dubourg justificam a relação entre tecnologia e ficção com um viés intencionalista – i.e. a ficção é uma tecnologia porque teria sido inventada com a *intenção* de exercer alguma função específica. A minha contrapartida é ponderar com um extrato da bibliografia da área se é óbvio que intenção, de fato, determina função tecnológica. Não é óbvio. Uma alternativa seria sustentá-la em acordo com a materialidade artefactual; outra, como prefiro, assumir que as funções decorrem de uma relação entre as intenções (de designers e usuários), a materialidade dos artefatos e o *contexto*.

Na parte “3.3 Modelagem de vidas e mundos em simulações”, no núcleo deste capítulo, proponho que a ficção seja concebida, em especial, como uma tecnologia de *modelagem*. Esta seria a função (intermediária) da ficção, no sentido que dizemos que ‘cortar’ (com facilidade de manuseio) é a função de uma faca, ao passo que os propósitos funcionais em potencial desta seriam diversas – culinária, violência, medicina, entretenimento. A diferença entre esses dois níveis sugeridos de funcionalidade ainda será aprofundada.

Conforme essa subseção central, as concepções da ficção tanto como tecnologia de entretenimento (Baumard e Dubourg) quanto como de simulação (Mar e Oatley; Gottschall; Scalise Sugiyama) ainda não oferecem uma descrição que faça jus à especificidade da ficção e da nossa prática com ela. Isso não significa que essas concepções estejam, de todo, equivocadas. Pelo contrário, elas construíram descrições bastante aptas. Sim, a *narrativa* ficcional funciona como uma superestimulante e cativante (“entretiva”) simulação holística da experiência humana. No entanto, falta uma peça. A música pode também ser descrita como uma tecnologia de entretenimento superestimulante, e a história e o jornalismo literário (não-ficção) podem simular holisticamente a experiência humana. Então, qual seria a peça extra da ficção? Enquanto tecnologia, sustentarei, ela nos facilita a *modelagem* hiperflexível sobre

nossas experiências de vida e de mundo *em simulações* holísticas *de forma superestimulante*. O diferencial da ficção não é algo muito misterioso, se considerarmos, por exemplo, como uma jornalista literária e uma escritora de literatura ficcional têm limitações práticas diferentes quanto ao que podem fazer em suas composições. A ficção permite uma hiperflexibilidade de modelagem.

Como mostrarei, antes de chegar a essa resposta, a habitual descrição da narrativa ou da narrativa ficcional como tecnologia de simulação, além de insuficiente, requer mais atenção conceitual do que é costumeiramente concedido. Acerca disso, identificarei a ausência de desambiguações conceituais sobre o conceito ‘simulação’, que poderiam distinguir melhor a concepção e evitar confusões sobre teses em diferentes níveis de funcionalidade. Outros conceitos envolvidos, como ‘representação’, também serão brevemente abordados. Ao final dessa linha de escrutínio conceitual, argumentarei também que a contestação de Gregory Currie (2016) sobre a relação entre modelos e ficção proposta por Catherine Elgin (2010) não inibe, necessariamente, a concepção que proponho.

Em “3.4 A polimorfia funcional da ficção”, adotarei uma posição que denomino *pluralismo compreensivo*. De maneira abrangente, ela reconhece que existem diversas funções finais ou distais às quais a ficção poderia cumprir – e.g. entretenimento, pedagogia, estética. De forma distinta, ela prescinde de eleger uma destas funções como a principal. As ficções são heterogêneas e são usufruídas por públicos heterogêneos em ambientes heterogêneos. Sendo uma tecnologia de modelagem, a ficção nos facilita a flexibilização bastante indulgente de composições narrativas, que podem ser exploradas por *designers* com propósitos variados, para então serem usufruídas variadamente pelos públicos. Suas modelagens ou modelos não estão restritos a uma só fôrma. A ficção é uma possibilitadora.

Aqui, o intento é *escancorar* que estou considerando nesta tese a possibilidade de que ficções funcionem como meios morais, mas sem exigir que elas sejam ou menosprezando-as quando não forem. Em contrapartida, no mesmo espírito pluralista de abertura, tratarei como desnecessário o menosprezo das funções cognitivas ou morais da ficção pela exaltação da primazia de outras funções. O domínio da ficção mostra-se amplo, indulgente e mutável o bastante para acomodar os mais diversos interesses. Portanto, não há qualquer necessidade ou sentido em se estabelecer finalidades rígidas hierarquicamente.

Na metafórica e extensa subseção “3.5 Assombrando mundos e personagens ficcionais”, considerarei em maior detalhe a relação complementar entre os artefatos da ficção e o seu público-usuário. Primeiro, por divertimento ontológico, invocarei a metáfora de que nós participamos das ficções como se assombrássemos os mundos ficcionais e seus inquilinos

de maneira imperceptível por estes. Éramos as assombrações esse tempo todo, não as ficções, como pensava Platão. Segundo, de forma mais circunspecta à bibliografia relevante, tratarei de outra metáfora mais notória (*narrative transportation*) e de uma concepção próxima a ela (*identificação*), ambas oriundas de uma ampla literatura de pesquisa empírica em psicologia sobre a nossa relação com narrativas – ficcionais, em especial. Elas sugerem que “viajamos” para as ficções com nossas bagagens experienciais e conceituais, nos identificando ou não com personagens durante a “visita”, para então, possivelmente, retornarmos um tanto diferentes ao nosso próprio mundo.

Como essa área de pesquisa em psicologia busca entender como narrativas (ficcionais e não-ficcionais) são capazes de nos *persuadir* graças ao quão bem nos “transportam” e nos levam à ‘identificação’ com personagens, ela pode ajudar a explicar como ficções exercem influência cognitiva e, inclusive, moral. Algo central para esta tese. Além de endereçar o papel mediador da “transportação” na eficácia desse processo de persuasão, com algumas distinções conceituais importantes pelo caminho, também informarei os principais moderadores conforme as características das obras e das audiências – o que ressoa os levantamentos da parte final do segundo capítulo.

Para além do critério de efetividade moral, identificarei um problema na forma como Christopher McVey (2020), do qual aproveito uma instrutiva revisão, usa essa bibliografia para defender posições filosóficas como as de Martha Nussbaum. Sobretudo, ele se concentra em enfatizar como essa pesquisa sustenta a efetividade formativa das ficções, uma vez que o formato narrativo proporcionaria uma via persuasiva talvez até mais efetiva do que a argumentação tradicional. Porém, sem muita cautela e antecipação conceitual, ele o faz sublinhando que a “transportação” narrativa suspenderia nossa resistência crítica ou tendência à contra-argumentação. A ponderação que levantarei é que essa versão de efetividade retórica em detrimento de criticidade não servirá filosoficamente para reivindicar a ficção como um meio de educação moral – ao menos, não como Nussbaum busca. É um demonstrativo da interligação entre os critérios de efetividade e de racionalidade.

A estratégia argumentativa de McVey parece precipitada. Ora, aceitando-a, nós teremos uma inflação conceitual filosófica altíssima, caso alienemos a persuasividade da narrativa ficcional de uma responsividade crítica da audiência, a fim de sobrevalorizarmos de imediato a sua efetividade retórica. Mas não precisamos adotar essa estratégia. Em contrapartida, eu questionarei até que ponto faz sentido antagonizar a persuasão da forma narrativa a uma resistência crítica por parte da audiência, porque, com mais atenção, a relação parece ser bem mais sofisticada. A própria noção de “transportação” exige, por exemplo, a

participação ou performance cognitiva da audiência. Ademais, a nossa relação global com a narrativa ficcional envolve uma intermitência entre “transportação”, elaboração, estranhamento estético, dúvida e crítica – que pode ser também realizada, individual ou coletivamente, após o contato com a história.

Por último, em “3.6 Modelagem para moral”, expressarei a aptidão da ficção para nos ajudar a produzir modelos moralmente relevantes. Para tanto, manterei a orientação geral deste capítulo de partir do contexto original da ficção, a cultura forrageadora. A partir dele e das temáticas comuns em histórias (proto)ficcionais, nós poderemos perceber que a moralidade não é uma forasteira na ficção, mas nativa dela. Provavelmente, essas histórias permitiram um meio adequado para uma formação moral pela enculturação de padrões morais (exemplares) desejáveis e indesejáveis, para além da transmissão direta de sentenças normativas ou de deveres. De acordo com a posição aqui defendida, as ficções sintetizam, intensamente, diversas vivências e práticas morais. Com diferentes modelos e interpretações a partir destes, provavelmente, nós afetamos a própria forma como percebemos e orientamos moralmente nossas vidas. Nós construímos as nossas perspectivas e medidas sobre problemas morais, os nossos ideais ou nossos anti-ideais de como viver. Nós qualificamos a nossa formação moral, de um modo ou de outro. Nós somos, assim, *também* moralmente formados pelas ficções – que de uma só vez nos assombram e são assombradas por nós. Ao longo dessa subseção final, com base em pesquisas empíricas, históricas e testemunhos pessoais, uma série de exemplos concretos são disponibilizados e, alguns deles, examinados.

À exemplo do segundo capítulo, insistirei que as ficções não produzem efeitos morais de forma isolada, como se elas fossem agentes com uma efetividade causal mecânica, que agem sobre nós como se fôssemos alvos passivos e à revelia do contexto. Elas *intra-agem* conosco (a sua audiência) e com seu contexto de recepção. Tendo essa retomada como pano de fundo, a fim de concluir este extenso capítulo, eu gostaria de frutificar o vínculo conceitual entre ficção e tecnologia. Lembremos que há uma discussão atual em filosofia da tecnologia sobre se podemos atribuir agência moral a tecnologias ou se elas são apenas instrumentos – *bem* ou *mal* utilizados por seus usuários. Por exemplo, poderíamos dizer que as mídias sociais (tecnologias informacionais) em si facilitam a transmissão de desinformações e a dismorfia corporal? Ou não, são os seus usuários que as empregam mal? Paralelamente, nós poderíamos aproximar essa discussão da questão sobre se certas ficções em si podem facilitar certas influências ou se depende apenas de como elas são usadas (interpretadas e aplicadas) por seus públicos. Podemos cruzar as duas problemáticas. Por exemplo: enquanto artefatos tecnológicos, as obras ficcionais são apenas instrumentais neutros que podem ser,

moralmente, bem ou mal-usados? Ou elas têm valores e agências próprias de modo inerente? Quer dizer, ficções têm algum peso agencial próprio ou são apenas instrumentos? Até onde sei, o paralelo entre essas problemáticas jamais foi proposto.

Na filosofia da tecnologia, não sem disputa, parece se afirmar cada vez mais uma perspectiva de que artefatos, contexto, *designers* e usuários têm uma coparticipação agencial; talvez, de modo que possamos sugerir também, caso a caso, a distribuição (simétrica ou assimétrica) da agência moral entre esses entes. Após uma breve revisão bibliográfica nesse sentido, eu apresentarei três exemplos práticos que entrelaçam as ficções às questões de agência e moral. Ainda que dotadas com certas inclinações morais menos ou mais sofisticadas, as ficções parecem ter a sua agência moral sempre relativizada por outras agências. Mantereí que as influências morais dependem muito de quando, como e quais são as obras, as audiências e os auditórios *em relação*.

Feitos os devidos sumários, nos encaminhemos logo às suas consumações.

3.1 HOMO NARRANS FINGENS?

Seres humanos contam histórias ficcionais, provavelmente, desde o Pleistoceno Tardio, idade não-oficial que se estende de 11,7 mil até 126 mil anos atrás. Nós podemos esperar que os nossos ancestrais tenham começado a narrar algo como ficções, no mínimo, nesse intervalo (Scalise Sugiyama, 2005, p.177). Desde centenas de milhares de anos seres humanos já comunicavam sinais em diversos materiais (Kuhn, 2014). O aparato cognitivo moderno teria surgido durante o Pleistoceno Tardio, mas talvez até mesmo antes.¹¹³ Ao menos há cerca de cem ou duzentos mil anos podemos estimar que *Homo sapiens* eram capazes de usar a linguagem e de realizar comportamentos simbólicos (Lieberman, 2015; Tattersall, 2016). Porém, todos os registros orais e pantomímicos disso, impreserváveis, desvaneceram nesse passado milenar. Felizmente, esse não foi o mesmo desfecho para os registros pictóricos. Em especial, há 43,9 mil anos, em uma caverna na atual ilha indonésia de Sulawesi, era pintada uma cena com *therianthropes*¹¹⁴ caçando porcos selvagens e bovídeos anões. Segundo Mauxime Aubert et al. (2019), esse é o registro conhecido mais antigo que nós temos de uma história figurada com seres imaginários. Nossos ancestrais já contavam histórias imaginárias no Pleistoceno Tardio. O que gostaria de salientar com isso é que a

¹¹³ A datação é objeto de controvérsia. Cf. Erin Wayman (2012).

¹¹⁴ *Therianthropes* são seres que combinam características de humanos com as de outros animais. Eles são bastante comuns em mitos e histórias religiosas.

relação das nossas espécies com (proto)ficções, além de longínqua, desponta não só em um período de franca luta pela sobrevivência, mas também do alvorecer da cooperação em larga escala, do desenvolvimento de cultura e da complexificação cognitiva da espécie. Além de situar a ficção em um período de revolução cognitiva, essa reconstrução demonstra também que a afinidade humana com as ficções remonta dezenas de milênios.

Além de acompanharem a nossa espécie desde tempos remotos, essas histórias ingressam cedo em nossas vidas e nelas permanecem. Talvez deixemos de criá-las ao ultrapassarmos a nossa infância, se tivermos a sorte de vivenciar uma; mas é bastante provável que sigamos acompanhando as trajetórias de personagens imaginários em situações imaginárias ao longo de nossas vidas. Sejam essas trajetórias narradas oralmente, sejam elas contadas em livros, peças teatrais, filmes, HQs, séries televisivas, jogos de tabuleiro ou digitais. Paul Bloom (2012, p. 388) elege essa atividade de “indulgência nos prazeres da imaginação” como a mais popular das atividades de lazer. Humanos de todas as eras, idades e culturas se engajam na produção ou no consumo de histórias ficcionais. Diante disso, é apenas natural perguntar como esses comportamentos com ficções estão relacionados à evolução da nossa espécie.

Alguns, como Walter Fisher (1984) e Alasdair MacIntyre (1981, p. 201), até mesmo endossam, segundo este, que “o humano é, em suas ações e práticas, assim como em suas ficções, *essencialmente* [grifei] um animal contador de histórias”. Yuval Harari (2011, p. 27), por sua vez, considera que o aspecto mais único de nossa linguagem é a habilidade de transmitir informações sobre ficções. Em entrevista a Arik Gabbai, o mesmo Harari (2015) também afirma, hiperbolicamente, que “o traço *verdadeiramente único* [grifei] dos Sapiens é a nossa habilidade para criar e acreditar na ficção”. É uma desmedida essencialista e “monista” bastante expressiva. Trata-se de uma declaração exagerada sobre a força da nossa relação com as histórias ficcionais, ainda que Harari adote depois um uso amplo do termo ‘ficção’, a ponto de abranger o ‘dinheiro’.

Sintetizando esse espírito, Walter Fisher (1984, p. 6) cunha a metáfora *Homo narrans* e Étienne Barilier (2025) nos intitula *Homo fingens*. Novas adições ao rol de expressões que buscam encapsular uma suposta essência da natureza humana. Entre as mais famosas: *Homo faber*, *Homo economicus*, *Homo ludens*, *Homo politicus*, *Homo sociologicus* e, é claro, *Homo sapiens*. Enquanto Fisher nos essencializa como contadores de histórias (ficcionais ou não), Barilier entende que somos sobretudo *Homo fingens*, “um ser que inventa, que se distingue dos [outros] animais porque ele faz existir, pela força de seu desejo criador

[...]”.¹¹⁵ E seria ainda possível fundir essas nomenclaturas em um trinômio: *Homo narrans fingens*. Narrar não seria tanto a nossa aptidão única e notável quanto seria narrar ficções.

Ainda que esta aptidão não seja a “essência” da nossa forma de vida, para mim, ela parece ser o seu aspecto mais curioso. A tempo, eu expressarei melhor o que torna esse aspecto tão curioso e, tendo isso à mão, introduzirei a discussão atual a respeito de uma suposta função evolutiva ou adaptativa dos nossos comportamentos com ficções. Ainda que possa ser um exagero nos naturalizar em essência como *Homo narrans fingens*, talvez a nossa relação com o *storytelling* ficcional revele, ao fundo, uma adaptação natural. Mas, antes de introduzir essa discussão, é importante qualificar a nossa compreensão terminológica sobre a noção de ‘ficção’, algo que já começamos a notar no segundo capítulo.

Primeiro, no debate evolucionista, o uso do termo ‘ficção’ é geralmente reservado para abranger as histórias (orais, literárias, filmicas, televisivas) que contamos e acompanhamos sobre a vida de seres imaginários em situações imaginárias. Usos amplos como aquele de Harari, pelo qual ‘dinheiro’ contaria como ‘ficção’, são exceções à regra.

Mais problematicamente, a palavra ‘ficção’ costuma ser usada como antônimo de ‘verdade’, seja como ‘falsidade’ (Pinker, 2007, p. 171), como ‘falsa’ (Baumard; Dubourg, 2022a), como ‘inverdade’ (Boyd, 2009, p. 69), ou como ‘pseudo-informação’ (Verpooten, 2012, p. 177). A ‘ficção’ envolve a invenção de coisas. Assim, “[e]m comparação com coisas descobertas, tais quais os dados científicos, as pessoas suspeitam dela. Essa suspeita vaza em uso comum: ficção passou a significar falsidade” (Oatley, 1999, p. 101). “Mentiras”, mas “honestamente contadas”, resguarda Gottschall (2012, p. 104). Embora tenham alguma razão de ser enquanto aproximações semânticas,¹¹⁶ esses usos são problemáticos, uma vez que envolvem essa palavra com uma conotação epistemológica negativa. Ficções soam como algo ruim *per se*. Será que isso é merecido? Gottschall faz bem em frisar que ficções são contadas honestamente. Elas não funcionam como livros de história, notícias ou conversas que oferecem informações falsas, por malícia, acidente ou ignorância, sobre o nosso mundo de

¹¹⁵ Para essa distinção, *Homo fingens* é uma nomenclatura melhor do que a avançada por Jonathan Gottschall (2012), *Homo fictus*, cuja tradução parcial é *Homo ficcional*. Esta foi cunhada, originalmente, por E.M. Forster para expressar distinções entre nós e os humanos da ficção, que tendem a contrastar à primeira vista. Parafraseando Forster (1927, p. 87): “*Homo fictus* geralmente nascem, são capazes de morrer, querem pouca comida ou sono, estão incansavelmente ocupados com relações humanas”. Claro, Forster está considerando aí apenas as informações trazidas diretamente pelo texto, dispensando as inferências da audiência, que são necessárias para preencher lacunas descritivas, causais e temporais.

¹¹⁶ Porque, talvez, envolvam em algum sentido uma ‘dobradura de realidade’ (*reality bending*), mesmo que de modo particular. Essa ‘dobradura’ é uma afinidade entre ficções, ilusões, estados alterados de consciência, mentiras, *fake news*, entre outros itens. Cf. Dominique Makowvski (2020).

“carne e osso”. Elas não são falsificações, mas invenções transparentes de vidas e mundos imaginários.

Assim, prefiro aproximar ‘ficção’ de ‘contrafactualidade’ ou ‘invenção’ do que de antônimos de ‘verdade’. Se dermos um passo atrás, em busca da etimologia, nós encontramos o verbo latino *fingō*, do qual se conjuga *fingens*. Deles podemos intuir traduções como ‘fingir’ e ‘fingindo’. Encontramos aqui, então, termos com alguma conotação epistemológica negativa. É possível afastá-la disso entendendo ‘fingimento’ como um ‘fazer de conta’ sem malícia. Mas essa tradução derivativa ainda não captura o sentido mais neutro e geral desses termos. *Fingō* é antes traduzível como ‘moldar’, ‘modelar’ ou ‘formar’. É um ajuste etimológico que nos leva a reconsiderar o nosso ângulo semântico. Desta perspectiva, a ficção não equivale à ‘falsidade’, mas sim à ‘modelagem’ de informações e experiências. Criações ficcionais não funcionam como mentiras, mas sim como modelos.

Nesse sentido, também é importante diferenciarmos algumas categorias: as histórias mentirosas que se apresentam como não-ficcionais (e.g. *fake news*); as histórias não-ficcionais falsas (e.g. uma biografia equivocada); as histórias ficcionais consumidas como se fossem não-ficcionais¹¹⁷; as histórias originalmente não-ficcionais, ou originadas em alguma fronteira ontológica, que são factuais e verdadeiras para quem ainda crê nelas, mas também inventadas ou falsas segundo descrentes (e.g. obras religiosas);¹¹⁸ as histórias que provocam as fronteiras entre ficção e não-ficção, tais como obras (filmes, séries, romances) *à clef*, além de *sitcoms* de farsa (*reality hoax*);¹¹⁹ e, por fim, as histórias ficcionais *bona fide*, aquelas que são convencionalmente reconhecíveis como ficções em sentido atual.

¹¹⁷ O exemplo clássico é uma transmissão de rádio em 1938 com um episódio de *A Guerra dos Mundos*, de Orson Welles. Reza a lenda que alguns ou muitos ouvintes tomaram como verídica, naquele exato momento, a ficcional invasão alienígena nos Estados Unidos que era narrada no rádio. Esses poucos ou muitos ouvintes entraram em pânico. Talvez por não ouvirem o prólogo, pela própria estrutura do show, pela fama do rádio como transmissor de notícias verídicas e urgentes ou por uma combinação de fatores. Outro exemplo, mais hipotético, são histórias ficcionais para uma civilização antiga que são consideradas como relatos não-ficcionais por um grupo desavisado de antropólogos.

¹¹⁸ Basicamente histórias em que há dúvida sobre se eram, em seu contexto original, tratadas como ficções, não-ficções ou um misto disso. Mitologias que embasam as mais diversas religiões podem habitar essa fronteira. Suponho que não podemos assumir que todas as concepções ontológicas de povos antepassados ou indígenas operam em uma dicotomia estrita como *ficção* ao invés de *não-ficção*. Em alguns momentos, chamo essas histórias de protoficcionais, porque antecipam códigos que sinalizam uma existência não factual ou, ao menos, transitória e *sui generis*. Como agnóstico em matéria de religião, a minha posição é suspender o juízo sobre a *verdade literal* de narrativas mitológicas ou religiosas em geral. De todo modo, elas são mais “literais” para quem crê nelas e metafóricas ou até falsas, para descrentes. Essa categoria de histórias também para uma diversidade interpretativa sobre o que pode contar como ficção.

¹¹⁹ *À clef*, em suma, quando histórias sobre pessoas e eventos reais (nomes, situações) são codificadas “em chaves” (pseudônimos) ou sutilmente modificadas na ficção para evitar perseguições, preservar reputações ou impedir constrangimentos. *Sitcoms* de farsa podem, por exemplo, introduzir uma pessoa ou mais pessoas em um cenário ou história ficcional sem que ela saiba. É a realização em nosso mundo do experimento de *O Show de Truman* (1998). A série *Jury Duty* (2023) é um exemplo interessante dessas farsas televisivas. O protagonista é

As histórias pertinentes para a nossa discussão são estas últimas e também, talvez, um subtipo especial de histórias da penúltima categoria, que parecem habitar um limite entre serem tratadas como ficcionais ou não-ficcionais. Este poderia ser o caso dos contos folclóricos e mitos de grupos forrageadores, mas não tenho certeza. Pesquisadores desses grupos, como Michelle Scalise Sugiyama e Daniel Smith et al. (2017), não oferecem um esclarecimento categórico a esse respeito. Todavia, como Scalise Sugiyama (2021, p. 8) entende que a “narrativa ficcional envolve a transmissão *consciente* [grifei] de informação contrafactual”, ao passo que também classifica as histórias desses grupos como ficções, então é possível que ela suponha que elas sejam, afinal, ficções *bona fide* em alguns casos.¹²⁰

A centralização da discussão nas ficções é um recorte dentro de outros recortes. Inicialmente, essas reivindicações sobre adaptação natural e as suas críticas se dirigem ora a categorias mais amplas, como ‘artes’ e ‘*storytelling*’; ora a categorias mais fechadas, como ‘literatura’, ‘Grande Literatura’ e ‘*storytelling* literário’. Nesse contexto, a ‘ficção’ surge como um recorte intermediário, como um caso especial de *storytelling* ou de arte que abrange mais do que a literatura.

Por alguns motivos, a ficção acaba no centro das atenções. Em um sentido de afunilamento, ela pode ser considerada mais promissora do que outras manifestações artísticas (pintura, música) para receber o título de adaptação natural, como entende Pinker (2007). As evidências acerca dela podem ser mais sugestivas sobre um valor adaptativo, como crê Verpooten (2012). Mais importante, a presença do *storytelling* ficcional na história evolutiva de nossa espécie é um quebra-cabeça mais desconcertante do que a presença do *storytelling*. Em outro sentido, agora de expansão, critica-se a forte ênfase em trabalhos literários modernos ou, mais ainda, à ‘Grande Literatura’. Esse destaque é uma marca dos trabalhos iniciais dos ditos ‘Darwinistas Literários’ que, advindos de departamentos de Letras, buscaram conceber uma função evolutiva para a literatura.¹²¹

uma pessoa que acredita estar participando de um júri real, sem saber que se trata, em verdade, de um cenário e uma história ficcional povoado por atores comprometidos com seus papéis, personagens com quem ele se relaciona pensando se tratar de pessoas reais.

¹²⁰ Há algumas dificuldades sobre as interpretações antropológicas. Primeiro, elas lidam com uma diversidade de povos forrageadores, que podem muito bem guardar distinções sobre como manejam as suas narrativas e a partir de quais compromissos ontológicos. Segundo, talvez, como feitas por alguém que não vivencia aquela cultura oral de “dentro”, essas interpretações podem subestimar a factualidade atribuída por esses povos às suas narrativas. Talvez, as suas noções de existência podem ser mais fluídas ou transitórias – e.g. uma entidade transita entre a existência e a não-existência, a depender das circunstâncias. Por ponderações nesse sentido, eu agradeço a Vanessa Sagica Macuxi Wapichana durante e após a sua palestra no *V Colóquio Internacional de Pesquisa em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)*.

¹²¹ Cf. Carroll (2004). Trabalhos posteriores vinculados ao ‘Darwinismo Literário’, especialmente o de Gottschall (2012), já adotam uma noção abrangente de narrativa ficcional.

A propósito da crítica, Scalise Sugiyama (2005, p. 177) assevera que o contexto evolutivo apropriado ao problema é o de nossos ancestrais que viveram no Pleistoceno Tardio, comunicando as suas histórias imaginárias não pela letra, mas pela voz. A categoria ‘ficção’, por sua vez, compreende essas histórias orais. Outra crítica sobre essa ênfase na literatura vem de Steven Pinker (2007, p. 176). Segundo ele, as obras da ‘Grande Literatura’ e, em especial, aquelas de vanguardas artísticas compõem uma minoria altamente especializada e, não raras as vezes, estranha dentro do universo das histórias sobre seres imaginários. Novamente, ‘ficção’ compreende também toda essa maioria que acaba ignorada por não atingir os elevados critérios estéticos da academia. Ignora-se, por conseguinte, todas histórias orais de povos forrageadores e todas as histórias *pop*; quer dizer, todas as histórias mais relevantes para o cotidiano da maioria dos humanos do passado e de agora. Algo que uma boa explicação da função adaptativa dos nossos comportamentos de produção e consumo de histórias imaginárias jamais poderia, simplesmente, dispensar.

Enquanto a nossa impressionante tendência em comunicar informações através de narrativas sugere também uma possível explicação evolutiva, ela não parece ser tão enigmática quanto a nossa dedicação de tempo e recursos para a comunicação de narrativas ficcionais. Por exemplo, uma explicação para essa tendência geral de narrar, conforme Gregory Currie (2010, p. 43-44), pode ser a de que isso nos habilitou a comunicar informações (factuais), sequencial e conectadamente, a respeito das atividades e dos motivos de outras pessoas.¹²² Como ainda é hoje, era vital para os nossos ancestrais estarem bem-informados sobre as vidas, motivos e atividades das pessoas com quem conviviam. Mas por e para que eles se informariam sobre a vida de pessoas imaginárias?

Nossos ancestrais viveram em condições obviamente desfavoráveis ao puro lazer. Sobrepunham-se: as condições climáticas hostis; a efemeridade das fontes de alimento; a necessidade constante de transitar em geografias perigosas; os predadores letais à espreita; as tecnologias relativamente limitadas; e o corpo mil vezes vulnerável. Não seria nenhuma surpresa caso a expectativa de vida entre humanos fosse realmente baixa no Pleistoceno Tardio (Trinkaus, 2011). Desafiados regularmente a sobreviver, com diversos problemas de primeira ordem; não obstante, os nossos ancestrais se importaram em reservar energias e um tempo precioso para contar e ouvir histórias inventadas, provavelmente à noite em

¹²² Para Currie (2010, p. 47), essa tendência pode ser enquadrada como uma predisposição biológica ou como uma instância bastante incipiente de um histórico de transmissão cultural que perdura até hoje.

fogueiras,¹²³ revelando-se aptos nesta matéria. Teria sido apenas um passatempo irresistível, um efeito colateral de se importar tanto com a vida alheia?

Ainda hoje, o consumo de ficções está entre as nossas principais atividades de passatempo, ou talvez ela seja a principal. Dedicamos milhares de horas da nossa existência para acompanharmos mundos imaginários. Como assinala Paul Bloom (2010, c.6): “Esta é uma forma estranha para um animal gastar os seus dias”. É realmente evocativa desse quebra-cabeça a declaração de uma psicóloga anônima, citada por Bloom (2010): “Eu estou interessada em quando e por que indivíduos poderiam escolher assistir a série televisiva *Friends* em vez de passar tempo com seus próprios amigos”. Decerto não é apenas uma frivolidade. Sabemos que seres humanos estabelecem uma profunda conexão intelectual, identitária e cultural com as ficções que criam ou consomem.

Na situação árdua dos nossos ancestrais no Pleistoceno Tardio, quando provavelmente surgiu essa atividade, é ainda mais difícil crer que o compartilhamento de histórias imaginárias fosse apenas um passatempo banal. Fazendo coro, Pinker (2007, p. 162) e Harari (2010, p.27) afirmam que inclusive poderia ter havido riscos de sobrevivência na confusão entre o imaginário e o factual. Isso já torna incrível a continuidade dessa prática. É esperado que houvesse algum benefício, para além do puro prazer, que fosse alcançado pelo compartilhamento dessas histórias. Consoante Pinker, apesar dos possíveis riscos, a seleção natural não terminou com as inclinações humanas de engajamento com mundos imaginários no lugar do mundo palpável. Talvez porque não haja uma oposição absoluta entre esses tipos de mundo para início de conversa. De alguma forma própria, talvez, os mundos imaginários possam nos informar ou nos levar a entender algo sobre o mundo no qual caminhamos.

Assim, Boyd (2009, p. 129) não pode deixar de notar que “a nossa predisposição para a ficção parece, à primeira vista, contraprodutiva [...] diferente da nossa capacidade para a narração fidedigna”. É, em verdade, um “aparente paradoxo”. Scalise Sugiyama (2021, p. 8) lembra que a nossa espécie viveu na maior parte do tempo em culturas nas quais a sabedoria acumulada era transmitida oralmente. Apesar de substantiva, prossegue Scalise Sugiyama, a experiência em primeira-mão pode ser onerosa, arriscada ou rara em muitas circunstâncias. Mas há também um risco em confiar nas informações transmitidas por outras pessoas. A confiabilidade da informação era, sem dúvidas, um grande problema nesse cenário.

¹²³ Cf. Polly Wiessner (2014). O estudo dela evidencia que os Ju/'hoan, caçadores-coletores do sul da África, reservam a noite para contar histórias. À luz do dia, as histórias ocupam 6% no total das conversas; ao cair da noite, a taxa passa abruptamente para 81%. Isso sugere que esse poderia ter sido o caso para os nossos ancestrais, ainda que, cabe ressaltar, isso poderia envolver um salto argumentativo considerável a aplicação do que sabemos sobre grupos forrageadores atuais para aqueles de tempos mais remotos.

Entretanto, as sociedades forrageadoras não transmitem os seus ensinamentos apenas mediante explicações ou narrativas factuais. Ao contrário, muitas das histórias dessas sociedades estão atravessadas e temperadas por contrafactuais. Por que isso acontece e como isso não cria uma grande confusão?

Esse panorama enseja o surgimento de hipóteses adaptacionistas a respeito da ficção. Segundo elas, nós poderíamos ter adquirido uma predisposição biológica para comportamentos de produção e consumo de ficções. Aqui, como exclama Katja Mellman (2012, p. 44), “nós estamos falando sobre instintos fixados (*hard-wired*) no animal humano!”; ou melhor, sobre a possibilidade de isso ter acontecido. Conforme as hipóteses adaptacionistas, a permanência desses comportamentos com a ficção ter-se-ia dado pela elevação considerável da taxa de sobrevivência ou reprodução da nossa espécie por alguma razão específica; isto é, por algo vantajoso proporcionado pela ficção de forma única ou, pelo menos, com uma eficiência otimizada o bastante a ponto de ter justificado uma seleção natural.

Algumas razões hipotéticas sobre o papel da ficção como adaptação natural são, por exemplo: possibilitar a simulação holística (e flexível) da experiência humana (Scalise Sugiyama, 2005, p. 191); experimentar, virtualmente, combinações particulares de interações com o ambiente, estimando os resultados como padrões adequados de resposta (Pinker, 2007, p. 172); estender a nossa capacidade para processar e metarrepresentar informação social (Boyd, 2009, p. 192); incentivar a cooperação (Smith et al., 2017); facilitar a atribuição de sentido às situações da experiência humana em comum, fortalecendo a identidade coletiva do grupo, para promover a coesão social e a cooperação intragrupo (Bangerter, Bietti e Tilston, 2018).¹²⁴ Hipóteses que não são, necessariamente, mutuamente exclusivas.

Situadas em teorias mais ou menos elaboradas, essas hipóteses ainda se encontram em fase de formulação. Em um primeiro momento, a proposta delas pode recair em uma confusão terminológica pela ambiguidade dos conceitos ‘evolução’ e ‘adaptação’. Bloom (2012, p. 393) e Pinker (2007, p. 170) explicam que os sentidos vernacular e técnico não são equivalentes, mas é fácil confundi-los. Em sentido biológico, ‘evolução’ e ‘adaptação’ não são sinônimos necessários de “aquilo que é um progresso” ou “aquilo que é bom”.

¹²⁴ Fiz adaptações nesta hipótese. Adrian Bangerter Lucas Bietti e Otilie Tilston (2018, p. 711) teorizam sobre o *storytelling* em geral e falam, especificamente, “em fazer sentido de situações novas e não-rotineiras”. Essa construção parece estrita demais. *Storytelling* e ficção constroem o sentido também, provavelmente na maioria das vezes, acerca de situações-problema já bastante familiares, rotineiras e até com temas milenares – e.g. o choque entre valores coletivos e individuais; os dilemas amorosos ou matrimoniais; os problemas com aproveitadores (*free-riders*) e mentirosos; a necessidade da coragem na adversidade ou diante do inexplorado; a busca por recursos materiais ou sociais.

Adaptações biológicas podem inclusive ser consideradas nocivas de acordo com critérios morais e políticos – e.g. a predisposição à aliança intragrupo em detrimento de grupos alheios. Por outro lado, algo que não é uma adaptação natural (e.g. ler) pode ser altamente estimado.

Em sentido técnico, grosso modo, uma ‘adaptação natural’ é uma característica *C* que foi naturalizada porque gerações de indivíduos de uma espécie com uma maior predisposição genética para esse atributo acabaram, em resposta a circunstâncias ambientais, tendo uma taxa contínua de sobrevivência e de reprodução maior, em virtude dessa mesma característica, do que outros indivíduos com uma predisposição menor ou ausente. Melhor adaptadas ao ambiente relevante, aquelas gerações de indivíduos puderam sedimentar a genética especificamente responsiva à característica *C*. Forma-se assim uma adaptação natural. Portanto, dizer que a característica humana para a ficção é uma adaptação natural significa dizer que, em algum momento da trajetória evolutiva de nossa espécie, ela ocupou o papel dessa característica *C*.

Ainda que tome ‘adaptação’ no sentido devido, uma teoria adaptacionista sobre a ficção precisa, evidentemente, justificar porque devemos acreditar que a aptidão humana com a ficção ocupou, de fato, esse papel evolutivo. É, assim, necessário argumentar e evidenciar que a nossa aptidão com a ficção não pode ser tão bem explicada como um subproduto acidental (*by-product*) ou exaptação¹²⁵ de adaptações naturais genuínas ou postulantes – e.g. linguagem, inteligência geral, imaginação, metarrepresentação. Ou ainda, como uma ‘adaptação cultural’; ou melhor, uma aptidão vantajosa para a sobrevivência que é transmitida pela cultura (e não pelos genes) ao longo de gerações desde o Pleistoceno Tardio. Para essa necessidade explicativa, alguns movimentos argumentativos costumam ser avançados e contrapostos.

Tal como fazem Smith et. al (2017), a manobra de abertura é evidenciar que “a presença universal e a antiguidade do *storytelling* [geral ou ficcional] indicam que ele pode ser uma importante adaptação humana”. Daniel Fishelov (2017, p. 273) fala ainda em evidência da universalidade “horizontal” e “vertical”. Em outras palavras, os seres humanos de todas as culturas ao redor do mundo, já em um estágio infantil de desenvolvimento,¹²⁶ desde tempos historicamente remotos, possuem aptidão com a ficção. Todavia, Mellman

¹²⁵ As penas são o exemplo clássico. A princípio, elas foram naturalmente selecionadas como isolantes térmicos. Mais adiante na escala evolutiva, elas foram *exaptadas* ou reaproveitadas para o voo. Nesse sentido, a nossa aptidão com a ficção pode não ter sido jamais um objeto da seleção natural, mas ser uma *exaptação* da linguagem, da imaginação ou da meta-representação, por exemplo, para uma função posterior.

¹²⁶ Boyd (2009, p. 182) comenta, por exemplo, como crianças mais novas já são capazes de imaginar e apreciar contextos sem confundi-los com o mundo de “carne e osso”. Elas têm uma noção de contrafactualidade.

(2012, p. 30) contrapõe que o fato desse atributo ser ou parecer universal não garante, de maneira automática, que houve uma adaptação natural. Pode ser um universal contingente; ou seja, uma atividade cultural que se propagou desde muito cedo e facilmente porque é sobremaneira compatível com as nossas predisposições biológicas. Do mesmo modo, ainda que ela distinga a nossa espécie das demais, isso não garante seu *status* como adaptação natural. Por exemplo, apesar de sermos uma espécie bastante única em nossa capacidade para ler textos, talvez universalizável algum dia, nós não somos naturalmente adaptados a ler.

Um segundo passo argumentativo pode ser assinalar que, além de universal, a nossa relação com narrativas ficcionais também é intrinsecamente prazerosa ou motivada. Haveria uma compulsão inata por detrás da impressionante frequência das histórias ficcionais ao longo da história e das culturas. Via de regra, conforme Mellman (2012, p. 30), essa motivação intrínseca costuma ser o caso de comportamentos adaptativos. Em resposta, pode-se colocar, à maneira de Bloom (2010, c. 6), que “os prazeres da imaginação existem porque eles sequestram sistemas mentais envolvidos nos prazeres do mundo real”. Histórias são sobre pessoas e o que importa para pessoas. Assim, nós seríamos compelidos não por um atributo especial da ficção, mas por uma motivação mais geral em falar e estar a par sobre o ambiente e a vida alheia – sobre as “fofocas”.

O terceiro movimento pode ser a indicação de uma vantagem particular para a aptidão humana com ficções, que poderia ter impactado peculiarmente na sobrevivência ou reprodução de nossa espécie. Segundo Bangerter, Biatti e Tilston (2018, p. 712), essa vantagem pode ser favorável ao sucesso vital do grupo como um todo e, indiretamente, de cada integrante do grupo.¹²⁷ Em outras palavras, quem cria e comunica ficções pode retirar dessa atividade um benefício indireto. Mas é típico assumir uma possível vantagem direta também, que ajude a explicar melhor a motivação para o compartilhamento do esforço criativo – e.g. aquisição de prestígio, recursos materiais, confiança, atratividade.

Consoante Bloom (2010, c. 6) e Mellman (2012, p. 31), os efeitos vantajosos reputados às histórias ficcionais costumam estar associados à coesão social; à identidade (individual e coletiva); à inteligência emocional; ao conforto psicossocial; às capacidades e habilidades sociais; à criatividade; ao entendimento mais complexo do mundo; à moralidade ou à prosocialidade. Ainda que esses efeitos sejam valiosos e provados, Bloom e Mellman contrapõem que eles podem não funcionar bem para explicações evolutivas. Sem contar o

¹²⁷ Não há unanimidade se a seleção natural incide apenas diretamente sobre indivíduos em vez de também em grupos. Pinker, por exemplo, é hostil à possibilidade de a seleção também atuar em nível de grupo. Porém, essa contrariedade parece excessiva e, com efeito, atrai críticas incisivas. Cf. Joseph Henrich (2012).

fato de que um ou outro tipo de efeito possa não ter sido indispensável para a sobrevivência da nossa espécie, é possível contra-argumentar que os nossos comportamentos com a ficção talvez não sejam os principais e muito menos os únicos responsáveis pela garantia desses efeitos. Assim, a oferta desses efeitos não poderia ter suficientemente justificado a seleção natural desses comportamentos em particular. Outras atividades, comportamentos ou aptidões poderiam prover esses efeitos. Ademais, como lembra Jan Verpooten (2012, p. 179), em sua crítica à posição de Boyd, um traço pode ser benéfico ou vantajoso sem ter sido naturalmente selecionado para tanto. É o caso das *exaptações*. Ler e escrever são os exemplos de Verpooten.

Isso nos leva a um quarto momento argumentativo. Exige-se, em última instância, evidências de que o *storytelling* ficcional possua um “*design* especial” do qual se deriva uma vantagem específica para a sobrevivência da espécie humana. A nossa predisposição a temer aranhas e cobras, por exemplo, tem uma configuração obviamente distinta e funcional no ambiente habitado por nossos ancestrais. Trata-se de um comportamento adaptativo, ainda hoje presente. De modo paralelo, a nossa suposta predisposição com a narrativa ficcional precisaria receber uma função distinta em relação estreita com o *design* funcional dela, muito embora essa função possa não ser tão óbvia quanto à do exemplo supracitado. De acordo com Bloom (2012, p. 389), uma teoria adaptacionista bem-formulada precisa explicar a história evolutiva da aptidão postulante sendo explícita a respeito de sua especialidade. Nesse processo, segundo Nicolas Baumard e Edgar Dubourg (2022a, p. 2), essa teoria precisaria estabelecer que nossos ancestrais enfrentaram um desafio adaptativo que apenas os comportamentos de produzir e consumir ficções poderiam ter resolvido especificamente; para então, por isso, serem selecionados.

À parte de todo o resto desse quebra-cabeça teórico, a dificuldade começa logo na indicação da vantagem única oferecida por nossa aptidão com a ficção. É uma peça que muitas vezes parece encaixar, mas está sendo forçada em um espaço antes preenchível por outra peça. Em suma, a ficção precisaria nos oferecer algo especial que nem a linguagem, nem a imaginação, nem a metarrepresentação pode oferecer.

Com a linguagem, nós podemos transmitir informações e experiências vitais; com a imaginação, projetar cenários futuros ou alternativos; com a metarrepresentação, como supõe Bloom (2010, c. 6), avaliar cenários virtuais ou avaliar o que outras pessoas podem estar pensando sobre algo ou alguém. Com a ficção, segundo Mellman (2012, p. 36), nós costumamos pensar sobre o não-factual, criar mundos alternativos, tornar palpável o impalpável e tramar regras gerais em experiências particulares sob medida. Todavia, como

prossegue Mellman, o pensamento contrafactual, baseado em casos, não é um privilégio do *storytelling* ficcional. É antes derivado da nossa capacidade mais geral para pensar em modos “desacoplados”.¹²⁸ Portanto, talvez a nossa aptidão com a ficção não nos ofereça uma vantagem evolutiva distinta, mas mobilize de forma exaptativa as vantagens de um conjunto de predisposições de forma adaptativa.¹²⁹ O que não deixa de ser impressionante.

Em etapa de formulação, a teoria adaptacionista da ficção está longe de ser a alternativa teórica dominante. Mesmo pesquisadores que revelam alguma ou maior simpatia por ela (Pinker, Scalise Sugiyama, Gottschall) acabam demonstrando reservas a seu respeito, uma vez que outras explicações alternativas são, no momento, igualmente ou mais plausíveis. Nesse sentido, a precipitação do sucesso em uma defesa adaptacionista, como parece ser o caso com Boyd (2009), leva Verpooten a ecoar a advertência geral de George Williams (1966, p. 11): “este princípio biológico [adaptação] deve ser usado apenas como um último recurso”. Por enquanto, ainda que a hipótese adaptacionista possa revelar algum peso, mantém-se a colocação de Leda Cosmides e John Tooby (2010, p. 178): “nós ainda consideramos a hipótese de subproduto [exaptacionista] como a hipótese *default*”.

Uma posição exaptacionista argumenta que a ficção é, como sintetiza Mellman (2012, p. 33), “o efeito convergente de um arranjo de adaptações a diferentes pressões seletivas”. Embora possa servir a alguma função adaptativa (e.g. instrução, cooperação), a nossa aptidão com a ficção depende, nas palavras Verpooten (2012, p. 178), “de uma pletora de traços biológicos (cognitivos, emocionais e motores) que têm funções em outros contextos”. Em verdade, o mérito da ficção estaria na mobilização bastante ajustada dessas capacidades e preferências que evoluíram por razões independentes dela. Por conseguinte, a conexão justa entre a ficção e a nossa psicologia não conclui necessariamente a favor da teoria adaptacionista.

Consoante Verpooten (2012, p. 182), a ficção pode ter sido mantida pela cultura, justamente porque se encaixava sobremaneira nas predisposições cognitivas e psicológicas humanas. Talvez, assim como diz Pinker (2007, p. 171), a ficção enquanto arte é “o *know-how* tecnológico para criar doses purificadas e concentradas de sinais” com forte apelo evolutivo; sinais que enfatizam, dramaticamente, necessidades de segurança, de intimidade,

¹²⁸ *Desacoplando* nós podemos separar “factualidades” de virtualidades sem confusão. Nós podemos não confundir nossas metas como fatos já consumados; não acharmos que uma “banana” é, de fato, um telefone em uma brincadeira de faz de conta; não acreditarmos que a invasão alienígena narrada ficcionalmente em *A Guerra dos Mundos* é um fato em nosso mundo de “carne e osso”. Cf. Leda Cosmides e John Tooby (2000).

¹²⁹ Nesse sentido, se nós retirarmos da narrativa ou da narrativa ficcional todos os mecanismos que podem ser explicados por outras aptidões, talvez, consoante Mellman (2012, p. 32): “muito pouco (se alguma coisa) remanesça a ponto de requerer uma explanação adicional”.

de socialização, de cooperação, de informação sobre outras pessoas e novos ambientes. Pinker cogita que a ficção pode ser uma “tecnologia de prazer”, embora considere que ela possa ter uma função de ensino também. À maneira horaceana: *placere et docere*.

Se antes aparecia de modo pulverizado no debate, mais recentemente, a consideração da ficção como uma tecnologia tem recebido uma atenção mais detida. Atualmente, Nicolas Baumard e Edgar Duboug (2022a) enfatizaram que tratar a nossa aptidão com a ficção como tecnológica é uma alternativa mais simples do que a tratar como adaptação natural. Eles propõem que “ficções são melhor vistas como tecnologias de entretenimento”. As ficções seriam itens tecnológicos fabricados com o objetivo imediato de entreter pessoas com estímulos intensos e exagerados (superestímulos)¹³⁰ e com o objetivo último de perfazer alguma função adaptativa – e.g. atração sexual, cooperação, informação, comunicação de normas sociais, obtenção de *status* ou bens econômicos. Eles argumentam que a nossa aptidão com narrativas ficcionais é um subproduto de adaptações evolutivas e que, ao mesmo tempo, essa aptidão nos permite fruir de tecnologias capazes de favorecer a sobrevivência e a reprodução de nossa espécie; isto é, capazes de ser adaptativas. Ainda que eles não definam assim, trata-se de uma posição exaptacionista.¹³¹ Considerando a ambiguidade do conceito ‘entretenimento’, seria possível também propor que as ficções prendem a atenção (entreterⁱ) apenas para nos distrair prazerosamente (entreter^f).¹³² Não parece ser o caso dessa posição.

Para eles, assim como nós não teríamos “mecanismos cognitivos” especificamente desenhados, por exemplo, para construir caiaques, nós não os teríamos para elaborar ficções. Parece que eles sugerem que houve uma exaptação (sem usar este termo) de mecanismos cognitivos gerais que são flexíveis o bastante para serem usados em uma variedade de contextos. E, em paralelo, sugerem também que houve a cooptação de motivações específicas que orientam como nós humanos alocamos nosso tempo e nossa energia. Em suma, eles não consideram a nossa aptidão com a ficção uma adaptação natural *per se*. Não obstante, eles

¹³⁰ Esses superestímulos (*superestimuli*) podem ser sobre estímulos sensoriais (e.g. a neotenia de personagens da Disney; os sons estrepitosos e repentinos de filmes de terror que remontam a dinâmica presa-predador; o senso de controle motor permitido em videogames); ser sobre estímulos cognitivos (e.g. a curiosidade suscitada pelo uso da anacronia na série *Dark*; o senso de descoberta ou de “completar as peças” em novelas de detetive); ser sobre estímulos cognitivo-sensoriais (e.g. a exploração de novos ambientes em mundos de fantasia ou de ficção científica); ser sobre estímulos sociais – e.g. a ênfase em segredos ou mistérios das personagens, em buscas por reconhecimento, em ruínas de reputação, em traições, em reviravoltas de status social, em cortes românticas).

¹³¹ Eles não acreditam que a ficção seja uma adaptação nem um subproduto sem vantagem adaptativa (*spandrel*). Por essa razão, eles consideram a sua posição intermediária. Subprodutos evolutivos, na condição de exaptações, podem envolver uma manifestação cultural ou tecnológica vantajosa. Cf. Stephen Jay Gould (1991, p. 57), cujos exemplos são o canto erudito, a leitura e a escrita.

¹³² Uso o sobrescritoⁱ para indicar que estou falando do nível intermediário, próximo ou instrumental de funcionalidade e o sobrescrito^f para indicar o nível último, o propósito ou finalidade da funcionalidade. Isso ainda será desdobrado.

entendem que a produção de ficções é um comportamento adaptativo porque se orienta por motivações adaptativas – e.g. obtenção de *status*, prestígio, recursos materiais.

Eu tenho algumas convergências e divergências quanto à posição de Baumard e Dubourg. Assim como eles, eu considero intrigante conceber a ficção como uma tecnologia e também entendo que ficções possam cumprir uma miríade de propósitos. Além disso, para mim, a associação das ficções com a produção de superestímulos é bastante acertada. Porém, eu não trato a concepção tecnológica da ficção como, especificamente, adversa à hipótese de que a nossa aptidão com a ficção é (também) uma adaptação natural. Essa aptidão poderia ser uma adaptação natural distinta que foi desenvolvida e amplificada culturalmente. Parece possível que pudéssemos ter evoluído justamente para manusear ficções e também cultivado meios para facilitar esse manuseio. De todo modo, eu não tenho pretensões de decidir se a nossa aptidão com a ficção é, afinal, uma adaptação ou uma exaptação. Tendo ultrapassado esse panorama para fins de contextualização, deixarei essa questão em aberto e me dedicarei à concepção da ficção como uma tecnologia, uma prática cujo desenvolvimento, certamente, de algum modo depende de uma aptidão natural – seja ela alguma exaptação de adaptações, seja ela uma adaptação específica.

Em um certo sentido, explica Paul Armstrong (2020, p. 205), as habilidades de contar e seguir histórias ficcionais são (quase)naturais para a nossa espécie. Nós alcançamos essas habilidades ainda na infância, inclusive. Novamente, seja isso devido a uma adaptação natural; seja isso uma exaptação. Por outro lado, isso também envolve uma aquisição cultural, algo que precisamos aprender a fazer melhor. De acordo com a analogia de Fishelov (2017, p. 286), assim como há uma grande diferença entre a capacidade básica de construir ferramentas e o saber-como (*know-how*) específico para construir um barco, também há uma grande diferença entre a capacidade básica para a ficção e o conhecimento especializado para compor, compreender e desfrutar ficções. Talvez, essas capacidades básicas sejam adaptações naturais ou exaptações. Sem embargo, esse *know-how* específico é alcançado a partir da transmissão cultural das técnicas e lógicas relevantes. Como já deve estar bastante claro, tratarei deste caso de transmissão cultural. De maneira oportuna, as supostas funções da ficção como adaptação podem ser elaboradas também como funções tecnológicas adaptativas.

Outra divergência da minha proposta em relação à de Baumard e Dubourg diz respeito à maneira *como* eu prefiro abordar a questão das funções e dos objetivos ou propósitos funcionais das ficções. Filosoficamente, como perceberemos, o conceito de ‘função’ oferece algumas dificuldades, mas não vou nos deter nisso agora. Por ora, basta destacar que Baumard e Dubourg tratam de dois níveis de funcionalidade ou de objetivos:

objetivos imediatos e objetivos últimos – estes, eles associam à noção de função adaptativa. Com isso, parece haver uma relação de precedência. Entreter vem primeiro e depois, por exemplo, instruir, incentivar a cooperação ou ganhar *status*. Todas as ações subsequentes são classificadas como objetivos ou propósitos funcionais da ficção, mas ‘entreter’, por seu papel intermediário, recebe um primado. Não por acaso, eles tratam as ficções como tecnologias de entretenimento.

Temos que assegurar que o diálogo conceitual ocorra no mesmo nível, em vez de condensarmos ambos os níveis – instrumental e final. Uma dificuldade inicial já notada é com o sentido de *entretenimento*, que pode resvalar entre “prender a atenção” e “distração prazerosa”. E isto pode sinalizar, contra o desígnio desses autores, que a ficção é apenas uma “tecnologia de prazer”. Aliás, eles não parecem incluir que ficções possam ter o entretenimento como seu objetivo final, nesse sentido de “distrair prazerosamente”. O sentido de *simulação*, outra função postulante, que esses autores tomam como adversária, também parece oscilar nessa linha. Possivelmente, haveria a simulação da experiência da vida humana (função intermediária) com o propósito (funcional) de treinar a nossa capacidade para simular “mentes alheias”. Mas a defesa da simulaçãoⁱ não exige que a simulação^f também seja defendida.

Entretanto, há uma dificuldade que parece ainda mais séria. Nós não poderíamos também dizer, como eles dizem sobre várias funções adaptativas sugeridas distintamente para a ficção, que “entreter” não é algo específico da ficção? Por exemplo, a música também nos entretém com estímulos intensos e, talvez, alguns comportamentos musicais possam terminar gerando alguma vantagem adaptativa – e.g. atração sexual, coesão social, cooperação. Assim, a música e a ficção podem ser, em seus termos gerais, tecnologias de entretenimento. E, desse modo, parece que o diferencial da tecnologia da ficção na história da nossa espécie permanece ainda muito opaco.

Dito isso, antes de alcançarmos essa discussão sobre o problema das funções da ficção, carecemos ainda de uma descrição mais espessa sobre o que significa conceber a ficção como uma tecnologia. Isso porque essa relação conceitual ou é apenas lançada, ou é parcamente esboçada na literatura. Cumpre abastecê-la com um pouco mais de filosofia.

3.2 QUE HISTÓRIA É ESSA DE FICÇÃO COMO TECNOLOGIA?

Inicialmente, a própria concepção da ficção como uma tecnologia já pode gerar estranheza. Hoje, nós tendemos cada vez mais a usar este termo para designar, em particular, objetos físicos com atributos eletrônicos e cibernéticos. Mas é possível usar tecnologia em um sentido amplo, que abranja virtualidades, metodologias, períodos mais remotos, e não só os objetos tecnológicos mais icônicos dos séculos XX e XXI. Esse uso amplo é o que nos permite considerar o ‘controle do fogo’, aquele famoso exemplo dos livros didáticos, como um marco tecnológico; ainda que ele seja remoto e não seja propriamente um objeto.

Baumard e Dubourg (2022a, p. 4) conjecturam que “as ficções são melhor vistas como tecnologias”, ou melhor, como itens tecnológicos. Disso, nós podemos sugerir que há uma tecnologia chamada ficção, pela qual produzimos diversos artefatos – as ficções. Para mim, essa é uma conjectura tão intrigante quanto supormos que nossa aptidão com a ficção pode ser definida como uma adaptação natural. Mas eu considero o motivo levantado por eles ainda parco. Esses autores perguntam: “Por que tecnologias?”. E a sua resposta é logo assinalar que, assim como outras invenções culturais (caiaques, rodas, computadores) as ficções são produtos culturais designados pela “mente humana” para performar funções específicas. Ou seja, a ficção é uma tecnologia porque teria sido inventada com a *intenção* de exercer alguma função específica. Com essa justificativa parca, eles encerram a questão.

Vamos recomeçar pelo termo ‘tecnologia’. Ele advém da junção das palavras gregas *techné* (τέχνη), que significa habilidade, ofício ou arte, e logos (λόγος), que significa razão, discurso. Consoante Alva Noë (2015, p. 3), em sua raiz antiga, a tecnologia é uma atividade realizada com grande habilidade, com uma expressão fluente de *expertise*. Harold Dorn e James McClellan (2006, p. 1) assinalam que esse sentido está preservado no vocábulo ‘tecnologia’, porém este termo não aparece antes do século XVII e, ao longo do século XIX, viria a ser sedimentado um sentido mais moderno pelo seu vínculo ao estudo científico sistemático e suas aplicações. Hoje, ao ouvirmos esse termo, nós chegamos a pensar em *Silicon Valley* ou bioengenharia, com todos seus instrumentos, implementos ou infraestruturas.

