U.PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

MESTRADO EM FILOSOFIA

Por que parece mais importante ler Kant do que ler (a) Cinderella?

Mecanismos epistemológicos para verdades vestidas de histórias

Rennan Cristovão Brayner

M

2025

Rennan Cristovão Brayner

Por que parece mais importante ler Kant do que ler (a) Cinderella?
Mecanismos epistemológicos para verdades vestidas de histórias

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Filosofia, orientada pela Professora Doutora Sofia Gabriela Assis de Morais Miguens Travis

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2025

Este trabalho está licenciado ao abrigo de uma licença CC BY 4.0

Sumário

Declaração de honra / *Declaration of Honour* 4
Resumo 5
Abstract 6
Lista de abreviaturas e siglas 7
Introdução 8
1.O Fausto, Rapunzel e o problema do autocentrismo (PAC) 9
1.1. Pinocchio, Ibronka e o primeiro sintoma: Abismo Gnosiológico (AG) 12
1.1.1. Édipo, Branca de Neve e o segundo sintoma: o Espelho Perdido (EP) 19
1.2. *Cronos* e o tempo atemporal 25
2.Um *Ágon* literário no Hades e as (macro)questões para aferição epistemológica 30
2.1. Alice no País das Maravilhas e a questão do sentido (Qs) 34
2.1.1. Dom Quixote e o sentido na (apesar da) loucura 45
2.1.2. O Dilema de Hamlet e o sentido pela identificação 53
2.2. As Três Linguagens e a decisão da Qs: resgatar o pensamento simbólico 66
2.3. O ritual dionisíaco e a questão ontológica (*Qo*) 72
2.4. Cinderella e a decisão da *Qo*: reconhecer a legitimidade epistémica da imaginação 82
Considerações Finais 89
Referências Bibliográficas 90

Declaração de honra / *Declaration of Honour*

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Declaro, ainda, não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte(s) da presente dissertação.

Porto, 2025/09/29

Rennan Cristovão Brayner

Resumo

Este trabalho defende que existem formulações filosóficas consistentes nas ficções, narrativas e tragédias, fora do contexto fictício e literário em que estas operam. As narrativas ficcionais possuem estruturas próprias de pensamento e são interlocutoras ativas do debate filosófico. O ponto de partida é a identificação do que se chama problema do autocentrismo (PAC) na Filosofia, caracterizado por práticas de fechamento cognitivo e autorreferência. Chama-se aos sintomas do PAC o Abismo Gnosiológico (AG) e o Espelho Perdido (EP). O desafio que se coloca é superar o PAC e resgatar a pluralidade do sentido interrogativo na Filosofia. São, para isso, propostos mecanismos epistemológicos através dos quais o pensamento simbólico e a legitimação epistêmica da imaginação são apontados como vias de decisões para que o autocentrismo seja superado sem recair em outras expressões do seu reforço.

Palavras-chave: Filosofia, Ficção, Imaginação, Epistemologia

Abstract

This work argues that there are consistent philosophical formulations in fictions, narratives and tragedies, outside the fictional and literary context in which they operate. Fictional narratives have their own structures of thought and are active interlocutors of the philosophical debate. The starting point is the identification of what is called the problem of self-centeredness (CAP) in Philosophy, characterized by practices of cognitive closure and self-reference. The symptoms of CAP are called the Gnosiological Abyss (GA) and the Lost Mirror (PE). The challenge that arises is to overcome the PAC and rescue the plurality of the interrogative sense in Philosophy. To this end, epistemological mechanisms are proposed through which symbolic thought and the epistemic legitimation of the imagination are pointed out as ways of decisions so that self-centrism can be overcome without falling into other expressions of its reinforcement.

Key-words: Philosophy, Fiction, Imagination, Epistemology

Lista de abreviaturas e siglas

PAC ..... PROBLEMA DO AUTOCENTRISMO

AG ..... ABISMO GNOSIOLÓGICO

EP ..... ESPELHO PERDIDO

QS ..... QUESTÃO DO SENTIDO

QO ..... QUESTÃO ONTOLÓGICA

Introdução

Quando a Filosofia pensa as narrativas ficcionais[1] quais mecanismos lhe oferecem ganho epistêmico? Este trabalho apresenta uma argumentação a favor da não distinção entre Filosofia e narrativas ficcionais. Centrado na amplitude da postura filosófica interrogativa e na produção de conhecimento aberto a convergências e interdisciplinaridades, a abordagem é dual (Filosofia + narrativas ficcionais) em cada secção do texto. Dessa opção decorre também a unificação bibliográfica. Integrado ao debate, incursões interdisciplinares são feitas sempre que possam apontar possíveis saídas para tensões que, apenas filosoficamente, são problemáticas.

Metodologicamente, privilegia-se o uso de paráfrases a citações diretas porque a ênfase está no conteúdo do argumento e sua integração ao problema central, evitando a fragmentação do texto por terminologias técnicas e/ou aplicação incorreta de conceitos filosóficos específicos. Na leitura das narrativas ficcionais, e, em especial das tragédias, o risco de uma projeção de conceitos moderno-contemporâneos a contextos outros, é resolvido por um uso hermenêutico, como interlocutores do debate, e não veículos de resgate do "significado original".

O primeiro capítulo identifica o Problema do Autocentrismo (PAC) e seus dois sintomas – o Abismo Gnosiológico (AG) e o Espelho Perdido (EP) – atestando o prejuízo que trazem à Filosofia e a necessidade em superá-los. No segundo capítulo são propostos os mecanismos epistémicos para reconhecer verdades em narrativas ficcionais, articulados em duas (macro)questões: a questão do sentido (Qs) e a questão ontológica (Qo). Consciente de seus limites, esta é uma sistematização que já aponta a abertura interdisciplinar como parte do método. Por fim, o trabalho não se estrutura em operações lógicas; expressões como "se… então…" funcionam como encadeamentos interpretativos.

[1] Foi escolhida a denominação *narrativas ficcionais* para englobar o conjunto de formas narrativas — contos, mitos, tragédias, romances, fábulas orais — que, embora diversas nas suas origens e finalidades, partilham a característica de articular contextos ficcionais.

1. O Fausto, Rapunzel e o Problema do Autocentrismo (PAC)

> Houve uma espécie de sono antropológico no qual a filosofia e as ciências do homem se fascinaram, de algum modo, e se adormeceram umas às outras, e que é preciso acordar desse sono antropológico, como outrora acordou-se do sono dogmático (Foucault, 2014, p. 231)

O diagnóstico motivador da discussão é o *Problema do Autocentrismo* (PAC): a tendência dos filósofos em se concentrarem em suas próprias perspetivas, tradições e sistemas de pensamento. Uma Filosofia feita por filósofos e para filósofos, autocentrada, marcada por uma tendência à incomunicabilidade e que abdica de toda colaboração positiva que um espaço de investigação e descoberta proporciona. Sempre que o fechamento dificulta[2] (ou, até mesmo, impede) a incorporação de perspetivas externas, há um autocentrismo. O PAC é identificável em características:

(i) Quando a Filosofia se reduz a nichos estreitos, temas formulados em linguagem especializada e jargões técnicos.

Segundo Tulenko (2024) os académicos, por vezes, se concentram em tópicos cada vez mais estreitos e o que antes era uma disciplina que buscava respostas para as questões mais fundamentais da humanidade se torna um quebra-cabeça repleto de jargões para um grupo restrito de *insiders*.

(ii) Quando a prática Filosófica se isola de outras perspetivas.