Arnulf Grübler (1998, p. 20) explica que, em um possível sentido estreito, tecnologia significa objetos fabricados, tais como ferramentas (e.g. machados, chaves de fenda) e contêineres (e.g. vasilhas, reservatórios, construções). Esses itens tecnológicos costumam ser fabricados seja para amplificar capacidades ou permitir que tarefas antes impossíveis possam ser performadas. Noë (2015, p. 3) acrescentaria também que esses itens “não apenas estendem o que nós podemos fazer; eles também estendem o que nós somos”, porque alteram o modo como nossas vidas são organizadas e vivemos. Grübler aponta que esses objetos tecnológicos

são chamados de *hardware*, na engenharia, e de *artefatos*, na antropologia. Para que sejam produzidos, eles podem depender de sistemas compostos por outros *hardwares* e, certamente, de saber-como, habilidades e conhecimentos operacionais (*softwares*). Em suma, a tecnologia pode incluir as coisas feitas e o modo como elas são feitas. O sentido, assim, se amplifica. É possível ainda incluir as várias atividades que integram a prática tecnológica: adquirir habilidades, inventar, projetar (*design*), fabricar, manter, usar. Tecnologias são produzidas e usadas (Cupani, 2016, p. 16-19).

Já avançando em nossa descrição, nós podemos dizer que as obras ficcionais materializadas em seus diversos formatos são os artefatos da tecnologia da ficção e que estas obras dependem de um saber-como (um *know-how*) para serem criadas; ou seja, de um corpo de conhecimentos e de habilidades que nos é transmitido ao longo de milênios. A ficção, talvez, não nos habilite a performar algo inteiramente novo; mas ela, com certeza, amplifica as nossas capacidades imaginativas e linguísticas ao oferecer toda uma cultura de técnicas, padrões de composição, conhecimentos especializados e parâmetros. Para compormos e contarmos narrativas ficcionais, nós precisamos aprender e alcançar alguma maestria sobre a ficção; em especial, caso aspiremos fazer isso bem.¹³³ Nós precisamos entender como ela funciona, como fazê-la, como “roteirizá-la”, como refiná-la. A feitura de ficções é um trabalho de artesanato.

Agora, retomando a dificuldade semântica do termo ‘tecnologia’. Como observa Thomas Reydon (2025), este é um termo que pode ser amplo demais em seu escopo para definirmos com precisão. As diversas tentativas de defini-lo a fim de expressar a “natureza da tecnologia” ou as suas características essenciais não conseguiram nos levar a uma noção unificada. Conforme Thomas J. Misa (2009, p. 8), historiadores da tecnologia têm resistido a produzir tais definições do mesmo modo que historiadores da arte resistem à tentação de definir ‘arte’. Assim como ‘arte’, lembrando de Morris Weitz (1956), ‘tecnologia’ parece ser um conceito aberto. Inclusive, de acordo com Reydon, há quem entenda que o termo ‘tecnologia’ não é apenas indefinível, mas que *não deve* ser definido. Talvez, uma definição compacta possa ser uma espécie de “mutação” conceitual do imenso *corpus* do fenômeno da tecnologia.

¹³³ Eu acredito que nem todas as pessoas aptas a compor e contar boas narrativas estão aptas a fazer boas narrativas ficcionais. E também acredito que, por exemplo, escrever uma narrativa ficcional não é a mesma coisa que escrever uma narrativa não-ficcional. Diferentes habilidades, técnicas e conhecimentos são exigidos; quer dizer não há uma transferência total entre a escrita de ficção e não-ficção. Além disso, as possibilidades disponíveis são diferentes. Imagine ainda se um jornalista não entendesse a diferença entre ficção e não-ficção. Esse entendimento é algo apreendido ou, ao menos, desenvolvido culturalmente.

Segundo Alberto Cupani (2016, p. 12), “aquilo que denominamos tecnologia se apresenta, pois, como uma realidade polifacetada”. Ela não envolve apenas objetos ou conjuntos de objetos, mas também sistemas, processos, modos de percepção, uma mentalidade. Isso pode nos desaconselhar a oferecer uma definição de antemão, porque a complexidade da tecnologia, como prossegue Cupani (2016, p. 15), “(da qual nem sabemos se de fato constitui algo unitário) torna muito difícil se chegar a uma definição satisfatória no que diz respeito a não excluir nenhum aspecto relevante”.

Consciente dessa dificuldade ou mesmo impossibilidade, eu não terei a pretensão de determinar o que é tecnologia, para então mostrar que a ficção cabe no molde desta determinação. Não obstante, eu espero mostrar como alguns sentidos e aspectos do conceito ‘tecnologia’ podem nos ajudar a compreender a nossa prática com a ficção como uma atividade tecnológica sem estranheza. Obviamente, eu não produzirei uma compreensão absoluta; mas já será mais do que a descrição atual sobre a ficção como tecnologia. Eu iniciei esta subseção pelo estranhamento que essa relação conceitual pode suscitar. Para dissipar essa possível má impressão, parece adequado estabelecer o contraste entre uma noção mais moderna sobre a tecnologia e uma mais abrangente, que abriga manifestações tecnológicas antigas, entre as quais eu gostaria de incluir a ficção. Com esse movimento, a ideia é afastar a necessidade de que as tecnologias sejam percebidas como expressões ou aplicações da ciência moderna.

De acordo com Cupani (2016, p. 14), “a intervenção da ciência na produção de artefatos é vista geralmente como geradora de uma diferença importante entre a técnica tradicional [...] e a tecnologia [moderna]”, que conta com a aplicação de um saber teórico altamente especializado. Como explica Cupani (2016, p. 93-94), o filósofo Mario Bunge, por exemplo, distingue técnica e tecnologia com essa diferenciação. Para ele, a técnica designa a intervenção humana no ambiente natural com conhecimentos pré-científicos – ou, talvez, protocientíficos. Por outro lado, a tecnologia consiste “na técnica de base científica”, que surge a partir do século XVIII com a Revolução Industrial. Ambas envolvem artifício (i.e. a mobilização de capacidades naturais; a reunião e a transformação de outros elementos naturais); mas diferem no tipo de saber sobre qual são baseadas.

Contudo, “na medida em que toda técnica supõe um saber que pode ser formulado ou articulado”, resguarda Cupani (2016, p. 15), não deixa de haver uma continuidade entre as técnicas antigas e modernas. Portanto, é justificável que possamos falar de tecnologia de forma abrangente, mesmo que não possamos reduzir a tecnologia moderna complementemente à antiga. Em compensação, não parece razoável que resumamos a tecnologia à ciência aplicada.

Historicamente, Dorn e McClellan (2006, p. 9) demonstram que a tecnologia e a ciência (antiga, medieval, moderna) progrediram isoladas, de maneira parcial ou mesmo total, antes de se fundirem no século XIX. Dorn e McClellan (2006, p. 18) concluem que a história da ciência não é congruente com a história da tecnologia. Apenas no fim de uma extensa pré-história, a típica sistematização naturalista da ciência teria aparecido. No entanto, uma série de tecnologias paleolíticas já haviam sido desenvolvidas. De maneira complementar, Cupani (2016, p. 170) argumenta que, se tecnologia fosse o mesmo que ciência aplicada, então nós deveríamos retirar do domínio tecnológico as realizações de outras épocas – pirâmides, aquedutos, catedrais. Deveríamos ainda ignorar o uso de várias drogas (efedrina, cocaína, quinina) na medicina tradicional, além de vários processos industriais pré-científicos – fermentação, tinturaria. Por fim, Cupani observa que numerosas invenções modernas não foram criadas pela aplicação deliberada de conhecimentos científicos nem foram obra de cientistas. Um exemplo famoso é a máquina a vapor; um invento que, *ao invés de* ser resultado de teorias científicas, acabou por contribuir à formulação da termodinâmica. Outro é o telescópio.

Sendo assim, mesmo que seja pré-científica, a ficção não está desqualificada para ser considerada uma tecnologia. Em sentido inclusivo de tecnologia, faz sentido tratarmos a ficção como uma tecnologia. Ela é uma manifestação de um fazer e de um saber. As ficções são artefatos ou objetos artificiais; isto é, coisas que são criadas por processos artificiais. A ficção é uma *arte* (equivalente latino do termo grego *techne*, a propósito), ou ainda, um saber-fazer que envolve regras e procedimentos específicos. Por outro lado, os artefatos dela, as ficções, requerem também um saber-usar do público. Enquanto tecnologia, em outras palavras, a ficção exige um conhecimento de produção e também um de uso. Em geral, seres humanos compartilham a capacidade de narrar e ficcionalizar. No entanto, tanto saber-como criar quanto saber-como usar ficções pode variar bastante em populações humanas. Ainda que eu considere ambos os saberes, costurando-os ao longo desse capítulo, o enfoque desta tese é certamente na perspectiva de quem as usufrui.

Para usufruirmos adequadamente das ficções, *nós precisamos nos habituar com a tecnologia ficção*. Esse é um processo pelo qual a nossa espécie passou ao longo de milênios e pelo qual nós passamos no decorrer de nossas vidas. A fim de usufruir as ficções, nós antes precisamos diferenciá-las. A distinção entre narrativas ficcionais e não-ficcionais depende de sabermos como identificar algumas convenções para-textuais ou textuais. A própria indexação dicotômica entre não-ficção e ficção atua nesse sentido. Ela nos leva a assumir que narrativas ficcionais, em particular, são aquelas que não precisam assumir compromissos factuais

estritos ou, como diz David Davies (2013, p. 332), aquelas que não são governadas por uma “constrição de fidelidade”. Enquanto um código comum, isso permite uma transparência entre *designers* e usuários. Resguarda-se “uma licença poética”, e não se engana o público.

Diante das ficções, nós precisamos aprender uma postura especial que difere daquela que assumimos diante de narrativas factuais ou não-ficcionais. É uma postura intermediária que nos permite reagir apropriadamente a essas histórias, mas sem tomá-las como estritamente factuais. Para mim, saber apreciar uma história como ficcional nos previne, ao menos, de sermos dois tipos desagradáveis de pessoas: aquelas que tomam ficções, *exatamente*, como “fatos reais” (a ponto de perseguir atores por seus papéis vilanescos)¹³⁴ e aquelas que precisam passar o filme inteiro dizendo “é só uma ficção, mas é só uma ficção” com desdém, como se fosse mesmo incompreensível ou uma “falha na Matrix” reagirmos emocionalmente a situações imaginárias. Claro, nós conseguimos adotar essa postura porque somos seres capazes de entreter que algo é o caso (imaginar) sem a necessidade de acreditar que isso é o caso agora no mundo em que nos encontramos, foi uma vez o caso no passado ou precisará ser o caso no futuro da humanidade.

Talvez à medida que temos mais contato com ficções nós nos tornamos melhores em identificá-las como um “ato discursivo especial”, na expressão de Peter Lamarque (1990), que costuma vir acompanhado por certos padrões e convenções linguísticas especiais.¹³⁵ A esse respeito, Náira Bittencourt e Pedro Chagas (2019, p. 22) sugerem que “a estabilização da ficção como prática cultural levou ao desenvolvimento de convenções textuais que permitem a rápida percepção [intuitiva] do texto como ficcional”. Cabe a ressalva, porém, de que nós podemos nos enganar nesse processo; inclusive, essas intuições podem ser manejadas para algum efeito criativo – e.g. uma reportagem jornalística começar por “Era uma vez...”. Mas Bittencourt e Chagas (2019, p. 32) parecem cientes dos limites de indicadores intratextuais, quando falam, por exemplo, que o mercado editorial fornece capas particulares para livros de ficção científica. Não obstante essa nossa falibilidade na identificação de narrativas como ficcionais, parece razoável assumir que aprendemos ao longo da vida quando uma narrativa “soa” como ficcional.

Em nosso torpor cotidiano, é bem fácil esquecermos que para produzirmos ou consumirmos as ficções hoje, da forma espontânea como fazemos, houve um longo percurso

¹³⁴ “Por exemplo, foi relatado que espectadores de peças medievais da Paixão de Cristo, ultrajados, puniram ou mesmo mataram atores interpretando Judas, e foi relatado que estações de TV recebem cartas de condolência endereçadas para os parentes na tela de personagens falecidas em novelas” (Hernani, 2001, p. 57).

¹³⁵ Não estou alegando que a posição de Lamarque é ou não é a correta, mas apenas empregando a sua expressão convenientemente aqui.

desde tempos imemoriais. Houve a necessidade de que um “capital cognitivo” específico fosse acumulado, preservado, incrementado e sedimentado. Provavelmente, a difusão da ficção tenha dependido, especialmente, de um aprendizado implícito favorecido por um ambiente no qual o acesso as obras de diferentes níveis de *expertise* e a forma apropriada de recebê-las tenha sido publicamente acessível. E esse processo de habituação tecnológica continua durante épocas. Há milênios seres humanos têm frequentado contextos em que ficções fazem parte da ordem do dia. Comumente, segundo Kim Sterelny (2012, p. 36), as relações de ensino e aprendizagem dependem do enriquecimento de um ambiente de aprendizado. Esse parece ter sido o caso com a ficção. Fogueiras, teatros, bibliotecas e salas de cinemas, por exemplo, são ambientes típicos onde não só aprendemos a reagir a ficções, mas também onde aprendemos, implicitamente, quais são as suas características recorrentes, como elas são bem ou mal contadas e os comportamentos apropriados perante elas.

Através de milênios, conhecimentos sobre a tecnologia ficção foram socializados. A própria distinção entre histórias ficcionais e não-ficcionais pode ter sido uma sedimentação conceitual de diferenciações narrativas mais antigas. Scalise Sugiyama (2021, p. 9-10) explica, por exemplo, que sociedades forrageadoras diferem histórias do passado distante (o que sociedades ocidentais costumam chamar de “mitos”) de histórias do passado recente. E essa diferenciação é marcada por fórmulas como “Tempo Distante”, “Tempo dos Sonhos” e “o tempo quando animais eram antropomórficos ou teriantropes”; ou seja, tempos em que coisas agora impossíveis eram, alegadamente, factuais. Isso permitiria uma cautela especial em relação às informações narradas. Nesse contexto de diferenciação, a propósito, é comum o uso de aberturas formulaicas costumam (e.g. ‘Há muito, muito tempo’; ‘Em tempos antigos, é dito que’). Atualizações desses indexadores, inclusive, seguem nos contos de fadas europeus (e.g. ‘Era uma vez’) e alcançam o cinema estadunidense (e.g. ‘Há muito tempo, em uma galáxia muito, muito distante’). Continuidade à parte, a grande mudança parece ser o reconhecimento explícito de que histórias ficcionais jamais foram, estritamente, “conforme os fatos”, nem em um passado agora perdido ou muito remoto.

Seguindo Wittgenstein, Mark Coeckelbergh e Michael Funk (2018, p. 171-172) comentam que o fazer e o usar de uma tecnologia são bem-entendidos como performances que pressupõem conhecimentos sociais compartilhados, frequentemente, implícitos e incorporados. Para que haja sentido nas práticas tecnológicas, *designers* e usuários precisam compartilhar algum entendimento acerca da tecnologia sob a sua atenção enquanto pressupõem, grosso modo, aspectos culturais e biológicos em comum – uma “forma de vida” compartilhada. Tecnologias não apenas dependem desse fundo compartilhado para fazer

sentido, mas também passam a realizá-lo. Como dizem, Coeckelbergh e Funk (2018, p. 178): “Artefatos em uso são portadores materiais de formas de vida”. A nossa relação com ficções realiza um tipo de forma de vida, e nós somos seres vivos que fazem e usam ficções profusamente – somos *homo narrans fingens*.

Grandes ficcionistas foram antes grandes consumidores de ficções. Há um vínculo entre saber-como criar ficções e saber-como usufruí-las. Embora renovada, a ficção não recomeça do zero com cada grande *designer* de ficções. Segundo Coeckelbergh e Funk (2018, p. 168), “[...] já há regras e habilidades que são dadas, e há outras pessoas que jogaram o jogo antes”. Cada ficção, cada *storytelling* ficcional, nos mostra uma instância de como o jogo da ficção pode ser jogado e nós vamos aprendendo. E, ainda na infância, nós já podemos começar a praticar esse jogo e ir adquirindo proficiência tecnológica à medida que crescemos psicologicamente e na arte de ficcionalização. Ao longo de nossas vidas com as ficções, participamos de situações concretas de aprendizado que envolvem um conhecimento implícito e performativo, um saber-como técnico, que incorporamos holisticamente sem perceber. Nem todas as pessoas, evidentemente, alcançam a maestria dessa arte; seja como intérpretes, seja como *designers*. Mas todas as pessoas que alcançaram dependeram desse processo progressivo de aprendizado implícito.

Todavia, nem tudo se trata de aprendizado implícito. Uma parcela considerável desse conhecimento técnico passou por algum nível de formalização explícita. Denis Dutton (2009, c. 6) cita, por exemplo, a famosa obra escrita no século XIX por George Polt para descrever “as trinta e seis situações dramáticas”. É uma lista ainda popular, que circula até mesmo entre criadores de videogames. Ela cataloga e codifica situações que podem ser úteis para tramas, tais como: “juízo errôneo”, “perda de uma pessoa amada”, “imprudência fatal”, “autossacrifício por um ideal”. Supostamente recorrentes em diversas culturas narradoras de ficções, elas foram sistematizadas para a conveniência de criadores de histórias.

Acerca disso, Mark Wolf (2012, p. 6) comenta que a criação de mundos imaginários foi, explicitamente, discutida e teorizada por escritores como George MacDonald, J. R. R. Tolkien, Dorothy L. Sayers e C. S. Lewis. Segundo ele, inclusive, houve o lançamento de manuais para gêneros específicos – e.g. *Imaginary Worlds: The Art of Fantasy* (1973), de Lin Carter; *How to Write Science Fiction and Fantasy* (1995), de Orson Scott Card. Até mesmo “regras cardeais” têm sido sugeridas. “Economia narrativa” é um exemplo clássico. Conforme ela, tudo que não avance ativamente a história deve ser dispensado. Em contrapartida, como destaca Wolf (2012, p. 39), Tom Shippey observa que quanto mais detalhes desnecessários são colocados em uma ficção tanto mais ela se parece viva para nós. Porém, ainda ressalva

Wolf (2012, p. 43), a produção de detalhes e o aprofundamento do mundo ficcional precisam ser administrados com cuidado para evitar contradições e diminuir a consistência da história. Criar ficções é, afinal, uma tarefa engenhosa. Dito isso, a validade dessas regras pode variar caso a caso. Por exemplo, *Os Simpsons* usa inconsistências como uma fonte de humor.

Ainda crianças, nós começamos a inventar mundos imaginários como uma atividade deliberada. Segundo Wolf (2012, p. 4): “A construção de mundos imaginários durante a primeira infância é tão comum a ponto de eles terem sido nomeados ‘paracosmos’ no campo da psicologia, e desde o final de 1970, eles terem sido tema de numerosos artigos e livros”. Eu mesmo já fui uma dessas crianças que passavam o dia a inventar uma variedade de mundos e seres que neles habitavam. E, felizmente, pude conviver com outras tantas crianças engajadas nessa atividade. Em termos de aquisição de competência, o mais interessante é que, sabidamente, uma plethora de *storytellers* notáveis carregaram o hábito inveterado de criar paracosmos. Alguns exemplos famosos, oferecidos por Crago (2014), são: as irmãs Brontë (Emily, Anne e Charlotte), J. M. Barrie, C. S. Lewis, Austin Tappan Wright, M. A. R. Barker, Steph Swainston. Parafraseando Wolf (2012, p. 4): esses primeiros mundos foram os precursores para os mundos imaginários inventados e escritos no decorrer de suas carreiras.

Deliberada e narrativamente, sopra-se vida nesses mundos. A consciência do *storytelling* se desenvolve de modo gradual. Crago (2014, p. 91) explica que, entre oito ou dez anos, a maioria das crianças se torna capaz de articular de forma consciente as mecânicas e as convenções literárias com um senso mais lógico. Personagens se tornam mais consistentes, mas ainda não costumam ser encarnados em detalhe (*flesh out*). É um começo da percepção do que torna uma narrativa ou um mundo narrado capaz de absorver um público. Pela estimativa de Crago (2014, p. 152), a maturidade narrativa é algo alcançado por volta dos trinta anos de idade (ainda que isso varie caso a caso), e é nesse período que tende a começar a publicação profissional. Por outro lado, Scalise Sugiyama (2011, p. 14) comenta que *storytellers* jovens e mesmo de meia-idade são raros em culturas orais como a !Kung. De todo modo, há consenso de que saber-como contar histórias exige maestria técnica e de vida.

Também pudera. De acordo com Mellman (2012, p. 33-34), essa coisa que chamamos “narrativa” é muito menos homogênea do que pode parecer. Narrativas podem empregar tanto a primeira quanto a terceira pessoa, e mesmo a segunda. Elas podem apresentar os eventos em *ordo naturalis* (cronológica) ou *ordo artificialis* (acrônica). Quem narra pode fazer parte da história ou não. Narrações variam conforme o “foco” ou a

“perspectiva” que facultam ao público.¹³⁶ Eventos podem ser “mostrados” pela evocação vívida de uma impressão cênica, como se fossem testemunhados, ou “contados”, como se alguém relatasse as suas próprias impressões. Acerca disso, Armstrong (2020, p. 56) complementa que as diferenças em ordem, duração, velocidade, frequência e entonação permitem que *storytellers* manipulem o nosso próprio senso de tempo. Para que uma audiência negocie com essas complicações temporais, ela precisa de uma razoável competência narrativa. Algumas vezes, *storytellers* podem subverter as nossas expectativas temporais para nos surpreender, desestabilizar ou frustrar.

O domínio da arte de criação de narrativas e mundos ficcionais, portanto, exige um refinamento de habilidades ao longo de anos. Isso envolve não só a fruição de numerosas obras forjadas por grandes e menores maestrias, mas também uma prática laboriosa constante, às vezes, horas a fio, durante décadas. O material típico das histórias, a experiência humana no mundo, também pode ser bastante exigente para um processamento apropriado e, assim, estressante. Há força por trás da famosa colocação feita por Haruki Murakami de que a escrita de novelas seria um trabalho “insalubre”. Em suma, não é um feito simples aprender como *modelar vidas e mundos* de uma maneira que elas se tornem vívidas a ponto de engajar, plenamente, a atenção do público. Ora, fazer isso demanda uma alquimia especial – “*a kind of elvish craft*”, como sagazmente expressou Tolkien (Wolf, 2012, p. 35).

Por falar em aprendizado, a própria ficção que temos hoje existe graças à cultura ficcional do passado. No decorrer da história de nossas práticas em narrar invenções criativas, nós reconhecemos parentescos que nos permitem agrupar, por exemplo, o folclore oral, a poesia antiga, a novela romântica e a *sitcom* televisiva sob o rótulo ‘narrativa ficcional’. Coexistindo, essas diversas formas de se contar ficções passaram as suas influências adiante. As intertextualidades, a recomposição de *tropos* e as semelhanças de estilo são exemplares nesse sentido. Ficções de outrora influenciam ficções de agora. Poderíamos discutir, por exemplo, como a dramaturgia greco-romana influencia o trabalho de William Shakespeare, e este uma série sem fim de adaptações cinematográficas diretas ou indiretas. Ou ainda, por exemplo, como o folclore brasileiro inspira a peça *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, e esta um *RPG* narrado¹³⁷ como *O Cordel do Reino do Sol Encantado* (2023).

¹³⁶ As narrativas cinematográficas são exemplares nesse sentido. Potter (2012, p. 95) comenta que filmes, por exemplo, usam sons “estranhos”, *close-ups* repentinos, cortes rápidos e moções aceleradas para restringir o foco em um determinado ponto e passar um senso de “invasão de espaço pessoal”. Por exemplo, aqueles famosos planos de Sergio Leone que nos orientam para olhares de pistoleiros no limite de um gatilho.

¹³⁷ Um tipo de jogo em que jogadores interpretam personagens (*role playing game*) enquanto reagem aos desafios e às situações narradas por uma pessoa que administra ou “mestra” a história da campanha.

Claro, as maneiras que as ficções são produzidas passaram por alterações amplamente reconhecíveis. Ao longo das épocas, há um desfile de novos estilos, novos formatos, novos gêneros, novos meios de produção e transmissão, novas hibridizações de toda a sorte, novas relações de consumo. Mas ainda há um senso de continuidade, um imenso caminho de transmissões de técnicas e conhecimentos análogos. Há uma “genealogia técnica”.

Gostaria de escancarar que a tecnologia ‘ficção’ conta com processos históricos de herança e de inovação técnica. As convenções de gênero são bons exemplos de como houve uma continuidade na arte da ficção. Ainda falamos em épicos, tragédias e comédias. De acordo com Armstrong (2020, p. 145), os parâmetros de um gênero permitem (*afford*), mais ou menos, um conjunto específico de ações apropriadas para a construção e a interpretação das histórias. Os gêneros são “atalhos cognitivos”, eles fornecem “uma moldura, um enquadramento intuitivamente reconhecível”, como dizem Bittencourt e Chagas (2019, p. 31). Um público acostumado somente com tramas realistas mais tradicionais pode, inclusive, experienciar algum tipo de desorientamento perante obras do realismo mágico (de uma só vez, um exemplo de continuidade e de inovação) e considerá-las até como narrativas equivocadas ou, ao menos, interpretá-las equivocadamente.¹³⁸

Quem não aprendeu o que é uma sátira pode ficar em um estado de estardalhaço diante de *Uma Modesta Proposta* (1729), de Jonathan Swift, e extrair conclusões equivocadas dela. O saber-como usufruir uma sátira pode ser um dos desdobramentos de saber-como usufruir ficções. Por outro lado, como sugere Gottschall (2012, p. 129), se quem escrever falhasse em sinalizar uma sátira como tal, logo a compreensão adequada da sua obra estaria impossibilitada. Aliás, Shen-Yi Liao (2013) argumenta que a definição do gênero é também crucial para investigações sobre educação moral e ficção, pois cada gênero mobiliza uma estratégia variável de persuasão – algo relevante para esta tese também. Sátiras, como *Ardil-22* (1961), de Joseph Heller, apresentam uma perspectiva *imoral*, frequentemente absurda, como normal e até mesmo sensível. Mas, por se tratar de uma concepção satírica, o público deve concluir, justamente, pelo *contrário* daquilo que é satirizado. Nesse sentido, seria um infeliz equívoco caso criticássemos moralmente *Ardil-22* por ser uma obra com uma perspectiva militarista.

¹³⁸ Como exemplifiquei no primeiro capítulo, um dos erros da interpretação de *Matrix* por grupos do movimento *Red Pill* recai nessa falha em entender os compromissos da literatura *cyberpunk*, cujo foco principal está em nossa relação com a tecnologia, geralmente, em um tom pessimista. O que é interpretado e importado da história passa a léguas de distância do seu gênero. Aliás, eu acredito que um dos papéis de aulas de literatura e de teoria literária pode ser nos mostrar os parâmetros dos gêneros ficcionais, como uma boa orientação geral.

A fim de demonstrar a continuidade tecnológica da ficção, nós podemos até sugerir parentescos distantes entre gêneros. Scalise Sugiyama (2022, p. 45), por exemplo, considera que histórias do ‘Tempo Distante’ pressagiam a ficção especulativa em geral, com exceção, talvez, das ucronias – histórias que reimaginam períodos e eventos históricos reais. Já o gênero de fantasia é prenunciado nas diversas histórias sobre dragões, montanhas que crescem, monstros superpoderosos e todo tipo de existência “fantástica”. Scalise Sugiyama indica um conto folclórico Jicarilla que traz até mesmo elementos de ficção científica. Na história, um herói Jicarilla começa a usar a velocidade da luz prometida pelo sol. O sol lança o raio à sua frente e ele viaja através dele. Outro gênero prenunciado, ubiquamente, nas culturas forrageadoras é a aventura heroica e super-heroica. Heróis folclóricos costumam embarcar em jornadas para terras estranhas e encontrar fenômenos supernaturais que concebem poderes. Um dos exemplos de Scalise Sugiyama é Õeðemë, a criança guerreira Yanomami, que se torna capaz de disparar projéteis devastadores após ser picada por formigas – isso não nos lembra a origem de um certo super-herói aracnídeo?

Novos gêneros (ou gêneros repaginados), por sua vez, são responsáveis por introduzir inovações técnicas. Por exemplo, os épicos, os contos de fadas e os romances de cavalaria não dispõem de um arranjo técnico que facilite uma contemplação da vida interna das personagens. Segundo Crago (2014, p. 96), a maioria das personagens desses gêneros cumprem um papel “funcional”, com exceção das protagonistas. É apenas na era do romance moderno que cada personagem, mesmo aquela menos relevante, recebe um nome, características e personalidades únicas. Em especial, com o advento do romance psicológico, prossegue Crago (2014, p. 131), as técnicas de *storytelling* convergem ainda para habilitar um acesso à perspectiva subjetiva singular das diversas personagens envolvidas na trama.¹³⁹

Não só isso, as velhas técnicas descritivas adquirem novas dimensões no desenvolvimento do romance. Em um sentido mais óbvio, agora elas servem para expressar sentimentos e pensamentos não-externalizados, mas elas se desenvolvem em outros sentidos. A descrição também passa a abranger objetos e cenários como um todo. Crago (2014, p. 134) assinala que, assim, o foco de atenção possível se expande, simultaneamente, para dentro e para fora das personagens. Essa ênfase particular na descrição habilita uma forma de

¹³⁹ *Designers* de narrativas ficcionais têm consciência dos problemas das limitações técnicas. Armstrong (2020, p. 196) lembra que Virginia Woolf reconhece em seu clássico manifesto *Modern Fiction* que a renderização de experiências em primeira-pessoa, em toda a sua imediaticidade, exigia novas técnicas e convenções. Ela entendia que as “ferramentas eduardianas” condenariam a sua geração “a uma temporada de falhas e fragmentos”. Novas técnicas eram necessárias. Isso levaria ao desenvolvimento de uma variedade de técnicas que a expressão “fluxo de consciência”, com bem pontua Armstrong, “drasticamente simplifica”.

manipular as temporalidades das histórias com um efeito de “desaceleração”. Longas descrições diminuem o ritmo da história e ajudam a criar uma atmosfera emocional. Essas técnicas que já foram incomuns, hoje reaparecem em todos os cantos ficcionais. *Animes* de esportes, por exemplo, descrevem uma multidão de pensamentos e sentimentos, às vezes *flashbacks* de quase uma vida, antes que a personagem sob foco conclua uma jogada cujo “tempo real” seria um átimo.

A ficção é *como* um grande software de criação, aberto a dezenas de milênios, em algum momento do Alto Pleistoceno; talvez, por volta de 40 mil anos atrás. Seu código continua sendo expandido e adaptado em diversos suportes materiais – físicos, arquitetônicos, eletrônicos. Em geral, nós somos capazes de criar ou programar ficções, com diferentes níveis de proficiência técnica. Algumas pessoas tornam-se grandes intérpretes e criadoras de ficções. A ficção nos cerca em todas as fases de nossas vidas. Somos nativos ficcionais. Isso é facilitado por nossa capacidade natural em dissolver ou dissipar os conceitos e elementos dos ambientes que nos cercam, a fim de recriar algo novo com eles – o que Mark Wolf (2012, p. 20) chama de “imaginação secundária”. Entretanto, nós aprendemos desde cedo como desfrutá-la e podemos melhorar nisso ao longo da vida. Reunindo imaginação, linguagem e conhecimento técnico nós fomos capazes de criar uma miríade de gêneros e taxonomias ficcionais, que continuam sendo hibridizadas. A ficção é uma arte tradicional que segue em atualização.

Como endossam Dorn e McClellan (2006, p. 9), uma melhor apreciação histórica sobre a tecnologia enfatiza essa tradição artesã habilidosa cujos talentos fabricam artefatos para atender necessidades e amenidades cotidianas ao longo de milênios da existência humana. Desde a origem da ficção, contadores de histórias trabalham nesse sentido. Para mim, a tecnologia da ficção não é apenas fruto do trabalho de genialidades artísticas, de grandes inventores; mas de uma legião artesã que desde o Alto Pleistoceno, provavelmente, passou a sedimentar conhecimentos práticos sobre a arte da ficção entre populações humanas. A transmissão e a maestria dessa arte, dessa tecnologia, podem inclusive ter contribuído para os desafios evolutivos de nossa espécie – como foram os casos de diversas tecnologias paleolíticas. Nas palavras de Dorn e McClellan (2006, p. 7): “Culturas e sociedades sempre desenvolveram tecnologias que pareciam apropriadas para as suas economias, estilos de vida e circunstâncias”.

De acordo com Cupani (2016, p. 15), o tipo de sociedade obviamente afeta o modo como artefatos tecnológicos são produzidos e usados. Em sociedades modernas capitalistas, por exemplo, as ficções costumam ser vendidas para um público massivo; ainda que nem

todas as relações de consumo sejam mercadológicas e massivas. Há aí, certamente, uma ênfase no lucro e na busca por um hedonismo consumista. Já em sociedades paleolíticas, as ficções teriam sido feitas para o uso próprio da comunidade local, talvez com algumas restrições espirituais ou sazonais.¹⁴⁰ Em tais sociedades, teria havido uma ênfase na subsistência e na organização cosmogônica do mundo. E, com isso, nós podemos esperar que os propósitos funcionais das ficções tenham variado em ênfase a depender do contexto. Nem tecnologias paleolíticas teriam as suas finalidades “talhadas em pedra”.

Segundo Grübler (1998, p. 21), “não podemos separar a tecnologia do contexto econômico e social do qual ela evoluiu, e que é responsável por sua produção e seu uso”. Em contrapartida, diz ainda Grübler, nós podemos esperar que a mesma tecnologia tenha afetado esse mesmo contexto. Por conseguinte, ao classificarmos a ficção como um tipo de tecnologia paleolítica, é importante que situemos o seu contexto de origem.

Dorn e McClellan (2006, p. 9-10) explicam que a coleta de alimentos é decisiva em sociedades forrageadoras. Conforme um entendimento atual, as tecnologias paleolíticas foram desenvolvidas a serviço da economia básica de coleta de alimentos. Ademais, a tendência migratória e sazonal dessa coleta dificultou a formação de hierarquias sociais que produzem sociedades altamente estratificadas com base no acúmulo de bens, como a nossa. É provável que as sociedades paleolíticas tenham sido consideravelmente igualitaristas, muito embora disputas por poder ou *status* pudessem ocorrer. Eram sociedades pequenas, com menos de cem pessoas. Animistas, elas teriam vivido com a crença em um mundo natural-espiritual preenchido por várias divindades em objetos, lugares, pedras, bosques, animais. Como Dorn e McClellan (2006, p. 11) assinalam, as próprias crenças e práticas religiosas “formaram uma tecnologia social”, “que ligou as comunidades e fortaleceu a efetividade delas”. Em especial, as culturas do Alto Pleistoceno produziram esculturas e pinturas em centenas de lugares, evocando representações simbólicas em suas relações com o mundo. Dito isso, enquanto tecnologia paleolítica, parece razoável supormos que a ficção teria funcionado na gestão da subsistência, na difusão de valores igualitaristas ou na organização cosmogônica do mundo.¹⁴¹

Estamos novamente às voltas com as funções da ficção, mas ainda não examinamos o conceito de ‘função’. Esse exame parece benéfico para discussão sobre ficção e evolução,

¹⁴⁰ Conforme Scalise Sugiyama (2017, p. 5), muitos grupos forrageadores norte-americanos atuais adotam regras sobre quando as histórias podem ser ou não contadas. Elas são, costumeiramente, narradas em noites de inverno. Nos meses de verão e durante o dia, elas são restritas. Talvez uma lógica similar fosse o caso no passado.

¹⁴¹ Eu escreverei mais sobre as possíveis finalidades da ficção na subseção 3.4. Oportunamente, uma série de trabalhos produzidos pela antropóloga Michelle Scalise Sugiyama e a pesquisa empírica de Daniel Smith et al. (2017) oferecem base para essa declaração. Trarei essas informações mais adiante.

sobretudo porque ela percorre dois domínios (a biologia e a tecnologia) para os quais a noção de função serve para propósitos de caracterização; seja de organismos, seja de artefatos. O ponto é que também esse termo não possui um sentido unificado (Perlman, 2009; Franssen; Lokhorst; van de Poel, 2025). A função de artefatos costuma ser tratada como dependente da intencionalidade de quem os *desenhou* (*designers*), o que não costuma ser o caso sobre funções biológicas.¹⁴² Outra tendência discutida em filosofia da tecnologia é considerar que artefatos tecnológicos possuem certas funções por *design* que podem ser usadas, mais ou menos efetivamente, para certos propósitos em vez de outros.

Uma tentativa conciliatória entre funções biológicas e tecnológicas é oferecida por Philip Kitcher (1993, p. 389): “Entidades têm funções quando elas são desenhadas para fazer algo, e a função delas é o que elas foram desenhadas para fazer”. A possibilidade de conciliação aqui é que a fonte de *design* pode ser a intenção de *designers* ou operações circunstanciais, como é o caso da seleção natural – eis aí a noção de *design* sem *designers*.

Tipicamente, explica Pieter Vermaas (2009, p. 69), as funções biológicas são tomadas como propriedades que as entidades têm, ao passo que funções tecnológicas são entendidas como atribuições que agentes fazem a artefatos. Tais agentes podem ser *designers* ou mesmo usuários. Funções biológicas e tecnológicas também podem ser tratadas como relativas ao contexto e à materialidade. Vermaas (2009, p. 70) acrescenta que tratarmos funções tecnológicas como apenas subjetivas pode ser problemático, uma vez que isso implica na negação de limitações objetivas. Eu posso criar uma faca intencionando um *design* que a permita cortar, mas, afinal, ela pode não funcionar materialmente bem (má-função) ou em absoluto (disfunção) como um instrumento de corte. Ou ainda, como usuário, eu posso empregar uma almofada com a intenção de que ela corte tomates, mas nem por isso ela os cortará.¹⁴³ A intenção apenas não determina a função efetiva de um artefato. De acordo com Perlman (2009, p. 18), a redução ao intencionalismo é, assim, demasiadamente simplista.

Ainda dentro de uma concepção intencionalista, é notável que artefatos podem envolver muitas pessoas com diferentes intenções em sua fabricação e em seu uso. Alguém pode criar um artefato prevendo uma função que pode não coincidir com os propósitos efetivos de quem irá usá-lo, e esses mesmos propósitos podem não coincidir entre si. Conforme Franssen, Lokhorst e van de Poel (2025), isso nos convida ou a conceder que artefatos podem ter múltiplas funções; ou a criar algum tipo de hierarquia entre as intenções,

¹⁴² Exceções famosas incluem teorias criacionistas, que entendem Deus como um *designer* consciente e intencionado. Outra exceção, mais sofisticada, é a posição de John Searle em *The Construction of Reality* (1995).

¹⁴³ É um caso de uso “incoerente”. Consoante Bruno Munari (2008, p. 35), devemos julgar se um objeto tem uma forma (*design*) consistente com o seu uso. Trata-se de uma questão de “coerência”.

ou entre as funções. Neste caso, é possível que falemos também em uma função apropriada, conforme a intenção do *designer*, e outra accidental, que foge desta intenção. Não obstante, usos accidentais podem se tornar tão comuns a ponto de eclipsarem a função original pretendida. Em contrapartida a uma hierarquia rígida, Perlman (2009, p. 19) afirma que não precisamos tornar as intenções de *designers* essenciais para atribuição das funções de artefatos.

Alternativamente, a solução de Perlman (2009, p. 25; 27) pode ser entendida como contextualista. As funções dos artefatos dependem bastante do contexto. Mudanças nas circunstâncias ambientais, das quais diversos agentes participam, são capazes de explicar melhor por que funções surgem, desaparecem ou reaparecem. Perlman (2009, p. 28) pondera que uma postura intencionalista radical tende a subestimar *insights* cruciais da psicologia, sociologia e antropologia. Seres humanos não sabem exatamente por que eles fazem aquilo que fazem, e as atribuições das razões ou intenções podem depender da perspectiva de observação – primeira-pessoa, terceira-pessoa, do singular, do plural. Por exemplo, a função de um artefato cerimonial pode ser uma para quem se engaja no ritual como crente e outra para pessoas que observam “de fora”, sem o mesmo engajamento. Antropólogas, ecologistas, sociólogos, economistas, psicólogas e biólogos, aliás, podem explicar a função do artefato de maneiras distintas e sem, necessariamente, recorrer à noção de “intenção”. Resumindo, em poucas palavras, é um tanto limitado o apelo à noção de intenção para tratarmos a funcionalidade tecnológica da ficção. Portanto, o apelo de Baumard e Dubourg a essa noção parece restrito demais para determinar a função da ficção. No mínimo, eles precisariam qualificá-la melhor.

Intenções à parte, Mark Coeckelbergh e Michael Funk antecipam que alguém pode objetar que as funções das tecnologias dependem sobretudo de sua materialidade. Segundo Coeckelbergh e Funk (2018, p. 171), isso não está de todo incorreto; mas não conta toda a história. Uma função ensimesmada em um artefato não faria sentido, completamente isolada do contexto social e cultural. Uma máquina de escrever, por exemplo, permite em sua materialidade que produzamos texto com relativa velocidade. A sua função é escrever texto. Todavia, reiteram Coeckelbergh e Funk, a produção de texto só tem sentido em relação a atividades como escrita e leitura, regras de gramática, “jogos” como a escrita de trabalhos acadêmicos e a “forma de vida” pervasiva em uma cultura escrita. Em uma cultura exclusivamente oral, uma máquina de escrever não faz sentido como uma produtora de texto; ela não teria essa função.

Coeckelbergh e Funk (2018, p. 178) estão aí mobilizando a famosa noção wittgensteiniana de que o caminho para entendermos a linguagem é considerando o seu uso efetivo. Segundo eles, nós não entendemos os instrumentos musicais por suas essências ou as suas possibilidades teóricas, mas a partir da forma como as pessoas que fazem música os colocam efetivamente em uso, através de um contexto cultural de práticas que chamamos “musicais”. Assim como no caso das palavras, é pouco instrutivo apenas tentarmos adivinhar como os instrumentos funcionam.¹⁴⁴ Nós precisamos observar as suas aplicações, vivê-las e aprender a partir disso. Em outras palavras, as funções dos instrumentos musicais são práticas e contextualizadas, ainda que dependam em alguma medida das possibilidades facultadas por esses objetos ou de suas *affordances* – para retomar o termo consagrado por J. J. Gibson (1979).

A função efetiva de um artefato depende de todo um contexto epistêmico. Armstrong (2020, p. 178-179) enfatiza que o conhecimento (implícito ou explícito) sobre como usar um dado artefato não transforma apenas quem os usa, mas também o próprio artefato. Embora o saxofone seja um tremendo instrumento musical, ele não funciona comigo como um instrumento musical e, talvez, como é o lastimoso caso de diversos instrumentos musicais por aí afora, ele se tornaria apenas uma peça de decoração em minha casa. Ou ainda, para grupos ou indivíduos que desconhecem esse instrumento e afins, essa função musical pode ser impresumível. Por outro lado, devido ao seu conhecimento particular, musicistas podem transformar uma peça doméstica em um artefato musical¹⁴⁵ e estimular o seu desenvolvimento enquanto tal – a ponto de uma função “acidental” vir a ser normalizada. E assim, graças ao exemplo de tais musicistas e à recontextualização funcional instigada pela cultura musical de improviso das quais partilham (como o *jazz* e o *samba*), nós descobrimos que o propósito funcional de uma tábua de lavar (*washboard*), por exemplo, também pode ser tocar música e que podemos desenvolver seu *design* nesse sentido.

Diante dessas ponderações, eu assumo uma abordagem contextualista, que aceita a pluralidade funcional de um mesmo artefato, sem a necessidade de promover uma hierarquia rígida e essencial entre intenções de *designers* e usuários ou de se fechar somente no *design* ou materialidade dos artefatos tecnológicos. Não só há múltiplas intenções envolvidas no uso de ficções, e não só elas podem variar profusamente em particularidades de *design*, elas

¹⁴⁴ Eis uma paráfrase de um dos aforismos de Wittgenstein (*IF* § 340/116e), citado por estes autores: “Alguém não pode adivinhar como uma palavra funciona. Alguém tem que olhar para a sua aplicação e aprender a partir disso”.

¹⁴⁵ Um exemplo notável é o saudoso Hermeto Pascoal, que também foi mestre em revelar como objetos do cotidiano, inesperadamente, podem funcionar para tocar música.

também são usadas sob múltiplos contextos. Por conseguinte, eu considero razoável que as mesmas ficções e que as ficções em geral possam apresentar múltiplas funções^f, com ênfases variáveis a depender das relações entre público-obra-meio. Ora, além de múltiplas, as ficções são consumidas em diversos contextos históricos, por diversos indivíduos, com diferentes aptidões, repertórios e interesses. Então, como esperar a primazia estanque de um propósito funcional^f?

Contudo, falta retomarmos uma sobreposição semântica sobre o conceito de função nesse debate acerca de ficções, a qual ainda me incomoda e gera dúvidas. Pois bem, se estivéssemos falando aqui sobre a função da televisão, nós estaríamos nos referindo ao seu papel de “transmitir à distância, por via elétrica, imagens não permanentes de objetos fixos ou móveis” ou ao seu papel de “entreter, informar, propagandear”? A minha impressão é que não se tem muito clara essa distinção no debate. Algo que deixarei para a subseção seguinte.

Como expressam bem Dorn e McClellan (2006, p. 24), a dita tecnologia do ‘controle do fogo’ pode servir a uma variedade de propósitos funcionais^f. Providenciar calor de forma segura. Permitir a imigração humana para áreas mais frias. Garantir uma fonte de luz artificial, assim estendendo a atividade humana pela noite e áreas escuras. Proteger contra predadores. Cozinhar alimentos, facilitando o esforço de mastigação e a digestão. A lista poderia seguir adiante, entretanto ela já serve para ilustrar um reconhecimento óbvio de que as tecnologias podem adquirir muitas “funções”. Mas, em outro sentido, a funçãoⁱ dessa tecnologia é, simplesmente, *controlar o fogo*; isto é, permitir a produção, a manutenção, a mobilização e a extinção do fogo conforme as nossas necessidades. É neste ponto em que talvez faça sentido distinguirmos funções instrumentaisⁱ de propósitos funcionais^f.

3.3 MODELAGEM DE VIDAS E MUNDOS EM SIMULAÇÕES

Retomemos agora a posição de Baumard e Dubourg (2022a, p. 1), pela qual as ficções narrativas são tecnologias de entretenimento; ou melhor, são itens tecnológicos que servem para prender a atenção do público com estímulos intensos (superestímulos). Essa apreensão é o que eles chamam de “objetivo proximal” das ficções. Por outro lado, para eles, o “objetivo último” delas é cumprir “funções evolutivas” – e.g. atração sexual, cooperação, informação, comunicação de normas sociais. Aqui já há, por conseguinte, uma sugestão de dois níveis: um proximal e outro final. O primeiro habilita tecnicamente o segundo.

A função próxima ou instrumental da faca, por exemplo, é cortar. Os seus propósitos funcionais podem ser fatiar um pão (culinária); lesionar alguém (violência); amputar um dedo gangrenado (medicina); malabarismos arriscados (entretenimento^f) – onde se espera que a função, para além da tensão do risco, não se cumpra. Eu já declarei antes que o sentido vacilante de ‘entretenimento’ pode nos levar a colocá-lo também na segunda posição. Quer dizer, prendemos a atenção de alguém com superestímulos (entreterⁱ) para distraí-la prazerosamente (entreter^f). Já observei também que parece não ser uma função tão específica da ficção, porquanto é possível atribuí-la também, como exemplifiquei, à música. Com isso, eu gostaria de afirmar que o próprio “apreender a atenção” (entreterⁱ) não expressa tão bem para a ficção, enquanto função técnica, o mesmo que o “cortar” para a faca – embora mesmo neste caso a funçãoⁱ atribuída possa ser algo mais específico, como “cortar com fácil maneabilidade”.

Como alternativa, eu prefiro considerar a ficção, especificamente, como uma tecnologia cuja funçãoⁱ é a “*modelagem* de vidas e mundos em simulações”. Ela nos permite “soprar vida” em personagens, cosmos imaginários e suas histórias. Graças a esse saber-fazer distinto, nós conseguimos moldar e inventar mundos cheios de vida com relativa facilidade, ainda que tenhamos níveis diferentes de maestria. Nós podemos inventá-los graças à imaginação, claro, mas o conhecimento sobre a ficção é um facilitador considerável. Ao modelarmos com a ficção, a propósito, nós recorremos a técnicas que produzem superestímulos, justamente, para que essas personagens e mundos sejam sentidos como vívidos. Essa função que sugiro não só é sensível à etimologia do termo (*fingō*), mas é, sobremaneira, compatível com as nossas práticas de ficcionalização, com o que estamos fazendo quando criamos ficções – i.e. quando moldamos vidas e mundos.

Podemos criar personagens ou mundos ficcionais, descritivamente, sem uma instanciação narrativa, muito embora seja mais conveniente dar-lhes vida narrativamente, em um sentido de desdobramento biográfico. Aliás, em minha acepção, a ficção é uma tecnologia desenvolvida, de forma simbiótica, com a tecnologia da narrativa, a qual Michele Scalise Sugiyama (2005) atribui, de modo conveniente, a função de “simular holisticamente a experiência humana”. Nesse sentido, cabe dizer que as histórias ficcionais apresentam aos públicos vidas e mundos modelados, narrativamente, em simulações holísticas.

É interessante entendermos, primeiro, como a função da tecnologia ‘narrativa’ costuma ser apreendida conceitualmente. Tomando as narrativas como artefatos, Gregory Currie (2010, p. 2), por exemplo, compreende que a função da narrativa é a função *intencionada* para ela por quem a fez e, em virtude da qual, as narrativas são desenhadas. Ao

investigarmos a sua “organização interna”, as suas propriedades, nós poderíamos rastrear a intenção por detrás de seu *design*. Inicialmente, Currie (2010, p. 6) sugere que a função da narrativa é contar histórias, ou melhor, comunicar histórias de forma intencional. Narrativas são assim, a propósito, artefatos comunicacionais.

“Mas se o *storytelling* envolve comunicação”, também questiona Scalise Sugiyama (2005, p. 180), “o que ele poderia ter sido desenhado para comunicar?” Em outras palavras, a função de comunicação parece ainda vaga para a narrativa. Mais adiante, Currie (2010, p. 36-7) passa conceber as “narrativas exemplares” como excelentes veículos para a descrição de motivos e comportamentos, ou ainda, como “dispositivos representacionais” que transmitem o que pessoas particulares fazem ou fizeram e por que motivo – um tipo de informação ou “focofoca” pela qual temos uma compulsão adaptativa. Ele concebe as narrativas, em suma, como “veículos naturais de um certo tipo de informação social”. Mais evocativamente: “Histórias transformam as experiências de um alguém, em conhecimento geral; elas tornam vívido o que pode ter acontecido, o que poderia ter sido mas não foi; o que nós temos esperança ou medo” (Currie, 2010, p. V). Narrativas exemplares são veículos de comunicação de informações ou experiências sociais sobre temas cruciais para a vida da nossa espécie – e.g. cooperação/competição; confiança/traição; sexualidade; casamento; *free-riding*.¹⁴⁶

De uma maneira similar, Scalise Sugiyama (2005, p. 178) entende que a questão da função do *storytelling* pode ser examinada através de uma “engenharia reversa” das narrativas ou de seu formato. Ela sugere que podemos inferir a função do todo caso examinemos a operação de suas partes; como faríamos com um “motor de um carro” ao tentar reassociar as suas peças. Consoante ela, a complexidade da narrativa é o produto de um *design* deliberado, e *design* implica intenção. Como “primatas criadores de ferramentas”, nós não resistimos a tentar entender para que um artefato complexo foi fabricado, e essa reversão de engenharia é uma das formas pela qual podemos alcançar tal entendimento. Em sua análise, Scalise Sugiyama busca identificar “os pequenos dispositivos e as rodas dentadas” do *storytelling* e compreender o que eles fazem em associação.¹⁴⁷ Eu não perpassarei toda essa análise, mas trarei alguns destaques.

¹⁴⁶ Quando alguém não faz o trabalho, mas recebe o benefício consequente de todo o modo. Exemplo: em um trabalho escolar em trio só uma pessoa faz tudo, mas as outras “pegam carona” (*free-riding*) e recebem a mesma nota ou reconhecimento.

¹⁴⁷ Curiosamente, apesar de empregar uma terminologia tecnológica, Scalise Sugiyama (2005, p. 179) está pensando sobre o “que parece ser uma complexa [...] estrutura psicológica” para o *storytelling*. Dito isso, ela ainda considera a tese adaptacionista em “suspensão de juízo”. Para mim, a sua construção parece, perfeitamente, compatível com falarmos sobre a narrativa ou a ficção narrativa em um sentido tecnológico.

Scalise Sugiyama (2005, p. 180; 184-186) embasa o seu exame em duas linhas independentes de pesquisa: a teoria literária e a psicologia cognitiva sobre narrativas. De maneira acertada, ela detecta um consenso de que as histórias (ficcionais, em especial) possuem os seguintes dispositivos: personagem, ações, eventos, cenário (*setting*), conexão temporal-causal, conflito e resolução.¹⁴⁸

Personagens são seres que implicam algum nível de agência e consciência humana; quando não humanas ou inumanas, elas ainda costumam reter algum senso antropomórfico. Personagens possuem, encurtando a lista, pensamentos, sentimentos, percepções e motivos humanos ou, como prefiro dizer, típicos em humanos. Frequentemente, elas são *outros* humanos de “carne e osso”, humanos imaginários ou outros seres relacionáveis a nós. Existem narrativas exclusivamente em “primeira pessoa”, mas, como assinala Mellman (2012, p. 35-36), elas costumam ser sobre “terceiras partes”; isto é, sobre o que *outra pessoa* fez, o que eu presenciei *outra pessoa* fazer, o que eu e *outra pessoa* fizemos.

As histórias costumam girar em torno das personagens. As ações são as coisas que as personagens fazem e eventos as coisas que acontecem com os personagens. Personagens, ações, eventos, cenários, conflitos e resoluções são conectados através de uma malha de relações temporais e causais, que podem ser mais ou menos lineares e contínuas. Em outras palavras, nas histórias, uma coisa leva à outra até um problema surgir e ser, provavelmente, bem ou mal resolvido. E isso pode se repetir sucessivas vezes em uma mesma história até o seu final (in)conclusivo. Talvez nós possamos resumir que narrativas são sucessões de “portantos” e de “poréns”.¹⁴⁹

Nos cenários, ambientam-se as personagens, as ações delas e os eventos que as impactam. O cenário é o lugar e o tempo, o pano de fundo, a atmosfera ambiental. Cenários possuem várias dimensões: físicas (geográficas, topográficas), temporais (históricas, estações, períodos do dia), sociais (religiosas, morais, intelectuais, jurídicas). Em vez de passivos, eles são enquadramentos, que constroem ou habilitam a história em um sentido em vez de outro. Por exemplo, o cenário com florestas misteriosas e quase inabitada por humanos de *Chapeuzinho Vermelho* produz uma iminência de risco ou emboscada por um predador selvagem. Por outro lado, toda a tragédia de *Antígona* se depreende através de um

¹⁴⁸ Essa literatura de pesquisa tende a examinar o *storytelling* em geral muito próximo ao *storytelling* ficcional. Às vezes, parece difícil concluir se as análises são sobre a função das narrativas como um todo ou das narrativas ficcionais em especial. Eu considero essa dificuldade um tanto expressiva da simbiose que a narrativa e a ficção assumiram na história da nossa espécie.

¹⁴⁹ Essa é a compreensão de Trey Parker e Matt Stone, criadores do tão famoso quanto controverso *South Park*, para os quais o segredo de uma história engajante depende da sucessão entre “therefore”, “but”, “therefore”, “but”; entre consequências/resoluções e complicações.

determinado clima político, de certas circunstâncias jurídicas e religiosas. No cenário, estão renunciadas as fontes potenciais de conflito e de resolução.

Conflitos tornam narrativas memoráveis. Dois jovens apaixonados, *porém* de famílias rivais. Nós sabemos, provavelmente, que história é esta ou, ao menos, já acompanhamos alguma entre as milhares de histórias derivadas dessa fórmula de conflito. Os conflitos são as complicações, os desafios, os obstáculos ou os problemas que acometem as personagens. De alguma maneira, elas buscam resolvê-los ou a responder a eles. A partir do trabalho de Patrick Hogan (2022, p. 30), é possível considerar que conflitos são riscos que as personagens têm de não terem os seus objetivos alcançados. Conforme a sua pesquisa, tais objetivos são estabelecidos por algum “sistema de emoções”, como “amor romântico” e “orgulho coletivo”. Motivações emocionais, tal como é o caso com humanos, costumam animar as buscas das personagens. E, em contrapartida, enquanto público, nós costumamos responder a essa busca também emocionalmente, seja ao simpatizarmos, seja ao deplorarmos essas motivações. O ponto é que compartilhamos emoções e as usamos para valorar experiências, e as narrativas fazem uso dessa tendência (Currie, 2010, p. V).. Com temor, com alegria, repulsa ou outra emoção, nós avaliamos com um interesse particular as aventuras e desventuras emocionais das personagens.

Segundo Gottschall (2012, p. 52), já é tão familiar o fato de que a ficção narrativa diz respeito a problemas que isso nos dessensibiliza da estranheza dessa regularidade. Gottschall (2012, p. 85) percebe que esse dispositivo, inclusive, é uma possível pista para a suposição de um propósito da narrativa ficcional: nos ajudar a praticar como encaramos os grandes dilemas da vida humana. Acerca disso, Pinker (1997, p. 542) coloca que uma narrativa ficcional parece especialmente interessante quando personagens ou grupos de personagens buscam objetivos incompatíveis. Isso, talvez, porque ao longo da vida dos seres humanos (enquanto espécie e indivíduos) foi e é necessário lidar com uma série de problemas ou dificuldades de relacionamentos, e como respondê-los nos parece crucial. Bem ou mal, as narrativas ficcionais podem nos oferecer alguma noção, modelo ou alguma referência interpretativa sobre eles.

Em sentido favorável ao exame de Scalise Sugiyama, mas mais extensivo, um dos encaminhamentos de Gottschall (2012, p. 55) assinala que “há uma gramática universal na ficção mundial”. Em sua estrutura e até em seus conteúdos gerais, as histórias de diversas culturas, mesmo aquelas mais remotas no tempo e situadas em confins pouco frequentados, são incrivelmente semelhantes. Nesse sentido, contos folclóricos e séries televisivas contemporâneas revelam um parentesco insuspeito. Além de apresentarem os mesmos

dispositivos, elas costumam envolver os mesmos “grandes temas”, “tropos narrativos” ou “arquétipos”. Tipicamente, as narrativas lidam com questões caras à condição humana: nascimento, amizade, amor, sexo, perda, poder, justiça, desejo, ruína, redenção, morte.

Mesmo imensurável, a gramática da narrativa ficcional apresenta limites ou regras estruturais e temáticas. Alguém pode objetar que essa gramática foi superada. Modernistas ou pós-modernistas investiram contra alguns limites desse quadro seja pela transgressão de sua temporalidade típica, seja por excessiva e desconexa descrição, seja pela criação de histórias em que nada acontece. Mas, para que a sua revolta artística com as ficções seja entendida como revolta, tais vanguardistas (Marcel Proust, James Joyce, Gertrude Stein) impescindem dessa mesma gramática que tentam desacomodar com seus golpes de estilo. E mesmo que tenham obtido algum sucesso na superação da gramática típica, as suas obras tornaram-se itens de um nicho altamente especializado e diminuto de ficções, em vez de todas ou a maioria das ficções passarem a portar suas características.

Concluindo a sua análise, Scalise Sugiyama (2005, p. 186) resume que “a função da narrativa” parece ser “representar” problemas humanos e os esforços de indivíduos para resolvê-los. De acordo com Scalise Sugiyama (2005, p. 188), “as narrativas oferecem um meio de baixo-custo [e risco] para amplificar as nossas experiências sociais pelo testemunho [virtual] de uma variedade de ações [...] a partir de múltiplas perspectivas” – e.g. “vítima, perpetrador, acessório, familiar, amigo, inimigo”. Sem o perigo físico ou moral do envolvimento imediato, nós podemos ter um acesso múltiplo a graves problemas que, desde uma história remota, ameaçam o desenvolvimento da vida humana – e.g. “ostracismo, homicídio, conspiração, incesto, adultério, estupro”. Mas também, cumpre balancear, nós podemos através delas presenciar alternativas de comunidade, misericórdia, lealdade, justiça, respeito, amor. Afinal, como arremata Scalise Sugiyama (2005, p. 190), a funçãoⁱ da narrativa é a simulação *holística* da experiência humana. Algo que, entre todas as artes (música, escultura, dança), o *storytelling* é especialmente capaz de alcançar.¹⁵⁰

Ainda que Scalise Sugiyama reivindique intenção e uma análise sobre o *design* desses artefatos para a atribuição de função, a sua investigação não deixa de ser abordável como contextualista. Por um lado, ela tem um conhecimento implícito sobre como fazemos as narrativas até hoje, como as usamos, como elas são nessas práticas. Certamente, a sua “engenharia reversa” ajuda a indicar com mais precisão e consciência quais são os

¹⁵⁰ Eu reconheço que ainda precisamos atingir um refinamento conceitual maior sobre essa literatura de pesquisa. Há uma vagueza problemática sobre a noção de ‘simulação’ e suas funções. Há também uma oscilação sobre a própria diferença entre *storytelling* ‘ficcional’ e ‘não-ficcional’. Antes de tentarmos dirimir essas questões, permita-me continuar mais um pouco nessa revisão de literatura.

dispositivos que fazem a narrativa funcionar. Mas eles só fazem sentido, imediatamente, porque nós participamos de uma cultura habituada ao *storytelling*. Ademais, em seus trabalhos, Scalise Sugiyama (2001; 2005; 2017; 2022) tem a preocupação de evidenciar como povos forrageadores usam as histórias, pedagogicamente, em um vínculo direto com as suas circunstâncias ambientais de subsistência. Não parece haver um risco de que essa abordagem esteja reivindicando que as narrativas têm uma funçãoⁱ abstrata no vácuo – uma posição que, se algum dia foi mesmo o caso, soa bastante ultrapassada agora.

Temos então uma concepção distinta para a funçãoⁱ da ficção narrativa, essa “simbiose tecnológica”. Enquanto Scalise Sugiyama pode denominá-la de “simulação holística da experiência humana”, Gottschall (2012, p. 62) apresenta a ficção (narrativa) como “uma poderosa e antiga tecnologia de realidade virtual que simula os grandes dilemas da vida humana”. Ela permite a criação de “universos paralelos”, aos quais podemos nos “teletransportar”. Já Pinker (1997, p. 539) diz que “[a] tecnologia da ficção entrega uma simulação da vida em que uma audiência pode entrar no conforto de suas cavernas, sofás ou poltronas de teatro”. Enfim, Raymond Mar e Keith Oatley (2008, p. 173) entendem que as narrativas ficcionais “oferecem modelos ou simulações do mundo social via abstração, simplificação e compressão”, que elas “criam uma experiência simulada profunda e imersiva sobre interações sociais”. Assim, a ficção não é uma forma defeituosa para fazermos declarações empíricas sobre o mundo, mas, como prosseguem estes autores, um meio para “registrar, abstrair e comunicar informações sociais complexas em uma maneira que oferece enações pessoais de experiência [*enactments*]”, de forma mais compreensível ou interessante.

Essa concepção tem nos trabalhos de Mar e, mais extensamente, de Oatley a sua principal expressão. Ainda que eles destaquem as histórias literárias, não vejo razão para que ela não seja ampliada a outros tipos de ficção. Eu gostaria de revisar essa concepção. Entendo que será útil expandir a descrição do conceito de ‘simulação’ para evitar um mal-entendido. Sobretudo, é preciso discernir três classes de teses sobre a relação entre ficção e simulação que estão, problematicamente, misturadas. Uma tese sobre a função intermediária da narrativa ficcional, que já introduzi; teses sobre os propósitos funcionais da ficção enquanto simulação; e, por fim, dentre estas, a tese de que usamos as simulações ficcionais para melhorarmos a nossa habilidade em simular as mentes, os processos mentais ou perspectivas de outras pessoas, ou ainda, a nossa capacidade para empatia e inferência psicológica-social. Meu ponto é que elas precisam ser apreciadas separadamente. O problema de uma mistura inadvertida é que a falha de uma delas pode sugerir, de maneira errônea, a falha da concepção como um

todo. Mas antes é interessante apresentar a caracterização desses autores com um pouco mais de verbo.

Mar e Oatley (2008, p. 175-177) falam em simulações e modelos, sem instanciar uma distinção. Por ora, manteremos isso assim. Eles não consideram que as simulações ficcionais são idênticas a outros tipos de simulação (e.g. computacionais), mas reconhecem um senso de parentesco. Ao tratar as ficções como abstrações, simplificações, compressões sobre a vida, a condição, a experiência humana ou o mundo social, a sua posição não considera histórias ficcionais como “cópias diretas da realidade” – um velho bicho-papão das teorias sobre ficção. Ficções não são simples *per se*, mas são mais simples do que aquilo que elas “representam”. Elas são, por outro lado, mais complexas do que descrições ou listas expositivas de informações sobre nossa condição humana e nosso mundo social.

Um dos pontos relevantes para essa concepção é que simulações exigem algum nível de participação de quem as usa. Há “vazios” experienciais, emocionais ou informacionais nas ficções que precisam ser supridos por usuários para que as narrativas façam sentido e sejam impactantes. Sem embargo, Mar e Oatley (2008, p. 173) antecipam que a reação do público tem congruência com aquilo que é narrado ou simulado. De alguma maneira, nós projetamos as nossas emoções, pensamentos, percepções e experiências nas abstrações performadas nas histórias ficcionais.¹⁵¹ Consoante Mar e Oatley (2008, p. 178), a narrativa ficcional, por exemplo, sugere processos perceptuais (e.g. por menções de certas palavras sensoriais, por ângulos de câmera, enquadramentos) que compelem o público a participar da construção da simulação para que “ganhem vida”. Produz-se um senso de “vivacidade”, de “absorção” fenomenológica, ou melhor, uma presença imersiva para as histórias.

Oatley (1999, p. 105) comenta: “uma peça ou novela roda nas mentes da audiência ou público leitor como uma simulação de computador roda em um computador”. Ou, como podemos atualizar, os corpos da audiência rodam essa simulação. Também escrevendo sobre ficções, Patrick Hogan (2022, p. 30), por exemplo, considera que a geração mental ou processamento neural de uma simulação é sempre “semiperceptual”, “pseudomotora”, ou melhor, “incorporada”. Quer dizer, ao experimentarmos uma narrativa ficcional, nós ativamos circuitos neurais que coincidem com aqueles ativados diante de uma experiência ou de

¹⁵¹ Agora, se nós entendemos as personagens porque simulamos as suas mentes é uma outra questão e, mais outra, se porque as entendemos assim nós passamos a simular melhor as mentes de pessoas de “carne e osso”, o que nós, supostamente, faríamos para entendê-las.

movimentos “no mundo real”; mesmo que não estejamos nos movendo ou envolvidos de fato.¹⁵²

Conforme Fernanda Pérez-Gay e Louise Toutée (2023, p. 10), o nosso sistema motor é ativado em uma “simulação” ou “enação mental”. Acerca disso, Pérez-Gay e Toutée (2023, p. 9-10) informam que a pesquisa neurocientífica tem evidenciado que o processamento de histórias ficcionais envolve o ativamento de áreas cerebrais que disparam em situações reais correlatas – e.g. áreas frontais e motoras se ativam quando personagens seguram objetos; áreas do lobo temporal, quando personagens mudam de localização.¹⁵³ Pessoas absortas ou “transportadas” em histórias, apresentam uma conectividade maior da ínsula anterior (área cerebral vinculada a análises de reações corporais e experiência emocional) com córtices sensoriais e motores – sugerindo que a imersão nas histórias integra informações afetivas e sensorimotoras. Segundo essas autoras, todo esse ativamento sugere, ademais, que a audiência entende *as histórias* simulando-as. Esse processo envolve a integração do conhecimento de mundo da audiência com a informação disposta pela narrativa. Há uma relação complementar.

Com um ponto de partida fenomenológico, Don Ihde (2004, p. 234) endossa que ações sensoriais-cinestésicas estão implicadas em todas as nossas atividades. Mas ele pondera que “realidades virtuais” ou “simulações” são, sensorialmente, reduzidas. Assistir ao pôr do sol sobre uma campina em um filme não é a mesma coisa do que assisti-lo em uma experiência vibrante de “carne e osso”. Não é o mesmo cheiro, não é a mesma sensação de pisar na grama, não é a mesma apreensão visual. A tecnologia de simulação é aí uma mediação, que transforma o que é percebido. Ihde (2004, p. 240) observa que simulações, por um lado, “dão voz ou tornam visíveis o que em situações mundanas não poderia ser ouvido ou visto” e, por outro lado, reduzem e enquadram a nossa percepção. É uma forma de lermos o que Hogan entende por “semiperceptual”. Ainda que parcial, ela permite uma sensação de presença e reações bastante viscerais – e.g. *jump scares*, vertigens.

Oatley (1999, p. 108) indica que, como simulações, histórias ficcionais precisam apresentar alguma “correspondência imitativa”, ou melhor, alguma similaridade com aquilo

¹⁵² E, com efeito, não é comum que externalizemos afetos e movimentos correlatos. “Quando o protagonista está em um canto apertado, os nossos corações disparam, nós respiramos mais rápido, e nós suamos mais. Quando assistimos um filme assustador, nós nos encolhemos defensivamente quando a vítima é atacada. Quando um herói briga com um vilão, nós podemos fazer uma pequena dança em nossos assentos, como se esquivássemos socos. Nós nos contorcemos e choramos em *A Escolha de Sofia*. Nós rimos até doer com *Candido* [...] nós engolimos seco e suamos durante a cena do chuveiro em *Psicose* [...]” (Gottschall, 2012, p. 61)

¹⁵³ “Há também evidências de que ações e sensações figuradas em linguagem metafórica [dia duro, pessoa pegajosa] evocam respostas incorporadas e corticais correlatas a experiências perceptuais literais, do mundo-real [...] áreas do cérebro ‘previamente demonstradas como seletivamente sobre texturas durante a percepção háptica’ [tátil] foram também ‘ativadas quando processando sentenças contendo metáforas textuais’ dos mesmos domínios sensoriais” (Armstrong, 2020, p. 114).

que representam – e.g. a experiência humana, o mundo social. Mesmo histórias fantásticas e ficções científicas, resguardam Mar e Oatley (2008, p. 185), buscam algum senso de “realismo” em aspectos psicológicos e sociais – eu incluiria também biológicos, geográficos e físicos. Semelhança, familiaridade ou parentesco, talvez, sejam termos melhores do que a expressão usada por Oatley: ‘correspondência imitativa’.

O próprio autor não acredita que ficções, realmente, imitam. “Elas nem mesmo copiam conversações”, nos diz Oatley (1999, p. 107). Em geral, diálogos em ficções costumam ter um quê de artificialidade, sendo, por exemplo, mais demarcados, precisos e eficientes do que conversações “reais”. Vasculhando a noção antiga de *mimesis*, aliás, Oatley (1999, p. 105) inicia asseverando, com Aristóteles, que “correspondências são inessenciais” no caso das “simulações” das ficções, haja vista que “grandes dramas são muitas vezes em versos poéticos, embora não falemos assim na vida real”. Parece contraprodutivo, assim, que ele fale depois em “correspondência imitativa”. Ora, o ponto dele é que, apesar de não serem correspondentes exatos, diálogos ficcionais em versos poéticos ainda têm alguma similaridade com diálogos “reais”, mesmo que tenuamente.¹⁵⁴

Ficções são abstrações criativas ou “figurações”, como prefere dizer Armstrong (2020, p. 28). Enquanto simulações, narrativas ficcionais são e não são como “a vida humana”. Elas são processamentos criativos sobre esta. Por serem “similares”, nós conseguimos associá-las às nossas vidas humanas. Já por serem “dissimilares”, nós também conseguimos assumir alguma distância com nossas vidas e contrastá-las. Ficções nos permitem focar engenhosamente em certos aspectos da vida, mas sem nos esquecermos que um foco criativo, por mais engenhoso que seja, não deixa de ser um foco e uma criação.

Então, podemos exorcizar completamente a noção de que simulações ou ficções são réplicas do mundo. De maneira contundente, Catherine Elgin (2010, p. 1) comenta que não haveria sentido ou valor em replicarmos o mundo em que vivemos. Para enfatizar o seu ponto, ela cita algo que supostamente Virginia Woolf teria dito: “A arte não é a cópia do mundo real. Uma dessas malditas coisas já é o bastante!”. Mas, talvez, ainda não esteja claro o que significa dizer que ficções enquanto simulações *representam* a vida humana e as suas relações sociais.

¹⁵⁴ Em um trabalho anterior, inclusive, Oatley (1999, p. 101-102) prioriza noções epistemológicas coerentistas e de autoconhecimento sobre a ficção: “Mas a ficção não é verdade empírica [...] Em qualquer simulação, verdades coerentes têm prioridade sobre correspondências. Ademais, nas simulações da ficção, verdades subjetivas podem ser exploradas para permitir que leitores experienciem emoções – as suas próprias emoções – e entender aspectos deles que estão obscuros, em relação a contextos em que emoções surgem [...] A ficção é descartada [...] apenas se ela for entendida como uma descrição empírica defeituosa”.

Elgin (2010, p. 2) demonstra insatisfação com o termo “representação”, que é “irritantemente impreciso”; porque muitas coisas “representam” em sentidos diversos – e.g. pinturas, gráficos, políticos. Inicialmente, ela restringe a sua atenção para casos em que a representação é um caso de denotação – e.g. o desenho de um leão; o desenho de um grifo. Para representar, ela aponta que símbolos não precisam ser denotativos, mas ser o tipo de coisa que denota. O desenho de um grifo, por exemplo, é uma representação porque é (como) um “desenho de animal”, e alguns “desenhos de animais” denotam animais. Mais especificamente, Elgin está interessada em “representações-como”, casos em que x é representado *como* y . Por exemplo, se eu representasse um órfão sem perspectivas como Harry Potter, a coragem como um grifo ou a segregação racial como uma dinâmica entre bruxos e *muggles*.

Um tensionamento interessante de Elgin (2010, p. 4) é que essas representações *podem* não requerer “similaridade” para serem entendidas como representações e epistemicamente úteis. Harry Potter não precisa ser similar a um órfão sem perspectivas para ser entendido como a sua representação, ainda que seja. Talvez, baste que seja *estipulado* que x é representado como y . E, assim, as possibilidades de representação são incontáveis. Mas será que a noção de similaridade estaria completamente preterida? Não poderíamos dizer que em muitos casos as similaridades podem contribuir para o reconhecimento do que está sendo representado?

Elgin (2010, p. 5) assinala, por exemplo, que “nós precisamos confiar na palavra de Picasso [em sua estipulação] sobre as identidades dos referentes de seus retratos cubistas, muito embora as figuras não pareçam com nada sobre a terra”. Primeiro, muitos dos retratos cubistas de Picasso possuem semelhanças com seus referentes. Por mais distorcidas que sejam, eu consigo reconhecer que várias figuras de *Guernica* se assemelham a formas humanas, por exemplo. Mas, provavelmente, ela tenha em vista retratos extremamente abstratos. Digamos, por exemplo, se Picasso tivesse pintado dois quadrados cinzas como a representação de um ser humano – provavelmente pintou em alguma de suas fases. Nesse caso de extrema abstração, a similaridade perde relevância para percebermos que se trata de uma representação tal qual.

Em seguida, Elgin parece encaminhar que as representações podem cumprir um papel relevante de “exemplificação”. Elas podem se tornar padrões exemplares de algo, assim como uma “amostra de tinta” representa/exemplifica, utilmente, um padrão de cor. Por exemplo, pelo arranjo criativo de suas experiências e entendimentos políticos, George Orwell

pôde representar exemplarmente em *1984* o que seria a vida em um regime totalitário. *1984* é assim um possível padrão exemplar, grosso modo, da “vivência em um regime totalitário”.

Notavelmente, de acordo com Elgin (2010, p. 6), “exemplificação” requer “instanciação”; isto é, ela não pode ser atingida por mera “estipulação”. Apenas algo ou uma amostra com a cor “rosa escuro” pode exemplificar essa tonalidade. Isso parece retomar a noção de “similaridade”, mas sem nomeá-la. Ora, um exemplo precisa em algum sentido ter algo em comum (assemelhar-se) com aquilo que está representando/exemplificando, para que o exemplo funcione. Nesse sentido, se entendo bem, *1984* não poderia funcionar como um exemplo de “vivência em um regime totalitário” caso a sua história não tivesse nada em comum (não se assemelhasse em nada) com “vivências em regimes totalitários”. Embora a noção de similaridade não tenha sido descartada afinal, parece que há uma reviravolta importante aqui.

Quando passamos a considerar essas representações através de nossas práticas culturais como exemplares ou como “padrões de representação”,¹⁵⁵ nós invertermos a relação tradicional entre as representações e o mundo que elas representam. Não cabe mais tanto avaliar as representações em virtude de quão bem ou mal elas se assemelham ao mundo. Em vez de cópias ou imitações, elas são agora os nossos parâmetros de avaliação, os exemplares, os modelos. O que mais interessa, portanto, é entender como o mundo se assemelha ou contrasta com elas; como elas exemplificam o mundo. Elas não são as imagens borradas no espelho, mas sim os nossos próprios “instrumentos ópticos”. Elas nos mostram algo interessante sobre o nosso mundo, justamente, porque não meramente espelham a sua imagem.

Avançamos, assim, mais um pouco na concepção da narrativa ficcional como uma tecnologia de modelagem/simulação; como um meio para *representarmos*, ou melhor, para *exemplificarmos* e *modelarmos* experiências humanas de maneira holística. Mas nem Scalise Sugiyama, nem ‘Darwinistas Literários’, nem mesmo Mar e Oatley, sequer nos oferecem uma descrição mais detida sobre o conceito de ‘simulação’. Isso é um tanto problemático, quando, conforme Shannon Spaulding (2016, p. 263): “Não há uma concepção unificada de simulação através das ciências”. Ainda que um consenso terminológico seja inviável, parece razoável

¹⁵⁵ Termo conferido por John Gibson (2007, p. 63). Curiosamente, ao avançar essa expressão, Gibson está lendo passagem do “Arquivo de Paris” (§50) das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein. Nessa passagem, fala-se sobre uma amostra-padrão da cor sépia que nos permite fazer declarações de algo como sendo ou não “sépia”, uma amostra sobre a qual não faria sentido questionar se ela é ou não da cor sépia porque, afinal, ela é o parâmetro usado como referência.

que o conceito de ‘simulação’ seja apresentado para além do seu simples emprego com algumas pinceladas descritivas espalhadas aqui e acolá.

As simulações têm muitas facetas, mas precisamos começar em algum lugar. Tuncer Ören (2009, p. 154-156) resgata que a palavra “*simulation*” tem sido usada na língua inglesa desde 1340. Ela advém do termo latino *simulacrum*, do verbo *simulare*, que significa “fazer como”, “fazer similar”. Simulação tem um sentido não-técnico, mais abrangente, e outros mais específicos vinculados a investigações científicas. Em um sentido amplo, ela significa “algo similar, mas não a coisa real em si”, uma “representação”. Assim como “ficção”, esse termo também é cercado por conotações pejorativas: “falsa aparência”, “falsidade”, “dissimulação”, “fingimento”, “mascaramento da realidade”, “falsa representação” (Baudrillard, 1981). Sem surpresa, na concepção da narrativa ficcional enquanto simulação, esses sentidos negativos precisam ser afastados, visto que ficções não funcionam como mentiras.

Em um sentido técnico, Catherine Banks (2009, p. 6) oferece uma lista compacta de definições desse termo: “um método para a implementação de um modelo ao longo do tempo”; “uma técnica para testar, analisar ou treinar [...] onde sistemas do mundo real e sistemas conceituais são reproduzidos por um modelo”; “um método científico discreto (*unobstrusive*) envolvendo experimentos com um modelo em vez da porção da realidade que o modelo representa”; “uma metodologia para extrair informações de um modelo e observar o comportamento do modelo enquanto ele é executado”. Ainda segundo Banks (2009, p. 6): “A simulação é usada quando o sistema real não pode ser engajado”. Pode ser que o “sistema real” não seja acessível, seja muito perigoso, seja inaceitável ou seja inexistente.

Assim, “o uso de uma representação da realidade – seja ela existente, por ser construída ou hipotética – em vez do sistema real”, como comenta Ören (2009, p. 154), “é característica proeminente de todos os sentidos técnicos de simulação”. Resguardando que esse “uso” é “polifacetado”, Ören (2009, p. 154) propõe duas definições técnicas concisas: “Simulação é uma experimentação direcionada a um objetivo com modelos dinâmicos” ou é “o uso da representação de um sistema real para prover experiência a fim de entretenimento ou a fim de treinamento” e, neste caso, desenvolver ou aprimorar habilidades – e.g. motoras, de tomada de decisão, físicas, operacionais.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Notemos que, na segunda definição, a simulação tem “entretenimento” como um possível propósito funcional, enquanto “o uso da representação [...] para prover experiência” consiste na função intermediária da simulação. No debate sobre as funções da narrativa ficcional, porém, ‘simulação’ está quase fundida com ‘treinamento de habilidades’ cognitivas, empáticas ou sociais. Uma fusão precipitada.

Ambas as definições técnicas sobreditas não soam estranhas, para mim, caso sejam usadas para descrever ‘narrativas ficcionais’. Parece razoável dizer que elas são experimentações criativas com modelos dinâmicos (personagens, cenários) que representam ou exemplificam aspectos da vivência humana “de carne e osso” para prover experiências com propósitos diversos. Talvez, uma questão que ainda possa ser levantada é sobre quão semelhantes ou diferentes elas são em relação a simulações no contexto científico. “Experiência” e “experimentação” são atributos ressaltados por Ören que podem sugerir alguma resposta nesse sentido.

Os aspectos experienciais da simulação não parecem sugerir diferenças significativas. Ören (2009, p. 159) destaca alguns sentidos de “experiência”: apreensão (fenomenológica) de objetos, pensamentos, emoções; participação pessoal e ativa em eventos ou atividades, o que permite a aquisição de algum conhecimento ou habilidade; eventos ou uma série de eventos vividos; a totalidade desses eventos. A nossa *experiência* com histórias ficcionais costuma envolver todos esses sentidos.

Então resta “experimentação” para um contraste. Nesse caso, eu creio que os destaques de Ören (2009, p. 156) tem a linguagem científica, mais obviamente, como norteadora. Ele fala, por exemplo, em “um teste ou procedimento em um ambiente controlado”, “demonstração de verdades conhecidas”, “examinar a validade de uma hipótese ou teoria”. Mais uma vez, com algum sentido, eu penso que podemos dizer isso sobre narrativas ficcionais. *O Senhor das Moscas* (1954), por exemplo, pode ser entendido como uma tentativa de demonstrar ou examinar a ambivalência das tendências humanas para a organização política. Mar e Oatley (2008, p. 182) inclusive declaram que a narrativa ficcional “é um laboratório [...] que nos permite experimentar de uma maneira controlada e segura com intenções, emoções e situações [...]”, as quais podem ser impossíveis ou bastante indesejáveis no “mundo real”.

Contudo, entendendo melhor a posição de Ören, talvez possamos reconhecer que simulações científicas são dotadas de um tipo diferente de rigor, de controle e de protocolos. Mesmo assim, parece razoável aplicar as definições mais técnicas à narrativa ficcional como simulação. Elas podem não ser o mesmo tipo de experimento que simulações científicas, mas ainda são um tipo de experimento.

Como já notado, as descrições conceituais de Banks e Ören também são favoráveis a uma compreensão pluralista sobre os propósitos funcionais^f da narrativa ficcional enquanto simulação. É o segundo tipo de teses avançadas por Mar e Oatley, as teses sobre os propósitos dessas simulações narrativas. Banks (2009, p. 16) apresenta alguns objetivos ou propósitos

das simulações: o treinamento; o suporte de decisão (descrição, explanação ou predição); entendimento; a educação e o aprendizado; o entretenimento. Lista à qual Ören (2009, p. 159) pode acrescentar: a predição comportamental ou de performance; a avaliação de alternativas; a análise de sensibilidade; a engenharia de *design*; a prototipagem; o planejamento; a prova conceitual. Sendo alguns, provavelmente, objetivos mais próximos de simulações científicas.

Quanto a Mar e Oatley (2008), eles oferecem uma série esparsa de supostos propósitos das narrativas ficcionais: predição e explanação (p. 173); entendimento; compreensão de complexos sociais (p. 175); exploração de ideias, sentimentos e desejos privados; teste de reações afetivas (p. 182); entretenimento (p. 187); informação social, se houver realismo psicológico (p. 185), ou ainda, compressão de informações sociais e transmissão de conhecimento social (p. 187). Mais tarde, Oatley (2016, p. 618; 626) destaca ainda certos propósitos: oferecimento de *insights* sobre o nosso mundo social via comparação; desenvolvimento de habilidades sociais; exploração de mentes e suas interações com o mundo; treinamento para entendermos melhor outros seres humanos.

Enquanto leitor de Oatley, Gottschall (2012, p. 58; 67) interpreta que as ficções podem nos preparar para “os grandes desafios do mundo social”, [...] para os tipos de desafios que são, e sempre foram, os mais cruciais para nosso sucesso como espécie”. Considerando também um fundo evolutivo, Hogan (2022, p. 30) considera que o principal propósito da ficção enquanto simulação parece ser “a identificação de ameaças e oportunidades”. A listagem de possíveis finalidades da narrativa ficcional poderia continuar indefinidamente. Mas, por ora, parece que nós já temos o suficiente para atestarmos uma certa pluralidade de sugestões.¹⁵⁷

Como já exposto, a proposta simulacionista de Mar e Oatley combina livremente uma tese sobre a funçãoⁱ da narrativa ficcional (i.e. simular a vida humana em suas relações sociais no mundo) com outras teses sobre os propósitos funcionais da ficção como simulação e, dentre estas, em especial, a tese de que ficções melhoram a nossa habilidade em simular as mentes, os processos mentais ou perspectivas de outras pessoas. O problema dessa liberalidade é que há um risco de que a proposta de Mar e Oatley seja criticada como um todo em virtude de alguns propósitos sugeridos que pareçam mais controversos, como este último. E isso acontece. Aliás, gerando ambiguidade, a última tese aumenta esse risco porque pressupõe o caso de uma teoria *simulacionista* a respeito de como “lemos mentes”, ou melhor, sobre como entendemos ou antecipamos as intenções e motivações de outras pessoas. É uma

¹⁵⁷ Eu comentarei mais sobre esses e outros propósitos na próxima seção.

tese simulacionista dentro de outra, com sentido diverso, que ameaça eclipsar a concepção da narrativa ficcional enquanto simulação porque já carrega uma fama e controvérsia. Eu farei um breve desvio de rota para tornar o meu ponto mais preciso, a fim de resguardar a descrição que faço da tecnologia da ficção da controvérsia em torno dessa tese simulacionista em especial.

Mar e Oatley (2008, p. 173) declaram que o engajamento com as experiências simulacionais das ficções pode facilitar o nosso entendimento sobre outras pessoas, nossa empatia ou capacidade de inferência social (psicológica), porque, dizem Mar e Oatley (2008, p. 174): “É a simulação que nos permite saber o que outrem poderia estar querendo, pensando e sentindo. Esta habilidade é referida como teoria da mente em psicologia e é também conhecida como mentalização, leitura de mente ou adoção de postura intencional”. Quer dizer, para eles, as narrativas ficcionais são simulações que melhoram a nossa capacidade, enquanto público, de realizar a simulação de mentes de outras pessoas.

Gregory Currie também já endossou algo nessa linha.¹⁵⁸ Também para Currie (1995, p. 253), as ficções enquanto simulações nos ajudam a entender os processos mentais de terceiros. Acompanhando as histórias ficcionais sobre a vida de personagens, nós nos projetaríamos na perspectiva delas, simulando seus processos mentais e, *portanto*, aprendendo algo sobre como é estar em sua circunstância. Esse processo de simulação envolve, decerto, o emprego do nosso próprio *background* para preencher as lacunas que desconhecemos. Ele chama esse processo de “imaginação secundária”. Nas palavras de Currie (1995, p. 256): “Como um resultado de me colocar, por imaginação, na posição da personagem, eu passo a simular os pensamentos, sentimentos e atitudes que eu teria tido naquela situação”. Assim, eu aprenderia como eu teria respondido naquela situação e como seria experienciá-la. Isso, por sua vez, poderia afetar as minhas decisões (morais, em especial) ao longo de minha vida.

Essa posição defendida por Mar e Oatley, no entanto, levanta algumas críticas. Um primeiro tipo, como a de Armstrong (2020, p. 163), pode questionar a transferência simétrica dessa relação causal em casos “reais”. Ainda que simulemos as “mentes” das personagens, isso não implica, diretamente, que passaremos a simular melhor as “mentes” de outras pessoas. Não parece que reagimos assim, por “projeção mental”, à presença corporificada de outras pessoas. Pode haver contingências ou outras condições; alguma assimetria impeditiva.

¹⁵⁸ Como a posição deste autor passou por consideráveis mudanças ao longo dos anos, adquirindo um maior ceticismo sobre pontos diversos da nossa relação moral e cognitiva com a ficção, é provável que essa posição específica também tenha mudado. *Talvez* essa contingência (de que autores podem mudar as suas posições) tenha escapado a Landy (2008, p. 86), que nota “dois Curries distintos”, em dois dos seus trabalhos – um mais favorável a teses morais sobre a ficção e outro mais cético ou neutro.

Um segundo tipo de crítica, como a Noël Carroll (2001), pode duvidar que as narrativas ficcionais oferecem um espaço para que façamos esse processo de “simulação mental”. Eu me deterei nesta.

Na filosofia e na teorização sobre a mente, explica Carroll (2001, p. 306), existe a hipótese de que nós predizemos, entendemos e interpretamos outras pessoas aos nos colocarmos em sua perspectiva (mental). Trata-se da ‘Teoria da Simulação’, que rivaliza com a ‘Teoria-Teoria’. Conforme Spaulding (2016, p. 262), esta teoria indica que predizemos, explicamos e entendemos a mentalidade ou as ações de outras pessoas fazendo teorias, com base no conhecimento de uma psicologia de senso comum e nas informações disponíveis. Ambas as vertentes podem admitir que esse processo é quase-imediato, embora a segunda *pareça* sugerir deliberação e um certo intelectualismo.¹⁵⁹ Os processos inferenciais de ambas as teorias podem ser executados automática ou estrategicamente, sem ou com esforço consciente.¹⁶⁰

Seja uma delas, seja uma combinação delas, que explique como acessamos as perspectivas de outras pessoas, Carroll duvida que essa ‘Teoria da Simulação’ encontre um terreno fértil em nossas experiências com ficções. O problema é que Currie, Raymond e Mar parecem superestimar a frequência com a qual precisamos imaginar, centralmente, o que se passa “na cabeça” das personagens nos projetando em suas perspectivas para as entendermos. Em contrapartida, as nossas respostas às ficções podem muito bem “vir de fora”. Segundo Carroll (2001, p. 312), nas nossas experiências como público de narrativas ficcionais, nós podemos acessar quase sempre as situações na condição de observadores com privilégios especiais – temos ângulos e informações que personagens não têm; acesso ao que personagens estão pensando ou sentindo; uma certa onisciência.

Carroll (2001, p. 311) exemplifica que, quando um personagem está sob risco de emboscada, nós não precisamos experienciar a perspectiva dele, via simulação, para que tenhamos o medo de que ele seja emboscado ou para saber que ele está com medo. Nós não precisamos imaginar o que seria estar naquela situação, sob aquela perspectiva corporal, para então inferirmos apropriadamente. Percebendo de fora nós já temos o bastante para detectar aquilo como uma situação assustadora e a reagirmos de forma congruente.¹⁶¹ Em um *thriller*,

¹⁵⁹ Cf. Spaulding (2016) para uma revisão mais detalhada. Aparentemente, há diversas questões conceituais em aberto e admissão de modelos híbridos entre essas teorias.

¹⁶⁰ Cf. Gerrig e Mumper (2019, p. 458), que falam em “inferências automáticas” e “inferências estratégicas”.

¹⁶¹ Segundo Gerrig e Mumper (2019, p. 458), inclusive, pode haver a descrição explícita das emoções das personagens em muitas das situações narradas. Nesse sentido, o exemplo de Carroll (2001, p. 313) é o filme *Casablanca* (1942).

Carroll (2001, p. 315) não pensa que tornamos uma situação de suspense mais vívida porque simulamos o “estado mental” de um personagem, como pensava Currie. Nós presenciamos a cena vividamente como espectadores, subvocalizando ou até mesmo vociferando as nossas preocupações em um “Saia logo daí!”. Talvez, nem mesmo experienciemos medo em nossa reação, mas uma indignação diante da falta de cuidado do personagem ou sobre a falta de iluminação das ruas – um caso comum de assimetria emocional.

Em suma, nós podemos duvidar que a experiência de narrativas ficcionais seja o espaço mais adequado para treinar as nossas habilidades para simular ou tomar as perspectivas alheias, uma vez que, talvez, essas narrativas não nos pressionem tanto a simular as perspectivas das personagens e, sobretudo, não “mentalmente”. Elas nos oferecem muitas informações contextuais e, por vezes, até psicológicas sobre as personagens. E isso alivia a necessidade de uma “tomada de perspectiva” ou de uma projeção psicológica. Todavia, é importante termos claro que essa dúvida não é sobre as narrativas ficcionais enquanto simulações, mas sobre se simulamos as perspectivas das personagens envolvidas nessas simulações.

Outra crítica, porém, ainda pode questionar a relação entre ficções e simulação. Conforme Derek Matravers (2016, p. 30): “a simulação não tem uma conexão particular com a ficção”. Matravers conclui isso em contra-argumento à abordagem de Currie (1995). Esta abordagem considera que “imaginação é simulação” e, grosso modo, reivindica que a nossa experiência com ficções envolve, *distintivamente*, imaginar ou simular. O engajamento com não-ficções, por outro lado, estaria baseado em crer.

Aparentemente assim como Carroll, Matravers (2016, p. 27) é contrário à ideia de que a simulação teria um vínculo especial com a ficção. Mas o sentido da sua objeção é bem distinto. Matravers questiona se a simulação de cenários é algo exclusivo de nossa relação com a ficção. De acordo com ele, estes cenários são simplesmente aqueles em que as nossas percepções são orientadas mediante imaginações e, por conseguinte, diante dos quais não apresentamos as mesmas crenças e ações que manifestamos nas situações “de fato”. Conforme o exemplo discutido por Currie e Matravers, simular ou imaginar que estou diante de um leão prestes a atacar não é o mesmo que estar diante de um leão “em carne e osso”.

A objeção de Matravers (2016, p. 28) é que essa simulação de cenários não se aplica somente às ficções, mas ao nosso engajamento com representações como um todo. Por exemplo, ela também se aplica, por exemplo, quando alguém narra vividamente um caso real pelo qual passou, onde se deparou com um homem prestes a atacar – estatisticamente bem mais comum do que ataques de leões. Essa narrativa não-ficcional representa a situação

vivida, e eu posso imaginá-la ou simulá-la, como se fosse comigo, ou então, como se ela estivesse diante de mim. Não parece que só ficções são capazes de elicitar simulações. A conexão particular da simulação seria com representações – não-ficcionais ou ficcionais.

É por sensibilidade a essa questão que eu não considero suficiente tratar a ficção, especificamente, apenas como uma tecnologia de simulação.¹⁶² Conforme a própria literatura revisada, cabe ao *storytelling* a função de “simulação holística da experiência humana”. Narrativamente, nós podemos simular, por exemplo, uma série de situações de personagens que não existem “em carne e osso” ou simular aquelas que já aconteceram conosco. As narrativas nos ajudam a “representar” ou a “exemplificar” diversos tipos de situações. Em suma, ainda que narrativas ficcionais sejam simulações, parece importante destacar qual é o papel específico da ficção nesse processo de simulação e o diferencial da nossa relação com ficções.

Há alguns parágrafos, eu já expus que prefiro considerar a ficção, especificamente, como uma tecnologia para modelar/inventar vidas e mundos. Simbioticamente, ficção e narrativa cooperam para simular vidas e mundos que foram moldados e inventados – *ficcionalizados*. Talvez, nós possamos dizer que o *storytelling* nos ajuda a simular, enquanto a ficção nos ajuda a fazer modelos e a moldar as próprias simulações para expressar melhor esses modelos. Consoante John Sokolowski (2009, p. 47), nós podemos entender os modelos como “representações estáticas” (i.e. não desdobradas no tempo) e que a simulação adiciona um aspecto temporal aos modelos. Simulações, assim, são representações de modelos que variam no tempo. Extrapolando criativamente essa definição, eu suponho que o *storytelling* coloca a ficção em movimento no tempo, ao passo que a própria narrativa é moldada pela ficção. Uma simbiose.

Mas qual é o diferencial da ficção, o que ela muda no ato narrativo? A ficção nos dá o poder de modelar nossas experiências com uma extensão profusa dos limites da constrição factual.¹⁶³ Ela nos oferece técnicas, lógicas e esquemas para *transformarmos* o nosso repertório de experiências e de conhecimentos em múltiplas combinações ao nosso bel-prazer. Com um saber-como (*know-how*) sobre a ficção, nós estamos mais bem preparados para

¹⁶² A propósito, eu agradeço a uma questão dirigida à minha tentativa inicial de caracterização da ficção como tecnologia no *II International Colloquium on the Metaphysics and Semantics of Fiction*. Nesta ocasião, sem considerar a crítica de Matravers, eu não estabeleci uma diferenciação mais clara entre a função própria da ficção em relação à função do *storytelling* em geral. Não sei se contemplo a questão agora, mas espero, ao menos, estar a caminho.

¹⁶³ Recuperando Davies (2013, p. 332): “A autora de uma narrativa não-ficcional, reivindica-se, é constricta pelo que pode ser chamado ‘constrição de fidelidade’: incluir apenas eventos que você acredita terem ocorrido, narrados como ocorrentes na ordem em que você acredita que eles ocorreram. A autora de uma narrativa ficcional, por outro lado, não é governada por essa constrição”.

transformarmos, por exemplo, várias histórias em uma só, com várias seleções e combinações, criando encadeamentos convenientes para melhor expressá-la. Empregando a ficção, eu posso criar um “modelo ideal” que expresse, nítida e intensamente, algum tipo de personalidade; algum tipo de comportamento; alguma forma de viver; algum tipo de cenário problemático ou desejável; algum tipo de utopia ou distopia.

Consoante Baumard e Dubourg (2022a, p. 5), com sua hiperflexibilidade, a ficção favorece distintivamente a criação de superestímulos (*superstimuli*), ou melhor, de doses concentradas ou versões exageradas de estímulos considerados bastante atraentes ou de suma importância para seres humanos. Por essa distinção, Baumard e Dubourg (2022b, p. 65) declaram que “a invenção e a exageração de estímulos em ficções podem ser evidências de que as ficções poderiam não ser adequadas para simular o mundo real”. Todavia, pode haver aí, ao menos, dois pressupostos contenciosos: primeiro, as simulações são sempre inadequadas quando têm assimetrias de intensidade com seus objetos;¹⁶⁴ segundo, para serem adequadas, todas as simulações sobre o mundo real precisam sempre aspirar ser “cópias” ou a “imitações” dele, em vez de poderem ser contrastivas, supositivas (inventivas) ou magnificações em relação aos seus aspectos. Por não aceitar esses pressupostos, eu não considero superestímulos evidências de que ficções não poderiam simular o mundo real. Ainda consoante Baumard e Dubourg (2022a, p. 5), a narração não-ficcional, ao contrário, costuma ser desfavorável à inclusão de superestímulos, justamente, porque a sua obrigação de tentar se manter fiel aos fatos reais pressiona *designers* de não-ficções a não inventarem ou exagerarem qualquer aspecto, mesmo que isso de peso à história ou a torna mais atraente.

Jornalistas literários, por exemplo, são *designers* limítrofes. Muitas vezes, como eu atesto com alguma experiência própria, tais jornalistas percebem que uma história poderia ser bem mais impactante em sua caracterização ou mensagem não fosse a obrigatoriedade da constrição factual. Alguns podem até confundir o ofício do jornalista com o do romancista tomando algumas “licenças poéticas” (talvez como Truman Capote), mas isso significa falhar enquanto jornalista. É um tabu para a profissão. Com a ficção por outro lado, de forma transparente e honesta, no devido contexto, nós podemos suspender o nosso dever epistêmico

¹⁶⁴ Essa declaração soa estranha se considerarmos o exemplo clássico dos simuladores de avião, que, desde sua origem, costumam ter assimetrias de intensidade com a situação real. Nada impede também de concebermos que a simulação “excessiva” e “inventiva” de uma situação (como é comum no caso do treinamento esportivo) possa repercutir ou expressar, de forma mais que interessante, a situação real. Por exemplo, eu lembro de treinos em tênis de mesa que é necessário devolver bolas em diversos pontos da mesa lançadas em volume e velocidade superior ao encontrado nos jogos. Simula-se uma situação com estímulos excessivos para que jogadores treinem movimentos específicos em sequência volumosa e alta velocidade de reação. O teor excessivo é justamente o que a torna apta a simular (aspectos) do jogo real.

de não fabricar, modelar ou contorcer “fatos”. Sem romper, assim, nenhum tabu. Ao contrário da mentira, a ficção envolve algum reconhecimento tácito ou expresso, compartilhado entre *designers* e usuários, de que se trata da produção de algo contrafactual.

Podemos reunir, com efeito, algumas justificativas que tornam a tecnologia da ficção relevante. Nessa direção, começo rephraseando Paul Bloom (2010, c. 6): “Nós podemos ter o melhor de dois mundos” com a ficção, porque ela nos facilita tomar experiências “de carne e osso” e transformá-las, com o uso de técnicas, “em uma experiência que é mais interessante e mais poderosa do que a percepção normal da realidade jamais poderia ser”. Muitas vezes, criando uma experiência emocionalmente poderosa, como assinala Oatley (1999, p. 103).

Como tecnologia, a ficção possibilita, ao mesmo tempo, que magnifiquemos e filtremos experiências para incitar uma certa percepção.¹⁶⁵ Ainda nesse sentido, Scalise Sugiyama (2021, p. 10) justifica que a maleabilidade da ficção nos permite criar cenários sob medida para a tarefa ou expressão que desejamos, mesmo quando eles não ocorreram com tal precisão no “mundo real”. Mellman (2012, p. 39), por fim, acrescenta que ficções podem também evitar o constrangimento ou o perigo de narrar diretamente sobre a vida alheia. Ainda que ela esteja ponderando sobre um contexto forrageador, nós podemos ampliar esse ponto também sugerindo a profusão de sátiras em regimes monárquicos e autoritários, nos quais subtrações precisam ter subterfúgios criativos para endereçar críticas contundentes.

De acordo com nossas necessidades ou preferências, a ficção nos ajuda a modelar personagens, ações, eventos, cenários, temporalidades, conflitos e resoluções, provavelmente, para diversos propósitos. Os modelos da ficção têm como base a nossa vida e o nosso mundo – aliás, sobre o que mais poderiam estar baseados? Mas eles, enquanto tais, oferecem contrastes, seleções, magnificações ou reduções. Oatley (2016, p. 625) menciona, por exemplo, que personagens de novelas vitorianas têm distribuições de traços de personalidade (Extroversão, Neuroticismo, Abertura, Conscienciosidade) similares aos de pessoas ordinárias atuais, com exceção de um deles (Agradabilidade/Cooperatividade), cujo nível é mais elevado em personagens. Talvez porque os autores quisessem encorajar a cooperatividade em seus próprios leitores. Talvez porque havia um ambiente favorável a essa noção. Talvez por ambos os motivos. Outro contraste é que personagens têm personalidades menos estáveis ao longo de

¹⁶⁵ Aliás: “As tecnologias que usamos, desde os corriqueiros óculos até os sofisticados aparelhos científicos, industriais e médicos, têm um duplo efeito. Elas simultaneamente ampliam e reduzem a nossa experiência” (Cupani, 2016, p. 122). As tecnologias possibilitam um modo diferente de perceber que jamais é absolutamente “transparente” – na expressão de Ihde (2004, p. 243). Elas são mediações que permanecem aparentes. Assim como nós podemos repousar os óculos, nós podemos repousar as ficções.

suas vidas e, a propósito, as mudanças delas costuma receber bastante ênfase. Quer dizer, há uma magnificação na mudança das personalidades.

Mark Wolf (2012, p. 24), por sua vez, explica que mundos imaginários (ficcionais) são criados por um processo de recombinação de conceitos e de características preexistentes em nosso mundo com diferentes graus de modificação. Não por acaso, esses mundos nos parecem familiares. Eles costumam importar muitas características, explícita ou implicitamente, por *default*, ao passo que introduzem alterações – e.g. novas linguagens, espécies, geografias, culturas. Em outras palavras, o nosso mundo (que ele chama de Primário) funciona como fonte material. Para compreendermos esses mundos, nós usamos os *defaults* do nosso. Wolf (2012, p. 32) coloca que *designers* de mundos imaginários usam as suas criações para nos oferecer novas maneiras para apreciarmos o “nosso mundo”. O exemplo dele é *A Mão Esquerda da Escuridão* (1969), de Ursula K. LeGuin. Segundo Wolf, *as invenções* desta obra, como as personagens habitantes de *Gethen*, permitem um comentário criativo e interessante sobre o sexismo e os vieses culturais sobre gênero.¹⁶⁶

Ainda conforme Wolf (2012, p. 153), os mundos imaginários são interessantes porque eles permitem paralelos com o nosso – i.e. o que poderia ser diferente, o que se torna mais aparente, o que costuma ser ignorado. Enquanto distanciamentos, esses mundos ficcionais podem até parecer, para algumas pessoas, uma forma de “escapismo”, especialmente, quando estranhos ou fantásticos. No entanto, Wolf (2012, p. 33) prefere a interpretação alternativa de Tolkien pela qual esses mundos não são “deserções”, mas fugas das prisões conceituais e experienciais que podem nos limitar em nosso engajamento com o mundo ou na própria apreensão deste. É uma possível saída do “mundo errado”, como expressa bem Janyne Sattler (2021).¹⁶⁷

Eu gostaria de reparar também que os modelos produzidos pela ficção, embora não idênticos, possuem parentesco com modelos científicos. Elgin (2010, p. 8), por exemplo, declara que tais “[m]odelos, assim como outras ficções,¹⁶⁸ podem simplificar, omitir fatores

¹⁶⁶ A morfologia sexual dessas personagens não é fixa, podendo variar a cada ciclo reprodutivo (*Kemmer*). Os habitantes de *Gethen* não são, de maneira fixa, ou machos ou fêmeas. Isso é alternável a cada ciclo. A dismorfia sexual é provisória, sendo apenas relevante no período reprodutivo – sexo, gestação. Fora desse período, na maior parte de suas vidas, essas pessoas são morfologicamente neutras. Essa flexibilidade e sazonalidade biológicas tornam quaisquer distinções de gênero nada centrais para a sociedade de *Gethen*. A novela explora as consequências sociais disso. Agradeço a professora Julie Sievers por me lembrar que é insuficiente descrever tais personagens como “andrógenas”.

¹⁶⁷ Este parece ser o caso de utopias feministas como, por exemplo, *A Cidade das Damas* (1405), de Christine de Pizan. Cf. Camila Kulkamp (2020) e Sattler (2021), para um comentário mais aprofundado sobre o tema.

¹⁶⁸ Elgin parece tratar aqui modelos científicos (?) como um tipo de ficção. De maneira complementar, eu me recordo aqui de uma definição mais direta oferecida por Nancy Cartwright (1983, p. 153): “Um modelo é uma

de confusão que impedem acesso epistêmico às propriedades de interesse”. Modelos “podem abstrair, aparar detalhes desnecessários confusos e potencialmente desnecessários”. Eles “podem distorcer ou exagerar, destacando aspectos significantes”; “acrescentar, introduzindo elementos adicionais”; ou, “insular, triar”. Ficções se parecem com modelos científicos nesse sentido. Elas manipulam circunstâncias, para que certas propriedades, padrões, conexões ou disparidades sejam mais bem percebidas.

Ora, o mundo social é bastante complexo e cheio de fatores que podem dispersar a atenção em múltiplas direções ou, simplesmente, nos sobrecarregar com tantas informações. Mas, como já observa Elgin (2010, p. 7): “Aí é onde as idealizações entram. Fatores que são inseparáveis em fato podem ser separados na ficção”. A ficção nos ajuda a confeccionar modelos exemplares sobre as nossas relações sociais. Uma mesma narrativa ficcional costuma exemplificar dinamicamente vários atributos do mundo social de forma integrada, mas jamais tudo, pois, ora, elas não são réplicas. De todo modo, os modelos oferecidos pelas ficções são seleções e modificações sobre o mundo que estão sujeitas a serem reinterpretadas pelo público. Nos termos de Armstrong (2020), são “configurações” que passam por “refigurações”.

O exemplo de Elgin (2010, p. 8-9) é *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen. Elgin explica que Austen sustentava que seu foco de trabalho se dava em torno de “três ou quatro famílias em um vilarejo”. Havia, nesse sentido, uma seleção. Outros fatores (como as Guerras Napoleônicas) eram omitidos, minimizados ou desfocados.¹⁶⁹ Eram famílias inventadas, provavelmente, a partir de relações familiares reais e com acréscimos, subtrações ou manipulações criativas para uma dramatização mais efetiva. Em acréscimo: “A vida retratada em trabalhos de literatura [como nas ficções de Austen] é reconhecidamente humana e, portanto, parecida com a nossa própria, mas ela é mais intensa, mais carregada com significado” (Posner, 1997, p. 21). As famílias ficcionalizadas por Austen podem tornar aspectos de seus alvos (famílias reais) mais manifestos e significativos para a nossa atenção. Se poderemos usá-las como modelos para entender dinâmicas familiares reais e adquirir perspectivas distintas sobre elas, sempre será uma questão contextual – a aptidão delas para tanto pode variar caso a caso, pois nenhum modelo é ilimitado, absoluto e perfeito.

obra de ficção. Algumas propriedades atribuídas aos objetos no modelo serão propriedades genuínas dos objetos modelados, mas outras serão [...] propriedades de conveniências”.

¹⁶⁹ Em um movimento comparativo, aliás, Elgin (2010, p. 8) observa que Austen omite vários fatores e nos leva a supor o que poderíamos perceber melhor na ausência deles. *Similarmente*, ela entende que é tal como o pêndulo modelo, que omite a fricção e a resistência do ar, assim permitindo que cientistas suponham o que seria percebido na ausência desses dois fatores.

Refraseando Elgin (2010, p. 13): cada modelo, ao revelar algumas coisas, inevitavelmente obscurece outras.

Eu não sei se eu diria, como diz Elgin (2010, p. 7), que Austen nos entrega um “experimento de pensamento firmemente controlado”, mas eu entendo, talvez com outras palavras sobre a mesma ideia geral, que há em sua obra um experimento criativo orientado com maestria, com deliberação, com propósito e com sensibilidade intelectual – *with sense and sensibility*. Com isso, Austen pôde modelar e exemplificar, nas próprias palavras de Elgin (2010, p. 9), “algo que vale a pena ser notado sobre a vida ordinária e sobre o desenvolvimento da personalidade moral”. Não sei dizer, porém, em que medida o “laboratório” da ficção se assemelharia ao laboratório científico – algo que interessa a Elgin.

Enquanto Matravers (2016) não considera a relação dada por Currie (1995) entre ficção e simulação particularmente iluminadora, o próprio Currie (2016) não pensa o mesmo da relação feita por Elgin entre ficção e modelos. Ele oferece alguns argumentos para mostrar que haveria desanalogias cruciais, mas, talvez, com demasiado exagero. Em seu argumento inicial, Currie (2016, p. 304) afirma, por exemplo, que as “comunidades de Austen” (modelos da ficção) não estão isoladas de influências externas (sistema nacional de herança, doenças, Frank Churchill), tal como seria o caso de modelos científicos. Esse isolamento seria infrutífero para as ficções. Porém, talvez, a *analogia* de Elgin seja mais suave. Ela fala em “omissão” ou “minimização” em vez de “isolamento” de fatores externos. Podemos questionar também se modelos científicos estão mesmo “isolados” de influências externas. Ademais, Elgin considera que modelos precisam ser interpretados para funcionarem epistemicamente e isso parece exigir o reconhecimento, assim como a consideração, de coisas para além deles próprios.

O segundo argumento oferecido por Currie (2016, p. 306), talvez, mostre que modelos da ficção não são iguais aos modelos científicos, mas parece um salto dizer que a relação entre ficções e modelos está perdida. Segundo ele, ficções oferecem representações causalmente fragmentadas, ao passo que modelos científicos idealizam, de maneira compreensiva, os processos causais daquilo que simplificam – o exemplo de Currie é um modelo sobre o percurso de Mercúrio em torno do sol. É o que lhes permite gerar previsões adequadas. Ficções, por outro lado, possuem uma relação causal-temporal fragmentada que serve a um propósito dramático geral. Todos os encadeamentos que acontecem nelas estão sob o arbítrio ou “o controle intencional” dos *designers* delas. Desde que se mantenha alguma plausibilidade, lacunas podem ser deixadas e saltos realizados. Para ele, ficções só aparentam criar modelos plausíveis de pensamento e ação humana. Cumpre salientar, porém, que há

alguma controvérsia aqui. Pinker (2007, p. 172), por outro lado, acredita que as narrativas ficcionais podem preservar um grau de fidelidade razoável em relação à estrutura causal do “mundo real”. Deixo essa questão em aberto – não sem notar *en passant* que considero a retórica de Currie exagerada e recheada com uma certa idealização da ciência.

Currie (2016, p. 306) conclui que “não é um acidente que na ciência nós frequentemente encontramos exemplo de modelos bem-sucedidos: modelos com excelente poder de predição”. Para ele, a fragmentação causal das ficções, porém, preveniria esse “excelente poder de predição” e de explanação. Logo, ficções não poderiam ser bem-sucedidas enquanto modelos. Mas, talvez, Currie esteja assumindo que há uma noção bastante estreita e unificada sobre modelos científicos, idealizando, particularmente, um certo tipo de modelo das ciências naturais – e aqui confesso a minha ignorância sobre o assunto. “Modelo”, porém, parece ser uma noção variável em filosofia da ciência a ponto de considerarmos que possam existir diversos tipos de modelos, com diferentes usos.