Danto (2005) sugere que toda a reputação filosófica já se repousou em publicar pequenos artigos analíticos em revistas especializadas, e, assim, filósofos e artistas atuam "como curvas opostas que se tangenciam em um único ponto e depois se desviam para sempre em direções diferentes" (Danto, 2005, p.93).

(iii) Quando há a diminuição da inteligibilidade por não especialistas e comprometimento do impacto público.

Para Nussbaum (1990) a academização e a profissionalização da Filosofia conduzem à adoção de um estilo de linguagem que não mais se preocupa em ser

[2] Nem todo fechamento semântico e metodológico é um problema, porque um sistema conceptual precisa definir seus contornos como fonte de conhecimento autônomo, garantir consistência interna, se diferenciar dos demais e evitar interpretações contraditórias e/ou simplificações excessivas. A crítica do *PAC* é sobre a prejudicial atitude de fechamento com pretensões de autossuficiência à produção do conhecimento.

compreendida por leitores não especialistas de várias áreas, mas em ser respeitada e publicada em revistas, e, com isso, se perde o impacto transformacional que a Filosofia tem na vida das pessoas.

Lançar luz sobre o PAC permite que a filosofia olhe para si e para as possibilidades do conhecimento. Uma reflexão sobre a reflexão. Schopenhauer (2002) sublinha a existência da noção de que a Filosofia ocupa o seu lugar quando todo o sistema de crenças baseados em mitos e revelações sucumbir; uma espécie de transição, de descontinuidade entre mito e Filosofia. Campbell (1990) exemplifica que esta pretensão de transição foi o processo através do qual os antigos mensageiros animais perderam o papel de ensinar e guiar a humanidade e foram presos em zoológicos.

O compromisso com essa diferenciação, apesar da inegável importância em situar a Filosofia como saber autônomo em seu início, perpetua uma rixa entre filósofos e poetas. Segundo Nussbaum (1990) essa rixa persiste até os debates contemporâneos. E Tulenko (2024) infere que a Filosofia académica precisa exorcizar três demónios responsáveis por negligenciar o que os contos e narrativas folclóricas têm a dizer: o da exclusividade, da hegemonia e do mito do génio pessoal. E defende que as narrativas convidam a imaginar respostas alternativas de raciocínio.

Para expandir o alcance, tensionar os critérios do PAC e atestar sua insuficiência, dois contornos simbólicos foram escolhidos como interlocutores que problematizam o dilema e as consequências de uma postura autocentrada: O Fausto e Rapunzel. O Fausto representado por Goethe (2003) se angustia com o conhecimento obtido de forma autocentrada, na sua própria casa, sozinho, com os livros bolorentos da estante e começa a considerar não ter riscado seu nome do rol dos ignorantes, ilusoriamente sábios - porque o conhecer não passa de “delírios, abortos da mente insana” (Goethe, 2003, p.66) - que fingem espalhar luz, mas vivem pobres.

Esta angústia levou Fausto a associar-se com o demónio Mefistófeles para obter todo conhecimento do mundo - pacto através do qual o demónio promete entretê-lo com suas artes e o leva para fora do seu autocentrismo, em direção ao contato com a vida comum; com bêbados, prostitutas, festas e mercados. No fim da jornada, eles chegam ao inferno. Entre tantas outras pessoas que lá se encontram, estão

representantes de algumas correntes filosóficas: um dogmático, um idealista, um realista, um cético e um super-naturalista. Alguma razão havia nas palavras de uma feiticeira que o dissera que a potência da ciência só se revela, em essência, ao mortal que não a procura (Goethe, 2003). Este contorno simbólico mostra a desagradável constatação de insuficiência em comprometer-se cegamente com o caminho do autocentrismo porque o fim comum de representantes de correntes filosóficas foi o inferno, e não a luz do esclarecimento, do progresso ou qualquer outro projeto de emancipação racional.

Na segunda obra interolocutora (Rapunzel), uma menina prometida pelos pais a uma Feiticeira depois de esta lhes realizar um desejo, e, aos doze anos, trancafiada no topo de uma torre sem escada nem porta, apenas uma pequena janela (Grimm, 2021). No alto da torre, o único contato que Rapunzel tinha com o mundo era através da Feiticeira, que subia e descia da torre escalando nas longas tranças de Rapunzel. Chega um momento que Rapunzel se cansa da solitude (assim como os homens na caverna de Platão que se movem e tentam sair daquele espetáculo de sombras) e canta para passar o tempo, quando é ouvida pelo Príncipe. O homem reconhece nesse canto uma espécie de chamado de resgate e se empenha para resgatá-la (Grimm, 2021). O Príncipe descobriu que a única forma de subir a torre é através de suas tranças pois testemunha sorrateiramente a feiticeira subindo e descendo (Grimm, 2021) pelas tranças de Rapunzel. A partir daí, não é apenas a Feiticeira que sobe à torre, mas também o Príncipe. Sobem à torre ideias novas, valores novos, uma nova pessoa e Rapunzel começa a ver o mundo também pelos olhos do Príncipe, pois ele passou a visitá-la todas as noites a partir de então.

Voltando ao argumento, quando os filósofos caem na tentação de se concentrarem em suas próprias perspetivas, tradições e sistemas de pensamento é como viver isolado no alto de uma torre como Rapunzel e/ou se frustrar pela busca solitária e incessante do conhecimento como o Fausto, cujo tormento o leva a tentar suicídio por envenenamento e a vender a própria alma ao diabo para obter todo conhecimento do mundo. Isto mostra a associação dos filósofos com os demónios da exclusividade e da hegemonia, sublinhados por Tulenko (2024).

O esgotamento de Rapunzel com o aprisionamento na torre, todavia, tem um custo porque quando a Feiticeira descobre que Rapunzel não estava, de facto, separada de todo o mundo, corta suas tranças e larga Rapunzel no deserto, em errância, sofrimento e miséria, espera sorrateiramente pelo Príncipe e o faz perder os olhos (Grimm, 2021). O Príncipe, cego, também vagueia pela floresta por anos até que, quando se encontram, o Príncipe reconhece a voz de Rapunzel, as lágrimas dela o curam da cegueira e eles se casam no final (Grimm, 2021). Como também, a angústia do Fausto com relação à insuficiência da perspetiva autocentrada o leva ao inferno por ter a alma vendida.

As saídas para a angústia do Fausto e para fuga de Rapunzel vieram através da relação. Entrando em relação com o mundo fora de sua casa, Fausto recebeu conhecimento mais aprofundado sobre o mundo, e criando vínculos diários com o Príncipe, Rapunzel sentiu necessidade de fugir da torre. Este destaque para a relação será um elemento importante na discussão. A inexorável presença do que existe fora do autocentrismo e a contribuição da alteridade para o pensamento. Na prática, o PAC revela um esgotamento com relação a escolhas epistemológicas que se alimentam da reprodução de si. Em sequência, para vislumbrar horizontes de superação, dois sintomas do PAC merecem atenção: o *Abismo Gnosiológico (AG)* e o *Espelho Perdido (EP)*. [3]

1.1. Pinocchio, Ibronka e o primeiro sintoma: Abismo Gnosiológico (AG)

O Abismo Gnosiológico[4] é a posição de afastamento entre o sujeito e a possibilidade de conhecer mais profundamente a si e a qualquer outro fenómeno

[3] Os dois conceitos foram ideias previamente testadas e utilizadas nos trabalhos das disciplinas Tópicos de Filosofia Contemporânea e Filosofia das Artes e Conceções do Estético, referentes ao primeiro ano deste Mestrado e aqui estão reproduzidas de forma mais estruturadas, aprofundadas e, ineditamente, em conjunto.