Ivan da Cunha (2015, p. 370-373) entende, em contrapartida, que nós podemos tratar as utopias literárias, por exemplo, como contextos imaginários experimentais adequados para o teste e a articulação de propostas nas ciências sociais; ou como modelos de ciências sociais. Segundo Cunha (2015, p. 372), “é possível dizermos que *Admirável Mundo Novo* apresenta uma máquina nomológica, um modelo, em que Aldous Huxley emprega algumas propostas para melhoria social que eram populares em sua época”. Como resultado, essa obra facilita a percepção de que, mesmo seguidas com boas intenções, essas propostas implicam também consequências indesejáveis. Não parece importante que a obra seja de fato, causalmente, uma predição exata ou quase do que aconteceria em nosso mundo caso propostas sociais desse tipo fossem efetivadas. Basta que ela demonstre como essas consequências podem estar implicadas nessas propostas, como elas podem afetar nossas relações sociais de formas antes imprevisíveis ou invisíveis pelas teorizações otimistas de seus proponentes.¹⁷⁰

Mas, mesmo se os modelos da ficção falhassem em qualquer sentido como modelos de predição e explanação, isso deve significar que eles não podem ser “modelos bem-sucedidos”? Parece uma implicatura exagerada. A ficção pode ser adequada, por exemplo,

¹⁷⁰ Diversos episódios da famosa série *Black Mirror* (2011-atual) parecem operar, justamente, dessa maneira. Por exemplo, o segundo episódio da quarta temporada, “*Arkangel*”. Premissa: se pais pudessem ter acesso à localização, ao conteúdo percebido e às condições fisiológicas de seus filhos em tempo real, talvez pudessem garantir a proteção de suas crianças em um mundo muitas vezes hostil, certo? Talvez não, e pior. O que esse episódio faz é contestar essa nobre intenção ponderando uma série de plausíveis efeitos indesejáveis: alienamento social, insensibilização, subtração de agência. A estrutura causal do episódio, mesmo com alguns lapsos temporais, faz todo sentido para a derivação das (possíveis) consequências finais trazidas pela história. O final infeliz, aliás, é bastante antecipável através da narrativa. Essa ficção não realiza, decerto, uma predição com teor probabilístico; não obstante, traz uma ponderação bastante razoável através do encadeamento da trama.

para oferecer idealizações e contraidealizações (em sentido prescritivo) a respeito de formas de viver e de tipos de mundos. Distopias, aliás, pretendem nos advertir sobre o perigo de um certo caminho – em vez de predição, o ponto é que esse futuro “não se realize”. Ou ainda, ela pode modelar caracterizações mais intensas e nítidas sobre conceitos como ‘amor’, ‘medo’, ‘tempo’, ‘coragem’, ‘amizade’. Ficções, aliás, costumam nos oferecer modelos trágicos, cômicos, românticos, de terror.

Ora, ainda que não gerem predições e explanações, isso deve significar que esses modelos não nos auxiliam a interpretar a nossa realidade? Mesmo não gerando, eu os considero bastante significativos para essa interpretação. Ao ler *O Processo* de Kafka, certamente, não encontro um modelo que me ajuda a predizer causalmente ou explane como decorre um processo jurídico de acusação ou mesmo o comportamento típico de um acusado – muito embora, em alguns aspectos, talvez. Porém, eu encontro nessa leitura um modelo pungente sobre o que é ser acusado, arbitrariamente, por um crime não especificado. Sobre, mesmo sem a evidência de um crime, ser tratado como criminoso. E eu posso aplicar esse modelo admoestatório para interpretar casos em que isso acontece com pessoas impotentes diante de arbitrariedades institucionais, que se revestem com impessoalidade em meandros burocráticos.

Enfim, o terceiro argumento acaba por entregar o exagero retórico de seu proponente. Para Currie (2016, p. 306): “[...] personagens agem de formas inesperadas, sujeitos a conversão de perspectiva e comportamento raramente visto no mundo real, mais distintas entre si do que pessoas reais tendem ser [...] o comportamento de pessoas reais é frequentemente previsível pela circunstância”. Aparentemente, eu e Currie temos experiências consideravelmente distintas sobre o mundo e a ficção. Parece-me exagerado ou, no mínimo, incompleto dizer que personagens são mais imprevisíveis em suas ações, ao passo que pessoas “de carne e osso” agem de formas mais previsíveis do que personagens. Muitas vezes, além das ações das personagens, até mesmo as reviravoltas das ficções são previsíveis, de acordo com *tropos* bastante antigos. E, devo dizer, eu já me surpreendi com mais frequência do que esperava, para bem e para o mal, diante das ações de pessoas com as quais convivi. Entender as próximas ações de outras pessoas, em geral, desafia a nossa compreensão. Existem ações mais e outras menos previsíveis. Essa assimetria entre personagens e pessoas reais soa exagerada ou, ao menos, incompleta. Para ser mais enfático sobre minha ponderação: não raras vezes, eu já presenciei pessoas se comportarem como personagens e personagens se comportarem como pessoas “de carne e osso”. Não considero essa assimetria levantada por Currie nada óbvia.

Talvez, dito isso, Currie (2016, p. 307) tenha alguma boa razão para concluir que a modelagem das ciências não seja um processo tão análogo à criação de ficções; mas eu resisto ao seu contraponto de que tratar ficções como modelos seja condená-las epistemicamente ou de qualquer forma. Mesmo se ele tiver razão, ‘modelo’ e ‘modelagem’ não são conceitos que devem pertencer, exclusivamente, ao domínio científico. Eles podem ser interessantes em outros sentidos, em outros “jogos de linguagem”. Por isso, tampouco, eu entendo que críticas como a de Currie podem nos prevenir de dizer, útil e legitimamente, que a ficção é uma tecnologia de modelagem; ou ainda, que a narrativa ficcional é uma tecnologia de simulação de vidas e de mundos modelados.

No futuro, talvez, ocorra uma integração entre a ficção e uma forma avançada de computação simulacional com um grande poder de predição e interatividade – um complemento que, possivelmente, satisfaça o que falta para Currie na relação entre modelos científicos e ficção. Talvez, como supõe Jim Hensman (2017), nós tenhamos acesso a algo como *holodecks* e *holonovels*, duas tecnologias futuristas que foram apresentadas em uma famosa série televisiva de ficção científica: *Star Trek*.

De acordo com o mundo da série, os *holodecks* permitem a simulação de qualquer objeto, ambiente ou pessoa com um grau de fidelidade, virtualmente, indistinguível da realidade.¹⁷¹ Com projeções holográficas isomórficas e ultrarrealistas, esses deques são empregados na série para usos recreacionais e fins de treinamento. As *holonovels*, por sua vez, são romances narrados por intermédio desse aparato tecnológico. Elas permitem um nível de interatividade em tempo real, praticamente “de carne e osso”, e que seus usuários participem como personagens das histórias com um impacto direto no fluxo da trama. Em *Star Trek*, a capitã Kathryn Janeway, por exemplo, participa de um romance gótico com um quê de *Jane Eyre*. Nele, *Janeway* vivencia uma espécie de contraste entre sua carreira espacial *versus* uma vida doméstica. Janet Murray (1997, p. 25-26) observa que se trata de um episódio de “autoconhecimento”, tendo em vista que *Janeway*, assim como *Jane Eyre*, não admite ser intimidada e possui um forte senso de dever – algo que ressoa com o seu papel como capitã da nave *Voyager*. Consoante Murray, o *holodeck* é um *medium* futurista, e a *holonovel* um possível futuro para a narrativa ficcional. Talvez uma convergência futurista entre modelos ficcionais e modelos preditivos de alta precisão.

¹⁷¹ A tecnologia holográfica apresentada na série torna bastante tênue a linha entre realidade virtual, aumentada e física. Uma das personagens mais icônicas da série, aliás, é um holograma médico de emergência. O Doutor costuma ponderar na série essa questão existencialmente, sobre o sentido em que ele é real e a sua vida tem valor. Nessa circunstância, as personagens holográficas são “ficções” que, literalmente, ganham vida ou se debatem contra pressupostos ontológicos sobre o que é estar vivo.

A partir da concretização dessa tecnologia imaginária, a presença fenomenológica das ficções se confundiria, quase que totalmente, com a presença da vida “em carne e osso”. Nós poderíamos, literalmente, participar das histórias como personagens e, com absoluta interação, alterar os seus acontecimentos ultrarrealistas, talvez aprendendo algo ou só nos divertindo no processo. Seria um salto adiante, mas não algo completamente novo. Desde tradições orais, nós somos estimulados a participar e a interagir com as histórias, ainda que não possamos alterar os seus eventos. Aos lermos um livro ou assistirmos um filme também, nós podemos muitas vezes reagir visceralmente ao que presenciamos pelo arranjo significativo de signos ou imagens. E, em algumas instâncias especiais de ficções, como *RPGs* de mesa e jogos de computador, nós podemos inclusive alterar o curso da narrativa como personagens da trama. Enquanto simulações inventivas, desde sempre, a presença e o impacto das narrativas ficcionais dependem de sua interação (ou intra-ação) conosco. A subseção 3.5 será sobre isso: um passo adiante na descrição sobre a nossa relação com os artefatos da ficção. Mas, antes de nós nos teletransportarmos para lá, retornemos à questão das funções.

3.4 A POLIMORFIA FUNCIONAL DA FICÇÃO

Tendo assumido uma seção atrás uma posição contextualista sobre funções tecnológicas e sugerido uma funçãoⁱ para a tecnologia da ficção, eu gostaria de caracterizar melhor a proposta de que a ficção pode ter uma pluralidade de propósitos funcionais^f.¹⁷² Segundo concebi, a ficção é uma tecnologia que flexibiliza a modelagem de vidas e mundos em simulações por intermédio da narrativa. Resta perguntar: para quê?

Diversos propósitos^f são sugeridos ao longo do debate adaptacionista e geral sobre ficções. Para mim, esse vozerio não deve ser um convite para a eleição de *um* propósito^f derradeiro ou mais importante para a ficção. Ao contrário, a diversidade de posições é antes uma deixa a um *pluralismo compreensivo*; ou seja, à compreensão indulgente de que as nossas relações com ficções, em seus diversos contextos, admitem uma pluralidade de finalidades de uso. Em outras palavras, as ficções são heterogêneas e são usufruídas por

¹⁷² Existe um risco de invocarmos fantasmagorias teleológicas aqui com essa noção de finalidade, mas eu não gostaria de implicar que há uma determinação forte de meios para fins inescapáveis ou que há fins ideais que as ficções precisam cumprir. Quer dizer, não espero *definir* a ficção em apelo à finalidade que ela deve cumprir intrinsecamente. O sentido, aliás, é outro: mostrar que ficções podem cumprir diversos propósitos funcionais.

públicos heterogêneos em ambientes heterogêneos. Como não esperar uma tremenda variação funcional?

Uma mesma ficção, inclusive, pode significar coisas distintas para duas pessoas diferentes. *Ficções são coringas*, cartas cujos valores mudam dependendo de onde são colocadas, como e por quem são jogadas. Funcionalmente, como tecnologia de modelagem, a ficção é versátil. Mas não só isso. Uma mesma obra ficcional pode entreter, ensinar, dar sentido, ser terapêutica, satisfazer esteticamente, estimular a prossocialidade, ter outros fins ou tudo isso ao mesmo tempo a depender das relações de uso. A ficção nos permite uma diversidade de modelos, aproveitáveis para os mais diversos fins. Ela é, por assim dizer, polimorfa. Ela admite incontáveis e frequentes variações de *design* e uso. Dito isso, algumas ficções podem ter formatos mais permissivos (*affordable*) a alguns propósitos funcionais do que outras, a respeito de diferentes públicos. Os propósitos da ficção podem inclusive ser sinérgicos e paralelos – e.g. ‘entreter’ pode ajudar a ‘informar’, e vice-versa.

Para quem as modela, as ficções puderam e ainda podem, por exemplo, oferecer relaxamento; satisfação criativa; reflexão; processamento simbólico de experiências pessoais; organização do desconhecido. Para quem consome suas modelagens, elas podem também oferecer consolo, prazer, distração, fruição estética, relações parassociais, um senso coletivo de identidade, uma nova perspectiva, uma experiência moral. Para mim, a ficção é uma possibilitadora. Ela tem muitas faces e pode ser encarada por muitos ângulos.

Em vez de definitiva, a sobressalência de alguns propósitos funcionais sobre os demais pode ser um contingente sócio-histórico ou fruto de um recorte histórico. Nas sociedades forrageadoras, por exemplo, as relações com contos folclóricos podem *ênfatizar* propósitos de ‘informar para subsistência’, ‘dar sentido ao desconhecido’, ‘compartilhar valores sociais’ e ‘pedagogia moral’. Já no período vitoriano as relações com novelas, famosamente, enfatizaram ‘moralizar’ e, em várias instâncias, a ‘crítica social’.¹⁷³ Por outro lado, um certo contexto acadêmico de recepção beletrista tende a priorizar a ‘experimentação semântica’ e a ‘fruição estética’ sobre propósitos considerados, opostamente, como práticos – pedagógicos, identitários, sociais, morais.¹⁷⁴ Em sociedades consumistas e cronicamente

¹⁷³ As obras de Charles Dickens (1812-1870) são exemplos quase espontâneos. De maneira não tão óbvia, na segunda metade do século XX, talvez, a própria insurgência do Esteticismo aos valores vitorianos tenha sido antes uma crítica à moralidade mainstream do que um elogio à amoralidade da arte ou da ficção – como alguns podem crer. Era um apartamento da leitura moralista vitoriana, não da moral em geral, embora soasse desta forma. Não se pode ignorar que o hedonismo decadentista de Oscar Wilde (1854-1900) e a atitude neocircenaica de Walter Pater (1839-1894) envolvem também uma moralidade ou uma forma de viver que lhes é peculiar.

¹⁷⁴ Ainda assim, há um tipo de uso ou propósito atribuído à ficção. Eu posso *usar* (em sentido deflacionário) ficções para ter experiências estéticas que me agradem ou me desacomodem com um interesse, talvez até

cansadas (em *burnout*) como a nossa, a busca por ‘entretenimento’ e ‘escapismo’ podem tornar-se mais salientes, muita embora estes coexistam com outros propósitos.

Resguardado tanto, eu exibirei de maneira breve algumas funções^f que têm sido sugeridas para as ficções no contexto desse debate evolucionista. Após essa apresentação sucinta, rompendo ainda mais com uma generalização funcional, indicarei que cada gênero da ficção pode ter um ou mais de um propósito particular, entre outros vários. Demonstrando assim meu pressuposto pluralista, espero preparar melhor o caminho para a apreciação correta da minha investigação sobre o sentido segundo o qual histórias ficcionais podem ser meios de formação moral. Isso significa que passo longe de exigir que nossas relações com ficções cumpram sempre propósitos morais ou que sejam tratadas como disfuncionais caso não os realizem. Estou considerando uma possibilidade, não fazendo uma exigência. Ao final, com a mobilização de algumas peças desse debate, buscarei na próxima subseção seguir promovendo fundo razoável para a admissão, com sentido, de que a nossa relação com a ficção pode ter alguma efetividade moral.

Sem mais delongas, várias finalidades têm sido propostas para a ficção em instâncias do debate evolucionista. Valerie Mulukom (2020, p. 61) menciona algumas: seleção ou atração sexual, jogo cognitivo, informação e coesão social (*social glue*). E a essa lista podemos incluir também: aquisição de capitais sociais ou econômicos, terapia emocional, entretenimento (no sentido de “distração prazerosa”), fruição estética, criação de sentido (*sensemaking*), pedagogia moral, entre outras. Perante essa variedade, nós podemos tentar defender a primazia de uma delas sobre as demais ou, como já disse, preferir abdicar dessa disputa e, simplesmente, aceitar que uma mesma relação com uma dada ficção pode realizar vários propósitos de forma simultânea e que não há, necessariamente, uma hierarquia rígida entre eles.

Indo um pouco além da menção, é possível resumir algumas propostas. Geoffrey Miller (2011) capitaneia a ideia de que a ficção, assim como outras atividades artísticas, é um meio pelo qual exibimos nossas habilidades, inteligência e criatividade para atrairmos pretendentes. Talvez não só enquanto *designers*, mas também como público. Conforme Baumard e Dubourg (2022b, p. 64), pode-se adicionar também a prospecção de amizades pela sinalização de preferências, competências, valores ou *capitais culturais e sociais* (como bem expressa Pierre Bourdieu), talvez contribuindo para ganhos de reputação e oportunidades de coordenação social. Baumard e Dubourg (2022a, p. 6) acrescentam também a possibilidade de

prático, de ter uma vida psicológica e fenomenologicamente mais rica ou a fim de escapar de *produtivismos* sociais, financeiros e morais monótonos.

ganhos materiais e econômicos – mas é preciso ressaltar que muitos autores e comentaristas (leitores) não recebem o bastante para viver dessa atividade e, rarissimamente, alcançam ganhos substantivos. Boyd (2009), por sua vez, sugere que a ficção é um “*playground* para a mente”, no qual treinamos nossas habilidades sociais e cognitivas – uma ideia que também é defendida por Mar e Oatley.

“Mas a ficção ainda tem outras funções” (finais), como reconhece Oatley (1999, p. 110). Uma delas seria a sua capacidade de mediar disrupções emocionais evocadas por adversidades intensas. Oatley considera que a maioria das formas indígenas de narrativa estão associadas à terapia e à cura no sentido de reintegrar indivíduos que sofrem com desordens emocionais ou experiências perturbadoras à vida em comunidade. De acordo com Oatley e Mar (2008, p. 184), as narrativas ficcionais podem “evocar memórias pessoais que são frequentemente emocionais por natureza”. Experimentando uma história ressonante com eventos similares, com esse novo parâmetro, o público pode entender melhor as suas próprias emoções e experiências passadas. Um exemplo, não citado pelos autores, é a relação de leitura construída entre veteranos norte-americanos do Vietnã e a *Iliada*. Em *Achilles in Vietnam*, o psiquiatra Jonathan Shay (1994) documenta como os veteranos puderam usar os versos homéricos para processar as suas experiências de trauma, revolta e incompreensão acerca das circunstâncias ímpias da guerra. Outro exemplo, citado por Wolf (2012, p.5) é *Marwencol*, um mundo criado por Mark Hogancamp como uma forma de terapia para processar e se recuperar de um espancamento severo que o deixou em coma e com significativa perda de memória.

De maneira convergente, associando ficções à homeostase, Bittencourt e Chagas (2019, p. 24) entendem que “elas [as ficções] encontram a sua função em meio aos desequilíbrios produzidos por expectativas, normas, conflitos de poder e status, pressões produzidas por crenças e valores ambíguos”, ou ainda, “idiossincrasias pessoais, instabilidades e acasos de todo tipo”. Ao narrativizá-las, as ficções podem conferir alguma ordem e consistência a um mundo desordenado e inconsistente. Na ficção, as diversas tensões, que não entendemos bem, que não sabemos como perceber ou expressar, podem enfim receber uma expressão e tornar-se mais perceptíveis. Assim, concluem Bittencourt e Chagas (2019, p. 27), as ficções podem participar de “processos de produção de equilíbrio individual e coletivo em sociedades tensionadas, especialmente sob ameaça ou em transição”.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Esse é um desenvolvimento inspirado na ideia de António Damásio que enfatiza “o valor terapêutico” da arte – ficção inclusa. Para Damásio (2010, c.11), “as artes foram uma compensação inadequada para o sofrimento

Criação de sentido (*sensemaking*) é outro propósito frequentemente sugerido para o *storytelling* – ficcional e não-ficcional. Marco Caracciolo (2011, p. 369), por exemplo, pensa que “histórias servem a uma função de *sensemaking*, uma vez que elas contribuem para a formação do *background* de sentidos ou valores [...] através dos quais a vida se encaminha”. Em uma linha similar, Bangerter, Bietti e Tilston (2018, p. 720) explicam que *sensemaking* é o processo individual e coletivo pelo qual damos sentido a nossa experiência, pelo qual a organizamos em acordo com estruturas de conhecimento – esquemas, *scripts*, enquadramentos, modelos, representações. Graças ao *storytelling*, em especial, nós podemos responder a experiências inesperadas ou incompreendidas¹⁷⁶ com a atualização dessas estruturas ou referenciais de representação por intermédio de histórias. Ou, quem sabe, nós podemos revisar a forma como respondíamos a experiências já familiares.

De forma mais abrangente, Mulukom (2020, p. 59) assinala que “histórias criam cultura, ao menos tanto quanto culturas criam histórias”, de modo que, “[s]em histórias não teria havido reis e rainhas de jeito nenhum ou entendimento sobre o que significa ser de uma certa cultura ou mesmo um certo indivíduo”. Nesse sentido, à guisa de exemplo, recorro da crítica de Jack Zipes (2002, p. 10) sobre como os contos folclóricos são transmutados em contos de fadas durante a modernidade para, contra seu sentido original, legitimar os padrões e valores aristocráticos de vida em vez de subvertê-los. Algo que, para Zipes, se mantém mesmo em versões mais contemporâneas, ainda alimentando sonhos de ser princesa ou cavaleiro-herói em um sentido ingênuo e altamente romantizado.

Outra finalidade comum sugerida para a ficção é a de coesão social. Mulukom (2020, p. 61) explica que uma linha teórica sugere que as ficções são, crucialmente, “colas sociais”. Elas não só reúnem as pessoas fisicamente nos mesmos espaços, mas também as reúnem em torno de valores comuns. É um meio para conexão social, emocional e identitária. A formação de um referencial comum pode ajudar a mitigar a notória ambiguidade da linguagem e da experiência humana. Como um indício primevo disso, Oatley (1999, p. 109) lembra do hábito de familiares em contar histórias ficcionais para crianças como uma forma de estreitamento de um vínculo socioafetivo, provavelmente, já compartilhando na contação também algum valor estético, epistêmico ou moral.

humano, para a felicidade inalcançada, a perda da inocência, mas elas foram e são uma compensação não obstante, um contrabalanço a calamidades naturais e ao mal que os humanos fazem”.

¹⁷⁶ As explicações etiológicas do folclore oral parecem atuar nesse sentido. Segundo Mellman (2012, p. 42): “A explicação do ‘desconhecido’ poderia ser um incentivo particularmente produtivo ao *storytelling* – especialmente no sentido da ficção, porque nós podemos dificilmente contar histórias ‘historicamente verdadeiras’ sobre o que nós não sabemos”.

Nós podemos imaginar ainda nossos ancestrais ou pessoas atuais contando histórias em torno de fogueiras. Nós podemos esquecer às vezes, mas, como lembra Gottschall (2012, p. 136), mesmo quando estamos sentados sozinhos em sofás assistindo séries de televisão, filmes ou telenovelas, nós estamos vivendo uma atividade comunitária. Há, provavelmente, milhões de outras pessoas sentadas em outros sofás acompanhando as mesmas histórias com processos neurais, emocionais e fisiológicos semelhantes aos nossos. Assim, parece que histórias ficcionais, nas palavras de Gottschall (2012, p. 137), “continuam cumprindo a sua função ancestral de conectar sociedades ao reforçar um conjunto de valores comuns e ao fortalecer os laços de uma cultura comum”. Um exemplo conspícuo e atual disso está em eventos de culturas *pop* sobre animações japonesas: onde pessoas se vestem e interpretaram personagens, compartilham múltiplas referências e fazem amizades por conta disso.¹⁷⁷

Entretanto, talvez os principais propósitos associados à ficção sejam releituras do famoso preceito sobre a função da poesia rastreável até a *Ars Poetica* de Horácio, até o lema: *placere et docere*. Enquanto o poeta romano conjuga esses propósitos, a disputa atual parece encaminhar uma disjunção provavelmente por um excesso argumentativo. *Placere* pode ser relido como ‘agradar’, ‘seduzir’, ‘deleitar’ ou ‘entreter’. Já *docere* pode remeter a ‘ensinar’, ‘informar’, ‘mostrar’, ‘instruir’; ou ainda, por sinonímia distante, a ‘admoestar’, ‘aconselhar’ ou ‘advertir’. A princípio, Baumaard e Dubourg (2022a, p. 1) parecem manter o espírito conciliatório do preceito, uma vez que trata a ficção como uma tecnologia que entretém (no sentido de “prender atenção”) a fim de realizar funções adaptativas, o que pode compreender ‘informar’ (*docere*). Todavia, ao se defenderem de críticas de comentadores favoráveis à ideia de que o propósito funcional da ficção pode ser transmitir novas informações ou ensino social, Baumaard e Dubourg (2022b, p. 63) afirmam o seguinte: “Em contraste, a nossa hipótese afirma que a função da ficção é, para quem produz, entreter outras pessoas e, para quem consome, ter os benefícios sociais de compartilhar o entretenimento com outras pessoas”. Para onde foi o aceno ao pluralismo de sua formulação inicial? Eis aí um excesso contra-argumentativo?

¹⁷⁷ Em 2024, por exemplo, eu assisti com a minha companheira ao filme de um famoso *anime* de vôlei, *Haikyuu!!*. Com exceção de algumas licenças com a temporalidade do jogo e exageros cômicos, em geral, *Haikyuu!!* é uma obra com uma abordagem realista – quem criou a série praticou a modalidade, a propósito. Na mesma sala de cinema, acompanhei a mesma história com mais de cem pessoas. Mas as bilheteria mundiais do filme ultrapassaram cem milhões de dólares. Então quantas pessoas assistiram ao filme, sem contar as transmissões piratas? Com vultuoso engajamento, é um *anime* que têm obtido êxito em transmitir a cultura esportiva do vôlei ou até da esportividade em geral. Cf. Petrana Radulovic (2020). Eu conheço pessoas que começaram a praticar ou a acompanhar o esporte depois do contato com a série. Em sentido inverso, alguns atletas profissionais (jogadores da seleção brasileira, inclusive) passaram a acompanhar este *anime*. Durante a sessão de cinema que participei, aliás, a nossa audiência torceu em coro como se estivessem um jogo real – um caso de resposta participatória coletiva. Uma experiência divertida e intensa.

De uma maneira pervasiva, eles parecem buscar uma disjunção entre *entreter* e *ensinar*, posicionando a ficção no lado do entretenimento com um relativo exagero. Por exemplo, Baumard e Dubourg (2022a, p. 5) afirmam que nós deixamos de consumir ou avaliamos negativamente ficções, distintivamente, que falham em nos entreter. Em parte, isso está correto. Mas não é o único critério em que nos baseamos para avaliar ficções e, ademais, muitas pessoas se esforçam muito para ler ou assistir obras extremamente densas que oferecem pouca gratificação imediata sem abandoná-las por pura curiosidade intelectual. Por outro lado, quem cria ficções em geral pode também ter algo a dizer ou a mostrar como força motriz de sua produção, para além de entreter o público. Sendo justo, isto é o que os autores reconhecem uma página depois.

Em contrapartida, prosseguem Baumard e Dubourg (2022a, p. 5), “quando [as pessoas] consomem narrativas não-ficcionais, tais como um tratado filosófico, um ensaio político, ou documentário histórico”, por exemplo, “o objetivo primário delas é aprender coisas, de tal modo que elas não pararão de consumir as não ficções se elas não estiverem entretidas [...]”. Mas essa é uma conclusão demasiadamente idealista. Ora, pessoas param de consumir não-ficções o tempo todo por considerá-las tediosas – ou eu conheço pessoas realmente estranhas. ‘Aprender’ é um objetivo relevante, nesse contexto, mas muitas vezes ele é sinérgico com ‘entreter’. Obras de popularização ou divulgação científica, aliás, manifestam muito bem essa noção. Em sentido favorável à sinergia, Jennings Bryant e Arthur Raney (2020, p. 327) observam que “[m]aestria é uma das razões pelas quais crianças frequentemente assistem a um programa educacional ou mesmo ‘puramente’ de entretenimento repetidas vezes”, e, tal como eles definem “maestria está baseado na satisfação de curiosidade epistêmica”.

A desconfiança em relação aos propósitos variantes de *docere* como finalidades da ficção não se encerra aí. Bittencourt e Chagas (2019) têm sérias dúvidas de que as pessoas tenham buscado, principalmente, “aprendizado”, “conscientização” e “crítica” nas ficções ao longo da história. Preferem, em vez disso, considerar que as pessoas “simplesmente gostam de passar tempo” aproveitando uma ficção qualquer. Para Bittencourt e Chagas (2019, p. 23): “As funções [finais] que dignificam a ficção para a teoria e a crítica literária não parecem coincidir com os motivos que levam as pessoas a lê-la: um hábito prazeroso, sem qualquer justificção racional, basta para sustentar a prática de leitura”. Porém, esses motivos parecem não ser restritos ao prazer e ser bem mais plurais do que essa colocação dá conta de localizar.

Embasado no resultado de alguns estudos empíricos, como o de Harold Miesen (2003, p. 201), Anders Petterson (2008, p. 62) assinala que os principais motivos reportados para a

leitura de literatura ficcional podem ser compreendidos nas seguintes categorias: “entreter-se”, “conhecer o mundo”, “desenvolver capacidades intelectuais”, “entender as outras pessoas e a si”, “experienciar sentimentos de beleza”, “estimular a própria imaginação”, “surpreender-se”, “ter uma percepção mais clara de como viver”. Esse diagnóstico é corroborado por Louise Rosenblatt (1994, c. 2) que, em pesquisa informal, recebeu diversas respostas sobre motivações de uma turma de leitoras, tais quais: “relaxamento”, “descrições interessantes e aventuras excitantes”, “resolução de problemas pessoais” e “preparação para cenários hipotéticos”. Parece que os motivos de leitores coincidem, afinal, com as funções “dignificantes”.

De forma desconcertante, Bittencourt e Chagas (2019, p. 23) lamentam que a sua sugestão “pode soar estranha”, por “dignificar intelectualmente o prazer e associá-lo a funções relevantes”. Essa declaração faz um eco, posto que algumas linhas acima ler (ficções) seria “um hábito prazeroso, sem qualquer justificação racional”, muito a contragosto de tentativas de dignificá-lo. Creio que seria melhor ter considerado que esse “hábito prazeroso” dificilmente não é acompanhado por uma justificativa racional de fundo. Buscar e manter hábitos prazerosos (por bem-estar psicológico, por exemplo) é algo sem dúvidas justificado ou justificável como racional, desde que a busca pelo prazer não se torne uma adição ou um impeditivo de outras buscas razoáveis. Digamos: se eu completamente ignorasse minhas amizades ou os problemas do mundo para permanecer imerso nos prazeres parassociais que encontro na literatura.

Evocando Ronald Barthes, enfim, Bittencourt e Chagas parecem sugerir que não nos tornemos “policiais políticos” e “policiais psicanalíticos” que culpabilizem ou que considerem todo ócio prazeroso algo fútil ou até mesmo socialmente perigoso. Mas parece caber ainda uma sugestão na direção oposta. Cuidemos também para não nos tornarmos “policiais hedonistas”, condenando como espúria qualquer relação com as ficções que não seja puramente hedonista – há aí uma outra versão de moralismo. Então, que cessem todos esses policiamentos.

Após uma vocal oposição ao que denominam “hipótese da informação”,¹⁷⁸ Baumard e Dubourg (2022b, p. 65) concedem que ela não é mutuamente incompatível com a sua “hipótese do entretenimento”. Todavia, eles criam um cenário de incompatibilidade, de tal

¹⁷⁸ Eu já notei que uso *informação* em sentido bastante amplo, como *dados de experiência*, sem reduzi-la a ‘fato’, ‘proposição’ ou ‘conhecimento proposicional’. Informações podem ser não-proposicionadas. Cotidianamente, nós reagimos e apreendemos diversas informações (dados térmicos, visuais, afetivos) sem a necessidade proposicioná-las. Nesse debate, porém, o uso parece tender mais para essas reduções – é uma tendência, não uma regra. Dito isso, eu ainda prefiro a noção mais abrangente.

modo que parece interessante reiniciá-lo aqui. A primeira dificuldade é que essa “hipótese da informação” envolve um conjunto indistinto de posições: teorias sobre como a ficção treina nossas capacidades cognitivas ou empáticas; teorias sobre transmissão de informação factual em geral via ficção; teorias sobre compartilhamento de informações sociais, culturais ou morais; teorias sobre simulação de experiências. Todas as teorias rastreáveis ao vocábulo *docere*. A ideia abrangente é que ficções podem oferecer variadas experiências substitutas ou impossíveis, sem grandes perigos e custos, que nos levem a aprender algo ou a alguma maestria cognitiva. De acordo com essa ideia, como expressa Dutton (2009, c. 6): “Ficções são preparações para a vida e suas surpresas [...] podem ser fontes ricamente instrutivas [...] ficções podem ser validamente úteis para viver no mundo real”.

Por conseguinte, as críticas à “hipótese da informação” têm vários alvos. Baumard e Dubourg (2022b, p. 65) rejeitam, por exemplo, a explicação de que pessoas que leem ficções tendem a ter habilidade mais elevada na teorização sobre a vida interna de outras pessoas – motivações, intenções, expectativas, objetivos íntimos. Em outra instância, eles discordam que ficções especulativas podem nos preparar para como vivemos nossas vidas, porque elas se distanciam em demasia de eventos reais. Para Baumard e Dubourg (2022a, p. 2): “De *Admirável Mundo Novo* a 1984 a *Neuromancer*, os mundos da ficção científica são na maioria das vezes muito sombrios, não porque visam prever o futuro, mas porque visam entreter seus leitores”. Mas não é ou isto ou aquilo. Há uma composição enganosa aqui. Ora, essas ficções entretêm enquanto advertem (*docere*) sobre os perigos de alguns modos de vida. Para tanto, não precisa haver uma predição literal, basta uma extrapolação dramática de alguns pressupostos e possíveis consequências deles.¹⁷⁹

Ainda em sua contra-argumentação, Baumard e Dubourg (2022b, p. 65) questionam o comentário de que “quando crianças leem *Harry Potter*, elas aprendem sobre relações pessoais e moralidade, tanto quanto regras de *Quidditch*”. Este esporte ficcional, inclusive, recebeu uma adaptação para que pessoas incapazes de voar em vassouras pudessem jogá-lo. Em algum sentido, *Harry Potter* decerto foi informativo. Mas essa não é a direção da questão. Primeiro, Baumard e Dubourg afirmam que se o objetivo fosse ensinar sobre moralidade e relação pessoal, haveria formas mais diretas de fazê-lo. Contudo, eu gostaria de ponderar que o ensino de moralidade e sobre relações pessoais não precisa ser sempre ou idealmente explícito; aliás, isso pode ser menos convidativo, tediosamente moralista, autoritário,

¹⁷⁹ Acerca disso, Boyd (2009, p. 193) comenta que situações ficcionais não precisam ser, literalmente, as mesmas que encontramos na vida real, nem mesmo realistas, a fim de contribuírem para a forma como respondemos ao mundo. Boyd ecoa aí a observação de Richard Dawkins de que experimentos de pensamento não precisam ser realistas, mas clarificar nosso pensamento sobre a realidade.

paternalista e inefetivo. Há boas razões para evitarmos um ensino ostensivo, que não seja coparticipativo.

Depois, eles dizem que a “hipótese da informação” falha em explicar por que ficcionistas inventam e exageram estímulos. Mas defensores dessa proposta costumam oferecer justificativa plausível: isso torna as histórias mais memoráveis (Cosmides; Tooby, 2010, p. 182). E eles mesmos reconhecem esse fato mencionando as explicações de Scalise Sugiyama (2021, p. 10) na sequência. Então, não há falha. Outro argumento de Baumard e Dubourg (2022b, p. 65) é este: “Se transmissão de informação fosse o único (ou mais importante) objetivo [de quem produz ficções], não incorporariam conteúdos ficcionais de entretenimento em suas narrativas”. À parte de que ninguém parece se comprometer com esse “único objetivo”, não se segue que o incorporamento de conteúdos ficcionais para entretenimento seja incompatível, em vez de auxiliar, para um objetivo prioritário de transmissão de informação. Simplesmente, é mais fácil informar quando prestam atenção no que você diz e os conteúdos ficcionais (com seus superestímulos) podem auxiliar nisso. Dito isso, prefiro não hierarquizar rigidamente objetivos ou propósitos. Para mim, eles tendem a trabalhar, muitas vezes, sinergicamente ou, ao menos, em paralelo.

No debate adaptacionista sobre a ficção, a principal proponente de uma função informativa ou didática para as narrativas ficcionais é a antropóloga Michelle Scalise Sugiyama. Eu me deterei um tanto nessa posição. O enfoque dela são as sociedades forrageadoras, a partir das quais, de forma comedida, ela busca reconstruir como poderia ter sido a relação de nossos ancestrais com ficções ou proficções – eu estou presumindo, neste caso, que, *talvez*, não houvesse uma consciência distinta da atual sobre o menor comprometimento dessas narrativas com a factualidade, embora fossem em alguma medida invenções.

Scalise Sugiyama (2008, p. 260) acredita que as histórias foram as maneiras que tradições orais encontraram para transmitir adiante informações ambientais e sociais relevantes para a sobrevivência. Embora houvesse meios mais diretos e rápidos de transmissão, não teria havido um tão memorável e tão capaz de entreter quanto as histórias. Frente a afluência de sistemas informacionais nos ambientes modernos, o salto de eficiência dessa “tecnologia de informação primeva”, como expressa a própria autora, pode se tornar difícil de perceber.

Bangerter, Bietti e Tilston (2018, p. 717) ponderam que o papel exato do *storytelling* na transmissão de informações relativas à sobrevivência permanece obscuro. Outras formas de comunicação podem ser mais frequentes e mesmo mais eficiente para fins de ensino. Em

contrapartida, Scalise Sugiyama (2017, p. 5) revela que a dimensão pedagógica da *oraliteratura* parece nebulosa porque houve uma série de equívocos metodológicos na captação antropológica. Frequentemente, os contos orais são coletados em condições atípicas quanto à sua manifestação original – e.g. em períodos do dia e épocas do ano inadequadas; sem observar restrições sociais e religiosas. De maneira mais problemática, uma série de aspectos da performance de contadores de histórias, que sinalizavam um intento pedagógico, foram subtraídos das traduções por soarem “primitivos” ou irrelevantes – e.g. repetições, gesticulares, atos paralinguísticos. Para além de uma intuição favorável à ideia de que contos orais podem “advertir” (*cautionary warning*) sobre perigos, Scalise Sugiyama disponibiliza evidências favoráveis a isso ao longo de seus trabalhos.

Em resposta a Baumard e Dubourg (2022b), Scalise Sugiyama (2022, p. 45-46) resume que já sabemos que ficções ou protoficções nos contextos forrageadores codificam informações factuais em um fundo contrafactual. Os indicadores da contrafactualidade seriam categorizações das histórias como inscritas em ‘Tempos Distantes’. Esses mundos ficcionais mapeiam com relativa acurácia aspectos sociais, ambientais e físicos. Afora de seu contexto típico de pesquisa, Scalise Sugiyama exemplifica que *O Senhor dos Anéis* é fortemente baseado nas mitologias nórdicas e anglo-saxônicas, fazendo referência às geografias, economias e políticas do medievo proto-industrial do norte da Europa. Segundo ela, através dessa obra, nós podemos acessar um contraste entre uma forma de vida pacífica e rural do Condado, uma artesã de Rivendell, uma cavaleira de Rohan e uma industrial totalitária de Isengard – a inimiga de todas as outras formas de vida.

Ademais, prossegue a autora, as ficções costumam preservar boa parte de nossas intuições físicas, causais e temporais; exceto quando estipulado de outra maneira ou subvertido com propósito criativo. Se uma personagem corre na chuva sem proteção, nós esperamos que ela se molhe e que a chuva caia em direção ao chão. Scalise Sugiyama (2021), assim, está longe de reproduzir a crença de que ficções são, simplesmente, adversárias dos fatos. O título galhofeiro de um de seus textos é evocativo nesse sentido: *The Fiction that Fiction is Fiction*. Talvez, uma observação que incomode, as sensibilidades, ao menos, de uma parte da comunidade filosófica envolvida na reflexão sobre ficções.

Em outro momento de sua produção, Scalise Sugiyama (2001, p. 223-224) concebe as narrativas em geral como possíveis realidades virtuais sobre a vida, através das quais podemos adquirir experiências e informações que são indisponíveis, inadequadas ou perigosas para serem adquiridas em primeira-mão (Bangerter; Bietti; Tilston, 2018, p. 715). O trunfo da ficção é a flexibilização que ela proporciona nesse processo de virtualização. Narrativas são

“simulações de experiência” – um conjunto de (padrões de) representações sobre contextos físicos, psicológicos, sociais e humanos. Conforme Scalise Sugiyama, elas proporcionam modelos acerca do ambiente social humano e, assim, nos permitem observar possíveis consequências de uma variedade de ações – com filtros diversos: otimista, pessimista, romântico, trágico, cômico, realista, surrealista. Posto que nós somos seres altamente gregários, que dependem da cooperação para viver, nós podemos tirar proveito de experimentações com diferentes tons sobre uma variedade de relacionamentos sociais; uma vez que estes estão sempre a desafiar os nossos melhores esforços de preparação.¹⁸⁰

Eu acredito que a concepção de Scalise Sugiyama possa adquirir uma melhor forma perante a noção trazida por Ursula K. Le Guin, em *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986). Através dessa noção, como resgata Dener Orelo (2023, p. 135), não é como se as histórias ficcionais fossem ferramentas inculcadoras de ensinamentos morais – ou informações discretas. Elas são antes como “sacolas”, recipientes que podem ser usadas para conter, coletar e preservar experiências ou informações culturais, em sentido amplo. Elas podem conter qualquer coisa em suas “tocas de coelho”, desde grandes paisagens até pequenas sementes cheias de muita vida. Explorando essas “sacolas”, nós podemos experimentar e selecionar perspectivas sobre a vida. Elas podem ser espaços para vasculharmos formas de viver, ser e conviver. E lembrando do fundo evolutivo já discutido, é interessante percebermos que a nossa espécie não apenas precisou coletar e caçar alimentos para (sobre)viver, mas também experiências e informações culturais. Talvez, tenha cabido à tecnologia ‘ficção’ transmiti-las de maneira suficientemente flexível, significativa e memorável em espaços imaginários que desafiam a rigidez dos limites factuais.¹⁸¹

Nesse sentido, penso que as narrativas ficcionais podem assumir propósitos associados a *docere*, nos “advertindo” sobre ou nos “mostrando” perspectivas e ângulos possíveis a respeito de nossa experiência. Mas isso só é viável porque somos seres capazes de derivar as informações relevantes dessas narrativas que contêm invenções; ou melhor, de

¹⁸⁰ Existe um argumento brejeiro de que se ficções pudessem nos preparar para situações sociais, as pessoas reclusas, que consomem ficções horas a fio, seriam as mais preparadas socialmente. Porém, segue o argumento, essas pessoas não demonstram muita desenvoltura social e isso inclusive explica a sua reclusão. Logo, as ficções não são capazes de prepará-las socialmente. Mas é um argumento descuidado. Ora, a ausência em cenários sociais pode não depender de uma má capacidade de interpretação, predição ou leitura social, mas de fatores como a falta de autoconfiança performativa, a percepção aguçada de uma macroestrutura social hostil ou uma personalidade introvertida – que se desgasta facilmente em situações sociais. Aliás, a busca incessante por experiências sociais vicárias pode ser uma estratégia compensatória: eu sempre preciso estar mais preparado, porque já estou limitado por esses fatores. Mesmo ficções absurdas têm sentido nesse processo, ou não vivemos em um mundo absurdo?

¹⁸¹ Agradeço à professora Juliele Sievers por salientar essa relação fértil da noção de Le Guin com o que escrevi anteriormente sobre evolução e tecnologia.

reconhecer que modelos imaginários não são declarações literais sobre o mundo em que vivemos, ainda que possam nos ajudar a entender aspectos dele. Frequentemente, como complementa o também antropólogo Lawrence Sugiyama (2022, p.53), as ficções representam problemas adaptativos (ou existenciais), tais como evasão de predadores, reconhecimento de novos ambientes, guerras, detecção de traidores, relações entre casais, cuidado com crianças, entre outros. Quando pensa nos requisitos para jornadas para terras não familiares, por exemplo, (algo comum em sua profissão), Lawrence Sugiyama tem como modelo a figura do *hobbit* Samwise Gamgee. Além de ferramentas e alimentos, não lhe parece nada mal a companhia de uma amizade resoluto.

Tateando um pouco mais sobre a relação entre memória e histórias, Dan Sperber (1985, p. 80) admira que histórias como *Chapeuzinho Vermelho*, ainda que mais complexas, sejam mais memoráveis do que sequências numéricas de vinte dígitos ou um texto com menor narratividade. Acerca disso, Tooby e Cosmides (2010, p. 182) sugerem a explicação de que a narrativa “mimetiza o formato no qual eventos experienciados são mentalmente representados e armazenados na memória”, assim facilitando que os eventos das histórias sejam conectados em nossa memória episódica. De maneira complementar, as estranhezas e os superestímulos da ficcionalização poderiam torná-las ainda mais memoráveis. Assim, por serem memoráveis, é plausível que histórias possam ser usadas como meios de armazenagem e transmissão de experiências ou informações – memoráveis “sacolas”.

Entretanto, Scalise Sugiyama (2011, p. 9) destaca que o *storytelling* parece mais adequado para a comunicação de certos tipos de informação ou conhecimento. Habilidades motoras (saber-como), por exemplo, são mais bem ensinadas pela observação, prática e correção dinâmica dos movimentos. Conforme Scalise Sugiyama (2011, p. 9): “Na literatura etnográfica, é comumente observado que o *storytelling* é usado para transmitir prescrições e proscricções culturais”. Ela menciona duas páginas depois, por exemplo, que as histórias Yup’ik transmitem informações sobre normas culturais, papéis de gênero e parentesco; ao passo que histórias Dena buscam diferenciar o “certo” e o “errado” nas condutas. Ademais, as tradições orais forrageadoras usam as histórias para comunicar informações sobre outros problemas relevantes para uma existência forrageadora – e.g. localização e extração de recursos, evasão de predadores. Um dos exemplos de Scalise Sugiyama (2001, p. 188) é o conto Yanomami *A Criança-Tatu, a Onça e a Milipede*. Esta história informaria que, por um lado, não se pode confiar a detecção da presença da Onça pelo som porque seu caminhar é

silencioso e, por outro, que o movimento cauteloso (sem estalar galhos, devagar, suave) aumenta as chances de sobrevivência dos seres na mata.¹⁸²

Antevendo um contra-argumento de que a ficcionalidade das histórias seria prejudicial nesse processo, Scalise Sugiyama (2011, p. 10) inicia com a observação de que filtrar informações factuais de conteúdos contrafactuais ou até mesmo falsos é um problema recorrente para nós também no caso de narrativas não-ficcionais, as quais também estão sujeitas a licenças com a acurácia e a exageros – mas nesse caso ilegítimas. De fato, em geral, nós precisamos recorrer ao nosso repertório e a um contexto informacional mais amplo para julgar sobre a validade de informações ou mesmo entendê-las como significativas.

Ao menos no caso de narrativas forrageadoras, Scalise Sugiyama (2011, p. 10) sugere que os conteúdos ficcionais não contrapõem as informações e são contextualmente identificáveis como contrafactuais ou não-factuais. Ela exemplifica isso com a história Netsilingmiut sobre um alce que ilude um caçador. Ainda que o alce seja falante e tente manipulá-lo verbalmente, a informação disponibilizada não é que alces falam assim mesmo, mas o que está sendo dito. Alces são presas difíceis em águas rasas. Que ele tenha lábia não compromete essa informação. Essa loquacidade é uma “verdade contingente”, que só vale nos limites da história, em Tempos Distantes ou futuros imprevisíveis. Outro exemplo, consoante Tooby e Cosmides (2010, p. 180), é sobre *Rei Lear*, do qual não se assume que tenha mesmo existido uma filha quietamente devota como Cordélia, nem que o fato de pessoas deterem tal nome implique que elas tenham “amor filial”. O ponto é que essa personagem funciona como um modelo dramatizado prescritivo (estoico?) através do qual podemos dissociar a demonstração hiperbólica, inflamada e oportunista de um “amor filial” sincero.

Enfim, Scalise Sugiyama (2011, p. 15) reflete como desde culturais orais pode haver uma reticência em se aceitar o caso daquilo que elas mesmas não presenciaram *de algum modo* (física, emocionalmente etc.) ou tendam a aceitar – talvez algo que nos una enquanto humanos. Desse modo, haveria uma tendência em se relativizar a confiabilidade das informações de acordo com a fonte. Ainda nesse espírito de atenção epistêmica, acerca do *storytelling*, essas culturas orais revelam um pronunciado interesse em manter a consistência das narrativas ao longo do tempo. Entre os povos Klamath e Modoc, por exemplo, somente adultos narram mitos, e o público interrompe ou debate eventuais incongruências até que a versão correta seja decidida.

¹⁸² Cf. Scalise Sugiyama (2017, p. 6) para outros exemplos.

Ademais, para além do que chamei de protoficções, a respeito das histórias ficcionais de tempos atuais nós também repercutimos uma série de exigências de consistência. Adaptações de obras são avidamente discutidas entre comunidades de fãs, “faltas de realismo” e incoerências nas tramas são acusadas a todo momento pelo público. Bem, se não intuíssemos que as ficções fossem informativas de algum modo, ainda que parcial e a depender do seu gênero, essa prática não faria lá muito sentido. Em vez de questionar a razão do público em se preocupar com essas “faltas de realismo”, eu desconfio que não se trate de uma prática irracional apontá-las nas histórias. Ficções oferecem padrões de representação, e faz todo sentido problematizar os nossos padrões.¹⁸³

Encontramos aí um pequeno elenco de propósitos funcionais: terapia, coesão social, *sensemaking*, entretenimento (*placere*) e ensino (*docere*). Não é uma lista exaustiva, mas já indica razoavelmente uma pluralidade nessa composição. Uma postura teórica é tentar eliminar ou minimizar concorrentes até restar um propósito maior. Mas quem sabe seja uma boa ideia abdicarmos desse jogo de resta um. Prefiro, simplesmente, aceitar que todos esses propósitos podem ser o caso, ainda que falíveis e variáveis a depender das circunstâncias. Para deixar ainda mais patente o apelo a um pluralismo, eu gostaria ainda de notar que se sugere, comumente, propósitos específicos para categorias distintas de ficção.

Aos dramalhões (*tearjerkers*), Pinker (1997, p. 540) afere uma finalidade de estimular nossos sentimentos de comiseração ou de estimular uma confiança de que a vida continua; que podemos “triunfar sobre a tragédia”, ainda que doa. No filme *Ponte para Terabithia* (2007), por exemplo, após a descoberta fantástica do primeiro amor, um adolescente precisa encarar a súbita descoberta da morte, do que significa perder a bem-amada de repente, e o que significa ter que encarar a vida mesmo sem esse amor e sem fantasia. Um sucessor espiritual de *Meu Primeiro Amor* (1991), que, provavelmente, chocou uma geração em lágrimas. Eu não acredito que cometerei exagero em dizer que esses filmes foram formativos do sentido que atribuo à perda de um amor. A pungência emocional desses filmes é assombrosa.

Por sua vez, Judith Halberstam (1999, p. 2; 14) caracteriza novelas e filmes góticos, a ficção gótica, como uma “tecnologia de subjetividade”. Ela tem o propósito de produzir subjetividades desviantes (monstros) que contrastam com o “normal”, o “saudável” e o “puro”. Com seu “vertiginoso excesso de sentido”, a típica extravagância gótica, essas ficções

¹⁸³ Um exemplo famoso está na discussão ainda atual sobre como personagens negras são representadas nas ficções. Críticas, nesse sentido, costumam denunciar estereotipagens baratas que não fazem jus às experiências vividas por pessoas negras em nosso mundo. Incoerências, modelos malfeitos ou feitos com mal que, de algum modo, podem contribuir para recriar ou reforçar parâmetros equivocados.

modelam corpos monstruosos, “infinitamente interpretáveis”, que condensam fobias sociais (sobre nacionalidade, raça, classe, sexualidade) em “máquinas de sentido”, em “um corpo”.¹⁸⁴ O monstro gótico, como descreve Halberstam (1999, p. 22), é a “figura perfeita para a identidade negativa”. Em um giro técnico sombrio, a narrativa gótica transforma a beleza romântica no repugnante, para então reenquadrar a própria *monstrificação* e a nossa relação com nossos monstros dentro de uma “fábula humanista moral”. Com o desenvolvimento da ficção gótica, arrefeceu a tendência de identificação de monstros, “em vez disso”, conclui Halberstam (1999, p. 22), “o gótico pós-moderno nos adverte [*docere*] para suspeitar de caçadores de monstros e, sobretudo, discursos investidos em pureza e inocência”. Não seria uma advertência moral aos próprios excessos do moralismo?

Já as distopias ficcionais aumentaram os seus números não por acaso no século XX. Segundo Wolf (2012, p. 95), esse aumento coincide com “o excesso industrial e a crescente dependência sobre a tecnologia, duas guerras mundiais, economias em depressão, regimes totalitários e fascistas, e eventualmente a invenção da bomba nuclear”, ora, “tudo conspirou para fazer o futuro da humanidade se apresentar perturbador e desolado”. Essas ficções respondem a essas circunstâncias.¹⁸⁵ Cunha (2015, p. 365) lembra que Huxley buscava “aumentar a nossa consciência [*docere*] sobre o fato de que a humanidade está sendo levada a um tipo sutil de totalitarismo – um que não usa tortura, censura e violência para obter controle, mas entretenimento, propaganda e ciência”. Com a percepção da falibilidade da ciência, arremata Cunha (2015, p. 374), “a literatura utópica muda em direção a uma postura preventiva [*cautionary*], aquela da perspectiva distópica”. Distanciando-se léguas de um prospecto à la *Nova Atlântida* (1627), aquela inacabada utopia de Bacon, religiosamente otimista sobre o papel “civilizatório” das ciências. Não haveria aí uma advertência política-moral?

Posto que falamos em ciência, há o caso das ficções científicas também, muitas das quais convergem com utopias ou distopias. Como vislumbrado anteriormente, Hensman (2017) defende que ficções científicas, em um sentido mais otimista, podem nos inspirar a elaborar protótipos tecnológicos para o futuro, ainda que a distopia esteja à espreita. Wolf (2012, p. 97) acrescenta que a ficção científica nos faculta a imaginação de formas de vida distintas e mundos extraterrestres, de acordo com extrapolações (mais ou menos cientificamente fidedignas) de leis físicas e das condições de vida na Terra. A franquia *Star*

¹⁸⁴ Halberstam exemplifica que vampiros condensam as marcas do antissemitismo; enquanto a Criatura de Frankenstein, a sexualidade estrangeira e miscigenação.

¹⁸⁵ Exemplos: *Admirável Mundo Novo* (1932), de Huxley; *A Revolução dos Bichos* (1945) e *1984* (1949), de Orwell; *THX 1138* (1971); *Blade Runner* (1982); *O Conta da Aia* (1985), de Atwood; *Akira* (1988), de Otomo.

Trek (1966-atual) é exemplar nesse sentido, em especial, por facultar essa imaginação acompanhada de problematizações éticas e existenciais que, alegoricamente, podem repercutir nossos velhos problemas terráqueos.

Em termos de experimentações mais gerais, segundo Wolf (2012, p. 148), criadores de ficções podem experimentar com a subversão da própria estrutura do mundo. Por exemplo, o extraordinário mundo de *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Carroll. Nas palavras John Lindermann (2020, p. 315), ainda que “o País das Maravilhas não seja submisso à nossa realidade, ele se curva diante das relações lógicas que seus elementos mantêm entre si”. O *nonsense* carrolliano “não é avesso ao sentido, mas nasce justamente da formação de um novo sentido sob outro sistema referencial”. Conforme Lindemann (2020, p. 311), *Alice* é uma obra capaz de comunicar noções lógicas distintas. Aumentando a lista de exemplos, podemos mencionar ainda o mundo bidimensional de Edwin Abbot, *Flatland* (1884), que serve tanto de comentário à hierarquia vitoriana quanto de uma exploração sobre dimensionalidades. O exemplo das labirínticas *Ficções* (1944), de Jorge Luis Borges, é também bastante expressivo de como a ficcionalidade pode ser operada para gerar especulações intrincadas.

Enquanto pluralista, para mim, parece claro que ficções podem ter múltiplos propósitos, pois elas também são múltiplas e se desdobram nas mais diversas circunstâncias de produção e de recepção. Não considero interessante tentarmos estabelecer uma hierarquia sobre qual propósito é o mais pertinente sobre as ficções ou unificá-lo. A ficção é uma possibilitadora, não um triste instrumento de uma nota só. Esses são os meus pressupostos. Portanto, a minha investigação sobre as ficções como meios (tecnológicos) de formação moral definitivamente *não* deve ser lida de maneira alguma como uma prescrição ou idealização de que ficções devem sempre cumprir propósitos morais para não serem disfuncionais. Salvaguardado isso, aprofundemos agora a compreensão sobre a nossa relação assombrosa com os artefatos da ficção; para então, enfim, retornarmos à investigação moral sobre a ficção na última parte do capítulo.

3.5 ASSOMBRANDO MUNDOS E PERSONAGENS FICCIONAIS

O tipo de existência de personagens e de suas moradas têm sido um objeto perene de questionamento ontológico. Aparentemente, há um desconforto, uma coceira filosófica, perante a presença enigmática de uma pressuposta quase-existência ou paraexistência das ficções. Essa existência que não é exatamente como a nossa – seres de carne e osso em um

mundo de matéria contundente. Ela parece *quase* palpável e está bem ao nosso lado; no entanto, não podemos tocá-las de fato. As ficções desenrolam mundos e vidas “virtuais” em simulações. Ecos de aparências que, espantosamente, costumamos escutar sem muito espanto. Para a tradição filosófica de caça-fantasmas, as estranhas ficções são lugares sobremaneira assombrados, “porquanto são fantasmas e não seres reais o que el[a]s representam” (Platão, 599a).

Mas e se nós fôssemos os verdadeiros fantasmas a assombrar mundos ficcionais e seus inquilinos? Permita-me responder a favor dessa inversão metafórica, ela mesma um prelúdio para a inclusão de uma outra metáfora (*narrative transport*) e de sua concepção correlata (identificação), ambas famosas em estudos de psicologia sobre como processamos ou nos relacionamos com a ficção. A tempo, esse desenvolvimento acrescentará algo para a descrição da nossa relação de uso com os artefatos da tecnologia ‘ficção’ e para o que chamei de ‘Tese da Influência Relacional’ ao final do capítulo anterior.

Então, por um certo divertimento ontológico, vamos assumir que pensávamos que ficções eram “fantasmas”, mas éramos nós os fantasmas esse tempo todo. Como se fossemos, a matriarca interpretada por Nicole Kidman no filme *Os Outros* (2001). Somos como os vários fantasmas das duas versões da série *Ghosts* (2019-2023; 2021-atual), em um certo sentido. Assim como eles, nós presenciamos os “vivos”, mas, em geral, temos condições limitadíssimas para interagir com eles e com seus ambientes.