[4] Este é um conceito concebido pelo Dr. João Maurício Adeodato, professor de Direito e pesquisador brasileiro, que cunhou este termo na sua teoria retorica do direito. Adeodato (2002) concebe o abismo gnosiológico como sendo a incompatibilidade entre: a) o evento real da experiência, independente do ser humano e que se apresenta a ele; b) o pensamento ou conceito; c) a expressão linguística. Na prática, o Abismo Gnosiológico está presente sempre que não haja uma compreensão aprofundada da realidade por ideias que não correspondem aos factos, ausência de meios adequados para traduzir pensamento em linguagem ou intenção em ação.

relevante da dinâmica humana. Presas neste abismo, encontram-se posturas como a "metafísica de poltrona a derivar afirmações sobre a estrutura do universo físico sem se envolver com a cosmologia ou a física teórica avançada, propriamente ditas" (Gabriel, 2022, p. 90).

Com isto, o AG é a consequência da intensificação dos três critérios definidores do PAC e do terceiro demónio que Tulenko (2024) identifica na filosofia formal - o demónio do mito do génio individual. Isto porque o mito do génio pessoal inflaciona as proporções humanas a uma noção de humano dotado de uma sabedoria superior, intelectualmente evoluído, capaz de firmar valores e virtudes, racional e conhecedor do bem e do mal.

O *AG* cria aquilo que Williams (2006) chama de uma ingenuidade despreparada para lidar com o trágico da existência; e a denúncia de Nietzsche (2000) sobre o homem não conhecer a si mesmo, nunca ter se procurado da forma correta e criar explicações (a)históricas insustentáveis dos conceitos morais. Ao criar um génio individual, há um terreno muito fértil para que fantasias e idealizações sejam necessárias para sustentar um arquétipo do homem em virtude do qual se torna possível a conquista do desejo de ser um outro homem. A roda da fortuna está sempre a girar e o compromisso com essa noção de um ser racional e mais evoluído sustenta o empreendimento de criar um universo agradável, coerente com os próprios desejos e opiniões, como "uma criança que, ao brincar, coloca pedras aqui e acolá, construindo e derrubando montes de areia" (Nietzsche, 1997, p.169), ou, para Williams (2006), responder às não-respostas da cultura trágica. Um mundo que deve atender aos caprichos do indivíduo.

Destaca-se, aqui, a instauração de um quadro metafísico no qual o homem se desvincula do todo, como observador externo, numa postura de contemplação, sem pertencer ontologicamente a ele. Como o mundo está externo a ele e pode ser contemplado, não há uma continuidade. Schopenhauer (2022) salienta a obscuridade que leva o homem a não entender o nexo que vincula a existência em sua totalidade, como também a sua própria vinculação com o todo, de modo que o conhecimento é limitado à própria vida – já que não se pode ver antes do nascimento nem após a morte. E Buber (2009) indica que uma coisificação pois esse sujeito experienciador é o sujeito

da utilização; ele não participa do mundo, não está em relação. O todo se fragmenta e o indivíduo descobre a si mesmo sem o *Cosmos*, mas como um ponto de ser profundamente solitário, sem uma envolvência metafísica, sem sentido ou propósito (Schopenhauer, 2022).

Segundo Williams (2006), quando há a desconexão histórica e psicológica do resto da vida (como muitas vezes acontece pela filosofia moral) e a moralidade é deixada como um reino de valor supostamente autocontido e autoexplicativo, então a necessidade, o acaso e as más notícias que eles trazem consigo são deliberadamente excluídos (Williams, 2006). E "isso, deveras, dá a impressão de um demónio nos teria obstruído maliciosamente o acesso a todo saber ulterior para entreter-se com nosso desconcerto" (Schopenhauer, 2022, p.29).

A psicanálise traz uma contribuição importante a respeito: só é possível realizar essa adequação do mundo aos próprios anseios através da imaginação, da criação de fantasias[5]. Aponta a teoria psicanalítica que a criação de fantasias ocorre fortemente nos sonhos. E Foucault (2014) conclui que os sonhos são uma espécie de caminho oblíquo da Filosofia ao aproximar imaginação de transcendência, e, tendo em vista a noção de satisfação indireta de desejos, está presente também a temática eminentemente trágica da necessidade: "Desde a Antiguidade, o homem sabe que no sonho ele se encontra com o que ele é e com o que ele será; (…) ele ali descobriu o nó que liga sua liberdade à necessidade do mundo" (Foucault, 2014, p. 93).

O destaque a esse carácter transcendente da imaginação anuncia o homem na sua cosmogonia. Uma odisseia da liberdade humana (Foucault, 2014). O que justifica a necessidade de desconstrução do AG é que o movimento criativo da existência é ancorado numa fantasia livre e especulativa. Com base nisso, pode-se criar, imaginar ou

[5] Jung (2014) alerta que existe um traço na personalidade humana que possui um desagradável parentesco com os Deuses e relata o exemplo de um paciente paranoico que realizava conversas telefônicas com a mãe de Deus e outras figuras importantes e para o qual "o mundo era seu livro de imagens e podia folheá-lo à vontade" (Jung, 2014, p. 33). E Freud (2010) infere que todos os homens se aproximam do paranoico em certa medida, pela possibilidade de corrigir o mundo, refazê-lo, construir uma narrativa em que os aspetos mais insuportáveis sejam substituídos por outros, mais coerentes com os próprios delírios. Neste processo, há um movimento de romper todos os laços com a realidade para ser feliz em algum sentido (Freud, 2010).

especular sobre qualquer coisa. Bettelheim (2002, p126) concorda: “Em fantasia, a menina pode vencer a (mãe) madrasta, cujos esforços para impedir sua felicidade com o príncipe fracassam; o menino pode matar o monstro e obter o que deseja numa terra distante”.

Unindo a isso uma inclinação à suspeita de inspiração nietzscheana, o ponto de vista mais indicado para superação do AG é fazer um percurso de opostos, de integrar os elementos escondidos, as diferenças não óbvias, as conexões causais que não se podem inferir de uma leitura linear, e, com isso, abraçar uma noção do que é a experiência humana em sua complexidade e diversidade; para que o humano seja compreendido sem o Véu de Maya da idealização (Nietzsche, 1997). Cantista (1988), pensando Nietzsche enquanto filósofo da profundidade, indica que o acesso ao real exige romper as limitações das representações apolíneas, belas e perfeitas, para um olhar que condense a energia trágica da existência. E Campbell (1990) salienta que o pensamento em termos de opostos e de separações está na natureza de como o homem experiencia a realidade, mas o domínio mitológico indica existir um jogo de sombras subjacente a esta dualidade. Há um sabor agridoce em dar significado de valores morais a estas imagens fantásticas.

Além da desconstrução da oposição entre o bem e mal, bom e ruim, é possível desconstruir também o mito do homem mais evoluído porque Nietzsche (2000) alerta que o bom é apenas a mais sutil evolução do mau a partir de si mesmo. Williams (1993) utiliza a inexorabilidade do trágico na vida prática para inferir que o universo não enquadra as qualidades metafísicas que a razão frequentemente lhe atribui, e, assim, qualquer tentativa de inteligir completamente o mundo, criar sistemas éticos universalistas ou projetar uma progressão de virtudes morais são frágeis e ingênuas.

Passando para a interlocução com as narrativas ficcionais, os contornos simbólicos escolhidos na discussão do *AG* são *Pretty Mary Ibronca* e *As Aventuras de Pinocchio*. No conto húngaro, uma bela jovem desejava tanto um namorado que se enamorou por um demónio disfarçado de jovem bonito e virtuoso, com um boné de penas na cabeça, mas que tinha algo duro e fendido entre os dedos; algo que parecia um casco, que quando Ibronka deu-lhe um abraço, sentiu a pele dura e muito quente

através de suas roupas (Dégh, 1965). Para descobrir a verdade sobre o seu amante, Ibronka segue o conselho de uma anciã, e, no próximo abraço, prende uma agulha enfiada em um carretel de linha na parte de trás de sua capa. Quando ele saiu, seguiu o fio, que a levara para dentro da igreja. Olhando pelo buraco da fechadura[6] ela flagra o namorado bebendo o sangue de um cadáver (Dégh, 1965).

A simbologia do olhar pela fechadura indica a desconfiança que impulsiona a investigar e descobrir a verdade, e de ter acesso às constatações desagradáveis para denunciar "a convenção que oculta, o jogo de cena diante dos outros e de si próprio" (Nietzsche, 1997, p. 216). Ibronka não ignorou os sinais e resolveu desconfiar[7] do autocentrismo que a fizera focar apenas no poder impetuoso do seu desejo por ter um amante. Desejo este que fizera gritar, certa noite, que se ela tivesse um amante não se importaria se ele fosse um demónio se ele fosse seu, dedicado a ela (Dégh, 1965).

Quando o demónio disfarçado viu que havia sido observado, perseguiu Ibronka por diversas vezes inquirindo-a sobre o que ela havia e ameaçou matar a ela e a toda a sua família (Dégh, 1965). Ibronka se recusa a responder sobre o que viu e a consequência disso é que o demónio mata seus pais, sua irmã, e, por último, a ela. Mesmo depois de morta ela continuou sendo perseguida com a mesma pergunta, e, na cena final, quando eles se encontram na igreja, e ao invés de gritar ou correr, Ibronka ficou ereta, o olhou nos olhos e assumiu o papel de narrador, recontando ao demónio toda a história com a verdade sobre o que ele fez, e é somente assim que ele se desintegra e é derrotado (Dégh, 1865).

---

[6] Existe uma significação ética, do ver e do ser visto e como isso determina mudanças de comportamento entre aquilo que as pessoas fazem quando estão (ou sabem que estão) sendo observadas. Não é no âmbito ético que está sendo usado o olhar pela fechadura, mas no âmbito cognitivo, de uma atitude de curiosidade em descortinar, descobrir, desvelar o que está por trás das aparências.

[7] A mesma atitude de desconfiança demonstrada por Ibronka está presente em Capuchinho Vermelho. O lobo mau se antecipa, chega primeiro à casa da vovó, a devora, veste suas roupas e a touca, fecha as cortinas e deita-se na cama (Grimm, 2021). Quando capuchinho vermelho chega à casa da vovó e encontra com o lobo mau vestido de senhora, ela desconfia das orelhas, mãos, olhos e boca grandes; e inquerindo o lobo do porquê de partes do corpo tão grandes, o lobo se revela, salta da cama e engole a Capuchino Vermelho (Grimm, 2021).

O autocentrismo do seu desejo a qualquer custo a faz vivenciar o *AG* e estar afastada da verdade, e, tão somente ultrapassando a postura autocentrada, ela descobre a verdade. Contudo, a insurgência da desconfiança tem um preço e Ibronka liberta-se do demónio que a atormenta quando narra toda a história para ele. Estes são elementos importantes do conto; a desconfiança descortina a verdade, mas a narrativa é que a revela. Tulenko (2024) está correta ao sugerir a necessidade de exorcizar demónios da filosofia académica, então, com base na experiência de Ibronka com demónios, a narrativa pode ser a arma mais adequada para essa tarefa. E se o demónio namorado de Ibronka está disfarçado de um jovem bonito e virtuoso, então Nietzsche (2000) está correto ao alertar que há muito sangue e horror nas coisas boas.

As Aventuras de Pinocchio é a segunda narrativa que ajuda na reflexão do AG. No primeiro contato de *Pinocchio* com o Grilo da consciência - paciente e Filósofo - *Pinocchio* se irrita com ele e o esmaga na parede com um martelo de madeira (Collodi, 2020). Esta simbologia do esmagar a consciência, por ser incômoda, confere a *Pinocchio* a condição de ser completamente controlado pelos impulsos, sem o discernimento sobre o certo e o errado. Toda a narrativa se resume às escolhas e atitudes de *Pinocchio:* teimosia, mentiras, o repúdio à escola e aos estudos, nunca ouvir os conselhos do grilo falante da consciência e não gostar de ser corrigido por aqueles que sabem mais (Collodi, 2020). Uma falta de apreciação crítica e consciente das coisas, além da recusa ao conhecimento.

Ao ser indagado quanto a estudar e trabalhar, *Pinocchio* responde que a única profissão que o interessa é “comer, beber, dormir, me divertir e vagabundear o dia todo” (Collodi, 2020, p. 19). Imbuído por esta inclinação, um dia antes do dia em que a fada o prometera que iria virar um menino de verdade, *Pinocchio* cede à tentação e foge com seu amigo Romeo para o País dos Brinquedos[8] (Collodi, 2020).

[8] Neste país nunca se estuda, não há professores, livros, escolas, e “as semanas têm seis sábados e um domingo” (Collodi, 2021, p. 155) o emburrecimento é o fim inevitável dos jovens. Em todos os muros das casas havia frases escritas com carvão: “viva os brinquedus! (em vez de “brinquedos”), nois num queremu iscola (em vez de “nós não queremos escolas”); abaicho aritimetica (em vez de “abaixo a aritmética”)” (Collodi, 2021, p. 165).

Completamente afastado dos estudos e em contato desenfreado com o entretenimento, *Pinocchio* se encontra tão longe do caminho de se tornar menino de verdade que faz o caminho diametralmente inverso: assume a forma de um burro. O que ocorre com *Pinocchio* e as outras crianças no País dos Brinquedos é que todos eles negam as dimensões da vida real – regras, professores, escola, estudo, limites, etc – perdem a própria condição de humano, se metamorfoseiam em burros e são vendidos no mercado da praça (Collodi, 2020).

Pinocchio encarna o *AG* porque se esvai da responsabilidade de conhecer profundamente as coisas, e, ao invés de projetar-se para elevar a sua condição (de boneco de madeira para menino de verdade), emburrece. O maior erro de *Pinocchio* está em acreditar que o caminho para ser um menino de verdade é fazer o que quer. O compromisso com essa idealização o faz emburrecer e o distancia do conhecimento. Pinocchio se distancia do que deseja ser pelo *AG*.

Voltando à argumentação, as contribuições de Pinocchio e Ibronka ajudam a identificar o AG em práticas concretas porque a existência de pensadores brilhantes que vivem em ilhas é o mesmo que fugir para o País dos Brinquedos. Campbell (1990) aponta que o erro mais imperdoável de todos é o de não estar atendo, o erro da inadvertência a um nível de sabedoria para além dos conflitos entre verdade e fantasia, ou ilusão e realidade.

Por fim, vale ressaltar que nem todo afastamento é problemático porque certos tipos de reflexão precisam dele. Para uma reflexão teológica, por exemplo, a reflexão se torna tão mais eficiente quanto maior for o distanciamento do objeto consagrado. Um distanciamento sem abandono, mas com a suspensão de vínculos de crença prévios pode ser uma estratégia provisória de análise crítica imparcial ou um procedimento necessário para a criação de ideias originais. Um AG problemático = isolamento epistémico prolongado + recusa de hipóteses que não se originam do mesmo sistema + autossuficiência.