Suponhamos, por diversão, que as ficções são realidades que assombramos. Em geral, nós somos imperceptíveis para seus habitantes, que não podem jamais ser alcançados por nossos apelos, súplicas e críticas – por nossas “respostas participatórias”, segundo o jargão técnico. Nós apenas temos um acesso parcial a essas realidades, de modo que não podemos transitar livremente por seus mundos sem uma licença textual. Estamos presos em um lugar particular, a nossa própria casa assombrada. Mas, às vezes, podemos desaparecer dali e seguir nossa vida cotidiana – no “além”. Enquanto transitamos entre os vivos, quem sabe, nós possamos assumir as perspectivas das pessoas que moram nas ficções, quase sobrepondo seus corpos com nossa presença fantasmagórica e, por um breve momento, talvez possamos encarná-las. Certamente, nós podemos apenas observá-las com uma perspectiva em terceira pessoa, engajada ou indiferente. Espera-se que não possamos alterar o desfecho das realidades que acompanhamos, a menos que estejamos em um tipo especial de cenário, no qual somos capazes de interagir com aquele mundo, de maneira sutil ou até conspícua. Em certas ocasiões, talvez tenhamos até mesmo o poder e a disposição para criar realidades

alternativas para certos mundos ficcionais – em *fanfics*.¹⁸⁶ Somos fantasmas assombrando ficções. Meta-fantasmas até, uma vez que podemos assombrar os próprios fantasmas originários da ficção, os fantasmas de primeiro grau.

Mas o fato de que participamos das narrativas ficcionais, talvez, não seja algo tão extraordinário assim. Há décadas, nós dispomos de livros-jogos nos quais podemos “escolher a nossa própria aventura”, peças teatrais que envolvem a participação interativa com a audiência, *RPGs* e outros tipos de jogos com *storytelling* ficcional. De uma forma mais ampla, como diz Wolf (2012, p. 138), “a experiência de mundos imaginários sempre exigiu a participação ativa da audiência, cujas imaginações são chamadas a preencher as lacunas e completar a Gestalt do mundo necessária para trazê-lo à vida”. Sem embargo, essa participação ou integração subjetiva em especial não altera os desfechos ou eventos das histórias, mas sim a forma como eles são renderizados, percebidos ou interpretados. Já um modo interativo de participação nos coloca no papel das personagens e, nos faz “encarná-las” a ponto de alterar a própria história que está sendo contada.

Há ainda o que Richard Gerrig (2023, p. 229; 245) nomeia como “respostas participatórias”. São as respostas que temos diante de ficções, mas como se estivéssemos, realmente, participando de eventos factuais. Elas compreendem vociferações diversas, expressões de preferências e instruções de resolução de problemas que lançamos em vão para personagens incapazes de nos perceber – e.g. “Não faça isso, faça isto”; “Você é isso ou aquilo”; “Tomara que isso em vez daquilo”; “Será que ela sabe ou sempre soube?”. Historicamente, essa tendência à participação do público é bastante tradicional no *storytelling*. Consoante Scalise Sugiyama (2017, p. 4-5): “A narrativa oral é inerentemente responsiva e participatória”. Em sua realização, é comum que a audiência seja conduzida a participar com demonstrações de que está entendendo ou prestando atenção. A audiência costuma responder com interjeições, ruídos, chamamentos, palmas, risadas, expressões de desgosto ou comiseração, reflexões, comentários. Dito isso, o fato de que participamos das ficções é, em verdade, bastante ordinário.

Assim como fantasmas são sempre puxados e mantidos pelo “Outro Lado”, de modo que não podem completamente transmigrar para o “Lado que não é Outro” ou existir neste

¹⁸⁶ Versões ou adaptações criadas por fãs a partir das ficções originais. Elas costumam partir de suposições tais quais: “E se tal personagem não tivesse morrido?”; “E se tais personagens tivessem adotado outro caminho ou relação?”; “E se isso ou aquilo tivesse sido diferente?”. O fenômeno das *fanfics* está em acordo com a tendência de públicos imersos na narrativa para a “reelaboração anômala” (*anomalus replotting*). Ao nomeá-la, Gerrig (1993, p. 177) assinala que esses públicos “ativamente pensam sobre o que poderia ter acontecido para mudar um desfecho”.

“Lado” sem as forças sobrenaturais do “Outro”, as audiências das ficções também dependem, inicialmente, das conexões com seu mundo de origem para processar e navegar nos mundos ficcionais. Nós “viajamos” para as ficções com nossas bagagens experienciais e padrões de mundo em vista. De acordo com Gerrig (1993, p. 17), é necessário que usemos as nossas próprias experiências e informações prévias de mundo para preencher os vazios da narrativa. Com nosso engajamento, nós damos substância às vidas psicológicas das personagens. As nossas próprias memórias pessoais se misturam com as informações trazidas pela narrativa. *Possuímos as narrativas parcialmente.*

Ao experienciarmos narrativas ficcionais, nós tendemos a nos orientar por um princípio de interpretação denominado por Marie-Laure Ryan (1980) como “princípio de afastamento mínimo” (*minimal departure*) em relação ao nosso mundo. Primeiro, nós exportamos os parâmetros de experiências que temos em nosso mundo para interpretar as realidades ficcionais, extrapolando-os e preenchendo as lacunas narrativas de acordo com eles – e.g. assumimos que existe algo como a força da gravidade, mesmo sem informação direta a respeito; que seres humanos ou antropóides da ficção se comportam mais ou menos como humanos de fato; que as estruturas sociais, políticas e econômicas, sejam quais forem, operam de modo verossimilhante àquelas que atravessam as nossas vidas (Wolf, 2012, p. 54). Depois, quando necessário, fazemos ajustes e atualizamos o que conta como normal ou normalidade conforme possíveis discrepâncias trazidas pela ficção (Foy e Gerrig, 2014) – e.g. mundos ficcionais em que, *normalmente*, alguns seres humanos voam com o próprio corpo, podem ler mentes, são imortais; alienígenas vivem entre nós; a força da gravidade funciona diferente. A depender da quantidade de ajustes necessários, maior será a percepção de distância do nosso mundo de fato. “Este senso de distância pressupõe, é claro, que leitores participam na construção de mundos narrativos” (Gerrig, 1993, p. 14).

Agora, já nos afastando um tanto da metáfora fantasmagórica, de volta para a noção de simulação, é possível acrescentar que as simulações das ficções dependem de nossas noções prévias também para a sua integração causal. Por exemplo, como comenta Wolf (2012, p. 51), os clássicos de *Hollywood* costumam usar um entrecorte de cenas em que surge na cena inicial uma pessoa partindo com um carro, para então, na cena subsequente, ressurgir o mesmo carro chegando em um lugar diferente. Presumimos que houve uma jornada entre essas cenas – pela pressuposição de leis físicas, do funcionamento normal de veículos, de que não existe apenas um lugar no mundo etc. Segundo Oatley (1999, p. 109), “as audiências integram os elementos aparentemente díspares, construindo e criando elas mesmas uma experiência em movimento, sem costura aparente”. Na expressão de Wolf, ocorre aí uma

“Gestalt narrativa” – ao menos, caso estivermos já familiarizados com as convenções do *storytelling* cinemático.

Ademais, há uma integração quase-física entre ficção e vida devido à ressonância sensorimotora entre as ações exibidas pelas personagens ficcionais com as ações que performamos em nossas vidas; inclusive, com o acionamento das mesmas áreas cerebrais envolvidas nestas ações. Conforme Armstrong (2020, p. 138-139), essa ressonância contribui para uma “ilusão de presença” e, como suponho, o mesmo pode ser dito sobre a “Gestalt narrativa” proposta por Wolf. Com uma maior fluência do público sobre essas conexões causais e modalidades de ações, as simulações da ficção tornam-se mais vívidas.

Passemos de uma vez à metáfora do “transporte narrativo” (*narrative transport*), visto que já tocamos no assunto de “viajar” para a ficção alguns parágrafos atrás. Gerrig (1993) pensa que ela resume bem o que leitores (o seu termo para audiência), frequentemente, descrevem como a sensação de serem “transportados” por uma narrativa. Ela captura, segundo Gerrig (1993, p. 3), “um dos mais proeminentes aspectos fenomenológicos da experiência com mundos narrativos”. É a sensação de que nos “perdemos” nas, somos “sugados” pelas ou “viajamos” para as ficções, sendo este “viajar” o mais próximo da *atividade* que está em jogo aqui. Ainda Conforme Gerrig (1993, p. 12), enquanto “viajantes”, leitores *performam* certas *ações*. Não tanto em um sentido de usarem estratégias conscientes de leitura, quanto de processarem as narrativas com fluência automática ou espontânea, como ele esclareceu recentemente (Gerrig, 2023, p. 227). Em sua concepção, essa performance e participação alimentam a sensação de “transportação”, ao passo que são alimentadas por ela. Pessoas mais “transportadas” participam mais da construção dos mundos narrativos e, quanto mais participam, maior será a sua sensação de “transporte”. Elas “viajam” para mundos simulados, enquanto corroboram com a própria simulação.

Gerrig tem aí a preocupação de afastar uma aura de indevida passividade que a noção de “transportar” pode projetar. Mesmo inconsciente, há uma atividade pela qual leitores (com suas memórias, informações prévias e emoções) orientam e tornam a própria “viagem” mais ou menos fluente. Ainda metaforizando, Gerrig (1993, p. 19) observa que leitores são como atores, que podem em suas performances ter um nível melhor ou pior de atuação em dar vida a personagens. Leitores com mais habilidade podem ter uma experiência mais fluída, sem tantos solavancos interpretativos ou tantas esbarradas em convenções desconhecidas. A leitura flui.

Durante o processo de “transportação”, a audiência está vividamente concentrada, absorva, no que está ocorrendo nas narrativas.¹⁸⁷ Tipicamente, há uma convergência intensa de sistemas e capacidades – atenção, cognição, emoção, imagética (*imagery*).¹⁸⁸ Por conseguinte, a audiência pode perder a noção do tempo, falhar em perceber eventos que estão ocorrendo no ambiente imediato e se distanciar dos parâmetros de factualidade ou normalidade do “mundo real”.¹⁸⁹ Para Moniek Kuijpers (2017, p. 30), essa ideia toma as histórias tais como “entidades espaciais”, lugares onde podemos estar ou para onde queremos viajar. Na concepção de Gerrig (1993), também está expresso aí que o público viajante retorna desses “espaços” de alguma forma diferente para o seu mundo original – com novas experiências, memórias, *souvenirs*. Inclusive, as pesquisas correntes em torno dessa concepção têm uma significativa preocupação em entender como a “transportação” pode mediar a capacidade persuasiva do formato narrativo, especialmente, quando se trata da narrativa ficcional.¹⁹⁰

Penso que é possível considerarmos como tecnologicamente *disfuncionais* as narrativas ficcionais incapazes ou menos capazes de nos *transportar* para a simulação de seus mundos inventados. Elas falham em “dar vida” narrativamente aos mundos e personagens que modela. Algo que certamente é relativo ao público e ao seu contexto. Assim como uma camiseta infantil pode servir para uma criança, um desenho animado infantil pode transportá-la muito bem, mas não servir em absoluto para um adulto. Em contrapartida, públicos-usuários incapazes ou menos capazes de *performar* certas narrativas ficcionais podem carecer de um *know-how* sobre como processá-las – e.g. desconhecem convenções técnicas, de gênero, *tropos*, variações estilísticas. Eles não sabem “viajar” tão bem através das ficções. Porém, há casos em que a dificuldade ou falha em performar adequadamente uma narrativa ficcional é circunstancial – e.g. cotidianamente, mães que precisam dividir a sua atenção para zelar pelos filhos e para planejar o almoço do dia seguinte. Em suma, consideradas essas

¹⁸⁷ Existe uma miríade de conceitos relativos a experiências de imersão que possuem familiaridade com o de ‘transportação’. Há vários exemplos. ‘Absorção narrativa’ é praticamente um sinônimo, porque ‘transporte’ é um termo usado para designar a nossa experiência de imersão com narrativas ficcionais ou não-ficcionais. ‘Flow’ refere-se à sensação geral de imersão em experiências, quando há uma alta convergência entre nível de desafio e nível de habilidade em se performar uma atividade. Cf. Csikszentmihalyi (1991). Já ‘presença’ descreve a sensação de nos percebermos fisicamente em um mundo mediado, tal como uma realidade virtual. Cf. Foy e Gerrig (2017, p. 52). Como há um acionamento sensorimotor em nossa experiência com narrativas, mas sem o acompanhamento da percepção do nosso corpo no ambiente da história narrada, fala-se também em ‘ilusão de presença’ em relação a essa experiência. Ainda na esteira de experiências de imersão, por fim, Crago (2014, p. 143) comenta sobre o *transe* que escritores experimentam ao realizar o seu trabalho; frequentemente, buscando induzi-lo com substâncias psicoativas, movimentos físicos e rotinizações ritualizadas.

¹⁸⁸ É uma tradução um tanto precária, paliativamente.

¹⁸⁹ Cf. Brock e Green (2000, p. 701); Foy e Gerrig (2017, p. 49); Gerrig (2021, p. 132), para um melhor detalhamento e exemplificação dessa observação.

¹⁹⁰ Eu voltarei nessa questão mais adiante.

relativizações, esse conceito de “transportação” pode também ajudar na descrição da nossa relação com a tecnologia da ficção narrativa – uma simbiose, como já mencionado.

Tal conceito ainda é produtivo no sentido de ganhar novas direções de volta para velhos problemas. Um deles é a tradicional preocupação com o papel da estética, da forma ou do estilo em nossa relação com as ficções. Kuijpers (2017, p. 33-35) dirige-nos para “formas estéticas de absorção”. Eu não penso que exista uma forma não-estética de absorção, mas o ponto dela é antes *ênfatizar* como a estética importa nessa experiência. Ainda segundo a autora, as pesquisas sobre “transporte” têm enfatizado o poder dos mundos narrados, seus conteúdos, em vez dos estilos ou das escolhas estéticas que os pervadem. Isso porque várias noções de consciência estética (estranhamento, desfamiliarização, *foregrounding*) não estão focadas na experiência da história em si, mas sim sobre como elas estão sendo escritas ou como a linguagem é usada nelas. Quer dizer, os estranhamentos estilísticos e desvios poéticos das normas ordinárias da linguagem podem suspender, momentaneamente, a sensação de imersão na história. Emergimos dela magnetizados pela linguagem como tal, que é trazida para o primeiro plano (*foregrounded*). Assim, há uma interrupção no ritmo da história, justo com a intensificação da percepção sobre os usos da própria linguagem.

O ponto levantado por Kuijpers (2017, p. 37-39) sugere que existe uma diferença entre a absorção na própria história, no artefato em si (*story world absorption/transportation*), e na artefactualidade do artefato (*artifact absorption*). Talvez isso ajude a explicar por que, grosso modo, a relação de professores universitários e de críticos de cinema ou literatura não é a mesma que a de um público casual com as ficções. Pelas necessidades ou preferências do ofício, tais profissionais costumam incorrer, comparativamente, mais no segundo tipo de absorção. Como o primeiro tipo de absorção (*transportation*) é tido como mediador para a persuasão narrativa (ficcional ou não-ficcional, sem diferença),¹⁹¹ haveria aí um suplemento para o contra-argumento de Nussbaum (1998) a Posner (1997), pelo qual professores de literatura teriam um distanciamento incomum acerca do “conteúdo” das histórias. Talvez esse seja o caso do próprio Posner nos exemplos debatidos em sua querela particular tratada no primeiro capítulo. A absorção de Nussbaum com as obras de Dickens ‘seria híbrida, enquanto a de Posner tenderia a priorizar o segundo tipo.

¹⁹¹ Segundo Green et al. (2020, 135), enquanto algumas evidências sugerem que narrativas factuais (não-ficcionais) podem nos “transportar” tanto quanto ficcionais, outras sugerem que ficções costumam ser mais emocionalmente *envolventes e instigantes* na imaginação de possibilidades, o que poderia lhes conferir vantagem de “transportação”. Dito isso, o etiquetamento de narrativas como ‘ficcionais’ ou ‘factuais’ parece ser irrelevantes em sua capacidade de persuasão, mesmo quando se trata da mesma história. A sua capacidade de “transportação”, de envolvimento emocional e de transmitir um senso de realismo ou plausibilidade parecem ser mais relevantes.

Porém, não se trata de uma oposição necessária, visto que essas modalidades de absorção *coocorrem* durante o usufruto das narrativas. Uma não implica um desvio radical da outra, mas em uma mudança na *intensidade* do foco. Como arremata Kuijpers (2017, p. 41), esse próprio vai-e-vem na “distância estética” pode enriquecer a amplitude da experiência do público com a narrativa. Esses tipos de absorção podem se reforçar, na medida que aumentam juntos o interesse pela história. Elas cooperam para tornar uma obra mais atraente. Ao admirarmos a perícia (*craftmanship*) com a qual uma história foi feita, passamos a nos interessar mais pela narrativa. Por exemplo, a apreciação pela tal “arte élfica” (*elvish craft*) do estilo de Tolkien pode aumentar o nosso interesse por entender as desventuras dos elfos na Terra Média, e vice-versa.

De modo bastante conveniente, o trabalho de Christopher McVey (2020) oferece um estado da arte detalhado sobre a pesquisa em “transportação narrativa”. Ainda que não seja objetivo desta tese detalhar esse estado da arte tanto ou mais, eu gostaria de trazer alguns pontos com base no trabalho de McVey e em outros. Primeiramente, McVey (2020, p. 83) observa que o eixo dessa área de pesquisa sobre “transportação narrativa” são *os efeitos* da persuasão narrativa, sobre qual postula-se o “transporte” como forte candidato a principal mediador ou mecanismo explicativo dos efeitos.¹⁹² Resumindo: em hipótese, quanto mais o público é “transportado”, mais provável que ele seja persuadido a assumir ou reassumir atitudes, crenças ou comportamentos que são encorajados, direta ou indiretamente, pelas ficções. Um tópico caro, diga-se de passagem, ao segundo capítulo desta tese.

Há dois modelos majoritários sobre o que leva ao “transporte”: o da imagética (*imagery*) e o da identificação com personagens. O primeiro, avançado por Timothy Brock e Melanie Green (2000), entende que o público das narrativas é “transportado” e persuadido em função da capacidade da história em evocar uma vívida imagética, mesmo que os estímulos percebidos não existam de fato. “A vívida imagética facilita a simulação ou imaginação dos eventos da história, e esta experiência simulada pode ser, particularmente, influente na formação de atitudes” (Green, 2020, p. 130). Como explica McVey (2020, p. 87), ao contrário do que pode sugerir o termo, é menos sobre uma projeção de imagens visuais em nossas mentes e mais sobre a experiência fenomenológica multissensorial que nos traz a impressão de que estamos vivendo o mundo narrado pela história. É essa experiência que provoca nossas

¹⁹² Sem exclusividade, muitas vezes entendidos como em cooperação, outros candidatos a mediadores são, por exemplo, a identificação com personagens e o fluxo das respostas emocionais orientado pela narrativa. Cf. Green et al. (2020, p. 134).

atitudes, crenças, concepções ou linhas de pensamento preexistentes. Trata-se de uma persuasão por imagem ou por experiência.

Acerca disso, Kaitlin Fitzgerald e Melanie Green (2017, p. 54) assinalam: “Pode ser difícil para argumentos verbais ou estatísticos superar o poder de uma imagem mental [...]” ou de um construto fenomenológico. Eu posso saber que uma viagem de avião, “racionalmente”, é bastante segura, mas ser incapaz de ignorar a imagética ou a fenomenologia das quedas de avião.¹⁹³ Em sentido mais positivo à racionalidade da imagem, nós podemos considerar quando um discurso ou relatório *diz* uma realidade social como positiva com base em números de *IDH* ou estatísticas de “progresso econômico”, com fria racionalidade, enquanto a vivência quente dessa realidade *mostra* algo bastante diferente. Como reza aquele famoso ditado: “uma imagem ‘diz’ mais do que mil palavras”.

Conforme prossegue McVey (2020, p. 88), o segundo modelo é capitaneado por Donna Rouner e Michael Slater (2002). Essa abordagem é desenvolvida a partir do ‘modelo de probabilidade de elaboração’ (*elaboration likelihood model*), um modelo empregado em estudos de retórica e persuasão. Segundo este, quanto mais a história coincidir com o interesse pessoal (*self-interest*) do público (seus desejos, suas necessidades), maior a probabilidade de que o público se engaje cognitivamente com o argumento da história e *elabore-o* – i.e. aprofunde-o em relação ao seu conhecimento prévio. A satisfação desse interesse pessoal elevaria o engajamento cognitivo com a história e, por conseguinte, os níveis de “transportação”. Rouner e Slater (2002, p. 176) repaginam esse modelo, por exemplo, especificando também a noção de “identificação” em vez de uma variável mais ampla de interesse pessoal. De acordo com isso, a identificação pessoal com personagens (percebidos como similares ao *self* ou como relações parassociais) poderia, talvez, aumentar os níveis de absorção ou “transportação” do público.¹⁹⁴

Rouner e Slater (2002, p. 178) reconhecem que a identificação não é imprescindível para uma narrativa “transportar” o público. Não obstante, ela poderia funcionar como um importante mediador parcial para explicar os efeitos persuasivos das narrativas junto aos níveis de “transportação”. Quanto mais conectado à história com personagens o público

¹⁹³ O que conta como racional está em jogo aqui. Argumentos, estatísticas, imagens, experiências? Nesse caso, o medo poderia não ser apenas sobre a probabilidade real da queda, mas sobre a sensação de profunda falta de controle, a falta de familiaridade com a experiência de voar de avião ou o potencial catastrófico da queda. A razoabilidade dessa resposta emocional poderia derivar destas razões, em vez de ser mera ignorância ante o conhecimento probabilístico.

¹⁹⁴ “É também importante notar que a transportação se correlaciona fortemente à identificação com personagens, sugerindo que elas se reforçam mutuamente. Todavia, esses dois construtos, embora possam coocorrer, são conceitualmente distintos. Identificação refere a conexões com personagens enquanto transportação captura a imersão geral no mundo narrativo” (Green e Nabi, 2015, p. 141).

estiver via identificação, resume McVey (2020, p. 91), tanto maior seria chance de ele endossar as crenças, atitudes e valores implicadas favoravelmente pela história, ao menos, temporariamente. No fundo, há aí a ideia familiar de que somos mais facilmente persuadidos por pessoas com quem nos “identificamos” – nós mesmos e nossas amizades. Nessa perspectiva, enquanto força motora do transporte narrativo, as relações de “identificação” e de engajamento emocional (pessoal) com as personagens recebem um destaque maior do que a vivacidade da fenomenologia da narrativa. Dito isso, a partir de sua revisão mais extensiva, McVey (2020, p. 93) conclui que as pesquisas atuais favorecem uma combinação de ambas as abordagens, via imagética e via identificação – sem surpresa, é preciso dizer.

Em sua sinergia com a narrativa, a tecnologia da ficção permite a criação flexível de mundos e personagens vívidas, com as quais podemos nos engajar cognitiva e afetivamente. Mundos simulados, para os quais podemos viajar como “fantasmas” que caminham *entre*, *acerca* e *através* personagens, sentindo com ou contra elas; mas incapazes de chamar a sua atenção. Uma questão relevante aqui é entender o que modera (facilita, dificulta, mitiga ou intensifica) a vivacidade dessa “transportação” narrativa e do engajamento identitário com personagens. Seria algo a ver mais com o *design* das histórias ou mais com as características do público-usuário? Nota-se que ainda estamos às voltas com as questões do capítulo anterior. É mais a obra que persuade ou mais a audiência que se persuade?

A resposta é, novamente, mista. A noção de intra-ação avançada no segundo capítulo parece compatível também em relação a essa literatura de pesquisa empírica sobre “transportação narrativa”. McVey (2020, p. 93) separa os moderadores em duas categorias, sendo uma a respeito das características de quem recebe as histórias e a outra sobre as características das próprias histórias. Todavia, esses moderadores são melhor entendidos com coatuantes. Em alguns casos, a demarcação não parece ser à risca. Assim, a divisão provisória desses moderadores vaga em uma linha, às vezes, tênue.

Admitido isso, é possível recortar alguns moderadores como incidentes sobre a própria história. Um deles é a dificuldade da história – a qual, já “pisando na linha” demarcatória, também depende da proficiência do público. Segundo McVey (2020, p. 98), obras mais difíceis exigem níveis mais elevados de concentração, o que leva a níveis de “transportação” mais elevados. Um exemplo aqui pode ser a série alemã *Dark* (2017-2020), com suas múltiplas linhas temporais, suspenses e conjunturas em paralelo com textos dotados, muitas vezes, de uma profundidade enigmática. Porém, assim como no caso da noção de *flow*, parece necessário que o público tenha habilidades capazes de responder à altura aos desafios

interpretativos das histórias, para que não seja uma experiência frustrante em vez de *transportante*.

Outro moderador, como esperado, é a própria qualidade ou artisticidade da narrativa – o que é particularmente complicado de definir à régua. Ainda que possa haver controvérsia sobre a métrica, há evidências de que tanto clássicos quanto *bestsellers* ou obras aclamadas pelas críticas levam mais à “transportação” do que narrativas escritas por pesquisadores para os propósitos de pesquisa (McVey, 2020, p. 103). Quer dizer, o nível de maestria presente no *design* das narrativas ficcionais importa. Outro moderador chave é a capacidade da trama em permitir que o público “visualize” os eventos em andamento, ou melhor, em permitir que ele possa se imaginar como se estivesse dentro das cenas.

Ademais, Jennings Bryant e Arthur Raney (2020, p. 334) destacam que o engajamento com o mundo da narrativa pode ser interrompido caso a audiência perceba incoerência, implausibilidade ou inconsistências *inexplicáveis*.¹⁹⁵ Em dois sentidos. Primeiro, sem qualquer explicação textual, contextual ou para-textual, a história trai os parâmetros normativos que exportamos do “mundo real”. Segundo, sem razão criativa, a própria narrativa tem incongruências internas, saltos ilógicos ou confusões dos fios narrativos que compõem a trama. A história não faz sentido, *quando deveria fazer* – obviamente, há histórias que exploram o *nonsense* como propósito alegórico ou criativo geral, mas, às vezes, elas são apenas malfeitas.

Consoante Green (2004, p. 252), a falta de coerência da narrativa *pode* atrapalhar a percepção de algumas histórias como realistas diminuindo, assim, a “transportação”; ao menos, quando se espera que a ficção seja “uma simulação dos aspectos essenciais da vida humana”. Aliás, a “verossimilitude, ou a percepção de realismo sobre a história, também foi identificado como um forte moderador para o transporte narrativo” (McVey, 2020, p. 105). Não se trata de que a história seja considerada mais real ou verdadeira; isto é, que haja veracidade em seus conteúdos afinal. É sobre uma “percepção de realismo”. A veracidade factual, aliás, tem sido evidenciada como irrelevante para os níveis de “transportação” do público. O ponto é, assim, sobre em que medida o público *percebe* as personagens, as suas ações e os eventos das histórias como sendo razoáveis ou verossímeis.

Mas, como levanta Green (2004, p. 253), talvez a relevância emocional da história seja mais importante do que o realismo dela para o encorajamento da imersão do público. Por

¹⁹⁵ Ressalvo que a inconsistência pode ser parte do propósito da história ou das características de gênero. Ou ainda, ela pode ser salvaguardável por alguma explicação auxiliar contida na própria narrativa ou pela criatividade teórica do público, que aja para racionalizar a inconsistência com um “remendo”. Não é incomum que fãs criem teorias elaboradas para explicar aparentes inconsistências de suas obras favoritas.

exemplo, a presença nas histórias de personagens que sejam estimulantes psicológica ou emocionalmente parece importar mais do que elas parecerem fisicamente com seres humanos de fato. Nesse sentido, um *cartoon* com personagens complexas poderia ser tão engajante quanto um filme em *live action* com personagens equiparáveis. Talvez, porém, algumas pessoas possam ter uma restrição maior ou até certa aversão em levar a sério desenhos animados – já conheci várias pessoas (adultas) com esse perfil. Nesse caso, parece que o realismo físico ainda pode prevalecer na moderação.

Segundo Fitzgerald e Green (2017, p. 55), em termos de “transportação”, “narrativas são particularmente poderosas quando elas evocam emoções fortes” acerca de suas personagens e dos eventos da sua história. Nós experienciamos emoções regularmente em relação a ficções. Ainda que as nossas tendências para ação subsequente sejam diferentes a respeito de ficções e não-ficções, a experiência imediata das emoções não parece diferir. Elas ajudam a orientar e a prender o nosso foco nos desenlaces das histórias – algo importante para “transportação”. Diferentes públicos podem diferir em suas emoções sobre a mesma história. Essa variação pode levar a interpretações diferentes. Pois, como bem expressa Jenefer Robinson (2005, p. 128), as “emoções refiguram (*regestalts*) o mundo em linha com nossos desejos, objetivos e interesses”. Assim, percebemos e interpretamos as ficções de acordo com os “prismas” das nossas emoções.

Aliás, se tivermos experiências prévias afins com os eventos narrados, é bem provável que importemos os nossos filtros emocionais dessas experiências passadas, em vez de, caso houver dissonância, seguirmos a tônica da história e das suas personagens (Hamby et al., 2023, p. 140). Não obstante, é possível que reavaliemos as nossas emoções à luz de novas experiências ou de novas reflexões. Seguindo Robinson (2005), nós podemos considerar que emoções são avaliações imediatas que estão abertas, processualmente, a serem monitoradas e reavaliadas.

De acordo com Gerrig (2023, p. 234), é interessante que as pesquisas atuais têm identificado que as mudanças de valência emocional (*emotional shifts*) durante uma narrativa podem aumentar a sensação de “transporte” do público e, por conseguinte, facilitar a sua persuasão em consonância com os argumentos *implícitos* na história. Segundo Melanie Green e Robin Nabi (2015, p. 137), o *flow* emocional (a combinação de *shifts* emocionais em resposta à história) “pode promover e sustentar o engajamento contínuo com o mundo narrativo”, provavelmente, elevando a influência da narrativa. Essas alternâncias emocionais tendem a ser também mais memoráveis; em especial, se envolverem grandes surpresa ou reviravoltas. Desse modo, talvez, elas “tenham mais tempo” para nos influenciar.

De maneira relevante, ainda segundo Green e Nabi (2015, p. 143-147), o formato narrativo tem um desenho propício para permitir que o público siga personagens através de eventos que envolvem enfrentar e, muitas vezes, superar adversidades. Em outras palavras, ele tem um desenho propício para incitar mudanças emocionais em fluxo consonante ou dissonante – é algo característico do formato. Alguns exemplos clássicos são: as histórias de adversidade que levam a jornadas de superação; as histórias alegres de súbita tragédia; as histórias de suspense que entremeiam curiosidade com esperança ou medo, para se consumarem em resoluções satisfatórias ou terríveis; histórias em *crescendo*, que vão aumentando o “volume” de uma emoção à medida que a trama se desenrola. Em todos os casos, a tensão dramático-emocional mantém o público conectado à história. Ademais, as excitações emocionais podem incentivar as audiências a buscarem mais informações sobre os assuntos narrados, a compartilharem esses assuntos com outras pessoas, a elaborarem o que experienciaram em relação à narrativa e, inclusive, a terem um maior interesse político – evidentemente, quando a história envolve isso (Green; Nabi, 2015, p. 150-151).

Paralelamente, também é possível destacar outros moderadores a respeito do público das histórias. Algumas pessoas são, simplesmente, mais propensas a “viajar” ou serem transportadas do que outras. Conforme Fitzgerald e Green (2017, p. 51, grifei): “*Transportabilidade* é definida como a tendência ou probabilidade de ser transportado em narrativas”. Algumas pessoas apenas são mais “transportáveis” do que outras. Em adição, os indivíduos do público variam em suas necessidades afetivas ou emocionais. Alguns indivíduos buscam e desfrutam de situações que os permitem experimentar emoções intensas, enquanto outros tendem a evitá-las.

Destacadamente, as experiências e os conhecimentos prévios têm um papel bastante importante de moderação. Talvez o protagonismo afinal. Por exemplo, se as personagens de uma história se parecem com as pessoas que eu simpatizo ou tenho interesse em conviver (amigos, certos familiares), é provável que eu seja mais “transportado” pela história (Green, 2004, p. 261). Ou ainda, se a experiência da narrativa se parecer com a minha experiência pessoal direta, é mais fácil que eu tenha a percepção de fazer parte das ações narradas e seja, assim, “transportado” (Green, 2020, p. 136). Todavia, em algumas circunstâncias, a familiaridade com os temas, questões ou pessoas ficcionalizadas pode levar parte do público a se alienar da narrativa. Por exemplo, quando parte da audiência de *Monty Python: A Vida de Brian* (1979), por seu *excesso* de escrúpulos religiosos, entre outras explicações, recusa-se a embarcar em uma história que satiriza a religião institucionalizada. Ou então, quando para fãs fervorosos, uma adaptação cinematográfica, infeliz em sua opinião, falha em fazer jus à obra

literária original. Por outro lado, pode ser um filme espetacular para quem sequer suspeitava da existência do livro.

Essas experiências e conhecimentos prévios podem gerar um maior interesse inicial pela história, o que pode ser recompensando ou frustrado a depender da condução ou qualidade da narrativa. Consoante Richard Gerrig e Micah Mumper (2017, p. 241), a *expertise* em determinados temas pode afetar a forma como entendemos as histórias, talvez facilitando entender e fruir melhor da trama ou preconizando uma postura de crítica a inconsistências. Por exemplo, por conhecer bem as regras e a cultura do tênis de mesa, além de praticá-lo como amador, tenho uma maior facilidade em ser “transportado” pela trama de *Ping Pong: The Animation* (2014), cuja execução é primorosa. Mas se a representação do esporte traísse meu conhecimento e experiências prévias, provavelmente, eu teria adotado uma postura crítica ostensiva – “isso não é assim”, “isso não faz sentido”. Sem embargo, a ausência desse repertório prévio não impede, necessariamente, que outra pessoa seja “transportada” por essa história.

Níveis de experiência, conhecimento ou *expertise*, a propósito, diferem. Assistindo a um dos zilhões de filmes ambientados em Nova Iorque, por exemplo, algumas pessoas podem ter uma ideia vaga do que é a cidade por fontes de “segunda mão” (testemunhais, não-ficcionais e até ficcionais), como é o caso deste brasileiro que vos escreve, ao passo que outras podem tê-la visitado brevemente ou até mesmo ter várias experiências pessoais significativas nela. Talvez essas pessoas sejam simpáticas, hostis ou indiferentes a essa cidade. Essa variação conspícua faz com que uma mesma obra seja experienciada de diversas formas, como assinalam Gerrig e Mumper (2017, p. 242). Pessoas mais familiarizadas com a cidade, por exemplo, podem suplementar o modelo da ficção com detalhes sensoriais (visuais, olfativos, auditivos) não perceptíveis através da história. Como bem resume Green (2004, p. 262), “o conhecimento prévio pode encorajar lembranças – elos entre o conteúdo da história e a própria vida de quem a lê”. É um possível caminho entre a ficção e a vida.¹⁹⁶

Para além de Nova Iorque, outro exemplo mais caro a este trabalho pode envolver as experiências e concepções pessoais acerca de temáticas do vasto domínio da moral, como problemas de infidelidade ou traição. Considerando um caso nesse sentido, Gerrig e Mumper

¹⁹⁶ De maneira consonante, Marco Caracciolo (2011, p. 379) propõe que “a experiencialidade (o ‘impacto’ de nos engajar com a história, na medida que ela nos afeta) pode ser descrita como uma ativação de nosso *background* pessoal, e essa ativação é o germe da interpretação”. A reatividade afetiva do público é indicativa dessa “experiencialidade”. Caracciolo exemplifica que ao assistir *Hereafter* (2010), de Clint Eastwood, a sua resposta ao filme depende da ativação de alguns valores (sobre ‘vida’, ‘irmandade’) que fundeiam a sua própria identidade. Em contrapartida, como arremata o proponente, o filme molda a sua “paisagem de valores” e, em paralelo, afeta o histórico de suas relações experienciais com o mundo.

(2017, p. 251) estudam como a recepção de diferentes indivíduos pode diferir sobre a novela *The Slippage* (2013), de Ben Greenman. Pela perspectiva do protagonista, dominante na narrativa, o seu *affair* tenderia a ser defendido como justificado. Talvez isso ressoe, positivamente, para pessoas que em algum momento tiveram *affairs* e não se arrependeram ou ainda tratam a sua própria decisão como justificável. Mas essa perspectiva pode ressoar às avessas como um “papo furado” caso o público tenha se arrependido de decisão similar ou já tenha sido traído, por exemplo. De todo modo, nós vivemos as experiências através das ficções com base em nossas próprias experiências prévias.

Em suma, há uma profusa diversidade na forma como as mesmas histórias são recebidas.¹⁹⁷ Essas diferenças individuais na experiência das narrativas é algo tratado detidamente por Gerrig (2011). Segundo ele, algumas variações típicas são relativas às “preferências de desfecho” e às “avaliações de decisão”. Em cada episódio da narrativa nós podemos preferir que algo se suceda dessa ou falhe de outra forma, além de avaliar as agências das personagens envolvidas como devidas ou indevidas – por coerência ou moral. Isso pode gerar assimetrias. Pela curiosidade no desenrolar da trama e no desenvolvimento das personagens, que tanto me interessam agora, eu posso preferir que a família Corleone prospere em *O Poderoso Chefão*, considerar as ações de Michael Corleone como coerentes com sua posição de *Don*, mas também indevidamente imorais em vários sentidos. Mas outra pessoa talvez não. A propósito, quando os desfechos ou avaliações favorecidas na trama forem opostas às nossas, nós teremos uma dificuldade maior em processar a narrativa. Literalmente. Conforme Gerrig e Mumper (2017, p. 246) e Gerrig (2023, p. 231), evidências sugerem que demoramos mais tempo para “ler” uma história cujo desenrolar entra em conflito com as nossas preferências. Como se, por um tempo ou mais, resistíssemos a aceitar o desfecho que é apresentado para nós.

Aliás, se nós temos alguma expectativa moral sobre a ficção, tudo isso precisa ser levado seriamente em consideração. Essa diversidade interpretativa sublinha que aplicações lineares e “em escala industrial” de certas ficções para “fins moralizantes” é um óbvio contrassenso. Não basta encontrarmos e propagarmos, assim e simplesmente, apenas “as ficções certas” – essa expressão que soa terrivelmente errada. A própria linearidade e industrialização desse processo é uma espécie de morte das possibilidades educativas da

¹⁹⁷ Caracciolo (2011, p. 376) resgata, por exemplo, que um estudo da década de 1970 sobre *A Metamorfose* (1915), de Kafka, listou cerca de 130 interpretações diferentes sobre a novela. E quantas mais não surgiram desde então e não foram contabilizadas à época? E quantas outras variações não existiram nos mesmos tipos de interpretação?

ficção. A ficção é uma possibilitadora de experiências. Para que recorrermos à ficção se formos despojá-la do que faz dela um meio tão interessante?

Devo observar ainda que essa literatura de pesquisa empírica, conscientemente, está repercutindo um entendimento lançado antes por críticos literários. Nesse sentido, Terry Eagleton (1983, p. 76) já afirmava: “Quem lê faz conexões implícitas, preenche as lacunas, produz inferências e testa palpites. E fazer isso significa se basear sobre um conhecimento tácito do mundo em geral e das convenções literárias em particular”. E autores da escola da ‘Estética da Recepção’, como Norman Holland, também já percebiam que “nós não somos ‘consumidores’ passivos da história [...] mas criamos nossas próprias experiências das histórias [...] em uma forma ativa” (Crago, 2014, p. 5). Experiências que criamos com a ajuda de nossas memórias pessoais e, portanto, com uma provável vinculação emocional.¹⁹⁸ Entretanto, é importante não tomar essa atividade ou criação como uma prática sobretudo deliberada. De acordo com Gerrig (2011, p. 93), as aplicações que o público faz de suas próprias experiências de vida acumuladas são, frequentemente, inconscientes. Portanto, nem mesmo um público especializado, em seu distanciamento profissional, consegue banir o “mundo real” de sua contemplação de “mundos ficcionais”.

Diversificando a formulação, é propício dizer que as nossas *memórias prévias* moderam a nossa transportação para mundos narrativos. Pode-se assumir que é teórica e empiricamente aceito que, nas palavras de Gerrig e Mumper (2017, p. 239), “as memórias acumuladas por leitores têm um impacto substancial em suas experiências narrativas”. De acordo com uma posição teórica levantada por Gerrig e Mumper (2019, p. 459), é bem possível que a maior parte de nossas inferências espontâneas sobre as narrativas dependam da *ressonância* dela com nossas memórias. Como as memórias de cada pessoa variam tremendamente, isso conduz a uma óbvia variação no entendimento, em juízos e em preferências sobre a história. Consoante Gerrig e Mumper (2017, p. 241), em um processo de integração com sua própria experiência, cada pessoa tende a reconfigurar os modelos dos mundos narrativos de forma diferente. Não só pessoas diferentes, mas a mesmas pessoas em momentos distintos de sua própria vida constroem modelos diferentes. Novas memórias são formadas, novas situações de vida são vividas, novos *backgrounds* estão disponíveis. A

¹⁹⁸ Segundo Gerrig e Mumper (2019, p. 460): “De fato, as emoções que acompanham as experiências das pessoas são frequentemente um importante componente de suas representações desses eventos [...] A memória para eventos emocionais é tipicamente melhor do que a memória para eventos mais neutros [...] O filósofo sânscrito Abhinavagupta fez a mesma reivindicação ‘um milênio atrás’: ‘De acordo com ele, todas as experiências deixam traços em nossa memória. Esses traços portam com eles as emoções sentidas no momento’”. Seria um princípio fulcral para a estética indiana. Deixando traços, os trabalhos artísticos comunicam emoção pela sugestividade (*dhvani*).

experiência e o sentido da obra são transformados. À medida que mudamos, a mesma história que nos “transportava” facilmente outrora pode deixar de fazê-lo. Ou ainda, uma história antes considerada tediosa pode passar a nos absorver com facilidade.¹⁹⁹

Nossas vidas e nossos corpos mudam. Eu me recordo da evocativa palestra de Janyne Sattler, “Literatura: uma porção de esboços de paisagens”, em 2024. Em seu texto, lido na ocasião, ela comenta acerca da expressão de Eduardo Galeano (2002, p. 13) sobre “A função do leitor/1” (sic), que termina assim: “Lucia não tornou a ler aquele livro. Não o reconheceria mais. O livro cresceu tanto dentro dela que agora é outro, agora é dela”. Isso me faz pensar que nós metabolizamos as ficções com todo o nosso ser, e elas se encarnam em nossos próprios tecidos, tornando-se únicas. Consoante Sattler, nós incorporamos as histórias ficcionais. As ficções tornam-se parte de nossos corpos a ponto de haver uma “indiferenciação subjetiva”. De maneira voraz, habitando-as com nossos próprios corpos e memórias, nós iremos assimilar novos pedaços das ficções e integrá-los em nossa existência. Com esse “corpo inteiro”, também alimentado por ficções, nós seguiremos respondendo aos novos pedaços e existências do mundo até o fim de nossos dias, colecionando-as para nos ajudar a metabolizar as incomensuráveis paisagens da vida. Em suma, eu diria que nós completamos as ficções, e elas nos completam.

Finalmente, tendo falado em “assombrações” e em assumir perspectivas,²⁰⁰ parece-me interessante que retornemos à noção de *identificação*, ainda que de maneira breve. *Saliento* que não estou falando, necessariamente, em mentalização ou em previsão dos estados ou processos mentais não explícitos das personagens; mas em assumir por identificação a perspectiva da personagem oferecida pela história – onde esses estados ou processos mentais podem inclusive estar bem explicitados, como pleiteia Carroll (2001). É mais no sentido da atração em ocupar, provisoriamente, o lugar de outra pessoa (*persona*) durante a simulação de mundos ficcionais.²⁰¹ É sobre uma fusão de perspectivas, uma incorporação transitória. É sobre *tornar-se* outras pessoas, mas não deixar de ser eu. É, enfim, sobre a autodescoberta

¹⁹⁹ De um lado, a ilustração mais óbvia são as leituras da primeira infância que, antes, pareciam tão imensas e atraentes, mas agora soam um tanto “bobas” ou, tediosamente, telegrafadas. Do outro, são as obras que consumimos “antes da hora”, em uma fase da vida que ainda não adquirimos os conhecimentos e as experiências necessárias para que essas obras fossem, remotamente, envolventes.

²⁰⁰ Precisamente quando escrevi: “[...] quem sabe, nós possamos assumir as perspectivas das pessoas que moram nas ficções, quase sobrepondo seus corpos com nossa presença fantasmagórica e, por um breve momento, talvez possamos encarná-las.”

²⁰¹ Acerca disso, Markus Appel, Jonathan Cohen e Michael Slater (2020, p. 187) observam que “há uma ânsia humana profunda em dar um passo para além das constrictões do *self* individual”. Eles ecoam a noção Abhivanagupta, filósofo indiano do século X, que teria sugerido que nosso amor pelos dramas tem raízes em uma liberdade momentânea que experimentamos de nosso próprio *self*, limitado, egóico.

pela exploração de outras perspectivas subjetivas. Novamente, como sugere Danto (2010, p. 63-64), talvez toda história ficcional seja sobre meu próprio eu, afinal.

“Transportação” narrativa e identificação são noções aparentadas, aliás. Consoante Fitzgerald e Green (2017, p. 52), a primeira captura a nossa imersão na história em geral; a segunda envolve a nossa imersão na perspectiva da personagem. E isso não é algo incomum. Seres humanos costumam se envolver profusamente com as personagens que encontram em mundos ficcionais. A experiência de identificação pode ser concebida também como a adoção dos objetivos e das motivações das personagens por parte da audiência, mesmo que transitoriamente.

Considerando a ativação do nosso córtex pré-frontal ventromedial (vmPFC), Timothy Broom, Robert Chavez e Dylan Wagner (2021) encontraram que quanto maior a nossa sensação de *se tornar* ou assumir as perspectivas das personagens, tanto mais o acesso do conhecimento sobre as personagens parece com o acesso do conhecimento sobre o nosso próprio *self*. Em outras palavras, as experiências das personagens com as quais nos identificamos acabam sendo incorporadas como se fossem as nossas.²⁰²

Como informam Gerrig e Mumper (2017, p. 253), é provável que sejamos mais “transportados” por uma história quando nos percebemos como similares a personagens da trama. Não obstante, essa percepção de similaridade pode não ser suficiente ou necessária para que ocorra um processo de identificação. *Identificação* não é o mesmo que se perceber similar a uma personagem e, talvez, nem seja algo moderado por essa percepção. Nas pesquisas correntes, Broom, Chaves e Wagner (2021, p. 548) revelam que há evidências iniciais de que a percepção de proximidade (*closeness*) e a afeição podem importar mais do que a percepção de similaridade para a “sobreposição neural *self*-outro com personagens ficcionais”; isto é, para o processo de identificação. Mas talvez o que importe mais seja quão saliente a perspectiva da personagem está e o quanto me interesse nela. Talvez, sendo mais claro, *closeness* e afeição não sejam as palavras certas para indicar o que motiva identificações com personagens moralmente ambivalentes ou, em especial, perversas.²⁰³ E,

²⁰² Nos casos de jogos ficcionais (eletrônicos ou de mesa), nos quais o público assume concretamente a identidade das personagens, pode-se esperar que a ativação vmPFC seja ainda maior do que no caso de narrativas ficcionais menos interativas e, portanto, a sobreposição entre *self*-outro. Todavia, não se pode esquecer que a audiência também pode assumir a identidade de personagens de filmes, livros e séries. Um exemplo é o fenômeno de *cosplay*, no qual fãs se vestem e atuam como se fossem personagens – de animações japonesas, em especial, mas não apenas.

²⁰³ Não sei se *closeness* e afeição descrevem tão bem, por exemplo, a relação transitória entre o personagem Raskolnikov e Armstrong (2020, p. 159): “A identificação com o criminoso é uma duplicação [*doubling*] peculiar na qual eu experiencio sua raiva e ansiedade como se essas emoções fossem minhas, porque em um sentido elas são, ainda que elas não sejam minhas, porque elas são de Raskolnikov (e eu não sou um assassino

por outro lado, nem sempre essa percepção de proximidade ou afeição significa que se trata desse processo de “identificação”.

Sem dúvidas, os tipos de relações do público com personagens são variáveis. Ele pode gostar, detestar ou ser indiferente a elas. Pode sentir com, sobre ou contra elas. Pode querer ser como elas (*wishful identification*)²⁰⁴ ou pelo contrário. Pode considerá-las como amigas ou inimigas, ainda que seja para sempre um sentimento impossível de ser correspondido (relação parassocial).²⁰⁵ Com a mesma unilateralidade, pode até mesmo ter algum interesse romântico ou sexual por elas – como investiga o estudo *Fictosexuality, Fictoromance, and Fictophilia*, de Velli-Mati Karhulahti e Tanja Välisalo (2021).

Mesmo com essa expressiva variedade, é possível recortarmos dois processos-chave de relacionamento com personagens, já mencionados: *identificação* e *parassocialidade*. No primeiro caso, o nosso senso de *self* é “borrado”; no segundo, ele se mantém estável. Esse “borrar” das fronteiras do *self* parece ser o aspecto distintivo do processo de identificação. Diferenças à parte, ambos nos dizem algo sobre a força da ficção em conseguir simular vidas ou dar vida a personagens, a ponto de nos permitir “assombrá-las”, como se estivessemos com elas ou pudéssemos “encarná-las”. Em comum, ademais, podemos lembrar ainda que os grupos sociais aos quais sentimos pertencer ajudam a compor e a moldar a nossa própria identidade. Para Appel, Cohen e Slater (2020, p. 185-186), inclusive, “é provável que personagens e shows favoritos de televisão [e de outras mídias] sirvam a um importante papel na formação e na manutenção da identidade”.

Como dito, essa literatura de pesquisa ainda em desenvolvimento busca entender como ou por que as narrativas (ficcionais, inclusive) podem nos persuadir a alterar crenças, atitudes, intuições ou comportamentos. Talvez, seja devido ou a partir de *níveis de transporte e identificação*. Seja qual for a explicação, presume-se que há algumas alterações nesses sentidos que são detectadas nas pesquisas, ao menos, por correlação. É interessante que consideremos como esse programa pode ser conjugado com outras iniciativas de pesquisa que não sejam necessariamente empíricas. Talvez seja nesse processo que ele se

que usa machado) [...] É eletrizante identificar-se com Raskolnikov porque nós experienciamos a ansiedade de um assassino – e perturbador [...] mas apenas caso estivesse acontecendo, de modo que nós podemos manter o afastamento de quem observa, mesmo quando nós experienciamos as emoções de quem participa [por isso, *doubling*]”.

²⁰⁴ É um conceito próprio da psicologia para descrever a nossa vontade de ser ou se comportar como certas personagens. Cf. Green et al. (2020, p. 136). Isso pode envolver um movimento compensatório, tal como descreve Rosenblatt (1994, c. 2), uma percepção de que elas possuem algo que não temos ou temos em menor escala.

²⁰⁵ Alguns estudos sugerem que personagens ficcionais podem “assumir”, paliativamente, o papel de “amigos reais”, aliviando sentimentos de solidão e proporcionando uma sensação de pertencimento. Cf. Broom, Chaves e Wagner (2021, p. 542).

torne realmente frutífero. Armstrong (2020) é um autor que busca, por exemplo, conjugar de maneira crítica a pesquisa empírica sobre ficção com teorias literárias e hermenêuticas. Outras interfaces também poderiam ser buscadas.

Em relação à problemática do segundo capítulo, é relevante considerarmos alguns dos mecanismos ou efeitos sugeridos, que podem também corroborar para algum dos supostos “propósitos funcionais” cognitivos e morais das ficções. E a respeito do que foi introduzido no primeiro capítulo, convém apresentar aqui o tipo de persuasão assinalado para o formato narrativo, assim como alguns tipos de relação cognitiva que podemos ter com os mundos ficcionais e as suas personagens. Sigamos a questão dos efeitos da nossa relação com as ficções.

Talvez, a nossa identificação com as personagens pudesse alterar quem somos, consoante Appel, Cohen e Slater (2020, p. 182-185), uma vez que experimentaríamos uma perspectiva antes indisponível para nós. Isso poderia nos levar a considerar novas ideias, atitudes ou comportamentos. As relações com personagens poderiam ainda oferecer oportunidades para “comparação social”, o que nos levaria a reconsiderar nosso próprio *self*, novas possibilidades ou novos ideais de *self*. Há pesquisas que sugerem que podemos assimilar, momentaneamente, traços de personalidade de personagens e repercuti-los em atividades subsequentes – e.g. a identificação com personagens “estúpidas” *pode* levar a uma menor performance em tarefas intelectuais subsequentes. Níveis mais elevados de identificação *parecem* favorecer a acessibilidade e ativação desses traços. Mesmo que transitoriamente, perceber-se de outra forma *pode* ser também um passo em direção a mudanças comportamentais.

Segundo Broom, Chaves e Wagner (2021, p. 549): “Há incontáveis exemplos da ficção narrativa alterando o curso da vida de pessoas ao influenciar suas atitudes, valores e, em alguns extremos, mesmo as maiores decisões da vida, tal como qual carreira trilhar”.²⁰⁶ Pela revisão prévia desses cientistas, essa noção de influência, há muito presente nos estudos literários, “é fortemente suportada por evidências empíricas que a identificação com uma

²⁰⁶ Com base em alguns materiais, os autores oferecem alguns exemplos logo na abertura de seu trabalho. *Em parte*, Mr. Keating, de *Sociedade dos Poetas Mortos* (1989), teria encorajado pessoas a se tornarem professores; Meredith Grey, em *Grey’s Anatomy* (2005-presente), profissionais da saúde; Atticus Finch, de *O Sol é Para Todos* (1960), profissionais da advocacia. Nesse rol, encontra-se o ‘Efeito Scully’, relativo ao impacto da personagem Dana Scully, de *Arquivo-X*, para que mulheres fossem inspiradas a buscar carreiras na área da ciência, da tecnologia, da engenharia ou da matemática (*STEM*). Essa correlação é reivindicada por um relatório da *Geena Davis Institute on Gender in Media* (2025).

personagem ficcional pode levar a mudanças individuais em crenças sobre si, atitudes e comportamentos” (Broom, Chaves e Wagner, 2021, p. 547).²⁰⁷

Essa possível influência é também corroborada por outras revisões de literatura. Fitzgerald e Green (2017, p. 53) consideram que o público pode alterar as suas atitudes e crenças em referência às personagens. O modelo oferecido pelas personagens pode encorajar tanto a adoção quanto a rejeição delas. Uma forma de explicar isso é com base na teoria social cognitiva de Albert Bandura (1999), pela qual se supõe que, à medida que personagens são recompensadas ou então punidas por suas ações, a audiência é persuadida ou então dissuadida a avaliar essas mesmas ações como positivas ou negativas e, assim, realizá-las ou não. É claro, a teoria não sustenta que há uma relação inevitável, mas previsível – uma teoria que carrega evidências a seu favor, mas também críticas sobre sua linearidade e simplificação excessiva.

De acordo com as revisões de Fitzgerald e Green (2017, p. 55) e McVey (2020, p. 108), quanto mais uma pessoa experiencia o “transporte narrativo”, em tese, tanto mais provável que ela assumirá crenças que coincidem com as informações ou temas das narrativas. Realizada por Kurt Braddock e James Dillard (2016), uma meta-análise sobre estudos da influência persuasiva do formato narrativo, inclusive, sustenta que narrativas podem ter efeitos não apenas sobre nossas crenças, mas também nossas atitudes, intenções e mesmo comportamentos. Brock e Green (2000, p. 718) mostraram que leitores com níveis elevados de “transporte” tendem a assumir crenças consistentes com a trama da história – em relação a ficções também. Crenças sobre a experiência de um homem homossexual em uma fraternidade e sobre a extensão da violência na sociedade, por exemplo.

As narrativas podem transmitir crenças explícitas (declaradas na história) ou implicadas pela trama e ações das personagens – e.g. “policiais são corruptos” (vide Alonzo Harris, em *Dia de Treinamento* 2001) ou “íntegros” (vide Jake Hoyt, no mesmo filme). Ainda segundo Fitzgerald e Green (2017, p. 61), a partir de sua convidativa natureza experiencial (sua fenomenologia vívida que aciona nossas experiências prévias), as crenças transmitidas pelas narrativas ficcionais, sejam elas corretas ou não, tornam-se mais aceitáveis com o tempo, ao passo que a memória da fonte de informação ou da experiência é esquecida. É o que se denomina de ‘efeito de sonolência absoluta’ (*absolute sleeper effect*), um efeito a longo prazo de sedimentação de crenças. Por fim, com senso comum e com algum suporte de

²⁰⁷ Algo nessa linha também é afirmado sobre estudos de transportação narrativa por Green et al. (2020, p. 134): “Estes estudos têm demonstrado a habilidade robusta das narrativas em impactar atitudes, crenças e comportamentos, mesmo a longo prazo. Assim, as narrativas parecem ter ambos, efeitos a longo e a curto prazo sobre atitudes e comportamentos”.

evidências, Gerrig (2023, p. 234) especula que asserções particularmente vinculadas a mundos ficcionais (e.g. existe entre nós um jovem bruxo chamado Harry Potter) não costumam ser assimiladas como crenças sobre o “mundo real”. Talvez elas sejam processadas de uma forma que nos permita descontá-las desse papel. O caso é diferente para asserções livres ou gerais – e.g. “seres humanos tratam mestiços com preconceito”. Estas podem ser assimiladas como crenças gerais sobre o mundo ou comportamento de seres humanos.

Assim como no caso das crenças, a transportação narrativa também parece incentivar atitudes consistentes com a história – *atitude* no sentido de avaliação geral sobre algo ou alguém.²⁰⁸ Como retomam Fitzgerald e Green (2017, p. 59), um dos exemplos clássicos pesquisados são as atitudes implícitas pro-cigarro nas ações de protagonistas em uma miríade de filmes populares.²⁰⁹ Porém, segundo Fitzgerald e Green (2017, p. 58), certas atitudes podem oferecer uma tremenda resistência à mudança, em especial, aquelas que já estão bem estabelecidas na identidade do público. Atitudes sobre questões controversas, que costumam levar a polarizações, oferecem um recorte interessante – e.g. aborto e direitos reprodutivos; eutanásia; segurança pública. Segundo estudo de Jonathan Cohen, Nurit Tal-Or e Maya Mazor-Tregerman (2015), quando a audiência tem atitudes concordantes com as da personagem que se identifica, as atitudes tendem a ser radicalizadas. Mas quando ela tem atitudes discordantes com as da personagem com quem se identifica, há um temperamento dessas atitudes – indicando, talvez, um caminho para o desenvolvimento de uma maior tolerância ou entendimento acerca de partes contrárias via ficção. Não obstante, relativamente, espera-se uma maior resistência para que ocorra a identificação neste segundo caso. Cabe ressaltar, essas questões ainda estão em aberto e pode ser que seus desdobramentos variem a depender das diversas características da audiência.