1.1.1. Édipo, Branca de Neve e o segundo sintoma: o Espelho Perdido[9] (EP)

O Espelho Perdido (EP) é a atitude autocentrada que ignora, desacredita ou busca eliminar o conteúdo reflexo, suprimindo a interlocução com referenciais outros, principalmente quando eles apresentam constatações desagradáveis. Uma decisão eminentemente moderna de se desconectar historicamente de outras culturas, levando à perda de referenciais de autoavaliação crítica. Buber (2009, p.67), ressalta: "eles aprisionaram a pessoa na história, e seus ensinamentos nas bibliotecas; eles codificaram indiferentemente o cumprimento ou a violação das leis, e são pródigos na auto-veneração ou mesmo na auto-adoração sempre bem camuflada com psicologia, como é próprio do homem moderno". O EP revela a presença de uma querela entre antigos e modernos, criticada por Williams (1993) que defende não haver grandes diferenças entre o homem moderno e os espectadores do teatro trágico.

O que, de facto, é relevante ou problemático nisso? O problema começa quando cada presente se compreende em rutura absoluta, como uma singularidade sem precedentes. Adverte Cantista (1988, p.21): "Hoje, o homem (des) integrado de uma tal identidade, quer romper, não só com a ante-história e a post-história, mas também com a própria história que as conexiona". Quando o espelho é inteiramente perdido, compromete a possibilidade de avaliação crítica do próprio presente, conduzindo a um colapso na reflexividade. Eis o prefácio da cultura do agora. É evidente que há distanciamentos históricos úteis para responder demandas inéditas, por exemplo, pois os debates não são os mesmos, mas isso não deve implicar necessariamente na perda total desse espelho.

[9] O Museu do Prado em Madrid exibiu uma exposição temporária denominada "El espejo perdido. Judíos y Conversos en la España Medieval" através da qual foram reunidos objetos de arte concebidos pelos cristãos em Espanha entre os anos 1285 e 1492. A exposição recupera imagens que retratam os judeus convertidos ao cristianismo e os não convertidos e utiliza representações em que os judeus aparecem de olhos vendados por mãos de demónios, sujos em lama, sangue, abraçados por demónios, com demónios sussurrando em seus ouvidos etc. Em contrapartida, os judeus convertidos sendo lavados, libertos dos demónios, resgatados pelos padres, sendo-lhes retiradas as vendas nos olhos. A experiência estética dessas representações conduz a uma estigmatização visual que ajudou a fomentar uma estrutura de pensamento na qual os cristãos se distanciam dos judeus e se apercebem como superiores, mais esclarecidos e mais evoluídos.

O EP destaca a ideia de progresso, de um tempo que caminha teleologicamente em direção ao aperfeiçoamento[10] e gera ruturas, há uma incomunicabilidade, não há pontes. Foucault (2014) identifica que nos movimentos de diferenciação há um acesso de loucura, no qual o homem se vale de sua razão soberana para se isolar do seu vizinho. Um exemplo do que seria essa postura pode ser lida em Agostinho (2002) pois ele lança luz sobre os deuses retratados pelos poetas trágicos[11] indicando que são, na verdade, demónios enganadores. A liberdade impune dos poetas fez com que eles insiram demónios entre os deuses, dando-lhes nome de Deus e pondo-os a brigar entre si por causas dos seus afetos e paixões egoístas (Agostinho, 2002). A Cidade de Deus aparece como uma ordem que torna possível a emancipação do homem contra todas as sujidades, depravações, pecados, imundices e vícios da sua própria natureza. Williams (2006) identifica que essa dimensão de um homem que quer consertar o mundo é uma característica inerente a todas as propostas éticas posteriores à antiguidade.

Partindo agora para a arguição simbólica dos problemas advindos dessa perda de espelhamento, utilizar-se-á *Branca de Neve e os Sete Anões* porque a história orbita a constatação desagradável que o espelho mágico revela à madrasta de Branca de Neve. O conto destaca que a madrasta era muito bela e a única pergunta que fazia reiteradamente ao espelho era: “Diz-me, espelho, diz-me a verdade! De todas as moças

[10] Pode parecer que o EP e o AG se sobrepõem. Todavia, o AG se refere ao afastamento epistémico e o EP à perda de referenciais de outros tempos e contextos.

[11] Nas tragédias, por vezes, os mortais condenam a vontade dos deuses, se revoltam perante eles, os consideram como repletos de defeitos vergonhosos e falhas éticas. As Moiras, três irmãs filhas da Deusa Nix, detinham o poder de forjar o curso da vida humana, muitas vezes eram pressionadas para a seguir com os caprichos dos deuses do Olimpo e testemunhavam silenciosamente as injustiças dos deuses. Na tragédia de Ájax, uma atitude da deusa Atenas ilustra bem isso: a deusa convida Ulisses a acompanhá-la até a tenda de Àjax para que testemunhe o estado de loucura do seu inimigo, lança um novo feitiço em Àjax para que ele não veja a presença de Ulisses e o ordena a ir à porta de sua casa, dialogando com Àjax sobre o que ele acreditava ter ocorrido na carnificina ao rebanho, e sugerindo a deusa: “acaso há riso mais deleitosos do que rir-se dos inimigos?” (Sófocles, 2013, p. 44). A reação de Ulisses é mais virtuosa e moralmente elevada do que a da deusa, pois ele se demonstra empático, sábio e lamenta à infelicidade do pobre homem, muito embora ele ser um rival de guerra. Nas palavras do guerreiro: “porque foi subjugado por um terrível desvario, e não noto que a sorte dele possa diferir em nada da minha. Pois vejo que nós nada mais somos, nós, os vivos, do que imagens e sombras sem consistência” (Sófocles, 2013, p. 47).

do reino, qual delas é a maior beldade?" (Grimm, 2021, p.198) e a resposta era sempre a mesma: "Tu, rainha, és a mais bela de todo o reino" (Grimm, 2021, p.198).

Ocorre que, quando Branca de Neve completa sete anos de idade, o espelho passa a responder que a Branca de Neve é a mais bela do reino, então, a Rainha vira a vilã, e, em acesso de raiva ordena que um criado leve a Branca de Neve para matá-la, mas o criado poupa sua vida e a liberta na floresta (Grimm, 2021). O mesmo ocorre com o rei Laio na tragédia edipiana porque ele recebe o oráculo revelando que ele seria morto pelo próprio filho e tenta eliminar a ameaça ordenando que o recém-nascido seja abandonado numa caverna, mas o criado decide deixar a criança com uma família adotiva (Sófocles,2009).

Ao repetir a pergunta ao espelho, a resposta desagradável era a mesma, então, a Rainha descobre que Branca de Neve está escondida na casa cabana dos setes anões e tenta matar Branca de Neve por três vezes. Na terceira tentativa, sua ira a transforma numa bruxa, que entrega a Branca de Neve uma maçã envenenada, fazendo-a adormecer no chão com a maçã presa na boca pelos dentes (Grimm, 2021). Na cena final, quando Branca de Neve desperta e volta para o castelo com o Príncipe para o casamento, a madrasta engasgou-se de raiva, cai e morre (Grimm, 2021). Na versão cinematográfica da Disney, a madrasta é sugada para dentro do espelho mágico, que se despedaça, aprisionando a madrasta em um mundo próprio, sem a possibilidade da reflexividade, preso à própria narrativa. Esta narrativa encarna o prejuízo central da postura do EP porque todo conflito se acirra pela comparação competitiva, optando por destruir a fonte da verdade revelada pelo espelho, em vez de lidar com seu conteúdo.

O segundo contorno simbólico para a discussão é a tragédia edipiana. Édipo envia seu cunhado ao templo de Apolo para consultar o oráculo sobre o que fazer para salvar a cidade de Tebas do mal que a assola (Sófocles, 2009). Todavia, quando a verdade é revelada pelo velho cego Tirésias, a soberba de Édipo, por ser um rei cujas virtudes todos da cidade admiravam, o leva à falha ética de se achar inabalável e duvidar do oráculo proferido pelos deuses. Édipo se vale do feito de ter derrotado a Esfinge para reforçar a sua superioridade intelectual e não se submeter ao decreto dos deuses.

O suspense, a dúvida, o cogitar acerca da verdade ou mentira das más-notícias do oráculo emitido pelos deuses perpassa toda a tragédia e se manifesta também nas outras personagens: (a) Jocasta tenta várias vezes dissuadir Édipo de prosseguir com a investigação e desconsiderar a mensagem trazida por Tirésias; (b) o povo da cidade exige a investigação, espera pela apuração dos fatos antes de considerar Édipo culpado pelos crimes; c) e o lacaio do rei Laio foi o primeiro a tentar um final diferente ao descumprir a ordem do rei e deixar Édipo com uma família adotiva ao invés de o amarrar numa caverna.

O último destaque sobre a tragédia é que Édipo resolve o enigma da Esfinge, mas não compreende sua mensagem porque a estrutura do enigma transmite uma mensagem antiprogressista - o homem como um animal que inicia a vida se apoiando nas quatro patas, passa a se apoiar em apenas duas quando cresce e volta a se apoiar em três pernas na velhice. O tempo que não é uma linha, mas um círculo, que retoma o ponto inicial. Segundo Bettelheim (2002) a solução do enigma capacitou Édipo a assumir o reinado, mas isso o conduz a um fim trágico. O sofrimento trágico de Édipo ocorreu por ignorar as mensagens e pelo erro trágico da Hamartia. Na análise de Berthold (2001) Sófocles despiu suas personagens para o sofrimento e põe em cena os que se atrevem, cuja rebeldia é punida pelos deuses[12].

O Espelho Perdido (*EP*) está na tragédia edipiana na linha de separação, de limite entre os deuses e os mortais, mas também entre os próprios homens pois um herói do conhecimento, um sábio, que foge dos Deuses, se afasta também dos outros homens. O núcleo do EP em Édipo está no descredenciamento das mensagens e sinais corretivos vindos de fora (do oráculo, de Tirésias e outros mensageiros) levando ao fechamento autocentrado. Enquanto em Édipo há a recusa em consultar, a madrasta de Branca de Neve há a perda do espelho, pela eliminação do desagradável.

---

[12] Ájax morre ao se jogar em cima da própria espada, Édipo cega a si mesmo, Jocasta se suicida, assim, "Sófocles, o cético devoto, dá aos deuses a vitória, o triunfo integral, por sobre o destino terrestre, sobre todos os abismos do ódio" (Berthold, 2001, p. 110). E Ájax é amaldiçoado por Atenas como consequência por sua insolência, conforme confirmada pela profecia do adivinho Calcas: "é o que sucede quando um homem, nascido com humana natureza, não pensa, depois, de acordo com a sua condição" (Sófocles, 2013, p.78).

Voltando à construção do argumento, uma contribuição interdisciplinar para esta temática vem da antropologia evolucionista. Segundo o evolucionismo, o surgimento da espécie *homo sapiens* se deu por um processo de diferenciação com outras espécies primatas derivadas de ancestrais comuns. Está no centro do que se entende sobre quem é o ser humano este caminho de aprimoramento e adaptação, de que o *sapiens* é a melhor versão da espécie *homo*. Harari (2020) destaca que a diferenciação mais importante no caso dos sapiens foi uma Revolução Cognitiva[13].

O que interessa aos propósitos dessa reflexão é que a Revolução Cognitiva foi considerada o marco de uma rutura decisiva do *sapiens* com as outras espécies *homo*. No entanto, a investigação de Condemi & Savatier (2018) reúne novos estudos sobre a vida, cultura e desaparecimento dos neandertais através dos quais se identifica que eles também possuíam capacidades cognitivas avançadas e compartilharam muitas das características associadas exclusivamente aos Sapiens. Reconhecer as capacidades cognitivas a outra espécie homo desafia as noções preconcebidas, desconstrói estereótipos, repensa a conexão com o passado e convida a refletir sobre a trajectória evolutiva.

Condemi & Savatier (2018) indicam que os grupos neandertais e sapiens conviveram, reproduziram, trocavam experiências e essa miscigenação contribuiu para o polimorfismo genético do ser humano atual. Não há descontinuidade alguma. No corpo humano do *sapiens* existem ossos, formatos de crânio, e resquícios de código genético dos neandertais. Não houve rutura, houve uma miscigenação. Campbell (1990) utiliza uma metáfora antropológica para advertir que os vestígios dos deuses e explicações fantásticas do mundo mitológico se alinham às estruturas de crenças do contemporâneo como cacos de cerâmica num sítio arqueológico.

A absorção permite articular esses construtos da antropologia ao tema do trabalho porque o *EP* também está manifesto na consideração de que certos textos são

[13] Nesta revolução houve uma transformação radical nas comunidades humanas através de capacidades ligadas à cognição (como técnicas de caça planejadas, pinturas em cavernas, grupos mais organizados, maiores e menos nômades, linguagem simbólica, capacidade de planejamento e a criação de artefactos), mas sem uma diferenciação estrutural (no tamanho do córtex cerebral, por exemplo) ou física; uma diferenciação do tipo simbólico-cognitiva.

histórias para crianças, e, portanto, quando transmitem algum tipo de conhecimento, o fazem apenas para o universo infantil. Bettelheim (2002) sugere que tal postura parte de um esquema adulto de referência, que faz críticas severas aos contos de fadas nos seus aspetos violentos, amedrontadores, destrutivos, sádicos e severos, mas desconsideram que estes símbolos são verdades da própria mente humana (inclusive a infantil) conforme a psicanálise revela, e que é importante conhecê-los.

Essas são duas ideias importantes porque onde há a tentativa de insurgir-se contra aquilo que não se entende (ou é incoerente), há também a desvalorização do conteúdo que está expresso, e, se verdades desagradáveis são importantes demais para serem desconsideradas do entendimento de si, então o EP pode ser superado através da identificação. Vale acrescentar o diagnóstico de Nietzsche (1997) de que a tensão entre as cosmovisões teórica e trágica e a incorporação do paradigma de pensamento aristotélico por parte de alguns poetas trágicos faz com que a tragédia morra por suicídio. Essa contribuição molda a segunda parte da problemática do EP, porque na querela entre homens de diferentes tempos históricos, há a tensão entre as cosmovisões teórico-racionalista e trágica. O demónio Mefistófeles alerta Fausto que as teses servem de molde para tapar os rombos pois "o palavrório é tudo. Com palavras se esgrime, contra ou pró, nas magnas teses. Com palavras arranja-se um sistema. As palavras têm fé." (Goethe, 2003, p.148).