Alterações em intenções e comportamentos também são objetos de estudos dessa literatura de pesquisa sobre “transportação narrativa”. Conforme McVey (2020, p. 110), a maioria dessas pesquisas costumam ser sobre o papel da narrativa no marketing e na conscientização sobre saúde – áreas em que há um maior investimento. Outras pesquisas estão

²⁰⁸ Um exemplo citado por Fitzgerald e Green (2017, p. 56) que cobre os dois casos é o estudo de Sheila Murphy et al. (2011). Nesta pesquisa, a audiência “transportada” por um arco de episódios da série *Desperate Housewives* demonstrou, de forma consistente com a história, assumir crenças sobre o ‘Linfoma não Hodgkin’ e atitudes correlatas – e.g. a importância de ter um suporte social ativo e de não, necessariamente, abdicar da própria vida sexual. A propósito, uma das protagonistas mais celebradas da série, Lynette Scavo, é acometida pela condição. Fitzgerald e Green sugerem que narrativas como essas estão relacionadas a intenções e a comportamentos preventivos ou de tratamento por parte do público, além de elaboração com familiares e amigos a respeito.

²⁰⁹ Aqui podemos lembrar de Jim Stark, interpretado por James Dean, em *Rebel Without a Cause* (1955). A relação atitudinal, grosso modo, é esta: “fumar é *cool*, porque Jim Stark (James Dean) fuma, e ele é *cool*”.

mais próximas do assunto desta tese. Ainda que eu não adentre nessa vasta bibliografia, cabe um exemplo. Quando se trata de moral, o que mais interessa são estudos sobre comportamento prossocial. Até onde sei, há, ao menos, um estudo que reivindica um vínculo direto (causal) entre consumo da narrativa ficcional, *transportação*, empatia afetiva (compaixão) e comportamento prossocial. Isso é reivindicado por Dan Johnson (2012, p. 154-155) com um controle de explicações alternativas sobre a disposição anterior das pessoas participantes para empatia e “transporte”.

Segundo a hipótese desse estudo, as pessoas que experienciassem uma maior sensação de “transporte” e empatia afetiva, ao lerem uma certa história ficcional, apresentariam uma maior probabilidade de ajudar pesquisadores “desastrados”, que derrubavam canetas no chão.²¹⁰ Para tanto, criou-se uma história com um *design* propício para induzir sentimentos de compaixão por personagens e oferecer modelos de comportamento prossocial. A hipótese foi confirmada. Porém, a empatia afetiva não mediou completamente o efeito. Sobre isso, Johnson (2011, p. 152) comenta: “Dado que uma protagonista na história modelou comportamento prossocial, é possível que esta modelagem tenha também tido um efeito no comportamento de ajudar, independente da empatia afetiva”. Em suas considerações finais, o autor chega inclusive a sugerir uma aplicação na educação de crianças: oferecermos a elas histórias com personagens que modelem comportamentos prossociais. Mas, eu suponho, não como se elas fossem sermões ou lições de moral, tendo em vista que as histórias *precisariam* “transportar” – ser interessantes em vez de maçantes aulas de “bons costumes”.²¹¹

Como assinala Green et al. (2020, p. 135), uma das razões para esperarmos que narrativas possam ser mais efetivas do que não-narrativas (com argumentos analíticos) para influenciar pessoas resistentes à mudança é devido à percepção geral de que narrativas têm uma menor intenção em persuadir. Em especial, consoante Appel (2022, p. 857), quando o público percebe haver uma tentativa de *manipulação* por parte da narrativa, a sua “resistência afetiva” cresce e a “transportação” é reduzida. O melhor caminho persuasivo parece ser,

²¹⁰ Uma possível crítica é a relativa trivialidade moral desse comportamento, que não se aproxima tão bem das desconfianças morais (comportamentos preconceituosos, violentos, sádicos) ou das esperanças (ruptura com comportamentos tais como os citados) que são projetadas a respeito de ficções. Há outros estudos que trabalham com efeitos bem mais substantivos. Um exemplo é “Changing Race Boundary Perception by Reading Narrative Fiction”, de Brandie Huffman, de Danny Jasper e Dan Johnson (2014). Neste estudo, uma história com uma modelagem não estereotipada sobre mulheres muçulmanas teria diminuídos erros de percepção baseados em vieses de raça no aferimento de raiva a rostos árabicos. Algo que leva à identificação de alguém como ameaçador, provavelmente, afastando a saliência de respostas prossociais.

²¹¹ Com base em experiência própria, eu pressuponho uma certa aversão a “moralizações” que tornam as histórias meros adereços, quando é a experiência dela por ela mesma que ressoa as nossas próprias questões morais.

justamente, o oposto. “Devido à [sua] vigilância epistêmica, indivíduos são mais prontamente convencidos por conclusões que eles próprios tiraram” (Bangerter, Bietti e Tilston, 2018, p. 714).

Nesse sentido, pode haver um grave equívoco naquele senso comum de que a melhor forma de revelar a potência moral de uma história é sublinhando ou telegrafando a sua “mensagem moral”.²¹² Provavelmente, contrário à intuição de seus adeptos, isso só reduziria a sua capacidade persuasiva. Quer dizer, o foco não deveria estar no proselitismo de qualquer “mensagem moral”, mas na experiência da própria história. Sendo assim, o processo moral mais adequado às narrativas ficcionais está longe de ser a superficialidade do moralismo. Considerando o trabalho de Appel (2022), eu penso que, sobretudo, as histórias moralistas superficiais tendem a ser resistidas, afetiva e cognitivamente, como “bregas” e “inautênticas”. Mesmo diante de audiências mais inclinadas a relações morais com a ficção.

Em outra direção, uma linha de estudos sobre mídia e *eudaimonia* (florescimento humano), por exemplo, explora como narrativas ficcionais podem *aprofundar* nosso entendimento ou apreciação sobre o sentido da vida e seus valores.²¹³ Aí está presente uma noção antiga mais ampla de moralidade – como viver; como viver uma vida com sentido. Narrativas de amadurecimento (*coming-of-age*, *Bildungsroman*), em especial, nos permitem acessar, nas palavras de Green et al. (2020, p. 138), “um reino de intensas experiências que, de outro modo, levariam toda uma vida para alcançarmos – um fenômeno expresso no conceito de ‘experiência de sabedoria mediada’”. Com um alto nível de engajamento cognitivo, essas narrativas envolvem respostas afetivas complexas e nos fazem mais conscientes da condição agri-doce da vida humana – suas tragédias, suas belezas. Talvez, elas possam nos ajudar a entender e a valorizar coisas como arrependimento, humildade, integridade, compaixão, perseverança ou coragem *sem simplificá-las indevidamente*, como se viver eticamente fosse uma escolha livre de pressões internas e externas.²¹⁴ Contudo, até mesmo histórias desse tipo podem ser resistidas como “bregas” e “inautênticas”, “particularmente entre indivíduos para quem virtudes morais são de pouca relevância” (Appel, 2022, p. 857).

²¹² “Isto não significa que receptores não devem estar cientes da intenção persuasiva, mas simplesmente que o drama [a sua trama] deve ser convincente o bastante para que tal consciência desvaneça no background enquanto se lê ou se assiste a história” (Rouner e Slater, 2002, p. 176).

²¹³ Cf. O capítulo “Eudaimonia as Media Effect”, de Anne Bartsch, Mary Beth Oliver e Arthur Raney (2020, c. 17) para uma introdução mais ampla.

²¹⁴ Talvez, seja isso que vários leitores encontrem em *David Copperfield* (1850), de Charles Dickens, e telespectadores, em *Avatar: O Último Mestre do Ar* (2005), de Michael DiMartino e Bryan Konietzko.

Em relação ao segundo capítulo, com isso à mão, nós encontramos um conjunto promissor de razões e evidências para sugerir que a nossa relação com as ficções pode ter uma efetividade formativa – *sempre relacional*. Não obstante, apesar de um otimismo dessa comunidade científica²¹⁵ sobre as evidências para esse “quebra-cabeça” sem limites claros, nós ainda estamos à procura de mais “peças” para montá-lo. Considerando essa literatura de pesquisa, eu tendo a pensar que seria uma verdadeira surpresa caso viéssemos a descobrir que a nossa relação (moral) com as ficções seja formativamente nula.

Convém ainda apresentar aqui uma problemática que identifico sobre a experiência de “transporte”, um dos principais mediadores para o tipo de persuasão assinalado, distintivamente, ao formato narrativo. A depender de sua interpretação, ela pode minar “no berço” a noção de que a narrativa (ficcional) é compatível com um critério sobre a necessidade da manutenção da racionalidade crítica da audiência, para que um meio seja considerado depois, filosoficamente, como educativo – um tema correlato, mencionado no primeiro capítulo.

Qual seria a problemática? Como bem assinalam Brock e Green (2000, p. 702), a princípio, há uma oposição entre elaboração cognitiva e “transportação”. A primeira implica a atenção crítica, na comparação com outras perspectivas, no desenvolvimento e na avaliação consciente sobre a obra em questão; a segunda, na imersão, na aceitação tácita da história, na diminuição de respostas contra-argumentativas²¹⁶ e na diminuição de vigilâncias sobre fatos – i.e. menos falsidades são detectadas.²¹⁷ Estas respostas e vigilâncias tendem a prevenir o sucesso de persuasão. Logo, por serem capazes de nos “transportar” e, por conseguinte, evitarem uma vigilância contra-argumentativa, as narrativas poderiam ter uma efetividade persuasiva maior do que argumentos tradicionais com pessoas resistentes à mudança, às *custas* da suspensão de um distanciamento crítico. McVey (2020, p. 220) afirma: “Próximo a

²¹⁵ Não é uma invenção minha. Relembrando, à guisa de exemplo: “Estes estudos têm demonstrado a habilidade robusta das narrativas em impactar atitudes, crenças e comportamentos, mesmo a longo prazo” (Green et al., 2020, p. 134); “[É] fortemente suportado por evidências empíricas que a identificação com uma personagem ficcional pode levar a mudanças individuais em crenças sobre si, atitudes e comportamentais” (Broom; Chaves; Wagner, 2021, p. 547).

²¹⁶ “Argumentamos que a absorção na narrativa e contra-argumentação são fundamentalmente incompatíveis” (Rouner e Slater, 2002, p. 180).

²¹⁷ “Por exemplo, a pesquisa tem encontrado que quando leitores são perguntados para procurar por ‘notas falsas’ dentro de uma história, indivíduos altamente transportados encontram menos falsidades do que indivíduos menos transportados” (Foy e Gerrig, 2017, p. 52). Cinco páginas depois, os mesmos autores ilustram que a audiência poderia, por exemplo, reproduzir sem notar o mau uso de palavras e os factoides equivocados de Michael Scott, protagonista da comédia televisiva *The Office (U.S.)*. A minha primeira reação é dizer: depende da audiência. É um exemplo ademais curioso, porque parte do efeito cômico da série depende do reconhecimento da estupidez quase ingênua de Michael. Tenho dificuldade em concordar, sem dose razoável de ceticismo, que ao ser transportado pela história da série, eu teria sido menos capaz de descontar as incorreções absurdas do gerente da *Dundler Mifflin*. Talvez uma audiência mais desavisada?

mudança em crença, menos pensamentos críticos é, provavelmente, o efeito mais universal encontrado na bibliografia sobre transporte”. Em outras palavras, a consequência de que pessoas mais “transportadas” reportam menos pensamentos críticos sobre a história.

De maneira relevante, Kuijpers (2017, p. 31) relembra que “[p]or um longo tempo a absorção foi caracterizada como uma experiência bastante negativa, especialmente dentro das humanidades tradicionais”. Ela menciona como Bertolt Brecht, por exemplo, se opunha a formas de teatros que tornam as audiências “absortas”, passivas ou meras receptoras da força da história e das personagens; portanto, tolhendo-as de uma percepção crítica. Em suma, a problemática diz respeito ao risco de que o formato narrativo seja identificado como sendo, por excelência, aquele que produz uma experiência (“transportação”, absorção) capaz de reduzir a nossa criticidade. Porém, eu tendo a resistir a essa possível identificação unívoca.

Primeiro, para mim, não está claro a quais conotações essa bibliografia afere a respostas *críticas*. Nós podemos ler essas respostas aqui, positivamente, como uma maior cautela ou zelo cognitivo; mas também, negativamente, como uma obstinação teimosa em aceitar algo diferente do que pensamos ou de aceitar qualquer coisa. Segundo, pode haver aí o pressuposto de que o sucesso do formato narrativo se deva à sua capacidade de produzir uma experiência de plena “transportação”, sem quaisquer interrupções de imersão. Por outro lado, como penso, um dos aspectos interessantes da nossa experiência com narrativas é, justamente, a sua capacidade de nos fazer imergir e emergir de forma intermitente.

Nesse sentido, Kuipers (2017, p. 39) contrapõe que narrativas podem diminuir nosso ritmo de leitura (com recursos estéticos de *foregrounding*, polissemia, ambiguidade), caracterizando, assim, um processo reflexivo sobre experiências imersivas. Uma postura crítica, segundo ela, não previne o nosso interesse em processar uma história ou a imersão em sentido amplo. Se o público emerge do fluxo da história para contemplar a ação de uma personagem, significa que houve apenas uma distração da história ou um outro tipo de engajamento com ela? Para mim, é o segundo caso.²¹⁸ Terceiro, pode estar presumido, equivocadamente, que não coparticipamos da experiência de “transporte”, que esta é algo que narrativas fazem conosco em vez de algo que fazemos junto com elas. Como remédio, basta lembrar que na concepção inicial de Gerrig, o público precisa ajudar ou aceitar performar essa “viagem”. A persuasividade da narrativa é, sobremaneira, orientada por nossas preferências e experiências prévias.

²¹⁸ Por exemplo, Gerrig (2023, p. 236) comenta: “Enquanto eu lia *Exit*, eu pausei para contemplar a decisão de Bridge. Eu expressei uma preferência mental que ele não cedesse à ameaça e ao suborno”. O suspense sobre a decisão de Bridge não é ele mesmo um recurso narrativo? A experiência de leitura de Gerrig não é também uma experiência mediada pelo formato narrativo?

No entanto, McVey parece não reconhecer o peso dessa problemática para a sua posição. Com base nas pesquisas sobre transportação e persuasão narrativa, o trabalho filosófico e empírico de McVey (2020, p. 114-120) busca contribuir com a defesa de Martha Nussbaum sobre o potencial moral das narrativas ficcionais literárias. Um dos principais pontos de McVey é defender, empírica e filosoficamente, o poder da narrativa. Porém, ele presume que, para Nussbaum, o formato narrativo por si leva a um efeito moral ou político desejável e o conteúdo adicionado pode somente amplificá-lo.²¹⁹

Apenas um breve contraponto. Nussbaum (1990) não entende que forma e conteúdo são instâncias separáveis. Mudar uma automaticamente altera a outra. Não se trata de uma adição. Mesmo se aceitarmos a divisão, o conteúdo não pode apenas amplificar a forma, mas também a mitigar ou ir *de* encontro a ela. Ainda que o formato narrativo se preste à complexidade, o seu conteúdo pode ser, por exemplo, problematicamente simplista. Para ser mais enfático, Nussbaum (1998) jamais reivindicaria que as narrativas da literatura infantil nazista são de algum modo benéficas porque narrativas. Ela está bem ciente dos perigos das narrativas. Encerro o contraponto por aqui.

McVey (2020, p. 119) tem consciência de que muitas questões empíricas ainda requerem mais atenção. As alterações sobre crenças, atitudes, intenções e, em especial, comportamentos *morais* por intermédio de ficções são pouco estudados. Nós temos algumas razões e um conjunto de evidências favoráveis a creditá-las, mas também muitas lacunas e ambivalências. Entretanto, ele não *parece* contrabalancear essas lacunas ao concluir sobre um poder preocupante das narrativas em nos influenciar. A sua conclusão parece ser a de que o formato narrativo tem amplo poder persuasivo, tanto para o bem quanto para o mal. E, portanto, nós precisamos ter cautela ao empregá-lo.²²⁰ Inclusive, ele sugere que precisamos considerar uma ética sobre o “transporte narrativo” no quarto capítulo de sua tese.

Tenho aqui a impressão de que ele pode flertar, *de maneira inadvertida*, com um certo “instrumentalismo tecnológico” que privilegia a agência de criadores e promotores de

²¹⁹ Cf. “Para Nussbaum, a própria forma da narrativa engatilha em nós uma apreciação de humanidade que é benéfica para a vida civil, uma apreciação que é apenas amplificada quando conteúdo é adicionado nela. A pesquisa, todavia, aponta para uma história diferente” (McVey, 2020, p. 114).

²²⁰ McVey (2020, p. 114) afirma: “A forma narrativa do texto é o que faz estas mudanças possíveis, mas a direção da mudança é *totalmente dependente* [grifei] do conteúdo da narrativa”. Curiosamente, ele não parece reconhecer a agência do público, que parece ser excessivamente passivo em suas formulações. Depois, ele arremata assim: “[...] com grande poder vem grande responsabilidade, nós devemos ser cuidadosos em elaborar [*crafting*] o conteúdo das narrativas que são empregadas com a intenção de mudar pessoas de forma tão profunda e pessoal” (McVey2020, p. 218). Creio que ele não esteja se dirigindo aqui apenas aos *designers* das narrativas, mas também a quem as promove. Para contextualizar, logo antes desta passagem, ele tende a endossar o uso de certos romances para o cultivo de habilidades que levam ao florescimento pessoal em uma sociedade civil democrática – uma das posições de Nussbaum. Então, ele certamente tem em vista o uso de narrativas ficcionais.

conteúdos narrativos. No seguinte sentido: o poderoso formato narrativo é um meio neutro, que se presta tanto ao bem quanto ao mal com enorme eficácia; portanto, cabe a seus *designers* ou promotores usá-lo com sabedoria, favorecendo conteúdos benéficos. Todavia, ao subestimar a agência do público em suas conclusões, penso que ele acabe *superestimando* a força do meio narrativo, de autores e de promotores de narrativas. Não estou dizendo que esse autor considere o público passivo e indefeso, mas que as suas formulações passam essa impressão. Em alguns momentos, ele demonstra entender que os respectivos ideias de uma pessoa condicionam se ela será ou não persuadida. Todavia, McVey (2020, p. 275) conclui, afinal, que “é o conteúdo da narrativa que, em última instância, determina para onde as crenças e as atitudes de uma pessoa mudam”. Eu difiro dessa conclusão. Para mim, o público e a narrativa codeterminam a direção dessa mudança formativa. Dito isso, contextualmente é possível atribuir um peso equivalente, ou um maior peso à história ou à recepção do público.²²¹

Minha principal divergência, contudo, é que ele *parece* atribuir, ainda de maneira inadvertida, além de uma menor relevância a agência do público, também uma certa irracionalidade crítica intrínseca ao formato narrativo – o que, ironicamente, logo afastaria a sua posição de um “instrumentalismo tecnológico”, uma vez haveria um problema inerente ao próprio meio. McVey parece presumir que a experiência de “transporte” é a nossa relação por excelência com os artefatos do formato narrativo²²² e que esta experiência pode nos vender qualquer coisa, desde que nos mantenha “fiscados” – suspendendo nossa criticidade. Quando emergimos dessa experiência, será que nós paramos de experienciar a narrativa ou, como prefiro entender, nós assumimos outras relações possíveis com as narrativas, como a crítica e a elaboração? Na apreensão dele, contanto que as narrativas mantenham o público “transportado”, então este poderá ser manipulado para um ou outro lado, mesmo se for

²²¹ Por exemplo, *Matrix* é uma obra expropriada pela comunidade *red pill* – i.e. aqui pesa, definitivamente, mais a recepção do público. Ou ainda, uma leitura feminista pode retirar um modelo *negativo* interessante de uma história elogiosa à misoginia – óbvio, daríamos graças à leitura, não à obra. Por outro lado, *A Cabana do Tio Tom* (1852) teria ajudado a persuadir um público, ao menos, ambivalente sobre a escravidão contra esta – i.e. aqui teria pesado mais a agência da obra. Já a leitura de ficções elogiosas ao nazismo por um público nazista mais adulto, talvez, distribua, de forma equivalente, os pesos – fardos neste caso. No outro lado da moeda, o acesso de obras que estimulam compaixão por uma audiência compassiva pode também reverberar as agências com relativa simetria. Nussbaum lendo *Tempos Difíceis* (1854), por exemplo..

²²² Cf. “A própria narrativa faz algo que textos não-narrativos não fazem, a saber, a narrativa tem a habilidade nos transportar em mundos narrativos” (McVey, 2020, p. 118). Possivelmente, ele exagera o diferencial do formato narrativo ante o não-narrativo sem uma atenção para o que eles podem compartilhar. Sim, aparentemente, somente narrativas podem nos transportar ou só podemos “viajar” para elas. Contudo, assim como com argumentos, nós também podemos elaborá-las, criticá-las ou resisti-las.

informado que está sendo enganado posteriormente.²²³ Mas será que isso vale para narrativas políticas e de marketing, por exemplo, na mesma medida que vale para o que parece ser o foco de sua pesquisa, as ficções narrativas?²²⁴ Pode haver um salto considerável aqui.

“Como filósofo”, nos diz McVey (2020, p. 120), “eu tenho um interesse adquirido em conhecer o verdadeiro poder da argumentação retórica”, mas, “se houver uma melhor forma de transmitir nossas ideias, eu quero saber sobre ela”. O que é uma “melhor forma” aqui? E se essa forma de persuasão puder nos dirigir, superando resistências críticas, contanto que nos mantenha “fisgados”, será que ela ainda seria uma boa alternativa à argumentação da tradição filosófica (grega ou anglo-saxônica) que ele partilha? Eu diria que não, porque não é apenas a efetividade persuasiva que essa tradição filosófica tende a idealizar, mas também, ou em especial, um processo de racionalidade crítica durante essa persuasão – o que envolve perguntar, duvidar, discernir, criticar, contrapor, estranhar, em vez de apenas se deixar levar por uma retórica envolvente. Parece, assim, um equívoco validar a pertinência da persuasão narrativa com um foco fechado no fenômeno estrito de “transportação”. Filosoficamente, não basta. A respeito, sugeri no primeiro capítulo que a racionalidade crítica é um dos critérios filosóficos para que ficções sejam tratadas como possíveis meios de educação moral.

Portanto, eu favoreço enfoques alternativos aos de McVey. Para mim, primeiro, a nossa relação global com narrativas *costuma* envolver “transporte”, elaboração e crítica – durante ou depois da apreensão delas. Narrativas podem nos envolver, mas também interromper esse envolvimento, por exemplo, pulverizando recursos estilísticos (*artifact absorption*) ou traindo nossas expectativas sobre as consequências da trama. Não é apenas sobre “transporte”. Nós imergimos e emergimos das histórias que “assombramos”. Segundo, a história não nos arrasta para um lugar fixo, mas também codepende de nossa vontade, preferências e interesses para ser encaminhada. Ela precisa da nossa cumplicidade para nos “fisgar” e a maneira como ela nos “fisga” depende de nossas características. Há uma negociação, uma transação, por assim dizer. Podemos resistir a elas ou orientá-las de acordo com nossas variáveis tendências. Cabe lembrar, as histórias ficcionais dependem em medida considerável de nossas experiências, conhecimentos e memórias prévias para serem

²²³ “O mais inquietante exemplo é talvez, mais uma vez, a evidência discutida acima de que mudanças em crença e intenção persistem apesar de a pessoa ser informada que ela foi enganada. Parece que enquanto alguém pode fazer sua narrativa ‘fisgar’ você [...] então o trabalho, benéfico ou danoso, já foi feito, não obstante o que a pessoa fique sabendo depois” (McVey, 2020, p. 113).

²²⁴ Conforme as evidências, a ideia de termos uma ética sobre o “transporte” narrativo de McVey pode ter uma tração maior acerca de propaganda política e marketing em geral. Mas suspeito que essa tração diminua acerca de ficções narrativas, porque estas costumam ter uma abertura maior a interpretações diferentes, além de linhas persuasivas mais difusas do que narrativas com um objetivo discreto de convencimento – e.g. “vote neste candidato”, “compre este produto”.

processadas. Em minha leitura, essa compreensão é algo que o conjunto da própria literatura sobre o assunto favorece.

Em suma, as histórias e audiências atuam juntas como moderadoras para a experiência do “transporte” e, por conseguinte, para a persuasividade das ficções. Os sentidos dos seus conteúdos não são invariáveis, os mesmos para quaisquer audiências, mas sempre relativos à sua agência. As narrativas têm poder, mas o público também. Considerando os achados dessa literatura, eu penso que podemos, enfim, reafirmar a noção relacional sobre a influência da ficção, em vez de substituí-la por uma noção que privilegia as narrativas como agências praticamente irresistíveis.

3.6 MODELAGEM PARA MORAL

No segundo capítulo, houve um empenho em prol do desdobramento dos conceitos expressos ou presumidos na tese sobre a causação moral das ficções. A questão não era encerrar uma “dívida conceitual”, mas revelá-la. Era mostrar que estamos lidando com conceitos que admitem variação e abertura: ‘narrativa ficcional’, ‘causa’, ‘efeitos’, ‘moral’, ‘audiência’, ‘auditório’. E, sendo assim, nós não podemos simplesmente lançá-los ou presumi-los como se fossem óbvios, livres das controvérsias, que sempre aparecem depois, entrecortadas em disputas argumentativas radicalizadas pelos pontos de partida adversos entre quem os debate. A minha intenção era dar um passo para atrás, buscar um terreno comum entre posições “adversárias”, a fim de viabilizar a comunicação dessa tese em um sentido *amplo* e bastante *cauteloso*. Para mim, é preferível tomarmos com sentido que a nossa relação com as ficções pode participar da nossa formação moral antes de chegarmos em limitações e controvérsias sobre usá-la, individual ou coletivamente, como um meio de educação moral.²²⁵

Agora, eu gostaria de retornar à dita formação moral como um possível propósito funcional das ficções – estes artefatos tecnológicos de modelagem e simulação. É a “continuação do filme” do segundo capítulo, mas sob novo ângulo. Talvez, uma subseção atrás (quando falava em advertências morais e mencionava alguns propósitos), já fosse possível vislumbrar como essa continuação pudesse fazer sentido. Por exemplo, a conversa sobre um papel terapêutico da ficção poderia nos remeter a um certo “holismo moral” próprio

²²⁵ Gostaria de rememorar que ‘formação moral’ é a expressão que uso para indicar o processo descritivo *dinâmico* pelo qual adquirimos as nossas posições ou identidade moral sem avaliar se esse processo e o saldo dele é, filosoficamente, recomendável. ‘Educação moral’, por outro lado, além desse processo descritivo, envolve essa dupla-avaliação.

das filosofias antigas;²²⁶ já a ideia de coesão social, à noção cada vez mais conversada sobre moralidade como cooperação (Oliver Curry, 2016).; e, enfim, *sensemaking*, aos pressupostos semânticos que dão sentido ao nosso próprio discurso moral.²²⁷ Terapia emocional, cooperação e *sensemaking*, talvez possam ser encarados e aptamente defendidos como propósitos de timbre moral alcançáveis pela ficção. No entanto, não construirei aqui defesas detidas nesses sentidos, que, é bem verdade, não são nada incompatíveis com o rumo que desejo tomar.

O meu caminho será ilustrar a capacidade da ficção de modelagem para moral. Por história e vocação, incontáveis ficções são meios propícios para o acesso a modelos morais que nos ajudam a interpretar e a avaliar nossa vida social. Elas sintetizam, intensamente, diversas vivências e práticas morais. Com diferentes modelos e interpretações a partir destes, provavelmente nós afetamos a própria forma como percebemos e orientamos moralmente nossas vidas. Nós construímos as nossas perspectivas sobre problemas; nossos ideais ou nossos anti-ideais de como viver. Nós qualificamos a nossa formação moral, de um modo ou de outro. Nós somos, assim, *também* moralmente formados pelas ficções – que de uma só vez nos assombram e são assombradas por nós.

A origem da modelagem para moral das histórias ficcionais pode ser situada na oraliteratura, muito antes do nascimento de discussões filosóficas acaloradas sobre autonomia estética; isto é, muito antes de uma concepção moderna sobre a *Arte*. A moral não nasce uma forasteira na ficção. Ela estava em seu berço. A ideia de que histórias ficcionais ou protoficcionais podem cumprir um papel de pedagogia moral é precedente, provavelmente, indisputada em sociedades forrageadoras. As histórias dessas sociedades costumam ter uma preocupação nítida com a transmissão de normas comportamentais e sociais. Conforme Scalise Sugiyama (2011, p. 12), nesse contexto, “a contação de histórias [*storytelling*] serve para implementar normas culturais tanto quanto para as modelar”. Ela endossa a noção de que contar histórias é, como mencionado em seu texto, uma “técnica de educação moral”, na qual modelos virtuosos ou prossociais são apresentados como tais enquanto modelos viciosos ou antissociais são tensionados por oposição como, moralmente, indesejáveis.

Aqui haveria um possível *link* com o *exemplarismo* normativo defendido por Linda Zagzebski (2010; 2013). Trata-se de uma teoria das virtudes enfática sobre o papel de modelos pessoais para a nossa linguagem moral. Segundo ela, os nossos principais conceitos

²²⁶ O equilíbrio emocional ou das paixões, afinal, é uma questão cara a prescrições de vulto moral a partir dessas filosofias. Desequilíbrios nesse sentido poderiam levar a formas de vida, política ou moralmente, devastadoras.

²²⁷ Por exemplo: o que significa ser uma pessoa, a relevância de ser uma pessoa, o que são pessoas “boas”.

morais (*aretaicos*) estão ancorados, diretamente, em referência a figuras exemplares. São elas que definem o que é moralmente admirável e desejável para a vida. Ao nos aproximarmos desses modelos, nós estaríamos nos desenvolvendo ou nos educando moralmente. Mas volto a ressaltar que não estou tratando sobre *educação* moral aqui. Este é o termo usado pelas autoras recém-mencionadas.

Ainda a partir desse contexto primevo, é evidente que os meios que disseminam símbolos públicos participam da emergência de identidades culturais e da coesão de grupos. Dois fenômenos que, certamente, estão atravessados pela moralidade. Ao aprendermos a cultura sobre relações sociais, estamos aprendendo moralidades – formas de viver, valores fulcrais. Como destaca Kim Sterelny (2012, p. 27), “nós usamos tecnologias epistêmicas para organizar e armazenar informação [experencial] em formas acessíveis e facilmente acionáveis [...]”. São tecnologias que diminuem os custos de nossas jornadas e simplificam a apreensão das coisas difíceis que importam. Sterelny (2012, p. 152) indica que “[n]ormas e atitudes não são observáveis em qualquer sentido fácil e direto [*straightforward*]”, de modo que não é tão simples aprendê-las. Uma mera observação não distingue o que não acontece do que não deve acontecer. Nem sempre regularidades estão presentes em nível conspícuo. É essa dificuldade humana, em especial, que histórias (ficcionalis) podem ter suprido. Ademais, conforme Boyd (2009, p. 196) e Smith et al. (2017, p. 2), as histórias podem ter ajudado a resolver o problema do conhecimento comum ou do meta-conhecimento. Não basta que eu saiba, eu preciso saber que as outras pessoas também sabem quais são as normas, as atitudes ou os valores esperados pela comunidade moral.

A propósito, Sterelny (2012, p. 162) oferece uma hipótese de trabalho que casa bem como uma contraparte descritiva daquela posição normativa (ou prescritiva) avançada por Zagzebski. Ele entende que nossos juízos ou avaliações morais intuitivas ou espontâneas são generalizações de exemplares em vez da aplicação tácita de princípios gerais. Ações são avaliadas como *gentis* ou *generosas*, por exemplo, conforme padrões paradigmáticos de *gentileza* e *generosidade*. Segundo Sterelny (2012, p. 163): “A vida narrativa de uma comunidade [...] é cheia de informação sobre quais ações devem ser admiradas e quais devem ser deploradas [...] O mundo narrativo dela [seu estoque de histórias] é ricamente populado por exemplos morais”. Sem padrões explícitos (conscientes) ou implícitos (inconscientes) comunicados pela socialização, como observa Potter (2012, p. 171), pode ser impossível que uma comunidade faça avaliações com sentido.

Desde que nascemos no mundo e temos acesso à linguagem, nós já somos expostos a tentadoras avaliações normativas de pessoas da nossa geração ou de outras gerações, enquanto

tentamos realizar as nossas próprias. Vivemos e agimos em um ambiente saturado com avaliações normativas, no qual múltiplos agentes tentam se influenciar. Diante de um possível caos normativo e o risco em falhar na apreensão de normas sociais, os padrões de representação são pontos localizados de ancoragem. Eles oferecerem referências avaliativas situadas na vida humana, que podemos reconhecer e extrapolar para contextos semelhantes de nossas vidas.²²⁸ Sterelny (2012, p. 170) aquiesce que só aprendemos normas, de fato, pelo fazer prático. Porém, ele ressalva, esse aprendizado é estruturado e sustentado por ferramentas culturais – como as histórias ficcionais.

Em proveito desta tese, as colocações de Sterelny podem ser relacionadas também à leitura de Margaret Morrison e Mary Morgan (1999), pela qual modelos são interpretados como mediadores. Interpretá-los assim significar compreender que os modelos seriam intermediários entre porções mais abstratas (leis, princípios, normas, regras) e mais concretas do mundo – como as experiências que vivemos no dia a dia. Apesar de abstratas em suas enunciações, as sabedorias, os ensinamentos, as normas e as regras morais precisam ser realizadas em contextos concretos que envolvem várias nuances, tonalidades afetivas e complexidades. O entendimento para tanto vai além das suas enunciações. Considerando a posição de Nancy Cartwright (1999, c.2), a cognição desses ensinamentos ou orientações morais pode ser comparável à dificuldade de transmissão e aprendizado de leis científicas – devido à sua alta abstração.

Saber enunciar e apreender esses ensinamentos ou orientações morais em uma redução conveniente não equivale a entender como praticá-las ou vivê-las. A incorporação delas não é fácil. É difícil ensiná-las, e elas estão sujeitos a interpretações contraditórias – pois estão situadas em mundo complexo, onde muitas vezes as pessoas que o habitam não compartilham de pressupostos centrais em suas concepções de vida. Ainda que possamos enunciar essas orientações morais com alguma elegância, a compreensão ampla delas escapa os limites dessas enunciações. Nesse sentido, as ficções poderiam ser a nossa ponte entre o abstrato e o concreto. Elas são mais abstratas do que a vida, mas muito mais concretas do que “morais”, normas, regras ou princípios. Como pontes, as histórias ficcionais (os artefatos de

²²⁸ Provocativamente, Stephen Stich (1993, p. 95-96) propõe algo nessa linha: “Modelos exemplares de representação conceitual e variações mais sofisticadas sobre o tema que invocam ‘*scripts*’ ou histórias, também sugerem uma explanação para o fato que quem se engaja com pedagogia moral, geralmente, prefere exemplos a princípios ou definições explícitas. Mitos, parábolas, fábulas ou fragmentos de biografias (reais ou fantasiosas) – estas parecem ser as principais ferramentas de um professor de moral bem-sucedido. Talvez isto é porque o conhecimento moral é armazenado na forma de exemplos e histórias. Pode ser muito bem que doutrinas morais invocadas na forma de condições necessárias e suficientes são didaticamente inefetivas, porque elas são apresentadas em uma forma que a mente não pode usar”.

uma tecnologia de modelagem) poderiam ajudar as comunidades humanas na comunicação da moral. Isso porque, como modelos, essas histórias *mostram* situações que instanciaríamos de forma mais concreta (mais próximas às nossas vivências) as orientações morais de uma comunidade e, assim, poderiam favorecer uma cognição mais bem situada destas.

Pode-se questionar por que histórias (ficcionais) seriam meios de formação moral preferíveis, quando seres humanos contam com um discurso moral mais direto, sentencioso e preciso – i.e. “você não deve fazer isso, você deve fazer aquilo”. Enquanto uma resposta é a contextualização oferecida concretamente por essas histórias, outra inverte o ônus discursivo. Scalise Sugiyama (2011, p. 13) comenta que, muitas vezes, a desaprovação direta de ações ou de formas de viver pode ser considerada um insulto – levando a uma resposta puramente reativa, em vez de uma ponderação. Histórias (ficcionais, em especial) são meios não-confrontacionais de desencorajamento ou desaprovação moral e, portanto, evitam essa possível sensibilidade a termos nossas falhas morais apontadas diretamente. Crucialmente, Scalise Sugiyama (2022, p. 8) assinala que a noção Ocidental de “ensinamento direto” pode nos atrapalhar a perceber como histórias podem cumprir um propósito de formação moral. Assim, seria errôneo esperar delas ou instigar sobre elas um pressuposto formativo sistemático e ditado, quando essas histórias são, em sua origem, meios mais sutis e mais conformes a uma noção gradual e indireta de formação moral via enculturação progressiva.

Como observa Gottschall (2012, p. 134), as ficções repercutem um impulso “moralístico” demasiadamente humano, mas também o reforçam. São seus ecos e seus megafones. Desde histórias orais até séries de televisão, ações prossociais costumam ser exaltadas, enquanto ações antissociais são condenadas. Paul Hernandi (2001, p. 2001) comenta que, desde mitos, lendas e contos folclóricos, as histórias romantizam heróis altruístas e satirizam vilões egoístas. Como exemplifica Scalise Sugiyama (2017, p. 6): “O gênero *trickster* é um exemplo, por excelência, desta tática: através de sociedades forrageadoras [...] suas aventuras são expressamente conectadas a propósitos didáticos”.

Relativamente a culturas forrageadoras igualitaristas, *tricksters* (malandros) são modelos de mau comportamento para Scalise Sugiyama.²²⁹ No entanto, eu gostaria de frisar esse aspecto “relativo” e notar que modelos podem ser ambivalentes, de modo que não tenho interesse em prescrevê-los ou proscrivê-los absolutamente. A depender do contexto e da interpretação, a figura do *trickster* pode ser entendida como uma crítica ou desafio às normas

²²⁹ Scalise Sugiyama (2011, p. 13) detalha que cinco comportamentos absolutamente proscritos em sociedades forrageadoras igualitaristas estão presentes na figura do *trickster*: (1) assassinato intragrupo; (2) mentira por forte autointeresse; (3) roubo; (4) mesquinha; (5) falha em cooperar.

morais vigentes – que podem variar e ser discutíveis. Assim, não considero o *trickster* como, necessariamente, um modelo de “mau” ou de “bom” de comportamento. Seja como for, em minha posição, esse modelo é moralmente formativo.

Um possível problema é que essas polarizações em modelos positivos *versus* negativos podem instituir dinâmicas de “bodes expiatórios”, como se todo mal estivesse condensado em um certo indivíduo e o bem em outro. Essa dinâmica é reapropriada, por exemplo, na Guerra-Fria disputada no cinema. Assim, por mais que um modelo seja moralmente formativo, não necessariamente isso implica em algo ética ou politicamente razoável. A depender das circunstâncias, isso pode favorecer a cooperação intragrupo em detrimento de grupos externos.

Claro, os modelos da ficção podem ser também contenciosos, falhos ou prejudiciais.²³⁰ Corajosamente, McVey (2020, 116) oferece um exemplo pessoal expressivo, “admitidamente bastante embaraçoso”, de um livro que fez dele “um canalha intolerável por anos”: *A Revolta de Atlas* (1957), de Ayn Rand – uma obra bastante controversa e objeto de culto por algumas audiências. Aos seus vinte anos, McVey amava esta obra, que conta a penúria da chefe de operações Dagny Taggart em engrandecer sua companhia ferroviária diante dos obstáculos da superintendência do governo e de trabalhadores indolentes. Aplicando o modelo do livro em sua leitura do mundo, as perspectivas morais e políticas dele tornavam-se favoráveis à exaltação de “pessoas de negócios” *em detrimento* de pessoas fracas, invejosas e incapazes de serem tão bem-sucedidas quanto. É o seu contraponto à experiência descrita por Nussbaum (1995) com *Tempos Difíceis*. Em vez de altruísta, ele consolidava-se como um tipo de egoísta moral que endossava, politicamente, um capitalismo *laissez-faire*.

Nem sempre, porém, há falta de ambivalência moral sobre tramas e personagens. As histórias ficcionais costumam apresentar conflitos, mais ou menos complexos, em seu percurso narrativo, muitos dos quais lidam com temáticas morais sonoras – e.g. amizade, traição, pena capital, violação, responsabilidade, cuidado, exclusão/inclusão, redenção. Nelas, há protagonistas, deuteragonistas, coadjuvantes e antagonistas que podem personificar, talvez em um espectro diverso e emaranhado, certas perspectivas ou comportamentos morais que são convidativos a avaliações éticas divergentes. Com isso, as figuras heroicas e vilanescas

²³⁰ Há vários exemplos disso. Com certos enfoques, as ficções podem nos fazer perceber, contenciosamente, o nosso mundo como sendo inerentemente justo ou que o sistema criminal funciona de uma forma idealizada em vez de outra menos glamourosa. Alterando inclusive nossas crenças sobre a distribuição de justiça e o sistema criminal (Potter, 2012, p. 171; Appel, 2008). Elas podem também levar a expectativas irreais ou disfuncionais sobre relações românticas e sexuais (Mar e Oatley, 2008, p. 185). Podem encorajar estereótipos e percepções limitantes de mundo (Fishelov, 2017, p. 274-275). Por outro lado, podem oferecer também modelos críticos, bem situados, não estereotipados e abertos à complexidade da vida.

tendem a ganhar matizes. É o que sugere a consideração de personagens como anti-heroicas ou como anti-vilãs. Foge-se, assim, de idealizações tradicionais. A ambivalência moral pode ser, em especial, filosoficamente interessante. Por exemplo, a pesquisa de Alisson Eden et al. (2017) revela que histórias e personagens que agem de forma moralmente ambígua tendem a estimular mais o público a se engajar em reflexões morais mais profundas ou em “ruminação moral” – uma expressão cunhada por John Dewey.

Exemplifico isso com um “livro de cabeceira”. Por exemplo, o conflito entre criatura e criador em *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, pode desafiar a forma categórica e simplista como julgamos indivíduos por suas transgressões, caso a tensão narrativa seja suficiente para alimentar em nós a dúvida de que nem a Criatura nem Dr. Frankenstein são, puramente, vítimas ou monstros em suas existências turbulentas. Este é o caso para mim. Ou, mais comumente, *Frankenstein* pode nos engajar como um modelo pessimista sobre a frieza da responsabilidade moral na ciência, quando esta sucumbe à barbárie em prol de avanço imediato (Sievers, 2022, p. 180-181); ou como uma referência extrema para nos provocar sobre a exclusão social de pessoas com bases em suas características físicas “monstruosas” – e a entender como a irresponsabilidade e a negligência constrói a tragédia social.

É interessante retomarmos que através da “transportação” das histórias, como bem coloca Green et al. (2020, p. 136), cria-se um senso de imediaticidade com as personagens e a trama. Elas não apenas permitem, mas demandam atividade moral por parte da audiência. Quando “transportada” diante de cenários controversos ou conflituosos, vide a pesquisa de Allison Eden et al. (2017), a audiência tende, inclusive, a se engajar em “ruminação moral” – mais uma razão para duvidarmos que “transportação” conduz, necessariamente, a um assentimento acrítico. Ainda que fontes não-ficcionais também possam levar a atividades de reflexão ou avaliação moral, talvez, caiba notar que as ficções tenham uma particularidade de engajamento. Nesse sentido, Tonny Krijnen e Marc Verboord (2016) sugerem que ficções, diferencialmente, tendem a instigar uma reflexão mais alinhada com a ética do cuidado – enfatizando, assim, a relevância moral de contextos particulares, das relações interpessoais, da vulnerabilidade e, é claro, de uma resposta atenta e cuidadosa às particularidades pessoais (Green et al., 2020, p. 137).

Distintivamente, ainda que tensos, os mundos ficcionais são ambientes seguros para navegarmos sem os riscos factuais envolvidos em conflitos morais – “um laboratório moral”, na expressão de Hakemulder (2000). Conforme Bryant e Raney (2020, p. 326), por exemplo, *Os Sopranos* nos oferece uma “moral sandbox”. Essa série aclamada nos “transporta” para um mundo aberto simulado, onde acompanhamos de perto a vida de um chefe da máfia em

meio aos seus conflitos identitários, sociais, familiares, psicológicos e morais. Mas ela não nos expõe, de fato, aos perigos de acompanharmos essa vida de perto, muito menos exige que nos tornemos *goodfellas* para que habitemos, provisoriamente, esse mundo.

Outro exemplo mais pessoal. Quem lê o clássico infanto-juvenil *Os Meninos da Rua Paulo* (1906) pode encontrar um desfecho impactante sobre as relações tensas entre amigos ou ex-camaradas, que se conectam e se rompem pelas formas, políticas e morais, que escolhem viver suas vidas – traíçoeira/covarde *versus* leal/corajosa. Uma história que eu ainda assombro de tempo em tempo, tentando afetar seu curso natural em vão. E por ela sou assombrado, talvez sendo afetado por ela para sempre. Desde a minha adolescência, essa leitura frequente sempre deixa “à flor da pele” que viver corajosamente, para o bem coletivo, pode ser realmente perigoso; mas que viver traiçoeiramente, apenas em proveito próprio, pode ser uma desgraça ainda maior para todas as pessoas envolvidas. Diante da memória do fantasma de Nemeczek, como eu devo encarar a minha vida?

Ainda que histórias ficcionais sejam memoráveis, Gottschall (2012, p. 64) sugere que pode ser problemático assumirmos que precisamos nos lembrar, em detalhe, das ficções para defendermos que elas tenham um papel formativo substantivo sobre nós. Porém, penso que é razoável também aceitar que podemos mobilizar, de forma consciente, modelos ou casos das ficções em detalhe para acessar nossas vidas. Podemos compensar, por exemplo, a nossa tendência ao esquecimento com uma frequência maior de consumos da mesma ficção – não é algo incomum. Ou ainda, podemos buscar uma ficção com o propósito explícito de experimentar, criticamente, com alguma temática.²³¹ De maneira conciliatória, acredito que os modelos (morais) disponibilizados pela ficção podem atuar com base em nossas memórias explícitas, que temos acesso consciente, e também com base em nossas memórias implícitas, que não lembramos, mas nossos corpos, inconscientemente, sim.

Eu acredito que esses modelos morais não costumam ser usados literalmente à maneira do protagonista de *Don Quixote* (não preciso acreditar que sou ou ser um cavaleiro, a fim de endossar ideais românticos das novelas de cavalaria); mas sim analogicamente. Também prefiro considerar essa moralidade em um aspecto experiencial em vez de meramente proposicional. Quer dizer, gostaria de afastar-me da velha ideia de que lições de moral ou de que platitudes prudenciais sejam as principais contribuições das ficções acerca do domínio da moralidade. Consoante Denis Dutton (2009, c. 6), suponho que as histórias

²³¹ Por exemplo, Ítalo Lins Lemos (2020) acessa explicitamente *Um Diário do Ano da Peste* (1722), de Daniel Defoe, como um experimento mental (como um modelo, penso que poderíamos dizer também) que nos oferece uma perspectiva cognitiva crítica favorável a, por exemplo, medidas de prevenção em tempos de pandemia.

ficcionais nos fornecem uma miríade de experiências em termos de casos individuais e concretos, que conectamos em nossas memórias. Ao contrário do que entende Gottschall (2012, p. 64), ainda segundo Dutton, esse “raciocínio baseado em casos” aludido por Pinker (2007) não exige que esses casos sejam acionados conscientemente, muito menos literalmente; muito embora o próprio Pinker possa não ter ajudado a esclarecer isso.

Por analogia, com distinções de diferença e de semelhança, podemos usar esses casos para interpretar novas situações e experiências passadas ressonantes – por temática, imagética, emoção ou fenomenologia. Isso pode levar a uma forma distinta de perceber e de agir sobre uma situação vivida. Convergindo com Posner (1997, p. 9), eu diria que nós *comparamos* as nossas experiências com a ficção com as nossas experiências de vida em geral. Nesse sentido, nós podemos reear que estamos vivendo *como* Rei Lear ou Doutor Fausto – exemplos do próprio Posner. Há aí uma relação de contiguidade, de ressonância, ao invés de oposição substantiva radical – i.e. como se em nosso processamento cognitivo a ficção fosse “óleo”, enquanto a vida, “água”. Nesse sentido, fazendo coro a Dener Orelo (2023, p. 11), “eu me afasto da dicotomia realidade-ficção e penso em uma abordagem integrativa”. Eu endosso que as ficções se nutrem das nossas vivências e podem nos ajudar, em contrapartida, a processá-las.

A propósito, Richard Gerrig (2023, p. 237) sustenta a explicação de que, ao experienciarmos uma narrativa ficcional, essas experiências *ressoam* (emocionalmente, em especial) com as nossas memórias que compartilham relações semânticas ou conceituais com elas. Interpretamos as ficções de acordo com nossas memórias e a nossa experiência com elas é integrada à nossa memória; incluindo as consequências potenciais que apreendemos nas histórias, como assinalam Gerrig e Mumper (2019, p. 466).

Alguns possíveis exemplos são os casos descritos por Mihaly Csikszentmihalyi (1991, c. 10). Um deles é sobre um famoso cientista social (anônimo) impressionado pelo caos político e social que Dickens foi capaz de modelar em *Uma História em Duas Cidades*, visto que essa obra “ecoou o tumulto que seus pais tinham experienciado na Europa depois da Primeira Guerra Mundial”. Em referência a essa ficção, esse cientista teria decidido entender, em seu trabalho, por que pessoas tornavam a vida miserável umas para as outras. Csikszentmihalyi também cita um filantropo, criado em um orfanato desagradável, que teria se inspirado em uma obra de Horatio Alger, na qual um garoto similarmente pobre e sozinho depende de muito trabalho e muita sorte para escapar de sua circunstância desfavorável. Csikszentmihalyi (1991, c. 10) acredita que essas e outras obras “contêm informação

ordenada sobre comportamento, modelos de propósito, e exemplos de vidas padronizadas com sucesso em torno de objetivos significativos”.

Sem dúvidas, nós contamos com um vasto arranjo de exemplos *suggestivos* de que seres humanos, de fato, empregam modelos morais em suas vidas, inclusive, com possíveis resultados políticos. Acrescente-se exemplos trazidos por pesquisas empíricas e por testemunhos pessoais. São incontáveis, mas contarei mais alguns.

O trabalho de Daniel Smith et al. (2017) documenta que as histórias dos Agta transmitem uma série de mensagens ou exemplos relevantes moral e politicamente sobre: igualdade sexual (*O Sol e a Lua*); igualitarismo social ou amizade (*O Porco Selvagem e a Sirenia*); e cooperação intragrupo (*O Macaco e o Gigante*). Temas comuns na oraliteratura envolvem ainda: comportamento social no matrimônio; interação com parentes; compartilhamento de alimento; tabus e normas sobre atividades de subsistência. Nas palavras de Smith et al (2017, p. 3): “Nestas histórias o fim reflete a reconciliação de interesses e diferenças individuais, enquanto também exemplifica vários mecanismos de implemento de normas sociais”, entre eles, “os benefícios da cooperação sobre a competição, exemplos de punição por quebra de normas e reversão de hierarquias para prevenir o acúmulo individual de poder”. É interessante que isso não está presente apenas nas histórias dos Agta, mas também de vários outros povos forrageadores. Segundo o estudo, bons contadores de histórias (homens e mulheres) têm grande prestígio e suas sociedades demonstram níveis mais elevados de cooperação. Mostra-se que há uma *correlação* adaptativa acerca disso.

Contrariando a tese de Jerome Stolnitz (1991), pela qual as artes narrativas teriam sido triviais nos rumos da história, a inovadora pesquisa de Nicolas Baumard e Maurício Martins (2020) mostra que a ascensão da prossocialidade na ficção precedeu revoluções democráticas na Europa nos séculos XVII e XVIII. Aproveitando uma metodologia incomum, o estudo revela que, logo nos períodos precedentes a essas revoluções, aumentou nas peças teatrais o uso de palavras relativas à cooperação e confiança em vez de palavras expressivas de dominância e autoridade. Isso pode sugerir que os tipos de modelos das ficções europeias mudaram daqueles de dominância para outros de prossocialidade. Segundo seus autores, os resultados dos estudos podem indicar um provável papel da ficção em mudanças psicológicas a longo prazo que permitiram a efetivação dessas revoluções. Extrapolando: quando haveria uma prevalência de modelos prossociais, as sociedades ancestrais e modernas tenderiam à prossocialidade.

Entre as linhas de pesquisa mais proeminentes que podem suplementar evidências sobre a modelagem para moral, estão estudos dedicados a questões de gênero, sexualidade e

raça. Por exemplo, a metanálise de Hakemulder (2000, p. 56) sobre efeitos da ficção acerca de papéis de gênero conclui que “pode ser assumido que personagens de histórias funcionam como modelos-padrão para a população que foi investigada”, e inclusive “a evidência pode ser considerada para basear a ideia de que ler narrativas ficcionais tem efeitos morais (normas comportamentais)”.²³² Em outro extrato de análise, mais histórico, Crago (2014, p. 101-102) conta que as noveletas da marca Mills & Boon, famosas desde a primeira metade do século XX, retratavam “mulheres tradicionais” e inocentes cujo destino seria ser resgatada por um homem viril mais experiente, forte e racional, seu “único verdadeiro amor”. A partir da crítica feminista, Crago comenta que as tramas de obras como essas tendem a validar padrões disfuncionais (imorais) de relação (como a violência doméstica) e podem ter funcionado como modelos perigosos para as suas milhões de leitoras.²³³

Outra linha destacável de pesquisa tematiza os estereótipos negativos e os contraestereótipos presentes nas obras ficcionais, bem como a possível internalização deles pelos públicos, com consequências para a formação de identidade e do tratamento de pessoas pertencentes a grupos raciais ou étnicos marginalizados. Dois estudos nessa linha são os trabalhos de Huffman, Jasper e Johnson (2014) sobre contraestereótipos, já citado em nota anterior,²³⁴ além de Meghan Sanders e Srividya Ramasubramanian (2012) sobre estereótipos. Mas aqui, em vez de oferecer uma revisão extensiva, eu serei mais pontual.²³⁵

Talvez, nos últimos cem anos algumas das principais mudanças morais na sociedade tenham sido mudanças de atitudes (ainda insuficientes) sobre grupos historicamente perseguidos, como a comunidade negra e a LGBTQ+. O psicólogo cognitivo Paul Bloom (2010, c. 1) considera que o motor dessas mudanças foi antes a ficção do que argumentos filosóficos, pronunciamentos teológicos ou análises legais. Foi antes a imaginação de uma comunidade mais inclusiva (um outro modelo de sociedade) do que prescrições nesse sentido que teriam mexido com as atitudes de um público geral (branco, hétero) que não pertence a essas comunidades marginalizadas. Para ele, a maior força dessas (ainda tímidas) mudanças morais foi a *sitcom* televisiva – ao menos, nos Estados Unidos e em seus importadores culturais; no Brasil, talvez possamos sugerir as telenovelas. Em contraponto à colocação de

²³² A propósito, Marina Krcmar (2020, p. 106) indica que estudos em comunicação também mostram relação entre o consumo de estereótipos negativos de gênero em filmes *teen* e as atitudes de (auto)objetivação sexual entre mulheres e meninas.

²³³ As críticas feministas à mídia, a propósito, são tratadas mais detidamente, entre outras referências, por Rana Emerson e S. Craig Wilson (2000) e Linda Steiner (2014).

²³⁴ Cf. Appel, Cohen e Slater (2020, p. 179), que indicam outros estudos que mostram que o consumo de histórias com personagens não reduzidos a estereótipos de grupo (árabes, dependentes químicos, pessoas com deficiência) diminui o senso de distanciamento social por parte de outros grupos.

²³⁵ Cf. Ramasubramanian, Ramirez e Riewesthal (2023), para uma revisão panorâmica.

Bloom, eu teria incluído aí que a própria *sitcom* ajudou também a consolidar estereótipos raciais e sexuais.

Mas há um exemplo anterior, do século XIX, ainda mais eminente na retórica sobre possíveis propósitos morais e políticos da ficção. Talvez, tão ambivalente sobre estereótipos quanto várias séries televisivas: *A Cabana do Tio Tom* (1852), de Harriet Stowe. Segundo Gottschall (2012, c. 7), a história de Eliza Harris e Tio Tom teria polarizado as opiniões do público com um modelo alternativo sobre a vivência dos afro-americanos escravizados. Por um lado, teria revelado as crueldades da escravidão e angariado simpatias para a causa abolicionista; por outro, teria entrincheirado quem estava disposto a fazer pouco de uma percepção humanista sobre a vida dos afro-americanos. Gottschall comenta que historiadores atribuem um papel politicamente relevante para a obra de Stowe, que talvez tenha ajudado a prevenir um envolvimento britânico na Guerra Civil dos Estados Unidos a favor dos sulistas, a fim de não contrariar o sentimento público dos ingleses. Com certa hipérbole, Abraham Lincoln inclusive teria dito a Stowe: “Então você é a pequena mulher que escreveu o livro que fez esta grande guerra”. Seja qual tenha sido a história, ao menos, esse exemplo levanta dois poréns.