Nussbaum (1990) encontra na poesia trágica temas que raramente são encontrados no pensamento de filósofos consagrados - importância ética da contingência, um profundo senso das obrigações conflitantes e um reconhecimento da significância ética das paixões - e infere que as formas e estruturas de estilo da poesia trágica estavam profundamente ligadas com a capacidade de mostrar esses temas de forma clara para aquele contexto cultural. Schopenhauer (2022) indica que a vida humana como um todo possui as características de uma tragédia e alega que o quadro metafísico e mitológico grego construído pelos poetas e artistas inseriu uma significação bela e agradável à vida, levando ao esvaziamento de toda dimensão séria, verdadeira e profunda: "eles levavam a vida como grandes crianças" (Schopenhauer, 2022, p. 160).

Williams (1993) discorda disso e considera esse tipo de noção como uma fantasia desenvolvida pelos modernos acerca da antiguidade grega, uma ficção de plenitude. Sua perceção apurada do trágico destaca que a ordem cosmológica trágica conta com acontecimentos obscuros, imprevisíveis, incontroláveis e colocam o contexto existencial do homem grego do século V a.C. em uma condição de vulnerabilidade[14], independentemente de ser um grande herói, rei poderoso ou um cidadão comum.

Assim, estão reunidos motivos suficientes para indicar que a postura do EP também abriga dimensões de ser mais um desejo do que uma realidade. Admitir essa ilusão da separação é reconhecer que quando a civilização não cria pontes com o passado, valores e construções importantes à vida humana são perdidos (ou fragmentados). E isto se coaduna com o conceito benjaminiano de morte do narrador. Benjamin (1994) alerta sobre que desde o final da guerra mundial, quando os combatentes voltavam mudos e tudo o que se difundiu sobre a guerra foram livros, as experiências estão deixando de ser comunicáveis pelo discurso vivo[15]. O narrador morre porque se perde o interesse em ouvi-lo.

1.2. *Cronos* e o tempo atemporal

O *PAC* e seus sintomas fizeram destaques sobre tempo e progresso, e a tese defendida é que não há descontinuidade ou substituição entre Filosofia e narrativas ficcionais. Entretanto, como não se está delimitando a textos do mesmo momento histórico, é preciso a adoção de um tempo que faça a conexão entre passado e presente e permita a sobrevida das discussões passadas para os debates contemporâneos.

[14] Williams (1993) destaca a Hamartia: erro trágico cometido pelas personagens ao realizar escolhas por acreditar ser o certo (muitas vezes, para fugir ou escapar das determinações traçadas pelos deuses) e acabar por ser o mais trágico de todos os caminhos, os levando à dor, à desgraça e à morte. A Hamartia indica que o tempo é circular, há ciclos necessários impossíveis de serem rompidos. Esta consideração alerta que nas tragédias nem sempre os bons são recompensados, os malvados também possuem destinos felizes, nem todo sofrimento é justo, então, há a fragmentação e a desordem.

[15] Benjamin (1994) também articula essa morte do narrador com o romance impresso em livros porque o romancista é o indivíduo isolado, assim como o leitor de romances é um leitor solitário, ao passo que a poesia épica, os contos de fadas, as lendas, os mitos e outras formas de prosa procedem da tradição e da sociabilidade.

Berthold (2001) destaca a oralidade, dos contadores de histórias e narradores populares como a responsável pela sobrevida das histórias. Algumas dessas histórias vieram de eventos históricos que aconteceram em alguma comunidade local, e, passadas as gerações, foram enriquecidas com elementos simbólicos que não existiam no contexto original até o ponto de que ninguém sabe mais de onde veio, o nome exato das pessoas[16].

A universalidade a partir de um fato particular. Benjamin (1994) chama esse processo de reminiscência, indica que a memória é a musa da narrativa e que obras e formas culturais retornam, atualizam seu sentido em novos tempos e carregam os vestígios do seu momento histórico. Isto se coaduna com a afirmação de Miguens (2002) de que é impossível replicar o passado pois aquilo que já foi e deixou de ser não pode ser resgatado, mas a arte consegue realizar o passado através dos fragmentos, sem o reconstruir.

De facto, realizar o passado é diferente de reconstruí-lo e a sobrevida das histórias faz a conexão circular entre passado e presente. Tome-se, por exemplo, o *Era uma Vez*. Este prefácio situa a história em nenhum tempo específico; "uma explicação de que estas histórias não ocorrem aqui e agora, mas numa longínqua terra-do-nunca é o quanto basta" (Bettelheim, 2002, p.130). Inscrevem-se numa dimensão eterna, não no sentido de durabilidade, mas no de transcendência temporal. A eternidade é definida por Campbell (1990) como uma dimensão que não tem a ver com tempo, mas com o experienciar o aqui e o agora. Qual foi o dia que Capuchinho Vermelho foi visitar a vovó?

[16] Schopenhauer (2022) aponta o exemplo do Rei Arthur: o ministério francês designou um pesquisador para investigar a origem dos mitos envolvendo o personagem Rei Arthur, que aparece com frequência em romances e poemas de toda Idade Média na França e Inglaterra. O resultado conclui que no início do século IV viveu um pequeno chefe no país de Gales chamado Arthur e ele lutou contra os invasores saxões. Nas histórias subsequentes, houve um salto qualitativo entre os feitos insignificantes e esquecidos deste homem e "uma personagem tão esplêndida, durante muitos séculos em incontáveis canções, romances de cavalaria e outros" (Schopenhauer, 2022, p. 217). Este exemplo ilustra bem a transformação do dado concreto e historicamente contextualizado, finito, circunscrito em algo eterno, cujos feitos heroicos se apresentam de forma mais ou menos inalterada em várias culturas e épocas.

Qualquer dia. O dia em que alguém se conectar com essa narrativa, lendo, ou ouvindo algum narrador contar[17]; é nesse momento que Capuchinho Vermelho sai de casa.

Esse tempo atemporal fornece um caminho para a preservação sutil de ideias; ou, na análise de Benjamin (1994), a transmissão da sabedoria. É um reflexo do agora a partir do qual está sendo contado quanto um registro do que persiste ao longo de sucessivos agoras. Bettelheim (2002) alerta: "Aí temos uma das múltiplas verdades reveladas pelos contos de fadas, que podem orientar nossas vidas; uma verdade tão válida hoje em dia como nos tempos do era uma vez" (p. 324). Isto fica evidente nas considerações de Nussbaum (1990, p.267) quando ela afirma que o relógio é o tempo impessoal, o tempo escrutinado, controlado e intelectualizado - o tempo do cético. Então, o *cosmos* incerto integra um tempo não cronológico.

Afirma Foucault (2014) que o que faz uma tragédia não precisar ser ouvida em algum tempo ou espaço definido é o movimento trágico de ascensão e da queda, do privilégio ao inferno, da glória ao fracasso, numa espécie de verticalidade da existência, que forma uma estrutura antropológica universal. Nussbaum (1990) defende essa verticalidade na literatura, proporcionando ao leitor uma experiência que é mais profunda, mais aguda e mais precisa do que grande parte do que acontece na vida.

Através dessa atemporalidade o passado se realiza de forma fragmentária no presente. Com este olhar hermenêutico, o contorno simbólico da discussão é o mito de *Cronos*. A Mãe Terra e o pai Urano profetizaram a Saturno (nome latino de Cronos[18]) que, após casar-se com sua irmã Reia, ele seria destronado pelos próprios filhos. Assim, todos os anos que se seguiram ele engoliu os filhos que Reia lhe deu: primeiro Héstia, depois Deméter e Hera, depois Hades, e, por último, Poseidon (Graves, 2017).