Primeiro, em sua retórica, Gottschall faz questão de sublinhar que diversas obras, como *A Cabana do Tio Tom*, podem ter tido profundos impactos morais, políticos e econômicos, para o bem e para o mal; mas que não deixam de ser “anedotas” – no entanto, ainda que não seja laboratorial, eu suponho que uma pesquisa histórica, econômica e psicológica sobre esse *caso* deixaria de ser mera “anedota”. Ademais, ele cita que o infame filme *O Nascimento de uma Nação* (1915) remobilizou o Ku Klux Klan; que *Tubarão* (1975), de Spielberg, com seu modelo de tubarão, engoliu as economias costeiras; que *1984*, de Orwell, advertiu uma geração contra o pesadelo do totalitarismo; que *O Sol é Para Todos* (1960), de Harper Lee, influenciou contra atitudes raciais prejudiciais. Mas ele entende que essas “anedotas”, por mais que sejam bastante razoáveis, não provam para descrentes que essas mudanças são “previsíveis” e “sistemáticas” – como a pesquisa empírica, diz ele, poderia comprovar.

Podemos citar mais e mais exemplos, de diferentes tipos. Com sua “utopia comunista”, o romance *Voyage en Icarie* (1840), de Étienne Cabet, foi o modelo para a realização de comunas correlatas. Há também o famoso ‘Efeito Bambi’. Várias pessoas que assistiram ao filme *Bambi* (1942), comovidas por sua dramatização, teriam investido contra a

caça de animais cervídeos ou com mais apelo estético.²³⁶ Ou ainda, com seus modelos dramáticos, uma miríade de séries televisivas com protagonistas neuroatípicas, como *Atypical* (2017) e *As We See It* (2022), teriam incentivado pessoas a procurarem diagnósticos e a entenderem melhor a dificuldade de pessoas atípicas e dos familiares destas; talvez favorecendo uma perspectiva mais moral e politicamente cuidadosa a esse respeito. Posso lembrar com precisão que essas séries foram os meus primeiros modelos sobre a vivência de pessoas autistas. Enfim, os exemplos são incontáveis. À guisa de ilustração, ao menos, os já contados devem bastar.

Nós podemos ainda questionar se a busca por uma precisão “previsível” e “sistemática” de “linha industrial” é mesmo necessária e bem-vinda para que reconheçamos um papel moralmente formativo das ficções. Creio que o próprio pressuposto de linearidade pedagógica é problemático e que pode tender a subestimar a importância dos contextos formativos. Entre outras palavras, parece haver aí uma fixação excessiva no poder das obras. Como se o importante fosse, sobretudo, constatar que elas registram uma resposta discreta em nós com regularidade mecânica. Para mim, esse pressuposto é elusivo, porque as nossas relações com as ficções são irregulares – resistentes à previsão e à sistematização. Cada indivíduo tem uma história particular e indivíduos mudam ao longo da vida. E cada contexto particular de recepção tem uma história, que também está exposta à mudança. Não que seja um equívoco investigar como as ficções influenciam em nossas atitudes, crenças e ações. O que parece um equívoco é considerar que se elas não levarem, regular e sistematicamente, às mesmas atitudes, crenças e ações morais, então a nossa experiência moral com as ficções é de pouca monta para a nossa formação – uma *mera* anedota.

Segundo porém: é sabido que a recepção moral e política de *A Cabana do Tio Tom* está longe de ser uma unanimidade absoluta; longe de manter-se positiva e intacta mesmo em relação ao seu contexto inicial. Como várias ficções antiescravagistas, segundo David Levy (1970), essa obra tem as suas questões com a transmissão de estereótipos sobre negros. O próprio personagem que dá título à obra, o Tio Tom, tornou-se um estereótipo infame de mansidão e submissão racial. Isso dramatiza como a mesma obra pode produzir influências ambivalentes sobre a mesma questão. Ainda que tenha havido a humanização das vidas dos

²³⁶ Em 2018, inclusive, o juiz Robert George condenou um caçador ilegal de cervos a assistir *Bambi*, mensalmente, durante a sua pena de um ano de reclusão. Tamanha é a fama desse ‘Efeito’. Cf. Forced (2018). Mostrando também a força cultural das animações, aqui no Brasil, o texto de uma decisão liminar do juiz Luís Henrique Guimarães de Oliveira no Tribunal de Justiça do Estado de *Minas Gerais* (2020) incluiu que os javalis rondam o imaginário infantil “sem nenhum problema” (*hakuna matata*), uma clara referência a *Rei Leão* (1994), em sua decisão de abster os réus de “eutanasiar” (na verdade, abater) javalis resgatados de um desastre ambiental – causado por uma das rés, a Vale S.A. Segundo o juiz, *hakuna matata* não parecer ser a situação desses javalis.

afro-americanos escravizados, também houve a transmissão de estereótipos prejudiciais. Ademais, isso demonstra que ficções do passado, outrora elogiáveis, não estão isentas de “envelhecer mal” e de não acompanhar os desenvolvimentos nos entendimentos de assuntos que elas ajudaram a promover até certo ponto.

Nesse sentido, ressoa a crítica à seleta de Nussbaum por Posner (1998, p. 397), quando ele observa que, mesmo sendo clássicos, romances realistas do século XX podem não ser as melhores fontes de modelos de comportamento moral para a atualidade. Elas foram produzidas em “climas morais” precedentes ao nosso. Em suma, as histórias ficcionais podem responder e criticar bem as moralidades do seu tempo; mas também ser questionadas e criticadas mediante um senso moral atualizado. Modelos morais e políticos não são imunes à história.

Um dos pontos desta tese é insistir que as ficções não produzem efeitos morais de forma isolada, como se elas fossem agentes com uma efetividade causal mecânica, que agem sobre nós como se fossemos alvos passivos e à revelia do contexto. Como sugerem os trabalhos de Rosenblatt (1994;1995), a teoria literária passou a reconhecer o papel ativo que as audiências estabelecem em sua relação com as obras. Os experimentos sobre “transportação narrativa”, como os de Brock e Green (2000, p. 720), pressionaram ainda mais o pressuposto da “hegemonia do texto”, de modo que cada vez se torna mais difícil reivindicar que as ficções *ditam* sentidos e efeitos. Assim, a relevância do contexto situacional e das experiências pessoais da audiência tornaram-se mais evidentes. Poderíamos colocar, de outro modo, que os modelos (morais) oferecidos pelas ficções precisam ser interpretados e são responsivos aos contextos nos quais são instanciados. As ficções não se manifestam no “vácuo”.

Sem embargo, a nossa relação com a obra ficcional permanece, como resguardam Bittencourt e Chagas (2019, p. 31), “orientada pelas possibilidades materiais oferecidas pela *affordance*, que pode permitir uma quantidade imprevisível de apropriação, mas não permite [legitimamente] toda e qualquer apropriação”. É incorreto ou impossível, como exemplificam, “ler *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, como um drama psicológico narrado em primeira pessoa” ou, como suponho, ler *A Cabana do Tio Tom* como uma defesa apaixonada a favor da escravidão. Seria uma falta de habilidade do público em reconhecer as devidas *affordances*.

Pelo conceito de Barad (2007), há aí uma intra-ação; um emaranhamento entre agências que se constroem mutuamente – a obra, o público e o ambiente, com os seus mais diversos agentes: outras pessoas, práticas, instituições. O que mais importa é a relação, sobre a qual podemos realizar “cortes agenciais” de acordo com nossas necessidades epistêmicas e

práticas – concluindo, por exemplo, que uma determinada audiência não entendeu ou fez um uso incoerente de *Matrix*. Em outras palavras, a referida obra de Stowe foi um artefato que intra-agiu com uma certa época e com um certo público. Os efeitos particulares da leitura são frutos dessa relação, que não teria existido sem o livro, mas que não dependeu apenas dele.

A fim de concluir este longo capítulo, tendo essa retomada como pano de fundo, eu gostaria de explorar, brevemente, mais um fruto possível do vínculo conceitual entre ficção e tecnologia. Até onde sei, esse desdobramento jamais foi realizado. De maneira ainda mais oportuna, ele se conecta à discussão retomada do segundo capítulo sobre uma possível agência da ficção, ou melhor, de seus artefatos: as histórias ficcionais. Tenho em perspectiva aqui as discussões contemporâneas sobre se as tecnologias têm valor moral incorporado ou neutro e se elas podem ser consideradas, em algum sentido relevante, agentes morais. Algumas questões convergem nesse sentido. Por exemplo: enquanto artefatos tecnológicos, as obras ficcionais são apenas instrumentais neutros que podem ser, moralmente, bem ou mal-usados? Ou elas têm valores e agências próprias de modo inerente? Quer dizer, ficções têm algum peso agencial próprio ou são apenas instrumentos?

Ciente dos limites desta tese, eu não espero resolver essas questões, ainda que tenha as minhas preferências de resposta e, como espero, algo a contribuir. Antes de evocar um pequeno extrato bibliográfico sobre essa discussão de ética e filosofia da tecnologia, já destaco as minhas respostas atuais. Não creio que narrativas ficcionais e outros artefatos tecnológicos tenham mero valor instrumental (neutro). Acredito que as ficções trazem o seu próprio peso moral e agencial para a relação. Ainda que precisem ser interpretadas, há um limite dado por cada uma delas, e elas podem tentar nos persuadir, dramaticamente, sobre alguma perspectiva; nos encorajar a assumir uma perspectiva e não outra.

Conforme Peter Kroes e Peter-Paul Verbeek (2014, p. 4), há duas maneiras principais de atribuímos relevância moral a artefatos tecnológicos. A primeira é assinalar que esses artefatos incorporam valores moralmente relevantes – e.g. armas, um desrespeito geral à vida; arquiteturas hostis, valores higienistas ou racistas; vacinas, um cuidado com a vida; rampas de acesso, valores de inclusividade; *A Cabana do Tio Tom*, valores antiescravagistas. A segunda maneira é dizer que os próprios artefatos possuem algum tipo de agência moral; isto é, que eles não são apenas instrumentos passivos, mas agentes que ativamente influenciam quem os usa, por exemplo, mudando suas formas de perceber o mundo ou seus modos disponíveis de ação – e.g. tecnologias informáticas favorecem, de modo conveniente, a velocidade e o volume de comunicações, mas também aceleram o nosso senso temporal subjetivo,

favorecendo um sentimento de ansiedade; cintos de segurança permitem ou facilitam que viajemos de forma mais segura. Desse modo, não apenas deveríamos avaliar moralmente os humanos envolvidos e as suas ações, mas os valores ou as possibilidades salientadas pelo próprio artefato tecnológico em sua relação com seres humanos.

A respeito dessas atribuições de relevância moral, como esclarecem Christian Illies e Anthonie Meijers (2014, p. 161), há duas antíteses principais. Uma delas sendo a ‘Tese da Neutralidade’, pela qual artefatos são apenas meios neutros para fins humanos moralmente carregados – comumente exemplificada pelo *slogan* “são pessoas que matam pessoas, não armas”. A princípio, ela não impede que *designers* tenham a sua responsabilidade questionada, embora costume ser dirigida mais a usuários. Em oposição, existe a ‘Tese da Responsabilidade Moral’, pela qual a combinação humano-artefato ou os próprios artefatos são considerados moralmente responsabilizáveis.

Comparando à nossa questão moral com a ficção, é a diferença entre sugerirmos “são pessoas que incluem ou excluem pessoas, não ficções” *versus* ficções participam na inclusão ou exclusão moral de certas pessoas.²³⁷ Ressalvo, é claro, que diferente de armas e de vacinas, a efetividade causal de ficções é bem menos garantida e direta. Não só ressalvo, eu gostaria de *sublinhar* isso. Talvez já esticando um pouco demais a analogia, suponho que alguém poderia sugerir que não há ficções que promovem ou combatem preconceitos. Ainda que elas maldigam ou bendigam preconceitos, nós que decidimos como usá-las – seja como modelos positivos, seja como modelos negativos. Mesmo se aceitarmos que existem ficções mais perversas ou benignas (assim dando um passo para longe da ‘Tese da Neutralidade’), elas ainda não podem definir como serão usadas. Marteen Franssen (2014, p. 233) conclui, nesse sentido, que artefatos bons por *design* podem ser mal-usados, e vice-versa.

É importante que reconheçamos quais concepções de ‘agência’ que estão em jogo aqui; especialmente, pelo histórico do termo na ética moderna. De maneira oportuna, Deborah Johnson e Merel Noorman (2014, p. 143) distinguem três concepções. A primeira é sobre a efetividade (causal) dos artefatos. A segunda é acerca de como um ente (um artefato) pode agir no lugar de outro (humano), por uma espécie de delegação. A terceira diz respeito à autonomia da entidade para a ação.

Relativamente, as duas primeiras concepções não costumam ser objeto de tanta controvérsia. Autonomia (moral), no entanto, é um termo com uma certa bagagem conceitual

²³⁷ Estou tratando aqui a restrição ou a extensão do círculo de consideração moral como um exemplo clássico de “regresso” ou “progresso” moral – muitas aspas nestes termos. As ficções são relacionadas ao fechamento ou à abertura desse círculo, respectivamente, por oferecerem estereótipos ou contraestereótipos.

desde Immanuel Kant, despertando certo incômodo quando se tem a impressão de uma sugestão de que artefatos possuiriam liberdade, escolha ou racionalidade para agir. Isto é: a sugestão de que a responsabilidade moral de artefatos e de seres humanos seria a mesma. Dito isso, a noção de autonomia em uso pode ser menos carregada. Por exemplo, ela pode sugerir que artefatos não precisam do controle imediato de humanos ou então que portam uma série de valores, normativas e sentidos não intencionados ou antecipados por seus *designers* – “eles ganharam vida própria”.²³⁸

Fortuitamente, o problema da agência moral da ficção não está vinculado à concepção mais controversa. Quando se questiona a agência das ficções, tem-se em perspectiva questões sobre a sua efetividade como agente; sobre se a agência autoral (sua intencionalidade, suas orientações) sobrevive na obra ou se “morre”, como reza a fúnebre noção de Roland Barthes (1967); enfim, sobre se as ficções têm “uma vida própria”, que escapa às intenções ou antecipações de quem as criou. Gostaria de deixar claro que, para mim, a nossa relação com ficções pode ter efetividade moral e que a agência autoral não desaparece delas, ainda que elas fujam parcialmente do seu controle dela – um tópico bastante caro à teoria literária. Mas, evidentemente, o meu trabalho é dirigido pela primeira questão.

Em geral, a ideia de que artefatos têm agência em um sentido mínimo não é muito controversa, mas costuma ser uma ideia limitada. Carl Mitcham (2014, p. 19) nomeia uma série de autores que reconhecem essa agência em um sentido secundário; pois, a agência primariamente é atribuída a *designers* e a usuários. Aliás, um dos principais proponentes da tese do valor neutro da tecnologia, Joseph Pitt (2014, p. 89) resguarda que não se questiona se artefatos são usados (delegados) para determinados fins. O ponto dele é que artefatos não “nos usam” nem portam valores morais; eles são usados e seus usos podem ter valor moral. Todavia, como sugere Lucas Introna (2014, p. 31), outras posições tendem a tomar a agência dos artefatos menos centralizada na figura do humano e também não em um sentido apenas secundário – e.g. as posições de Karen Barad, de Bruno Latour e de Peter-Paul Verbeek.

Como cabe salientar, a posição defendida por Pitt é, frequentemente, contestada. Por exemplo, Michael Klenk (2021, p. 526) entende que alguns artefatos, como armas de fogo, são inerentemente *mais problemáticos* do que uma colher. Boaz Miller (2021, p. 56) argumenta que os artefatos incorporam valores e participam na moldagem do contexto de uso, mesmo se a nossa relação com eles não levar a ações que reafirmam esses valores. A própria

²³⁸ Illies e Meijers (2014, p. 163) observam que ao levarmos a imprevisibilidade dos artefatos a sério, para além do controle consciente de *designers* e usuários, nós podemos decerto falar em um “papel ativo” ou “autônomo” dos artefatos. Peter-Paul Verbeek (2008, p. 95) defende algo nesses termos, a ponto de sugerir que faria até mesmo sentido falarmos em uma forma de intencionalidade a artefatos.

existência das armas já implica em certos valores e habilita certos tipos de ação antes indisponíveis ou menos salientes. Segundo Miller (2021, p. 69), invertendo a conclusão de Pitt, essa tese da neutralidade em vez de nos levar a reconhecer mais a agência humana em sentido global acaba, na verdade, permitindo a isenção de *designers* e distribuidores – que estariam apenas criando e distribuindo artefatos que podem ser mal ou bem usados.

Mas eu não entrarei nos detalhes dos contra-argumentos à posição de Pitt. Parece mais relevante aqui inserir como os artefatos (e, por extensão, as ficções) poderiam exercer ou pressionar a sua agência ou certos valores. Nessa linha, Christian Illies e Anthonie Meijers (2014, p. 165) defendem que artefatos afetam o nosso repertório de ações possíveis (o nosso *esquema de ação*), assim como a atratividade delas relativas ao contexto (físico, social e psicológico) dos usuários. Ainda que nossas ações não sejam consonantes às possibilidades abertas, elas não deixam de estar expostas à relativa atração delas. Mas não se trata apenas da abertura de uma virtualidade de ações ou efeitos possíveis.

A própria materialidade dos artefatos permite ou salienta certos comportamentos ou ações em vez de outros. Partindo do frutífero conceito advindo da psicologia ecológica de Gibson (1979), Michael Klenk (2021) defende que artefatos tecnológicos possuem *affordances*, e essas propriedades relacionais fazem com que certas ações sejam mais prováveis dadas as características dos usuários e as circunstâncias ambientais. O que é permitido (*afforded*) em nossa relação situada com artefatos é uma *affordance*. Ela relaciona propriedades físicas do artefato com fatores contextuais – subjetivos e ambientais. A relação humana com armas (o exemplo de Klenk é uma AK47) permite causar danos extremos (mortais) quase imediatos, à distância, em sucessão, com a pressão deliberada ou acidental de um gatilho. É um artefato perigoso, intimidante e letal, mesmo se não for manuseado por pessoas perigosas ou por ninguém, ainda que só possa se concretizar como tal em uma certa relação contextual. Conforme Klenk (2021, p. 537), *affordances* não dependem que a ação ou resposta aconteça de fato, elas dizem respeito a uma “resposta comportamental potencial” – algo que lembra a defesa de Illies e Meijers. Artefatos não necessariamente determinam comportamentos, mas os tornam mais salientes, fáceis ou atraentes.

Eu tendo a concordar com essas posições e gostaria de adaptá-las ao tema desta tese. Por exemplo, alguém pode até me chamar de “moralista”, mas eu acredito que histórias ficcionais que *incentivam* perspectivas favoráveis à misoginia e à violência corporal, *certamente*, são moralmente mais problemáticas. Não se trata de obras que apresentam essas perspectivas para fins de realismo, crítica social ou sátira, mas que as *incentivam*. Ainda que

nem todas as suas audiências “comprem” o seu discurso, essas histórias não deixam de incentivá-lo. Portanto, elas seguem mais problemáticas – e perigosas.²³⁹

A fim de dissipar a impressão de neutralidade valorativa de artefatos, Klenk (2021, p. 541) oferece um exemplo dramático. Defesas como a de Pitt costumam incluir que seres humanos podem e matam outros seres, lamentavelmente, com uma miríade incontável de artefatos cotidianos que não parecem, a princípio ameaçadores. Mas a abordagem de Klenk nos faz desconfiar dessa indistinção. Ele ilustra seu ponto com o filme de terror-cômico *The Horribly Slow Murderer with the Extremely Inefficient Weapon* (2008), de Richard Gale. Esse curta simula um assassinato com uma colher, que leva muitos anos. Sem as mesmas delongas, o ponto de Klenk é que a letalidade potencial de armas de fogo não se equipara à de uma colher – e nem mesmo à de uma faca. Artefatos não são instrumentos, indistintamente, neutros. Faz mais sentido, portanto, a problematização do porte indiscriminado ou não de armas de fogo do que o de colheres.

Em uma linha um tanto distinta, Marteen Franssen (2014, p. 221) considera que efeitos colaterais e acidentais (potenciais), assim como o histórico de efeitos *de fato*, não são o melhor caminho para avaliarmos a pertinência valorativa de artefatos, porque, em tese, eles poderiam ter sido evitados – na prática, isso é disputável. Para ele, o principal seria as características de *design* dos artefatos, e não a forma como eles são usados – nesse sentido, em paralelo, poderíamos sugerir que existem ficções perversas ou benignas por *design*, por exemplo. A maior responsabilidade estaria nas mãos de seus *designers* ou criadores. Franssen (2014, p. 222) assinala: “Talvez, então, a classe de artefatos maus poderia consistir daqueles artefatos que somente uma forma de uso com resultados maus parece possível”. A mesma constrição se aplicaria, por simetria, à classe de “artefatos bons”. Porém, a minha impressão é que Franssen (2014, p. 229) acaba esvaziando a sua própria posição quando insiste em notar que mesmo maus artefatos (e.g. bombas nucleares) podem ser bem usados como “maus necessários” (que expressão problemática, aliás) para inibir terroristas.²⁴⁰ Quer dizer, então essa constrição por *design* não existiria ou seria irrelevante, pois seu conjunto de objetos seria ínfimo ou apenas hipotético.

²³⁹ Essas histórias existem. Cf. Hannah Diffey (2025), cuja matéria descreve o caso de uma adaptação cancelada de uma *webtoon*, que se tornaria série de uma famosa plataforma de *stream*. Essa *webtoon* é conhecida por romantizar castigos corporais como métodos “educacionais”. A mesma ficção, aliás, endossa uma perspectiva descadamente antifeminista e racista em alguns de seus capítulos. Seu público-alvo são homens jovens e adultos. Estamos falando de uma ficção massivamente consumida. Isso não é problemático?

²⁴⁰ Em contrapartida, segundo Miller (2021, p. 63), ainda que a previsão de consequências possa representar uma dificuldade, não há impeditivo por princípio. Desse modo, as consequências não intencionais também poderiam revelar os valores dos artefatos. Mais próximo à minha própria compreensão, Miller (2021, p. 71) argumenta que uma prática malfetora ter certos efeitos positivos em certas circunstâncias não faz dela benigna.

De modo a princípio interessante, mas enfim confuso, Franssen (2014, p. 231) considera se as candidatas a más obras de arte podem ser similares aos candidatos a maus artefatos tecnológicos acerca de sua valoração moral. O primeiro problema é que apesar do seu uso do termo “arte” ser frouxíssimo, a meu ver, ele ainda tem ao seu fundo uma noção idealizada de autonomia da Arte sobre valores morais. Ele considera como “arte”, por exemplo, pornografias, jogos de computador com violência extrema e arbitrária, o filme *O Triunfo da Vontade* (1935) e, ciente da controvérsia, *Mein Kampf* (1925). Segundo o autor, os seus efeitos colaterais (*side-effects*) morais ou políticos não poderiam condená-las como obras artísticas más (*bad artworks*) – isto, a propósito, é algo diferente do que dizer más enquanto arte (*bad as artworks*).²⁴¹ Isso porque, além de colaterais ao propósito artístico, esses efeitos seriam altamente dependentes de configurações culturais e históricas muito específicas. Para Franssen (2014, p. 231), *O Triunfo da Vontade* “não é mais considerado capaz de corromper seus espectadores” – mas será mesmo?²⁴² Ademais, Franssen arremata que, com uma boa educação os públicos são devidamente imunizados.

A busca por um melhor discernimento é irresistível aqui. Primeiro, seria *bizarro* assumir que o principal propósito de *Mein Kampf* fosse puramente artístico e seria ingênuo assumir que o propósito de *O Triunfo da Vontade* fosse sobretudo estético – esta segunda parece ser a confusão de Franssen. Ora, é um filme de propaganda política. Segundo, as configurações contextuais férteis ao nazismo não são tão restritivas assim quanto ele sugere, pois diante de nossa realidade social recente, como afirmar que estamos livres de um cenário propenso à disseminação da ideologia nazista? Terceiro, o fato de alguém com boa educação moral ser capaz de resistir a obras antissemitas ou a ideólogos antissemitas, para ser mais claro, não previne a avaliação desses agentes como perversos! Ora, eles não precisam, *necessariamente*, levar a resultados perniciosos por *design* para que sejam avaliados como perniciosos.

Na filosofia da tecnologia, parece despontar uma posição de que artefatos, contexto, *designers* e usuários têm uma coparticipação agencial, talvez, de modo que possamos sugerir a distribuição (simétrica ou assimétrica) da agência moral entre esses entes. A esse respeito, Verbeek (2014, p. 80) assinala que a resistência em reconhecer agência em artefatos só é

²⁴¹ Logo no início do seu texto, o autor reconhece a diferença de *poor* e *x bad as a x (drill, saw)* como adjetivações instrumentais, enquanto *bad* como um adjetivo não-instrumental (moral). E ele esclarece que está interessado em considerar juízos morais sobre obras de arte.

²⁴² Para mim, essa declaração é pouco cuidadosa. Especialmente considerando que movimentos neofascistas e neonazistas têm se mantido ou proliferado. Alguns fenômenos inclusive envolvem o uso de estéticas visuais e sonoras para propagar esses movimentos – e.g. *flashwave*.

possível quando há um pressuposto ontológico de que humanos e coisas são *radicalmente* separados – estes livres e completamente autônomos, aquelas absolutamente constringidas por nossa agência. O ponto das novas abordagens, como as de Verbeek e de Barad, não é de que a agência inerente de objetos também seja reconhecida, mas que passemos a tratar a agência situada em um arranjo relacional complexo.

Em desafio ao dualismo, o caráter distribuído da agência tem sido cada vez mais reconhecido. Todavia, segundo Lucas Introna (2014, p. 33-35), a necessidade de localização dessa agência com alguma ênfase em agentes humanos não foi completamente abandonada, assim como a própria divisão bem demarcada entre os entes que compõem o arranjo agencial.²⁴³ Ao nos preocuparmos com as *affordances* dadas por artefatos, as intenções de humanos ou as consequências imprevistas, por implicação, nós ainda não largamos o retrato ontológico precedente. Pela incerteza sobre desenlaces práticos²⁴⁴ e pelo costume com esse retrato anterior, esse abandono não é um gesto fácil e, talvez, precisemos de uma linguagem de transição. Aliás, eu ainda me percebo no meio do caminho, tentando entender como dar esse passo.

Concordo com a percepção de Introna (2014, p. 32). Por um lado, se o problema fosse simplesmente como pessoas tendem a usar tecnologias, então bastaria educá-las e regular o acesso em níveis de proficiência. Por outro lado, se o problema fosse apenas o *design* dos artefatos, então bastaria pressionar *designers* para terem mais cuidado e a sociedade regular quais artefatos devem estar à disposição ou mesmo existir. Entrementes, como também percebo, se a agência é constituída de uma forma mais complexa e sutil, então a nossa política e ética sobre a tecnologia deve desconfiar de medidas, intervenções ou correções simplistas. Até seria mais simples ou “prático” optar por um dos lados mais intuitivos, mas nem sempre a conveniência da intuição nos oferece uma orientação adequada.

A tempo, tendo ao fundo essa breve revisão e o tema iniciado nesta subseção, eu gostaria de colocar alguns exemplos práticos que entrelaçam as ficções às questões de agência e moral. Como dito, não é uma tarefa fácil considerar a distribuição das agências, ainda mais

²⁴³ Alguns autores, porém, resistem à própria composição ou distribuição de agência. Illies e Meijers (2014, p. 164), por exemplo, tentam reduzi-la ao absurdo: “Nós não (e não devemos!) colocar assassino mais a sua pistola [...] na prisão [...] a responsabilidade não é [nem deve ser] parcialmente ‘tomada’ pelos artefatos”. Mas essa redução tem problemas, porque sugere que a única medida seria uma conclusão ridícula. Aliás, na prática, a pistola seria apreendida (depois, provavelmente, destruída) e a sociedade poderia, como não é tão incomum, questionar por que armas (instrumentos *altamente letais*) são tão acessíveis, que elas facilitam esses cenários ou *mesmo se elas deveriam existir* – por exemplo, no caso de posições pacifistas mais estritas.

²⁴⁴ Como bem colocam Johnson e Noorman (2014, p. 158): “O resultado de tais distribuições, todavia, poderia ser que a responsabilidades está em todo lugar e em lugar algum. O desafio é, então, como manejar a responsabilidade distribuída”.

por que o poder das ficções costuma ser bem mais disputada do que sobre artefatos tecnológicos exemplares na referida discussão. Ainda assim, penso que alguns exemplos podem mostrar a relevância e a própria dificuldade da questão.

Não é simples ou inocente traçar linhas entre as agências de ficções, *designers*, usuários e contextos. Johnson e Noorman (2014, p. 147) lembram a partir de Barad que linhas como essas têm consequências sociais e materiais. Nós precisamos desses “cortes agenciais” para facilitar a apreensão e dar sentido às nossas práticas ou ao próprio mundo. Entrelaçados por contextos, enquanto *designers*, nós empregamos a tecnologia da ficção para modelarmos histórias que podem oferecer, de forma mais ou menos atraente, modelos (i)morais para um possível uso. Eu procederei com cautela, ao passo que compartilho três exemplos negativos²⁴⁵ com diferentes particularidades em sua distribuição agencial.

Como é de costume na exemplificação óbvia do mal, Franssen trouxe o caso das obras nazistas. Eu gostaria de começar por aí.

Ao consultarmos o livro *Children's Literature in Hitler's Germany*, de Christa Kamenetsky (1984), nós podemos apreender que as ficções foram amplamente empregadas para a (má)formação de crianças e jovens durante o nazismo. Algumas obras foram alteradas ou reapropriadas para exaltar valores ultranacionalistas – e.g. o teor internacionalista das obras dos Irmãos Grimm foi expurgado. Outras foram criadas *por design* para a disseminação do antissemitismo entre crianças – e.g. *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud auf seinem Eid* (1936) e *Der Gifpilz* (1938).²⁴⁶ Filmes com esse teor para uma audiência mais ampla também foram produzidos – e.g. *Jud Süß* (1940) e *Der ewige Jude* (1940). Em contrapartida, obras pacifistas, cosmopolitas ou antiguerra foram eliminadas – e.g. *Nada de Novo no Front* (1929). Os exemplos são numerosos e já os destaquei melhor em outra ocasião (Senhorinho, 2023a). Ademais, apenas eram permitidas nas escolas e espaços públicos interpretações em consonância com a ideologia *Völkisch* nazista. De modo geral, o ambiente físico, social e simbólico totalizava essa ideologia em uma enorme ‘câmara de eco’.²⁴⁷

²⁴⁵ Quem fala em ficções como meios de formação moral costuma receber a acusação de ter uma expectativa hiperotimista assimétrica sobre a relação entre ficção e moral. Cf. Landy (2008) Algo que eu gostaria de rechaçar. Exemplos negativos, aliás, *parecem* predominar em discussões sobre moral e filosofia da tecnologia, assim como em notícias que envolvam moral, política e ficção – o que facilita a exemplificação. Dito isso, exemplos positivos também são possíveis. Um deles é *A Cabana do Tio Tom*. Outro mais atual é *Atypical*, como já exemplificado antes.

²⁴⁶ Respectivamente: *Não confie em nenhuma raposa na charneca verde e em nenhum judeu no seu juramento e O Cogumelo Venenoso*. Se há ficções que merecem a adjetivação de *malignas*, estas são as primeiras da fila.

²⁴⁷ Também conhecida como ‘câmara de eco ideológica’, típica em estudos de mídia e política, relembro que essa expressão metafórica descreve um contexto em que ideais são amplificadas ou reforçadas pela comunicação e repetição dentro de um sistema fechado em si mesmo. Como se essas ideias fossem “vozes” presas em uma “câmara de som” fechada para apenas “ecoá-las” ou “ressoá-las”.

Em geral, esse caso costuma ser usado como uma anedota de força retórica momentosa; mas, para mim, é sobretudo um indício da complexidade da questão da influência. Há muitas agências entremeadas e outras, deliberadamente, excluídas. Fazendo alguns ‘recortes agenciais’, eu não acredito que poderíamos isentar *designers* do regime, que ofereceram vários modelos que afirmavam esse modo de ser em detrimento literal de outros. Não é o mesmo caso de *designers* que tiveram as suas obras reapropriadas. Mesmo assim, algumas obras podem ter sido mais facilmente cooptáveis do que outras, que precisaram ser “mutiladas” ou interpretativamente abusadas para além de suas *affordances*. O próprio contexto (uma ‘câmara de eco’) precisa também ser considerado nesse nexos de agências, junto a uma outra série de agentes (partido, família). É bem possível que possamos questionar até que ponto crianças tenham tido condições de não ter as suas agências arrebatadas; mas seria questionável dizer que adultos não contribuíram com suas próprias agências. Para mim, o desafio revelado por esse exemplo é que devemos responder ou avaliar a muitos agentes em concomitância atendendo a diversas nuances. Nesse caso, eu não me sinto nada compelido a, simplesmente, isentar ou *designers*, ou artefatos, ou usuários.

Um segundo exemplo possível já foi apresentado no primeiro capítulo: o caso da apropriação de *Matrix* pela comunidade *Red Pill*. Eu gostaria de complementá-lo em paralelo a outro exemplo, talvez, deixando ainda mais patente que a agência esteja nas mãos desse público e do seu ambiente fechado. Em outras palavras, a reafirmação de uma atitude misógina sobre uma fantasiosa dominação feminina é obra somente desse público em sua ‘câmara de eco’ particular. Mesmo que a obra ou *parte* dela seja empregada nisso, considerando a sua própria trama, gênero textual, temáticas e autoria, eu diria que houve, sem dúvidas, um abuso interpretativo ou “mutilação” do todo da história. O exemplo paralelo é um caso pessoal recentemente publicado pelo jornalista cultural Alex Taylor (2024).

Taylor escreve que jovens têm cada vez mais gritado, provocativamente, “Timmy!” quando ele transita pelas ruas. Não é seu apelido carinhoso ou uma mera confusão de identidade, mas uma “nova onda” de mau gosto. Alex Taylor é um cadeirante. Timmy é um personagem cadeirante do polêmico desenho animado adulto *South Park*, uma obra famosa por suas sátiras pesadíssimas e por atrair enorme controvérsia portanto. O personagem consegue apenas dizer seu próprio nome com uma vocalização característica. Taylor relata que o fantasma de Timmy, que o persegue desde os corredores da escola, voltou a assombrá-lo em seus trinta anos de idade – bem, *South Park* é um desenho, mas não para crianças. O jornalista relata ainda que essa “nova onda” tem impactado também na vida de outras pessoas cadeirantes.

À primeira vista, muitas pessoas costumam perceber a representação de Timmy no show como ultrajante e ofensiva. Mas Alex Taylor (2024) pensa diferente: “A ironia é que o personagem Timmy é apresentado com calidez em *South Park* e recebe profundidade”. Além da primeira impressão, a sátira se dirige antes ao tom condescendente e capacitista dirigido ao personagem. A princípio um estereótipo vulgar, para o jornalista, Timmy se revelaria um contraestereótipo ao longo dos episódios. Mas então o que aconteceu? Em vez de imputar o problema à série ou seus criadores, como eu esperava ao ler somente a manchete, Taylor acusa uma nova tendência do *TikTok* e a sua audiência intransigente, “que reduziu Timmy, e por extensão usuários de cadeiras de rodas e pessoas com deficiência ao ridículo unidimensional”. Quer dizer, além do público-usuário, ele identifica outras agências envolvidas: uma rede social especializada em vídeos de curta duração e a prática de *clips* – que, como um dos entrevistados da matéria nota, também costuma ser usada de forma positiva e leve. Assim, a cadeia agencial do problema já se revela mais complexa do que parecia. Não é apenas a ficção e o público. Responsivos a uma dinâmica própria das redes sociais, esses usuários, assim como os expropriadores de *Matrix*, talvez, sequer conheçam as histórias da obra. Ou, se conhecem, não são capazes de ir além de uma “pílula” da narrativa e a exaltação de uma apreensão grosseira. Dito isso, *South Park* é uma sátira com uma tônica admitidamente ofensiva e sempre no limite, de modo que se torna fácil que parte de sua audiência ultrapasse o limite bastante tênue (se houver um) de suas zombarias. Ela oscila entre ser percebida ora como sátira, ora como plataforma de intolerâncias. Realmente no limite.

De modo *curiosamente* oportuno, um último exemplo antes de encerrar o capítulo. Em entrevista a Anthony Mason (2013), o consagrado e polêmico escritor Stephen King comentou sobre o seu único livro que ele impediu de ser reimpresso: *Rage* (1977), sob o pseudônimo Richard Bachman. A história é sobre um jovem com um pai abusivo que no auge de sua angústia resolve ir à escola e dar um tiro em seu professor de álgebra para então tornar a sua classe refém. A obra foi encontrada nos pertences de ao menos duas crianças envolvidas em tiroteios – um dos quais com mortes. Um tipo de violência que não é incomum nos Estados Unidos e, infelizmente, tem se tornado mais comum no Brasil. Embora King não acredite que jogos, filmes e livros de ficção sejam *já* a causa desse fenômeno violento, ele considera que certas obras, como *Rage*, podem “dar um caminho” e ser catalizadores (*accelerators*) para indivíduos com uma disposição suscetível. Para ele, na *maioria* dos casos, esses indivíduos poderiam ter feito outra coisa consonante a essa disposição conforme outro

gatilho. No entanto, essas obras podem participar desses fenômenos. Assim, King sentiu-se em parte agente de um arranjo que não gostaria de sequer, minimamente, compor.

A decisão do escritor divide opiniões. Em seções diversas de comentários, algumas pessoas comentam que a obra segue em circulação online para acusar uma certa irrelevância do gesto de King, julgando que ele estaria se cobrando demais ou fazem alguma galhofa sobre a possibilidade de influência dos horrores de algumas de suas obras mais famosas, como *Carrie, a Estranha* (1974). Outras, admiram a sua capacidade de assumir algum senso de agência, mesmo tendo tantos subterfúgios possíveis: como o apelo à liberdade de expressão, a ambivalência sobre a efetividade da ficção ou a menor relevância da sua obra entre outras agências. Em geral, não só a decisão, mas a recepção da obra de King alimenta controvérsia.

Como uma maior atenção à entrevista mostra, King não está alheio a essas questões. Ao final, *curiosamente*, ele assevera que está dando um exemplo para pessoas pró-armas que tratam as mortes de crianças e transeuntes como um mero efeito colateral (“o preço”) da garantia da Segunda Emenda, que é sobre o direito de porte de armas. Mesmo que seus livros não tenham remotamente a mesma efetividade que as armas, ele não mostra relutância nesse caso em aceitar a sua agência, mesmo que ela seja minimizável afinal perante a sua própria crença. Ora, *ao menos neste caso*, King está levando seriamente em consideração o contexto no qual suas obras estão inseridas. A sua decisão é sobre isso.

Ele não está simplificando as coisas; isto é, supondo que ao impedir as reimpressões de *Rage* acaba-se a obra e, assim, os tiroteios em escolas acabam ou diminuem. Ele está complexificando a questão. Ele e sua obra atuam em um *contexto* social complexo. Em geral, talvez, *Rage* nos ofereça um modelo positivo para entendermos o fenômeno do tiroteio em escolas (creio que nós leríamos assim, por exemplo); todavia, em casos particulares no contexto particular dos Estados Unidos, essa obra pode ser um modelo moral negativo para jovens vulneráveis. O gesto de King busca conduzir a nossa atenção para esta séria adversidade.

Com esses exemplos, espero que tenha ficado ainda mais evidente como penso que a nossa relação de formação moral com ficções não *deve* ser tratada, de maneira leviana, como se fosse uma questão de tudo ou nada. Emanharadas em nossas práticas, contextos e subjetividades, de maneira relacional, as histórias ficcionais não deixam de ser moralmente influentes. É nesse sentido relacional que penso as ficções como meios (tecnológicos) de formação moral.

MORAL DA HISTÓRIA: A MORAL NÃO É SÓ DA HISTÓRIA

Toda história pode ter uma moral... mas todas têm mais do que uma.

— Para-Amos Towles²⁴⁸

Ao longo desse trabalho, eu defendi que é mais adequado pressupormos as histórias ficcionais como meios de formação moral *em sentido relacional*, em vez de tratá-las como forças unilaterais (“bodes expiatórios”, “tábuas de salvação”) sempre na iminência de seduzir ou de arrastar as suas audiências em direção às suas perspectivas morais. Isso não significa que elas sejam moralmente irrelevantes, mas sim moralmente *relativas* às agências das audiências e dos auditórios pelas quais elas são recebidas. Ficções podem nos influenciar enquanto parte de uma relação dinâmica conosco. Os efeitos morais são resultantes dessa relação. *Relativamente*, os estudos em psicologia e comunicação *sugerem* que a experiência com ficções pode nos influenciar. A “moral” apreendida jamais é só da história.

Enquanto tecnologia simbiótica de modelagem e simulação, a narrativa ficcional é uma possibilitadora ultraflexível de incontáveis vidas e mundos “virtuais” que podemos “assombrar”. Em potencial, eu penso que (quase) toda história pode ser experienciada e usufruída moralmente. Por histórico e também por facilidade de *design*, as histórias ficcionais costumam ser fontes ricas em matéria moral, ainda que elas possam ser usufruídas com toda sorte de propósito. Ao “viajarmos” para esses mundos e ao vivenciá-los, nós podemos usar as nossas experiências com eles para compor a nossa formação moral – a forma como (con)vivemos; a nossa forma de viver, ser e conviver. Ao nos relacionarmos com esses mundos, nós podemos ser persuadidos pela experiência como um todo – primeiras impressões e ruminações. Todavia, uma vez que as ficções são “assombradas” por distintas audiências, que as podem experienciar e avaliar de modo diverso, elas (sempre) podem ser fonte mais do que apenas de *uma* “moral”.

Por intermédio de uma compreensão ampla sobre pesquisas em comunicação e psicologia, que são sinérgicas a noções da teoria literária transacional e resistentes a noções mecanicistas de causa, eu concluo como evidente que ficções não produzem efeitos lineares e invariáveis. Os efeitos parecem ser sempre relativos, dinâmicos e variáveis através dos públicos e dos ambientes de recepção. Não obstante, mesmo que as influências morais das ficções não sejam absolutas e estáticas, isso não significa, necessariamente, irrelevância

²⁴⁸ A frase original é “Every story has a moral... but most have more than two”. Eu imaginei o novelista Amos Towles em um universo *paralelo*, onde ele teria composto uma frase alternativa.

moral. As ficções ainda *podem* nos afetar moralmente de maneira significativa. Em minha leitura, a ilusão dessa “necessidade absolutista” advém do reflexo inadvertido de um certo espólio de outrora (já ultrapassado), pelo qual a relevância moral das ficções estaria em disputá-las ora como “inimigas de Estado”, ora como “aliadas definitivas”; isto é, ora como males absolutos, ora como bens definitivos. Pois bem, já passou a hora de “virarmos a página” e deixarmos patente que ficções são sempre influências relativas.

No início do percurso desta tese, eu retornei, criticamente, à herança de um “lugar-comum”. Eu procurei sustentar que um certo espólio da *República*, de Platão, condicionou as exigências para a abordagem da ficção sob uma prerrogativa moral. Nesse processo, eu diferenciei ‘formação moral’ de ‘educação moral’. Perguntar se as ficções compõem, *efetivamente*, a nossa formação moral é uma questão descritiva. Falar em ‘educação moral’ é apreciar, filosoficamente, se essa composição é *racional e benéfica*. Desde a *República*, assim, sugeri que há três critérios (*efetividade, racionalidade, beneficência*) para que ficções sejam consideradas *meios de educação moral*. Esses critérios estão retidos em pressupostos firmados por compromissos ontológicos, psicológicos, epistemológicos e metaéticos de origem platônica. Essa sugestão foi uma maneira de facilitar o questionamento de pressupostos, de organizar a problemática e de evitar a confusão entre níveis de discussão, ainda que façamos bem em reconhecer como eles estão interligados.

Sobre a *efetividade*, o critério protagonista para a questão da formação moral, eu coloquei que um certo espólio platônico (intelectualista e absolutista) fixou uma imagem de radicalidade negativa para o seu tratamento (da ficção superpotente, praticamente irresistível, da “inimiga de Estado”) – o que seria compensado também, à altura, em termos radicais. Parece que discutir a relevância moral da ficção tornou-se, assim, uma questão de ou “bode expiatório”, ou “tábua de salvação”, ou nada. Inclusive, como notei no segundo capítulo, um debate contemporâneo de referência (Nussbaum e Booth *versus* Posner e Landy), além de confundir instâncias descritivas e prescritivas da problemática, manteve-se fixado em espantelhos de radicalidade em vez de buscar entendimento. No lugar de escolher um lado para defender, eu procurei criticar colocações de ambos, ao passo que favoreci destacar a moderação ou a cautela sobre a efetividade das ficções que eles compartilham – por debaixo de todas as suas inacabáveis desavenças éticas, estéticas e políticas. A esse respeito, a minha conclusão é que no fundo esse debate prefere, como um todo, uma noção relacional sobre a relevância e a influência moral das histórias ficcionais. Ninguém parece sustentar posições radicais (de onipotência, de irrelevância moral da ficção), senão por leitura e antagonismo superficial.

Ademais, o segundo capítulo trouxe um desconforto geral com a ausência de tratamento de conceitos-chave implicados nesse debate contemporâneo sobre ‘A Tese Causal’ – inclusive ‘causa’. Promovi uma breve incursão filosófica sobre os principais conceitos subsumidos: ‘ficção’, ‘causa’, ‘efeitos’, ‘moral’, ‘audiência’, ‘auditório’. Em suma, sustentei que tratássemos ‘ficção’, a princípio, sem discriminar tipos de narrativa e sem presumir conotações negativas. Com algumas tipologias, eu busquei apontar a pluralidade de efeitos disputáveis, além de ficções, audiências e auditórios possíveis – um apontamento que complexifica bastante a problemática. Para fins de organização, também procurei frisar uma distinção de ‘moral’ em duas acepções: a descritiva e a prescritiva. Antes de discutirmos se (as nossas relações com) ficções oferecem efeitos moralmente desejáveis ou não (em acepção prescritiva), nós precisamos reconhecer que elas são moralmente efetivas ou influentes em algum sentido; isto é, capazes de influenciar as nossas formas de viver, ser e conviver. Para mim, esse sentido será sempre relacional. Em outras palavras, isso dependerá da relação em particular – qual ficção, qual audiência, em qual ambiente.

Mais centralmente, por se tratar de uma ‘Tese Causal’, eu iniciei um questionamento sobre como a noção de ‘causa’ pode ser entendida no contexto dessa discussão. Afirmar que ambos os lados podem ser compreendidos, a princípio, como mais próximos de uma postura ‘causalista cautelosa’ do que de extremos, a fim de, penso eu, sanar uma controvérsia onde ela não subsiste. Porém, eu ainda não considereei parar nesse diagnóstico. O próprio conceito de ‘causa’ pode ser, de modo problemático, convidativo a uma noção mecanicista e linear. Assim, o segundo passo foi, justamente, considerar uma noção de ‘causa’ mais adequada para esse contexto de investigação. Em vez de realizar imputações de ‘causa’ como pétreas, pareceu-me mais interessante tratá-las como movimentos explicativos que podem variar contextualmente. Em um terceiro momento, sugeri com noções transacionais e intra-ativas a ideia de que os efeitos morais em disputa são sempre relacionais e dependentes de múltiplas agências entrepostas.

Para mim, ficções são meios de formação moral em sentido transacional e intra-ativo. Ela depende da relação entre as obras, os públicos e seus ambientes para emergir. Cada relação produz uma significação distinta. Ainda que sejam agentes (impactantes, influentes), as obras jamais agem sozinhas. O sentido delas é integrado por seus públicos e ambientes de recepção. É, afinal, esse pressuposto mais dinâmico, relacional e não-mecanicista que considero preferível como ponto de partida. Os efeitos não são inerentes às ficções, mas sempre emergentes e constituídos relacionamente. As agências e os efeitos não pertenceriam, isoladamente, à ficção ou ao público, por exemplo, mas à relação dinâmica entre ambos.

Com tudo isso exposto, eu creio que a noção de que podemos, de maneira confiante, prever e controlar linearmente um processo de formação moral mediante ficções torna-se completamente estranha. Gostaria, assim, que abdicássemos de qualquer compromisso com uma imagem de que ficções *são* causas diretas e mecânicas, que podem ser acionadas ou desacionadas como se fossem alavancas para dirigir seus públicos. O sentido em que ficções podem ser meios de formação moral não é esse. Descartei este postulado causalista: ficções *per se* causam efeitos morais em nós. Prefiro entender que, a depender da circunstância, a nossa relação com as ficções pode nos influenciar moralmente. Para enfatizar essa subversão, eu optei por depor a ‘Tese Causal’ e nomeá-la, enfim, ‘Tese da Influência Relacional’.

No terceiro e último capítulo, eu busquei descrever melhor a *relação* (moral) que a nossa espécie tem e que nós, enquanto público, temos com as ficções. Com inserções filosóficas, evoquei dois debates bastante atuais: um deles tenta entender a relação evolutiva da nossa espécie com a ficção em termos de adaptação natural ou de tecnologia; o outro, a relação psicológica entre audiências e ficções a nível individual, com ênfase em fenômenos de *transporte* para o mundo ficcional e de *identificação* com personagens ficcionais.

Em um primeiro movimento, procurei expandir a compreensão da ficção como uma tecnologia; em especial, propondo-a como uma tecnologia de modelagem de mundos e vidas, narrativamente, em simulações. Também tentei descrever a nossa relação com a ficção *em sentido* tecnológico. Ficções seriam artefatos tecnológicos que criamos e usufruímos em referência a corpos de conhecimento específico. Por intermédio da tecnologia ficção, torna-se mais fácil para nós moldar, recombina e intensificar as mais diversas experiências da vida humana em vívidas simulações de mundos e vidas imaginários. De maneira compreensiva e plural, exemplifiquei que essa tecnologia facilitaria a criação de meios (histórias ficcionais) usufruíveis para os mais diversos propósitos – formação moral, inclusive. Deixei claro, assim, que esta tese não endossa qualquer tipo de reducionismo moral sobre a ficção. É em sentido inclusivo que as ficções são entendidas como meios tecnológicos de formação moral.

Já em um segundo movimento, eu percorri uma série de estudos em psicologia que buscam entender como as nossas relações particulares com as ficções permitem que nós sejamos “transportados” para os seus mundos e que, através dessa experiência, importemos perspectivas (atitudes, crenças, valores) deles. Ao longo da exposição, indiquei como algumas particularidades das obras e dos públicos moderam e integram, de maneira variável, esse processo. Com isso, também reforcei alguns apontamentos realizados ao final do segundo capítulo sobre a diversidade das audiências. Em particular, com uma interpretação própria, confrontei a ideia de que narrativas ficcionais exercem uma influência persuasiva em

detrimento de nossa agência racional. Encerrando o capítulo, procurei retomar o foco para a temática desta tese ao aplicar a noção de que a ficção nos faculta uma modelagem, especificamente, *para fins* de experiência moral com exemplos. Por fim, de maneira incipiente, pude mostrar novos frutos da aproximação conceitual entre ficção e tecnologia. Eu fiz isso considerando o debate filosófico sobre a distribuição da agência moral em tecnologias, *designers* ou usuários, paralelamente, à questão sobre a distribuição da agência entre ficções, autores e públicos – uma temática cara a esta tese. Contrário tanto à noção de poder avassalador da narrativa ficcional quanto a um instrumentalismo tecnológico puro, esforcei-me na insistência de que as consequências ou efeitos morais são mais bem compreendidas como frutos de relações agenciais variáveis entre ficções (artefatos tecnológicos), seus públicos e seus ambientes. Caso a caso, sensível e judiciosamente, eu acredito que nós podemos realizar “recortes agenciais” e distribuir de maneira razoável, com as devidas explicações, os pesos entre as mais diversas agências em relação.

Aceitando que as histórias ficcionais podem ser meios de formação moral apenas em sentido relacional, com profusa variabilidade em relação a diferentes audiências e auditórios, eu creio que nós tendemos a abordar com mais cautela os nossos receios e esperanças sobre as influências morais das ficções. Abdicamos, desse modo, do sensacionalismo moral a seu respeito – um “lugar-comum” instalado, por espólio filosófico, há muito tempo e ainda persistente. Sem uma radicalização linear dos *seus* efeitos, nós deixamos de discuti-las ora como “tábuas de salvação”, ora como “bodes expiatórios”. Há um erro de pressuposto quando assumimos que diferentes relações, em contextos distintos, com as mesmas ficções, trarão efeitos iguais em função de algum poder “sobrenatural” destas. De maneira nada espetacular, a relevância moral das ficções precisa ser sempre apreciada como relativa a outras agências. Sempre depende. Não obstante, podemos sugerir que algumas ficções, ao menos, são mais moralmente problemáticas ou promissoras; em especial, relativamente a certas audiências. Nada está garantido, porém. Nós precisamos examinar caso a caso e considerar os ângulos de diversas áreas, a fim de apreciarmos melhor as nossas diversas relações com as ficções.

Para que as ficções caibam como “tecnologias de poder”, não por acaso é comum que as suas interpretações sejam linearizadas, as próprias ficções limitadas a um só padrão e as suas audiências homogeneizadas em uma postura passiva de, meramente, repercutir essas interpretações lineares. Quando apenas uma relação é possível, parece haver um maior controle ou poder sobre os seus possíveis efeitos. Mas a qual custo? Não se perderia, assim, o próprio encanto multifacetado das ficções e em habitá-las à nossa maneira? Elas não acabariam reduzidas a monótonos manuais de instrução, embora um pouco mais chamativos?

Assim, venderíamos a própria “alma” da ficção. Em contrapartida, sem pactos suspeitos, eu prefiro considerá-la como um outro tipo de tecnologia, como um meio que nos facilita (com suas vívidas modelagens) explorar e confrontar, *enquanto agentes*, incontáveis formas de viver, sem que nos restrinjamos somente aos fatos tais quais.

Após escrever sob uma perspectiva relacional, receio que a expressão “tecnologia do *self*” possa ser demasiadamente evocativa de noções de “Eu”, individualidade e introspecção; isto é, daquilo que, para algumas filosofas, estaria à parte do mundo externo. Dissipando essa má impressão, eu diria que a ficção pode ser mais bem entendida como uma “tecnologia de comunicação”; como um meio pelo qual seres humanos *publicam* ideias, perspectivas, terrores, graças e quaisquer minúcias ou grandezas sobre o viver humano. E como sabemos, essas vivências ficcionalizadas permanecem transicionais como objetos de conversações, talvez intermináveis afinal, entre seus “viajantes”.

Eu ainda me lembro quando “viajei” para o mundo de *As Intermittências da Morte* (2005), de José Saramago, onde “No dia seguinte ninguém morreu”. A Dona Morte, incomodada com tanta antipatia dirigida a si, entrara em greve; uma nação, em colapso. Curiosamente, à época dessa “viagem” eu havia descoberto a própria filosofia ao ler *As Cartas a Lucílio*, do estoico Sêneca. Com essa leitura, eu começava a pensar, filosoficamente, sobre a própria morte e em como viver na inevitabilidade dela – algo que me gerava bastante ansiedade. Seria a morte sempre, necessariamente, um mal? A respeito de uma questão tão delicada, eu me debatia para encontrar uma forma de vivê-la. E isso se revelaria crucial para quando as mortes de pessoas queridas se tornassem realidade para mim e para outras pessoas queridas.

Em comum, as obras de Saramago e Sêneca foram indicações de dois bons amigos, com os quais eu conversaria muitíssimo a respeito. Eu não imaginava, no entanto, que elas se tornariam tão complementares em minha formação. Pelos contextos diversos das indicações, foi algo inesperado, mas aconteceu. Após “assombrar” as vidas e o mundo de *As Intermittências da Morte*, em sua premissa absurda, eu *entendi* algo da concepção estoica sobre a morte. Com um arrepio, eu lembro da experiência distinta em “assombrar” pessoas fisicamente incapazes de morrer (ainda que extremamente velhas, com corpos destroçados ou zumbificadas) e de observar seus familiares naquela insólita situação. Naquele momento, eu *experienciei* que a ocorrência da morte em si não era, necessariamente, um mal – algo que eu jamais conseguiria traduzir em frases. E isso refinou a minha perspectiva. Essa compreensão inspiraria gestos de consolação a familiares nos anos vindouros, em uma tentativa de refletir

(com suavidade) sobre as circunstâncias das mortes – nesses casos, por velhice e doença aguda.

Isso não significa que todas as pessoas retirariam dessa obra ficcional, de maneira controlável, a mesma experiência que a minha. É uma obra com muitas camadas e interpretações em potencial, e eu vivi circunstâncias relativamente particulares – certos interesses, inclinações, amizades, acesso ao estoicismo. Todavia, mesmo com esse aspecto circunstancial e sem esperar efeitos lineares da mesma obra em públicos distintos, eu jamais conseguiria tratar essa ficção como moralmente irrelevante *para mim*. Ela explica algo bem específico em minha vivência. Em um sentido obviamente relacional, ela foi um meio para a minha própria formação moral. Eis o ‘Efeito Ficção’ possível. Sem a leitura dessa obra, algo significativo sobre a minha experiência formativa teria desaparecido. Essa pequena e eloquente marca teria sido apagada da minha vida. Não teria “viajado” por sua premissa insólita e tido as conversas instigantes sobre essa “viagem”. Esta e outras ficções se emaranharam na tessitura do que vivi. Eu sequer consigo imaginar como teria sido viver sem a ficção. Como diz a epígrafe desta tese, do início ao fim, a ficção é mesmo “como uma teia de aranha [...] presa à vida em todos os quatro cantos”.

REFERÊNCIAS

AAGAARD, Jesper; LIEBEROTH, Andreas; WELLNITZ, KAARE B. Sex, violence and learning: assessing game effects. *In*: LANKOSKI, P.; BJÖRK, S. (eds.) **Game research methods**. Pittsburgh: ETC Press, 2015. p. 175-192.

ADORNO, Theodor W. The schema of mass culture. Translated by Nicholas Walker. *In*: BERNSTEIN, J. M. (ed.). **The culture industry**: Selected essays on mass culture. London: Routledge, 2001. p. 61-97.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Research project on anti-Semitism: Idea of the project. *In*: CROOK, S. (ed.). **The stars down to earth**: and other essays on the irrational in culture. London: Routledge, 1994. p. 181-217.

ALLEN, Jebediah W. P.; AYDIN, Emre; ILGAZ, Hande. Preschoolers' learning of information from fantastical narrative versus expository books. **Journal of Experimental Child Psychology**, v. 209, n. 1, p. 1-17, sep. 2021.

ANDERSEN, Steffen S. Accepting violence? A laboratory experiment of the violent consequences of deliberation in politically aggrieved enclaves. **Terrorism and Political Violence**, v. 35, n. 8, p. 1685–1703, nov. 2023.

ANJUM, Rani Lill; MUMFORD, Stephen. **Causation in science and the methods of scientific discovery**. Oxford: Oxford Academic, 2018.

APPEL, Markus. Fictional narratives cultivate just-world beliefs. **Journal of Communication**, v. 58, n. 1, p. 62-83, mar. 2008.

APPEL, Markus; COHEN, Jonathan; SLATER, Michael D. Media, Identity, and the Self. *In*: BRYANT, J.; OLIVER, M.; RANEY, A. (eds.). **Media effects**: advances in theory and research. 4.ed. New York: Routledge, 2020. p. 179-194.

ARMSTRONG, Paul B. **Stories and the brain**: the neuroscience of narrative. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2020.

AUBERT, Maxine et al. Earliest hunting scene in prehistoric art. **Nature**, v. 576, n. 1, p. 442–445, dec. 2019.

BACCARINI, Elvio. Art, moral understanding, radical changes. **Rivista di estetica**, v. 69, n. 1, p. 40-53, 2018.

BANDURA, Albert. Social cognitive theory: an agentic perspective. **Asian Journal of Social Psychology**, v. 2, n. 1, p. 21-41, 1999.

BANGERTER, Adrian; BIETTI, Lucas M.; TILSTON, Otilie. Storytelling as adaptive collective sensemaking. **Topics in Cognitive Science**, v. 11, n. 1, p. 710-732, jun. 2018.

BANKS, Catherine. What is modelling and simulation? *In*: BANKS, C.; SOKOLOWSKI, J. (ed.) **Principles of modeling and simulation**. Hoboken: Wiley, 2009. p. 3-24.

BARAD, Karen. **Meeting the universe halfway**: quantum physics and the entanglement of matter and meaning. Durham & London: Duke University Press, 2007.

BARILIER, Étienne. Homo fingens. **L'Echo Magazine**. Disponível em: http://www.etienne-barilier.name/Images/Echo/Echo_10.pdf/. Acesso em: 13. out. 2025.

BARNES, Jennifer L.; BERNSTEIN, Emily E.; BLOOM, Paul. Fact or fiction? Children's preferences for real versus make-believe stories. **Imagination, Cognition and Personality**, v. 34, n. 3, p. 243-258, mar. 2015

BAR-ON, M. E. et al. Media violence. **Pediatrics**, v. 108, n. 5, p. 1222-1226, nov. 2001.

BARTHES, Roland. The death of the author. **Aspen**, n. 5+6, 1967.

BARTSH, Anne; OLIVER, Mary Beth; RANEY, Arthur A. Eudaimonia as media effect. In: BRYANT, J.; OLIVER, M.; RANEY, A. (eds.). **Media effects**: advances in theory and research. 4.ed. New York: Routledge, 2020. p. 258-274.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacra and Simulation**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1981.

BAUMARD, Nicolas; DUBOURG, Edgar. Why and how did narrative fictions evolve? Fictions as entertainment technologies. **Frontiers in Psychology**, v. 13, n. 1, p. 1-13, mar. 2022a.

BAUMARD, Nicolas; DUBOURG, Edgar. Imaginary worlds through the evolutionary lens: ultimate functions, proximate mechanisms, cultural distribution. **The Behavioral and Brain Sciences**, v. 45, n. 1, p. 63-72, nov. 2022b.

BAUMARD, Nicolas; MARTINS, Mauricio de Jesus Dias. The rise of prosociality in fiction preceded democratic revolutions in Early Modern Europe. **PNAS**, v. 117, n. 46, p. 1-20, nov. 2020.

BENTLEY, Arthur F.; DEWEY, John. **Knowing and the Known**. Boston: Beacon, 1949.

BERNSTEIN, J. M. (ed.). **The culture industry**: selected essays on mass culture. London: Routledge, 2001.

BITTENCOURT, Náira; CHAGAS, Pedro D. Sobre as funções e a materialidade linguística da ficção: homeostase, affordances, relevância. **Letras & Letras**, v. 35, n. 1, p. 19-43, jun. 2019.

BITTON, Michael. **Fiction, fast and slow**: narrative media as a tool for social change. 2014. Major Research Paper (Master of Arts) – University of Ryerson, Toronto, 2014.

BLOOM, Paul. **How pleasure works**: the new science of why we like what we like. New York: W. W. Norton & Company, 2010.

BLOOM, Paul. Who cares about the evolution of stories? **Critical Inquiry**, v. 38, n. 2, p. 388-393, 2012.

BLOOM, Paul. **Against empathy**: the case for rational compassion. New York: Ecco, 2016.

BOGOST, Ian. **Persuasive games**: the expressive power of videogames. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.

BOOTH, Wayne C. Why banning ethical criticism is a serious mistake. **Philosophy and Literature**, v. 22, n. 2, p. 366-393, out. 1998.

BOYD, Brian. **On the origin of stories**. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

BRADDOCK, Kurt; DILLARD, James P. Meta analytic evidence for the persuasive effect of narratives on beliefs attitudes intentions and behaviors. **Communication Monographs**, v. 83, n. 4, p. 446-467, feb. 2016.

BRESCIANI, Maria Stella. Le pouvoir de l'imagination: du for intérieur aux moeurs publiques. Germaine de Staël et les fictions littéraires. *In*: HAROCHE, C. (ed.). **Le for intérieur**. Paris: PUF, 1995. p. 97-107.

BROCK, Timothy C.; GREEN, Melanie C. The role of transportation in the persuasiveness of public narratives. **Jornal of Personality and Social Psychology**, v. 79, n. 5, p. 700-721, nov. 2000.

BROOM, Timothy W.; CHAVEZ, Robert S. WAGNER, Dylan D. Becoming the king in the north: identification with fictional characters is associated with greater self-other neural overlap. **Social Cognitive and Affective Neuroscience**, v. 16, n. 6, p. 541-551, 2021.

BRYANT, Jennings; OLIVER, Mary Beth; RANEY, Arthur A. (eds.). **Media effects**: advances in theory and research. 4.ed. New York: Routledge, 2020.

BRYANT, Jennings; RANEY, Arthur A. Entertainment and Enjoyment as Media Effect. *In*: BRYANT, J.; OLIVER, M.; RANEY, A. (eds.). **Media effects**: advances in theory and research. 4.ed. New York: Routledge, 2020. p. 324-335.

CARACCIOLO, Marco. Narrative, meaning, interpretation: an enactivist approach. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, v. 11, n. 3, p. 367-384, aug. 2011.

CARROLL, Joseph. **Literary darwinism**: evolution, human nature, and literature. London: Routledge, 2004.

CARROLL, Noël. Art, narrative, and moral understanding. *In*: LEVINSON, J. (ed.). **Aesthetics and ethics**: essays at the intersection. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

CARROLL, Noël. **Beyond aesthetics**: philosophical essays. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

CARROLL, Noël. Art, Literature, and Moral Knowledge. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 60, n. 1, p. 1-26, win. 2002.

CARTWRIGHT, Nancy. **How the laws of physics lie**. Oxford: Oxford University Press, 1983.

CARTWRIGHT, Nancy. **The dappled world**: a study of the boundaries of science. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

CARTWRIGHT, Nancy. Causal Inference. *In*: CARTWRIGHT, N.; MONTUSCHI, E. (eds.). **Philosophy of social science**: a new introduction. Oxford: Oxford University Press, 2014.

CAVELL, Stanley. **Pursuits of Happiness**: The Hollywood Comedy of Remarriage. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

COECKELBERGH, Mark; FUNK, Michael. Wittgenstein as a philosopher of technology: tool use, forms of life, technique, and a transcendental argument. **Human Studies**, v. 41, n. 1, p. 165-191, jun. 2018.

COHEN, Jonathan; TAL-OR, Nurit; MAZOR-TREGERMAN, Maya. The tempering effect of transportation: Exploring the effects of transportation and identification during exposure to controversial two-sided narratives. **Journal of Communication**, v. 65, n. 2, p. 237-258, 2015.

CORNELLI, Gabriele. A alma trágica de Platão. *In*: SIMPÓSIO DE FILOSOFIA & LITERATURA, 4., 2017, São Leopoldo, **Palestras [...]** São Leopoldo: UNISINOS, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HXpoWC0ceRw/>. Acesso em: 13 out. 2025.

COSMIDES, Leda; TOOBY, John. Consider the source: the evolution of adaptations for decoupling and metarepresentation. *In*: SPERBER, Dan (ed.). **Metarepresentations**: a multidisciplinary perspective. Oxford: Oxford University Press, 2000.

COSMIDES, Leda; TOOBY, John. Does beauty build adapted minds? Toward an evolutionary theory of aesthetics, fiction, and the arts. *In*: BOYD, B; CARROLL, J.; GOTTSCHALL, J. (eds.). **Evolution, literature & film**: a reader. New York: Columbia University Press, 2010.

CRAGO, Hugo. **Entranced by story**: brain, tale and teller, from infancy to old age. New York: Routledge, 2014.

CRARY, Alice. Does the study of literature belong within moral philosophy? Reflections in the light of ryle's thought. **Philosophical investigations**, v. 23, n. 4, p. 315-350, out., 2000.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Flow**: the psychology of optimal experience. New York: Harper Perennial, 1991.

CUPANI, Alberto. **Filosofia da tecnologia**: um convite. 3.ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.

CUNHA, Ivan Ferreira da. Utopias and dystopias as models of social technology. **Principia**, v. 19, n. 3, p. 363-377, 2015.

CURRIE, Gregory. The moral psychology of fiction. **Australasian Journal of Philosophy**, v. 73, n. 2, p. 250-259, jun. 1995.

CURRIE, Gregory. **Narrative & narrators: a philosophy of stories**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

CURRIE, Gregory. Models as fictions, fictions as models. **The Monist**, v. 99, n. 1, p. 296-310, 2016.

CURRY, Oliver Scott. Morality as cooperation: a problem-centred approach. *In*: HANSEN, R.; SHACKELFORD, T. K. (eds.). **The evolution of morality**. Cham: Springer, 2016. p. 27-51.

DALL'AGNOL, Darlei. **Ética: história & filosofia moral**. 4. ed. rev. e atual. Florianópolis: Nefipo/UFSC, 2024.

DAMÁSIO, António. **Descartes' error: emotion, reason, and the human brain**. New York: G.P. Putnam, 1994.

DAMÁSIO, António. **Self comes to mind: constructing the conscious**. Brain. New York: Pantheon Ebooks, 2010.

DANTO, Arthur C. Philosophy and/as/of Literature. *In*: HAGBERG, Garry L. (ed.); JOST, Walter (ed.). **A companion to the philosophy of literature**. Malden: Willey-Blackwell, 2010. p. 285-299.

DAVIES, David. Fiction. *In*: GAUT, Berys; LOPES, Dominic McIver (eds.). **The Routledge companion to aesthetics**. 3.ed. Abingdon: Routledge, 2013. p. 263-274.

DE SOUZA, Ronald. **The rationality of emotions**. Cambridge, MA: MIT Press, 1987.

DE WAAL, Frans. **Good natured: the origins of right and wrong in humans and other animals**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

DIAMOND, Cora. Anything but argument?. **Philosophical Investigations**, v.5, n.1, p.23-41, jan. 1982.

DIDEROT, Denis. **Le neveu de rameau: édition de michel delon**. Paris: Gallimard, 2006.

DIFFEY, Hannah. Netflix's new manhwa adaptation is so controversial, 1 group is already calling for its cancellation. **Screen Rant**, 2025. Disponível em: <https://screenrant.com/get-schooled-netflix-k-drama-controversy-teachers-union-cancelled/>. Acesso em: 13 out. 2025.

DIZIKES, Peter. When the butterfly effect took flight. **MIT Technology Review**, 2011. Disponível em: <https://www.technologyreview.com/2011/02/22/196987/when-the-butterfly-effect-took-flight/>. Acesso em: 13 out. 2025.

D'OLIMPIO, Laura. **The moral possibilities of mass art**. 2008. Thesis (Doctor of Philosophy) – The University of Western Australia, Perth, 2008.

D'OLIMPIO, Laura. **Media and moral education: a philosophy of critical engagement**. Oxford: Routledge, 2018.

DORN, Harold; McCLELLAN III, James E. **Science and technology in world history: an introduction**. 2. ed. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

DOYLE, Denis. Comic Books and Conditioning: Frederic Wertham's 1954 'Seduction of the Innocent'. **Hidden Persuaders**, 2018. Disponível em: <http://www7.bbk.ac.uk/hiddenpersuaders/blog/comic-books-and-conditioning/>. Acesso em: 13 out. 2025.

DUARTE, Rodrigo. **Indústria cultural: uma introdução**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

DUTTON, Denis. **The art instinct: beauty, pleasure, and human evolution**. New York: Bloomsbury Press, 2009.

EAGLETON, Terry. **Literary theory: an introduction**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

ECKERSTORFER, S. et al. Remote acculturation 101: a primer on research, implications, and illustrations from classrooms around the world. **Online Readings in Psychology and Culture**, v. 8, n. 1, p. 13-29, 2020.

EDEN, A. et al. Melfi's choice: morally conflicted content leads to moral rumination in viewers. **Journal of Media Ethics**, v. 32, n. 3, p. 142-153, 2017.

ELGIN, Catherine. Understanding: art and science. **Synthese**, v. 95, n.1, p.13-28, 1993.

ELGIN, Catherine. Telling instances. In: FRIGG, R.; HUNTER, M. (ed.) **Beyond mimesis and convention**. London: Springer, 2010. p.1-17.

ELGIN, Catherine. Fiction as thought experiment. **Perspectives on Science**, v. 22, n. 2, p. 221-241, sum. 2014.

EMERSON, Rana A.; WATKINS, S. Feminist media criticism and feminist media practices. **The annals of the american academy of political and social science**, v. 571, n. 1, p. 151-166, sep. 2000.

EMERSON, Ralph W. The american scholar. In: ATKINSON, Brooks (ed.). **The essential writings of Ralph Waldo Emerson**. New York: Modern Library Classics, 2000.

EWOLDSEN, David R.; LANG, Annie. **Beyond effect: conceptualizing communication as dynamic, complex, nonlinear, and fundamental**. In: ALLAN, S. (ed.). **Rethinking Communication**. New York: Hampton Press, 2010. p. 111-122.

FIALHO, Olívia da Costa. **Self-modifying experiences in literary reading: a model for reader response**. 2012. Thesis (Doctor of Comparative Literature) – Faculty of Graduate Studies and Research, University of Alberta, Edmonton, 2012.

FIKKERS, K. M.; PIOTROWSKI, J. T. Media Violence and Aggression. *In*: BRYANT, J.; OLIVER, M.; RANEY, A. (eds.). **Media effects: advances in theory and research**. 4.ed. New York: Routledge, 2020. p. 211-226.

FISHELOV, Daniel. Evolution and literary studies: time to evolve. **Philosophy and Literature**, v. 41, n. 2, p. 272-289, out. 2017.

FISHER, Walter R. Narration as a human communication paradigm: the case of public moral argument. **Communications Monographs**, v. 51, n. 1, p. 1-22, 1984.

FITZGERALD, Kaitlin; GREEN, Melanie C.; Narrative persuasion: effects of transporting stories on attitudes, beliefs, and behaviors. *In*: HAKEMULDER, F. et al. **Narrative absortion**. Amsterdam: John Benjamin, 2017.

FLERX, V.C.; FIDLER, D.S.; ROGERS, R.W.. Sex role stereotypes: developmental aspects and early intervention. **Child Development**, v. 47, n. 1, p. 998–1007, 1976.

FORCED to watch Bambi and other unusual prison sentences. **BBC**. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/newsbeat-46605395/>. Acesso em: 13 out. 2025.

FORSTER, E. M. **Aspects of the novel**. New York: Harcourt Brace & World, 1927.

FOY, Jeffrey E.; GERRIG, Richard J. Flying to neverland: how readers tacitly judge norms during comprehension. **Memory & Cognition**, v. 1, n. 42, p. 1250-1259, nov. 2014.

FRANKENA, William. **Ethics**. 2.ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1973.

FRANSSEN, Marteen. The good, the bad, the ugly... and the poor: instrumental and non-instrumental value of artefacts. *In*: KROES, Peter; VERBEEK, Peter-Paul (eds.). **The moral status of technical artefacts**. Dordrecht: Singer, 2014. p. 213-234.

FRANSSEN, Maarten; LOKHORST, Gert-Jan; VAN DE POEL, Ibo. **Philosophy of Technology**. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2024/entries/technology/>. Acesso em: 13 out. 2025.

FRIEND, Stacie. Fiction and emotion. *In*: KIND, Amy (ed.). **The Routledge handbook of philosophy of imagination**. New York: Routledge, 2016. p. 217-229.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Tradução de Eric Nepomuceno. 9.ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GANTMAN, Ana; WYLIE, Jordan. People are curious about immoral and morally ambiguous others. **Scientific Reports**, v. 13, n. 7355, p.1-29, may. 2023.

GARDNER-NEBLETT, Nicole. Becoming fictional storytellers: African American children's oral narrative development in early elementary school. **Child Development**, v. 95, n. 4, p. 1218-1236, jul. 2024.

GEENA DAVIS INSTITUTE ON GENDER IN MEDIA. **The Scully effect**: I want to believe in STEM. Disponível em: <https://geenadavisinstitute.org/research/the-scully-effect-i-want-to-believe-in-stem/>. Acesso em: 13 out. 2025.

GENDLER, Tamar S. Alief and belief. **The Journal of Philosophy**, v. 105, n. 10, p. 634–663, 2008.

GENDLER, Tamar S. The puzzle of imaginative resistance. **The Journal of Philosophy**, v. 97, n. 2, p. 55-81, feb. 2000.

GENDLER, Tamar S. Lecture 24 – Censorship. **Open Yale Courses**, 2011. Disponível em: <https://oyc.yale.edu/philosophy/phil-181/lecture-24/>. Acesso em: 13 out. 2025.

GENDLER, Tamar S.; KOVAKOVICH, Karson. Genuine rational fictional emotions. In: KIERAN, M. (ed.). **Contemporary debates in aesthetics and the philosophy of art**. Malden: Blackwell, 2005. p. 241-253.

GERBNER, George; GROSS, Larry Gross. The scary world of tv's heavy viewer. **Psychology Today**, v. 89, n. 1, p. 41-45, apr.1976.

GERRIG, Richard J. **Experiencing narrative worlds**: on the psychological activities of reading. New Haven: Yale University Press, 1993.

GERRIG, Richard J. Individual differences in readers' narrative experiences. **Scientific Study of Literature**, v. 1, n. 1, p. 88-94, mai. 2011.

GERRIG, Richard J. Processes and products of readers' journeys to narrative worlds. **Discourse Processes**, v. 60, n. 4-5, p. 226-243, mar. 2023.

GERRIG, Richard J.; MUMPER, Micah L. How reader's lives affect narrative experiences. In: BURKE, M.; TROSCIANKO, E. (eds.). **Cognitive literary science**: dialogues between literature and cognition. New York: Oxford University Press, 2017. p. 239-257.

GERRIG, Richard J.; MUMPER, Micah L. How does leisure reading affect social cognitive abilities? **Poetics Today**, v. 40, n. 3, p. 453-73, sep. 2019.

GERT, Bernard. The definition of morality. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**, 2020. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/morality-definition/>. Acesso em: 13 out. 2025.

GIBSON, J. J. **The ecological approach to visual perception**. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1979.

GIBSON, John. **Fiction and the weave of life**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

GIBSON, John. Cognitivism and the arts. **Philosophy Compass**, v. 3, n. 4, p. 573-589, jul. 2008.

GIBSON, John. Thick narratives. *In*: CARROLL, Noël (ed.); GIBSON, John (ed.). **Narrative, emotion, and insight**. Pennsylvania: Penn State University Press, 2011. p. 69-91.

GILL, Christopher. Plato's Atlantis story and the birth of fiction. **Philosophy and Literature**, v. 3, n. 1, p. 64-78, spr. 1979.

GOLEMAN, Daniel. **Emotional intelligence**. New York: Bantam, 1995.

GOTTSCHALL, Jonathan. **The storytelling animal**: how stories make us human. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2012.

GOULD, Stephen Jay. **Exaptation**: a crucial tool for an evolutionary psychology. *Journal of Social Issues*, v. 47, n. 3, p. 43-65, fal. 1991.

GREEN, Melanie C. Transportation into narrative worlds: the role of prior knowledge and perceived realism. **Discourse Processes**, v. 38, n. 2, p. 247-266, 2004.

GREEN, Melanie et al. Narrative effects. *In*: BRYANT, Jennings (Ed.); OLIVER, Mary Beth (Ed.); RANEY, Arthur A (Ed.). **Media effects**: advances in theory and research. 4.ed. New York: Routledge, 2020.

GREEN, Melanie C.; NABI, Robin L. The role of a narrative's emotional flow in promoting persuasive outcomes. **Media Psychology**, v. 18, n. 2, p. 137-162, 2015.

GRÜBLER, Arnulf. **Technology and global change**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

GUNTHER, A. et al. Presumed influence on peer norms: how mass media indirectly affect adolescent smoking. **Journal of Communication**, v. 56, n.1, p. 52-68, mar. 2006.

GÜNTHER, Mario; HOLGER, Andreas. Regularity and Inferential Theories of Causation. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**, 2021. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/causation-regularity/>. Acesso em: 13 out. 2025.

GUYER, Paul. Aesthetic autonomy is not the autonomy of art. *In*: AXELSSON, K.; FLODIN, C.; PIRHOLT, M. (eds.). **Beyond autonomy in eighteenth-century british and german aesthetics**. New York: Routledge, 2021. p. 135-160.

HAACK, Susan. Clues to the puzzle of scientific evidence. **Principia**, v. 5, n.1-2, p. 253-281. jun./dez. 2001.

HAKEMULDER, Jemeljan. **The moral laboratory**: experiments examining the effects of reading literature on social perception and moral self-concept. Amsterdam: John Benjamins, 2000.

HALBERSTAM, Judith. **Skin shows**: gothic horror and the technology of monsters. Durham: Duke University Press, 1995.

HALL, Stuart. Encoding/decoding. *In*: HALL, S. et al. (eds.). **Culture, media, language: working papers in cultural studies**. London: Hutchinson, 1980. p. 128-138.

HAMBY, Annie. et al. Examining readers' emotional responses to stories. **Journal of Media Psychology**, v. 35, n. 3, p. 131-144, 2023.

HANEL, Katherina; LUDGER, Jansen. Reading for the good life? *In*: KALLHOFF, A. (ed.). **Martha C. Nussbaum: Ethics and Political Philosophy - Lecture and Colloquium in Münster 2000**. Münster: LIT, 2001.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens: a brief history of humankind**. London: Vintage Books, 2011.

HARARI, Yuval Noah. What makes humans different? Fiction and cooperation. **Smithsonian magazine**, 2015. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/what-makes-humans-different-fiction-and-cooperation-180953986/>. Acesso em: 13 out. 2025.

HARRISON, Bernard. Imagined worlds and the real one. **Philosophy and Literature**, v.17, n.1, p. 26-46, abr. 1993.

HEINE, Steven J.; HENRICH Joseph; NORENZAYAN, Ara. The weirdest people in the world? **Behavioral Brain Sciences**, v. 33, n. 2-3, p. 61-83, jun. 2010.

HENRICH, Joseph. Too Late – Models of Cultural Evolution and Group Selection Have Already Proved Useful. **UBC**, 2012. Disponível em: <https://hecc.ubc.ca/too-late/>. Acesso em: 13. out. 2025.

HENSMAN, Jim. The holonovel - a powerful methodology for prototyping and creating the future. *In*: INTERNATIONAL CONFERENCE ON VIRTUAL SYSTEMS & MULTIMEDIA (VSMM), 23., 2017, Dublin. **Proceedings [...]** Dublin: IEEE, 2017. p. 1-5.

HABEL, Philip; MULLIGAN, Kenneth. The implications of fictional media for political beliefs. **American Politics Research**, v. 41, n. 1, p. 122-146, aug. 2012.

HERNANDI, Paul. Literature and evolution. **SubStance**, Issue 94/95, v. 30, n. 1&2, p. 55-71, 2001.

HOGAN, Patrick C. Simulation, stories, and fictional worlds. **Behavioral and brain sciences**, v. 45, n. 1, p. 30-31, nov. 2022.

HOLLAND, Norman N. Holland. Spider-Man? Sure! The neuroscience of suspending disbelief. **Interdisciplinary Science Reviews**, v. 33, n. 4, p. 312-320, dec. 2008.

HUEMER, Wolfgang; MOLINARI, Daniele; PETROLINI, Valentina. The trade between fiction and reality: smuggling across imagination and the world. **Discipline Filosofiche**, v. 32, n. 2, p. 191-213, 2022.

HUFFMAN, Brandie L.; JASPER, Danny M.; JOHNSON, Dan R. Changing race boundary perception by reading narrative fiction. **Basic and Applied Social Psychology**, v. 36, n. 1, p. 83-90, feb. 2014.

IHDE, Don. Simulation and Embodiment. In: BAMMÉ, A.; GETZINGER, G.; WIESER, B. (eds.) **Yearbook of the Institute of Advanced Study on Science: technology and society**. Munich: Profil Verlag, 2004. p. 231-244.

ILLIES, Christian F.R.; MEIJERS, Anthonie. Artefacts, agency, and action schemes. In: KROES, Peter; VERBEEK, Peter-Paul (eds.). **The moral status of technical artefacts**. Dordrecht: Singer, 2014. p. 159-184.

IMMORDINO-YANG, Mary Ellen. **Emotion, learning, and the brain: exploring the educational implications of affective neuroscience**. New York, W. W. Norton & Company, 2016.

INTRONA, Lucas D. Towards a post-human intra-actional account of sociomaterial agency (and morality). In: KROES, Peter; VERBEEK, Peter-Paul (eds.). **The moral status of technical artefacts**. Dordrecht: Singer, 2014. p. 31-53.

JOHNSON, Dan R. Transportation into a story increases empathy, prosocial behavior, and perceptual bias toward fearful expressions. **Personality and Individual Differences**, v. 52, n. 2, p. 150-155, jan. 2012.

JOHNSON, Melissa A. Latinas and television in the United States: Relationships among genre identification, acculturation, and acculturation stress. **Howard Journal of Communications**, v. 7, n. 4, p. 289-313, 1996.

JOHNSON, Deborah G.; NOORMAN, Merel. Artefactual agency and artefactual moral agency. In: KROES, Peter; VERBEEK, Peter-Paul (eds.). **The moral status of technical artefacts**. Dordrecht: Singer, 2014. p.143-158.

KAMENETSKY, Christa. **Children's literature in Hitler's Germany**. Athens: Ohio University Press, 1984.

KARHULAHTI, Velli-Mati; VÄLISALO, Tanja. Fictosexuality, fictoromance, and fictophilia: a qualitative study of love and desire for fictional characters. **Frontiers of Psychology**, v. 11, n. 1, p. 1-12, jan. 2021.

KAUR, Harmeet. A '90s sitcom character became the center of political controversy. Echoes of that are being felt today. **CNN**, 2024. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2024/09/22/entertainment/dan-quayle-murphy-brown-cat-ladies-cec/>. Acesso em: 13 out. 2025.

KEUM, Tae-Yeoun. Why philosophy needs myth. **Aeon**, 2021. Disponível em: <https://aeon.co/essays/was-plato-a-mythmaker-or-the-mythbuster-of-western-thought/>. Acesso em: 17 mai. 2025.

KITCHER, Philip. Function and design. **Midwest in Studies of Philosophy**, v. 18, n. 1, p. 379-397, 1993.

KLENK, Michael. How do technological artefacts embody moral values? **Philosophy & Technology**, v. 34, n. 1, p. 525-544, 2021.

KRCMAR, Marina. Social cognitive theory. *In*: BRYANT, J.; OLIVER, M.; RANEY, A. (eds.). **Media effects: advances in theory and research**. 4.ed. New York: Routledge, 2020. p. 100-114.

KRIJNEN, Tonny; VERBOORD, Marc. TV genres' moral value: The moral reflection of segmented TV audiences. **The Social Science Journal**, v. 53, n. 4, p. 417-426, may 2016.

KROES, Peter; VERBEEK, Peter-Paul. Introduction: the moral status of technical artefacts. *In*: KROES, Peter; VERBEEK, Peter-Paul (eds.). **The moral status of technical artefacts**. Dordrecht: Singer, 2014. p.1-9.

KUHN, Stephen. Signaling theory and technologies of communication in the Paleolithic. **Biological Theory**, v. 9, n. 1, p. 42-50, jan. 2014.

KUIJPERS, Moniek et al. Towards a new understanding of absorbing narratives. *In*: HAKEMULDER, F. et al. **Narrative absorption**. Amsterdam: John Benjamin, 2017. p. 29-47.

KULKAMP, Camila. A atualidade da obra "A Cidade das Damas": identidades e estratégias políticas. **Revista Ideação**, v. 1, n. 42, p. 318-330, jul/dez. 2020.

LAMARQUE, Peter. Narrative and invention: the limits of fictionality. *In*: NASH, Cristopher (ed.). **Narrative in culture: the uses of storytelling in the sciences, philosophy, and literature**. London: Routledge, 1990. p. 131-150.

LANDY, Joshua. A nation of Madame Bovarys: on the possibility and desirability of moral improvement through fiction. *In*: HAGBERG, Garry L. **Art and Ethical Criticism**. Malden: Blackwell, 2008. p. 63-94.

LANG, Annie. Discipline in crisis? The shifting paradigm of mass communication research. **Communication Theory**, v. 23, n. 1, p. 10-24, jan. 2013.

LAUGIER, Sandra. Film as moral education. **Journal of Philosophy of Education**, v. 55, n. 1, p. 263-281, feb. 2021.

LAUGIER, Sandra. Taking TV series seriously. **Open Philosophy**, v. 5, n. 1, p. 250-253, feb. 2022.

LEMOES, Ítalo Lins. Ficção em tempos de pandemia: uma análise de "Um Diário do Ano da Peste" de Daniel Defoe. **Voluntas**, v. 11, n. 1, p. 1-10, jul. 2020.

LEVY, David W. Racial stereotypes in antislavery fiction. **Phylon**, v. 31, n. 3, p. 265-279, 1970.

LIAO, Shen-Yi. Moral persuasion and the diversity of fictions. **Pacific Philosophical Quarterly**, v. 94, n. 1, p. 269-289, mai. 2013.

LIEBERMAN, Philip. Language did not spring forth 100,000 years ago. **PLoS Biology**, v. 13, n. 2, feb. 2015.

LINDEMANN, John Lennon. O nonsense de Lewis Carroll. **Perspectiva Filosófica**, v. 47, n. 2, p. 311-345, nov. 2020.

MACCORMICK, N. **Rhetoric and the rule of law: a theory of legal reasoning**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

MACINTYRE, Alasdair. **After virtue: a study in moral theory**. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1981.

MACKIE, J.L. Causes and conditions. **American Philosophical Quarterly**, v. 2, n. 4, p. 245-265, oct. 1965.

MACKIE, J. L. **The cement of the universe: a study of causation**. Oxford: Oxford University Press, 1980.

MAKOWVSKI, Dominique. What is reality bending? **Reality Bending Lab**, 2020. Disponível em: https://realitybending.github.io/post/2020-09-28-what_is_realitybending/. Acesso em: 13 out. 2025.

MAR, Raymond A.; OATLEY, Keith. The function of fiction is the abstraction and simulation of social experience. **Perspectives on Psychological Science**, v. 3, n. 3, p. 173–192, may 2008.

MARQUES, Ângela C. S; SÁ MARTINO, Luís M. **Política, cultura pop e entretenimento**. Porto Alegre: Sulina, 2022.

MASON, Anthony. Stephen King and his compulsion to write. **CBS**, 2013. Disponível em: <<https://www.cbsnews.com/news/stephen-king-and-his-compulsion-to-write/>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

MATRAVERS, Derek. **Fiction and narrative**. Oxford: Oxford University Press, 2016.

MCCAFFREE, Kevin; STETS, Jan E. The moral identity and immoral behavior. In: SERPE, R.T.; STETS, J. E. (eds.). **Identities in everyday life**. Oxford: Oxford University Press, 2019. p. 137-166.

MCKAY, Ryan T; TAPPIN, Ben M. The illusion of moral superiority. **Social Psychological and Personality Science**, v. 8, n. 6, p. 623-631, oct. 2016.

MCVEY, Christopher. **The moral importance of narrative: a philosophical analysis of narrative transport**. 2020. Thesis (Doctor of Philosophy) – University of California, Riverside, 2020.

MELLMAN, Katja. **Is storytelling a biological adaptation?** Preliminary thoughts on how to pose that question. In: GANSEL, C. VANDERBEKE, D. (eds.): **Telling stories: literature and evolution**. Berlin: De Gruyter 2012. p. 30-49.

MESKIN, Aaron. Popular Fiction. In: GIBSON, J.; CARROLL, N. (eds.). **The Routledge companion to philosophy of literature**. New York: Routledge, 2016. p. 117-126.

MIESEN, Harold W. J. M. Predicting and explaining literary reading: an application of the theory of planned behavior. **Poetics**, v. 31, n. 3-4, p. 189-212, 2003.

MIKKONEN, Jukka. On studying the cognitive value of literature. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v.73, n. 3, p. 273-282, sum. 2015.

MILLER, Boaz. Is technology value-neutral? **Science, Technology, & Human Values**, v. 46, n. 1, p. 53-80, 2021.

MILLER, Geoffrey. **The mating mind**: How sexual choice shaped the evolution of human nature. New York: Anchor, 2011.

MINAS GERAIS. Tribunal de Justiça do Estado de Minas Gerais. **Decisão liminar em Ação Civil Pública nº 5000472-13.2020.8.13.0054**, proferida em 14 jul. 2020. Juiz de Direito Luís Henrique Guimarães de Oliveira, Vara Única da Comarca de Barão de Cocais.

MISA, Thomas J. History of technology. In: HENDRICKS, V.F.; OLSEN, J.K.B. PEDERSEN, S.A (eds.). **A Companion to the Philosophy of Technology**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009. pp. 7-17.

MITCHAM, Carl. Agency in humans and in artifacts: A Contested Discourse In: KROES, P.; VERBEEK, Peter-Paul (eds.). **The moral status of technical artefacts**. Dordrecht: Singer, 2014. p.11-29.

MOODY-ADAMS, Michele M. **The idea of moral progress**. **Metaphilosophy**, v. 30, n.3, p. 168-185, jul. 1999.

MORGAN, Mary. Narrative ordering and explanation. **Studies in History and Philosophy of Science**, v. 62, n. 1, p. 86-97, apr. 2017.

MORRISON, Margaret; MORGAN, Mary S. Models as mediating instruments. In: MORRISON, M.; MORGAN, M. S. **Models as mediators**: Perspectives on natural and social Science. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

MOYAL-SHARROCK, Danièle. The fiction of the paradox: really feeling for Anna Karenina. In: GUSTAFSSON, Y. et al. (eds.). **Emotions and understanding**: wittgensteinian perspectives. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

MULLAINATHAN, S.; SHAFIR, E. **Scarcity**: why having too little means so much. New York, Henry Holt and Company, 2013.

MULUKOM, Valerie. The evolution of imagination and fiction. In: CARROLL, J.; CLASEN, M.; JONSSON, E. (eds.). **Evolutionary perspectives on imaginative culture**. Cham: Springer, 2020.

MUNARI, Bruno. **Design as Art**. Translated by Patrick Creagh. London: Penguin Books, 2008.

MURDOCH, Iris. **The Sovereignty of Good**. London: Routledge & Kegan Paul, 1970.

MURPHY, Sheila T. et al. Involved, transported, or emotional? Exploring the determinants of change in knowledge, attitudes, and behavior in entertainment-education. **Journal of Communication**, v. 61, n. 3, p. 407–431, 2011.

MURRAY, Janet. **Hamlet on the holodeck**. New York: Simon & Schuster, 1997.

NAGAI, Hitoshi; TANAKA, Saori. **How to keep a question that was born in your childhood**. Disponível: <https://nagai.philosophy-zoo.com/en/interview/>. Acesso em: 13 out. 2025.

NEHAMAS, Alexander. Plato and the mass media. **Aesthetics and the Histories of the Arts**, v. 71, n.2, p. 214-234, abr. 1988.

NILSON, Herman. Technologies of the Self. In: NILSON, H. **Michel Foucault and the games of truth**. London: Palgrave Macmillan, 1998.

NOË, Alva. **Strange tools: art and human nature**. New York: Hill and Wang, 2015.

NUSSBAUM, Martha. **Love's knowledge: essays on philosophy and literature**. New York: Oxford University Press, 1990

NUSSBAUM, Martha. **Poetic justice: the literary imagination and public life**. Boston: Beacon Press, 1995.

NUSSBAUM, Martha. Exactly and responsibly: a defense of ethical criticism. **Philosophy and Literature**, v. 22, n. 2, p. 343-365, out. 1998.

NUSSBAUM, Martha. **Women and human development: the capabilities approach**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

NUSSBAUM, Martha **Frontiers of justice: disability, nationality, species membership**. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

NUSSBAUM, Martha. **The Cosmopolitan tradition: a noble but flawed ideal**. Cambridge: Harvard University Press, 2019.

OATLEY, Keith. Why fiction may be twice as true as fact: fiction as cognitive and emotional simulation. **Review of General Psychology**, v. 3, n. 2, p. 101-117, jun. 1999.

OATLEY, Keith. Fiction: simulation of social worlds. **Trends in Cognitive Science**, v. 20, n. 8, p. 618-628, aug. 2016.

O'CONNOR, Peg. **Morality and our complicated form of life: feminist wittgensteinian metaethics**. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2008.

ORELO, Dener. **Denúncias da literatura**: as possibilidades de futuro de um presente gestio-
nado pela necropolítica. 2023. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Programa de Pós-
Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

ÖREN, Tuncer. Uses of simulation. In: BANKS, C.; SOKOLOWSKI, J. (ed.). **Principles of
modeling and simulation**. Hoboken: Wiley, 2009.

PEEK, Ella. Ethical Criticism of Art. **Internet Encyclopedia of Philosophy**. Disponível em:
<https://iep.utm.edu/art-eth/>. Acesso em: 13 out. 2025.

PETER, Jochen; VALKENBURG, Patti M. The differential susceptibility to media effects
model. **Journal of Communication**, v. 63, n. 2, p. 221–243, mar. 2013.

PETRY, Franciele Bete. O conceito de razão nos escritos de Max Horkheimer. **Cadernos de
Filosofia Alemã**, v. 1, n. 22, p. 31-48, dez. 2013.

PINKER, S. Toward a consilient study of literature. **Philosophy and literature**, v.31, n.1, p.
162-178, abr. 2007.

PITARI, Paolo. The problem of literary truth in plato's republic and aristotle's poetics.
Literature, v. 1, n. 1, pp.14–23, aug. 2021.

PITT, Joseph C. “Guns Don’t Kill, People Kill”; values in and/or around Technologies. In:
KROES, P.; VERBEEK, Peter-Paul (eds.). **The moral status of technical artefacts**.
Dordrecht: Singer, 2014. p. 89-101.

PÉREZ-GAY, Fernanda J.; TOUTÉE, Louise. The cognitive neuroscience of literary fiction:
Bridging biomedical sciences and health humanities. In: LAFOREST, D.; MIHELAKIS, E. ;
TOTH, L. (eds.). **Literature & health humanities**. Toronto: University of Toronto Press,
2023 (Preprint).

PERLMAN, Mark. Changing the mission of theories of teleology: dos and don'ts for thinking
about function. In: KROES, P.; KROHS, U. (eds.). **Functions in biological and artificial
worlds**. Cambridge: MIT Press, 2009. p. 17-36.

PETTERSON, Anders. Three problematic aspects of analytical aesthetics. **Nordic Journal of
Aesthetics**, v.19, n.35, p. 60-74, 2008.

PINKER, Steven. **How the mind works**. London: Penguin Books, 1997.

PINKER, Steven. Toward a consilient study of literature. **Philosophy and Literature**, v. 31,
n. 1, p. 162-178, abr. 2007.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 15.ed. Lisboa:
Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

PLATÃO. **Diálogos**: Leis e Epínomis. v. XII-XII. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará:
Universidade Federal do Pará, 1980.

PLUMER, Gilbert. Is there such a thing as literary cognition? **Ratio**, v. 34, n. 2, p. 127-136, 2021.

POPPER, Karl. **The open society & its enemies**: new one-volume edition. Princeton: Princeton University Press, 2013.

POSNER, Richard A. Against ethical criticism. **Philosophy and Literature**, v.21, n.1, p. 1-27, abr. 1997.

POSNER, Richard A. Against ethical criticism: part two. **Philosophy and Literature**, v. 22, n. 2, p. 394-412, out. 1998a.

POSNER, Richard A. The problematics of moral and legal theory. **Harvard Law Review**, v. 111, n. 7, p. 1637-1717, may. 1998b.

POSTMAN, Neil. **Amusing ourselves to death**: public discourse in the age of show business. New York: Viking Press, 1985.

POTTER, W. James. **Media effects**. Los Angeles: SAGE, 2012.

RADFORD, Colin. How can we be moved by the fate of Anna Karenina? **Proceeding of the Aristotelian Society**, v.49, n.1, p.67-80, 1975.

RADULOVIC, Petrana. Haikyu!! helped me understand why people care about sports: The volleyball anime tapped into my own athletic memories. **Polygon**, 2020. Disponível: <https://www.polygon.com/2020/12/9/22152623/haikyuu-volleyball-anime-real-sports/>. Acesso em: 13 out. 2025.

RAMASUBRAMANIAN, Srividya; RAMIREZ, Anthony; RIEWESTAHL, Emily. Race and ethnic stereotypes in the media. In: POWERS, M. et al (ed.). **Oxford Research Encyclopedia of Communication**. Oxford: Oxford University Press, 2023.

RAMASUBRAMANIAN, Srividya; SANDERS, Meghan S. An Examination of African Americans' Stereotyped Perceptions of Fictional Media Characters. **Howard Journal of Communication**, v. 23, n. 1, p. 17-39, jan. 2012.

REISS, Julian. **Causation, evidence, and inference**. New York: Routledge, 2015.

REYDON, Thomas A. C. Philosophy of Technology. **Internet Encyclopedia of Philosophy**. Disponível em: <https://iep.utm.edu/technolo/>. Acesso em: 13 out. 2025.

ROCHA, Rafael Carneiro. Exploring the relation between literary works and reader reception: implications for moral reflection. **Philosophos**, v.29, n.2, p.1-21, jul./dez. 2024.

ROBINSON, Jenefer. **Deeper than reason**: emotion and its role on literature, music and art. New York: Oxford University Press, 2005.

ROSENBERG, Alex. **How history gets thing wrong**: the neuroscience of our addiction to stories. Cambridge (US): The MIT Press, 2018.

ROSENBLATT, Louise. **The reader, the text, the poem: the transactional theory of the literary work**. 2. ed. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1994.

ROSENBLATT, Louise. **Literature as exploration**. 5. ed. New York: The Modern Language Association of America, 1995.

ROUNER, Donna; SLATER, Michael D. Entertainment-education and elaboration likelihood: understanding the processing of narrative persuasion. **Communication Theory**, v. 12, n. 2, p. 173-191, 2002.

RYAN, Marie-Laurie. Fiction, non-factuals, and the principle of minimal departure. **Poetics**, v. 9, n. 4, p. 403-422, aug. 1980.

SAITO, Yuriko. **Everyday aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

SANTOS, Felipe R. Crítica e controle de textos literários na escola: a polêmica sobre a obra de Monteiro Lobato e o trabalho docente. **Revista Brasileira de Alfabetização**, v. 1, n. 23, p. 1-11, jan. 2025.

SARMENTO, Ana. “‘Redpillado’: como ‘Matrix’ inspira grupos machistas e a extrema-direita”. **TAB UOL**, 2021. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2021/11/23/redpillado-como-matrix-inspira-grupos-machistas-e-a-extrema-direita.html/>. Acesso em 13 out. 2025.

SATTLER, Janyne. Alternativas à “Filosofia Moral Moderna”: Considerações Wittgensteinianas, Estoicas e Literárias. In: CARMOS, J.S.; SANTOS, R. (eds.). **Ética, Linguagem e Antropologia: Perspectivas Modernas e Contemporâneas**. Porto Alegre: EdPUCRS, 2012.

SATTLER, Janyne. “Este é o mundo errado” – elementos para uma utopia política feminista. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, v. 39, n. 2, p. 130–143, dez. 2021.

SCALISE SUGIYAMA, Michelle. Food, foragers, and folklore: the role of narrative in human subsistence. **Evolution and Human Behavior**, v. 22, n. 4, p. 221-240, jul. 2001.

SCALISE SUGIYAMA, Michelle. Reverse-engineering narrative: evidence of special design. In: GOTTSCHALL, J.; WILSON, D.S. (eds.). **The literary animal: evolution and the nature of narrative**. Evanston: Northwestern University Press, 2005. p. 177-196.

SCALISE SUGIYAMA, Michelle. Information is the stuff of narrative. **Style**, v. 42, n. 2-3, p. 254-260, sum. 2008.

SCALISE SUGIYAMA, Michelle. The forager oral tradition and the evolution of prolonged juvenility. **Frontiers in Psychology**, v. 2, n. 133, p. 1-19, aug. 2011.

SCALISE SUGIYAMA, Michelle. Oral storytelling as evidence of pedagogy in forager societies. **Frontiers in Psychology**, v. 8, n. 471, mar. 2017.

SCALISE SUGIYAMA, Michelle. The fiction that fiction is fiction. **ASEBL Journal**, v. 15, n. 1, p. 8-12, jan. 2021.

SCALISE SUGIYAMA, M. Imaginary worlds pervade forager oral tradition. **The Behavioral and Brain Sciences**, v. 45, n. 1, 2022.

SCHWARTZ, Seth J. et al. Rethinking the concept of acculturation: implications for theory and research. **American Psychologist**, v. 65, n. 4, p. 237-51, may 2010.

SENHORINHO, Jean M. **Lendo ficções para a vida**: literatura, formação moral e emoções. 2018. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2018.

SENHORINHO, Jean M. A literatura infantil nazista como um instrumento político: entre Kamenetsky e Adorno. **Literatura e Autoritarismo**, v. 1, n. 42, p. 1-27, out. 2023a.

SENHORINHO, J. Educação e progresso moral: uma interpretação não-realista do critério epistêmico-prático de Moody-Adams. **Controvérsia**, v. 19, n. 1, p. 86–105, mar. 2023b.

SHANAHAN, James. **Media effects**: a narrative perspective. Cambridge: Polity, 2020.

SHAY, Jonathan. **Achilles in Vietnam**: combat trauma and the undoing of character. New York: Scribner, 1994.

SHELLEY, Percy Bysshe. **A defence of poetry**. London: Edward Moxon, 1840.

SIEVERS, Juliele M. Feminismo e ficção Científica: os melhores e os piores mundos possíveis. In: SOUZA, M.; DIAS, J.; LIMA FILHO, M. (eds.). **Mora na Filosofia**. 1.ed. Porto Alegre: Editora Fi, 2022, v. 2. p. 173-194.

SKILLEN, Anthony. Fiction year zero: Plato's Republic. **British Journal of Aesthetics**, v. 32, n. 3, p. 201-208, jul. 1992.

SMITH, Daniel et al. Cooperation and the evolution of hunter-gatherer storytelling. **Nature Communications**, v. 8, n. 1853, pp. 1-9, dec. 2017.

SNELSON, Jay S. The ideological immune system: resistance to new ideas in science. **Skeptic**, v. 4, n. 1, p. 1-20, 1992.

SOKOLOWSKI, John A. Simulation: models that vary over time. In: BANKS, C.; SOKOLOWSKI, J. (ed.) **Principles of modeling and simulation**. Hoboken: Wiley, 2009. p. 47-70.

SOLBAKK, Jan H. et al. **Moral residue** – epistemological ramifications, ethical implications, and didactic opportunities (MORE). Disponível em: <https://www.med.uio.no/helsam/english/research/projects/more/>. Acesso em 13 out. 2025.

SPAULDING, Shannon. Simulation theory. In: KIND, Amy (ed.). **The Routledge handbook of philosophy of imagination**. Oxon: Routledge, 2016. p. 262-273.

SPERBER, Dan. Anthropology and Psychology: towards an epidemiology of representations. **Man**, v. 20, n. 1, pp. 73-89, mar. 1985.

STECKER, Robert. Should we still care about the paradox of fiction? **The British Journal of Aesthetics**, v. 51, n. 3, p. 295-308, 2011.

STEINER, Linda. Feminist Media Theory. In: FACKLER, P. M.; FORTNER, R. S. (eds.). **The handbook of media and mass communication theory**. v. 1. Chichester: Wiley, 2014. p. 359-379.

STERELNY, Kim. **The evolved apprentice**: how evolution made humans unique. Cambridge: The MIT Press, 2012.

STERN, Marlow. Hugo Weaving: why the alt-right's got 'The Matrix' all wrong. **Daily Beast**, 2020. Disponível: <https://www.thedailybeast.com/hugo-weaving-on-why-the-alt-rights-got-the-matrix-all-wrong/>. Acesso em 13 out. 2025.

STAËL, Mme. de. Ensaio sobre as ficções. Tradução de Claudia Amigo Pino. **Revista Criação & Crítica**, n. 8, p. 65-79, abr. 2012.

STICH, Stephen. Moral philosophy and mental representation. In: HECHTER, M. (eds.) **The origin of values**. New York: Aldine de Gruyter. 1993. p. 215-228.

STOLNITZ, Jerome. On the historical triviality of Art. **British Journal of Aesthetics**, v. 31, n. 3, p. 195-202. jul. 1991.

STOLNITZ, Jerome. On the cognitive triviality of Art. **British Journal of Aesthetics**, v. 32, n.3, p. 191-200, jun. 1992

STOW, Simon. Unbecoming virulence: the politics of the ethical criticism. **Philosophy and Literature**, v. 24, n. 1, p. 185-196, abr. 2000.

SUGIYAMA, Lawrence. Imaginary worlds are attractive because they simulate multiple adaptive problems and encode real-world information. **The Behavioral and Brain Sciences**, v. 45, n. 1, p. 52-54, nov. 2022.

TATE, J. Plato and "Imitation". *The Classical Quarterly*, v. 26. n. 3/4, p. 161-169. 1932.

TATTERSALL, Ian. A tentative framework for the acquisition of language and modern human cognition. **Journal of Anthropological Sciences**, v. 94, n. 1, p. 157-166, 2016.

TAYLOR, Alex. 'A disabled South Park character from 24 years ago is getting me harassed today'. **BBC**, 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/articles/c9dl0nqdl10o/>. Acesso em: 13 out. 2025.

TOLKIEN, J. R. R. **Tolkien on fairy-stories**. 2.ed. London: Harper Collins, 2014.

TRINKAUS, Erik. Late Pleistocene adult mortality patterns and modern human establishment. **PNAS**, v. 108, n. 4, p. 1267-1271, jan. 2011.

VAN FRAASSEN, Bas C. **The scientific image**. Oxford: Oxford University Press, 1980.

VERBEEK, Peter-Paul. Morality in design. *In*: VERMAAS, P. et al. (eds.). **Philosophy and design: from engineering to architecture**. Dordrecht: Springer, 2008. p. 91-103.

VERBEEK, Peter-Paul. Some misunderstandings about the moral significance of technology. *In*: KROES, Peter; VERBEEK, Peter-Paul (eds.). **The moral status of technical artefacts**. Dordrecht: Singer, 2014. p. 75-85.

VERMAAS, Pieter E. On unification: taking technical functions as objective (and biological functions as subjective). *In*: KROES, P.; KROHS, U. (eds.). **Functions in biological and artificial worlds**. Cambridge: MIT Press, 2009. p. 69-88.

VERPOOTEN, Jan. Brian Boyd's evolutionary account of art: fiction or future? **Biological Theory**, v. 6, n. 2, p. 176-183, abr. 2012.

VOIGTLÄNDER, Nico; VOTH, Hans-Joachim. Nazi indoctrination and anti-Semitic beliefs in Germany. **PNAS**, v. 112, n. 26, p. 7931-7936, jun. 2015.

WALTON, Kendall. **Mimesis as make-believe**. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

WAYMAN, Erin. When Did the Human Mind Evolve to What It is Today? **Smithsonian Magazine**, 2012. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/when-did-the-human-mind-evolve-to-what-it-is-today-140507905/>. Acesso em: 13 out. 2025.

WEBSTER, James G. The audience. **Journal of Broadcasting & Electronic Media**, v. 42, n. 2, p. 190-207, 1998.

WEIL, Simone. *La pesanteur et la grâce*. Paris: Librairie PLON, 1948.

WEITZ, M. The role of theory in aesthetics. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 15, n. 1, p. 27-35, sep. 1956.

WELCH, David. **The Third Reich: politics and propaganda**. 2.ed. London: Routledge, 2002.

WERTHAM, Fredric. **Seduction of the innocent: the influence of comic books on today's youth**. New York: Rinehart, 1954.

WIESSNER, Polly. Embers of society: Firelight talk among the Ju/'hoansi Bushmen. **PNAS**, v. 111, n. 39, p. 14027-14035, sep. 2014.

WILCOX, John. The beginnings of l'Art pour l'Art. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 11, n. 4, p. 360-377, jun. 1953.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. Porto Alegre: L&PM, 2022 (reimpressão).

WILLIAMS, George C. **Adaptation and natural selection: a critique of some current evolutionary thought**. Princeton: Princeton University Press, 1966.

WOLF, Mark J. P. **Building imaginary worlds: the theory and history of subcreation**. New York, Routledge: 2012.

ZAGZEBSKI, Linda. Exemplarist virtue theory. **Metaphilosophy**, v. 41, n. 1–2, p. 41-57, jan. 2010.

ZAGZEBSKI, Linda. Moral exemplars in theory and practice. **Theory and Research in Education**, v. 11, n. 2, p. 193-206, jun. 2013.

ZIGON, Jarrett. **Morality**: an anthropological perspective. Oxford: Berg, 2008.

ZIPES, Jack. **Breaking the magic spell**: radical theory of folk and fairy tales. Lexington: Kentucky University Press, 2002.

ÍNDICE ALFABÉTICO DE FICÇÕES MENCIONADAS

0-9

1984, 177, 201, 208, 249

A

Admirável Mundo Novo, 190, 201, 208

Akira, 208

Alice no País das Maravilhas, 209

Antígona, 169

Ardil-22, 159

Arquivo-X, 228

As We See It, 250

Atypical, 250

Auto da Compadecida, 158

B

Bambi, 118, 249

As Batalhas do Castelo, 23, 81

Black Mirror, 190

Blade Runner, 208

Buffy, a Caça-Vampiros, 64

C

A Cabana do Tio Tom, 44, 104, 236, 249-252, 259

Candido, 174

Carrie, a Estranha, 262

Casablanca, 182

Chapeuzinho Vermelho, 169, 205

A Cidade das Damas, 187

O Conto da Aia, 208

Um Conto de Natal, 77

O Cordel do Reino do Sol Encantado, 158

O Cortiço, 251

A Criança-Tatu, a Onça e a Milípede, 205

D

Dark, 147, 218

David Copperfield, 232

Desperate Housewives, 230

De Volta Para o Futuro, 25

Dia de Treinamento, 229

Um Diário do Ano da Peste, 245

Don Quixote, 245

E

Efeito Borboleta, 14-15

A Escolha de Sofia, 174

Exit, 234

Der ewige Jude, 259

F

Ficções, 209

Filho Nativo, 64

Flatland, 209

Frankenstein, 244

Friends, 141

G

Gandhi, 79

Ghosts, 210

Der Giftpilz, 259

Gladiador, 64

Goodfellas, 79

Grey's Anatomy, 228

Guardiões da Galáxia Vol.3, 65

A Guerra dos Mundos, 70, 138, 146

Guerra e Paz, 103

H

Haikyuu!!, 198

Harry Potter, 176, 201

Hereafter, 223

The Horribly Slow Murderer with the Extremely Inefficient Weapon, 256

I

Iliada, 196

As Intermittências da Morte, 268

J

Jane Eyre, 192

Jud Süß, 259

Jurassic Park, 67

Jury Duty, 138

K

L

Laranja Mecânica, 44

M

Malcolm X, 79

A Mão Esquerda da Escuridão, 187

Matrix, 92, 159, 252, 260

Os Meninos da Rua Paulo, 245

A Metamorfose, 223

Meu Primeiro Amor, 207

Uma Modesta Proposta, 159

Monty Python: A Vida de Brian, 221

A Múmia, 61

Murphy Brown, 55

N

Nada de Novo no Front, 259

O Nascimento de uma Nação, 249

Neuromancer, 201

Nova Atlântida, 209

O

The Office, 233

Orgulho e Preconceito, 188

Otelo, 64

Os Outros, 210

O Último Mestre do Ar, 232

P

Pantera Negra, 64

Ponte para Terabithia, 207
Os Pequenos Homens Livres, 129
Ping Pong: The Animation, 222
O Poderoso Chefão, 223
O Processo, 191
Psicose, 174

Q

R

Rage, 261-262
O Ratinho Comilão, 23
Rebel Without a Cause, 230
O Rei Leão, 118, 250
Rei Lear, 206
O Retrato de Dorian Gray, 83
A Revolução dos Bichos, 208
A Revolta de Atlas, 243
Romeu e Julieta, 67

S

A Sangue Frio, 68
O Senhor dos Anéis, 203
O Senhor das Moscas, 179
O Show de Truman, 138
Os Simpsons, 67, 15
The Slippage, 223
Sociedade dos Poetas Mortos, 228
O Sol é Para Todos, 228, 249
Os Sopranos, p. 244
South Park, 169, 260-261
Star Trek, 129, 192, 209

T

Tempos Difíceis, 112, 236, 243
THX 1138, 208
Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud auf seinem Eid, 259
Tubarão, 249

U

Ulysses, 62

Uma História em Duas Cidades, 246

V

Voyage en Icarie, 249

W**X****Y****Z**