Graves (2017) narra que quando Rhea dá luz a Zeus, resolve protegê-lo de Cronos embrulhado uma pedra em roupas de recém-nascido e entrega a Cronos, que engole a

---

[17] Para Bettelheim (2002), frases como o era uma vez são coordenadas que situam a história num estado da mente, numa realidade interna, e não em alguma especificidade no tempo ou espaço.

[18] Em grego, Cronos denota o tempo, muitas vezes representado pela figura de um velho curvado ao peso dos anos, para mostrar que persiste ao passar dos anos. Cronos devorando os seus filhos é o tempo que devora, consome a tudo.

pedra acreditando estar engolindo o infante Zeus[19]. Então, Zeus e Rheia tramam para que Cronos beba uma poção misturada em sua bebida, fazendo-o vomitar, primeiro, a pedra e depois cada um dos filhos. Os filhos de Cronos não morrem definitivamente porque conseguem sair do seu estômago e instauram uma guerra na qual Cronos e todos os Titãs são derrotados (Graves, 2017).

Em *Alice no País das Maravilhas*, por exemplo, o tempo é uma pessoa, que por ter brigado com a Lebre de Março e o Chapeleiro Maluco, os condena a viver em uma experiência circular. Quando Alice encontra com o Chapeleiro e a Lebre, o relógio marca sempre seis horas, é sempre hora do chá (de começar, mas nunca de terminar); os personagens ficam trocando de cadeiras na mesa, enchendo as chávenas, mas ninguém efetivamente bebe o chá, eles oferecem a Alice e nem ela consegue beber (Carroll, 2002), logo, não há um fim, eles estão presos num círculo. Segundo Campbell (1990) os círculos representam a totalidade, a ordem cósmica, e, no aspeto temporal, indica que não importa de onde se inicia e para onde se vá, sempre retorna, logo, há uma unidade, uma integração.

Voltando à argumentação, essas representações locucionam que a atemporalidade com implicações epistemológicas é de um tempo que não devora o conhecimento por completo porque há reminiscências que ficam naquilo que passa. Segundo Miguens (2002), existe uma dificuldade em perceber a historicidade das coisas do mundo comum porque se está imerso nele, fazendo-os parecer como simplesmente natural, mas são a presença do passado no presente.

E a vivência desse tempo é através da linguagem, mas também pela narrativa porque o primeiro tipo de pensamento sobre o mundo é a narrativa. Por isso, toda sociedade tem seus mitos e narrativas, mas nem toda possui Filosofia ou Ciência. Para Lewis (1978) seja contada ao redor da fogueira ou redigida num manuscrito editorial, há o narrador e o ato de contar histórias. Benjamin (1994) identifica dois grupos de

[19] Graves (2017) narra que Rhea entrega a criança para a avó Mãe Terra, que o esconde na caverna de Dicte no Monte Egeu, aos cuidados da ninfa das cinzas Adrasteia e a ninfa da cabra Amaltheia, deixa o berço de Zeus protegido por Curetes armados, que chocavam suas lanças contra seus escudos e gritavam para abafar o som de seu choro, para que Cronos não pudesse ouvi-lo de longe.

narradores: i) o narrador que vem de longe, o viajante; ii) o narrador que nunca saiu do seu país, o camponês que conhece profundamente suas histórias.

Então, pode-se dizer que a arte de narrar tem uma transversalidade intercultural e também uma especificidade local, o universal e o particular. Isto está diretamente ligado ao PAC porque reflete diferentes modelos de saber: o saber que vem de longe, construído pela narração de tradições, e o saber dos acontecimentos próximos. O problema é que "o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes do que a informação sobre acontecimentos próximos" (Benjamin, 1994, p.201).

Berthold (2001) lembra que Ésquilo escreveu noventa tragédias, mas apenas nove sobreviveram ao tempo, e Sófocles, cento e onze títulos, dos quais apenas sete sobreviveram. Sem dúvida, um registo histórico valioso que oferece indicativos da abundância criativa do teatro da Antiguidade[20](Berthold, 2001). Se, talvez, as crenças com relação a progresso e descontinuidade que delineiam os sintomas do PAC não fossem tão fortes, o olhar para estes textos poderia conferir-lhes uma posição diferente da de mero artefacto histórico do passado, mas uma fonte de aprendizado e um interlocutor ativo do presente.

Destaca Miguens (2002): "a discussão sobre a modernidade, o moderno e o novo é de resto uma razão importante porque a estética tem um lugar tão especial na filosofia contemporânea" (p.16). E Kroon & Voltolini (2024) ressaltam que as questões intrigantes sobre ficção (o que significa dizer que algo é uma verdade de ficção; o que, e em que sentido, podemos aprender com a ficção; e como podemos ter respostas emocionais para personagens de ficção) fazem a filosofia da ficção se tornar uma parte reconhecida da Filosofia.

A contribuição dessa secção reposiciona as narrativas ficcionais dentro do pensamento filosófico contemporâneo como interlocutores no presente. A recomposição do tempo como fora do tempo cronológico, mas presente em cada agora, é necessária para a abertura epistêmica que este trabalho intenciona porque o PAC

[20] Na época de Péricles, ocorriam os concursos dramáticos organizados pelo Arconte – oficial do Estado - e um dos prêmios dado ao vencedor era "a imortalidade nos arquivos do Estado através do registro dos nomes dos dramaturgos competidores, os nomes dos vencedores e os respetivos títulos (Berthold, 2001).

também exige abertura temporal-narrativa. Assim, a consciência histórica se preserva pelo diálogo com a tradição como parte do repertório cognitivo de entender a estética no presente.

2. Um *Ágon* literário no Hades e as (macro)questões para aferição epistemológica

Uma vez admitida como útil e possível destacar ideias válidas nas narrativas ficcionais ante uma realidade que parece estar suficientemente estudada por sistemas epistemológicos "perfeitos", faltou responder: qual o mecanismo de aferição epistêmica proposto em passos claros ou condições? A interlocução proposta precisa estar legitimada por critérios epistémicos claros que distingam a experiência estética no nível de fruição subjetiva do nível de entendimento.

A contribuição para o debate advém da tragédia *Rãs*. Aristófanes (2014) encena um *Ágon*[21] literário entre Eurípedes e Ésquilo (ambos já mortos, no Hades) pela posse do trono de melhor poeta trágico, julgado pelo deus Dionísio e cujo prêmio seria retornar à vida e salvar a tragédia e a cidade[22] de Atenas. O embate entre estilos traz o teatro de Ésquilo - do sentimento patriota dos heróis de guerra, da tradição, beleza e elevadas virtudes - e o de Eurípedes, da vida comum e fulgor das paixões[23]. Berthold (2001) explica que Eurípedes inaugura o teatro psicológico do Ocidente, partindo de um nível novo de conflito - interno, das próprias paixões e inclinações - enquanto Ésquilo via a tendência humana para a superestimação como um erro trágico condenatório.

---

[21] O termo grego *Ágon* era utilizado na dramaturgia clássica para designar os concursos, desafios e disputas formais entre poetas, escritores e dramaturgos.

[22] Silva (2014) comenta que a tragédia está totalmente conectada aos problemas do contexto histórico em 405 a.C.: o efeito de esvaziamento da cena trágica causado pelas mortes de Sófocles e Eurípedes enquanto os dois poetas mais representativos após Ésquilo; e os desdobramentos políticos após a derrota final de Atenas em Egospotami e o cerco das muralhas da cidade pelos adversários.

[23] Daí a atribuição dos adjetivos: "colecionador de patacoadas, criador de mendigos, alfaiate de farrapos" (Aristófanes, 2014, p.105).

Apesar de uma confessada preferência pessoal de Dionísio por Eurípedes, o vencedor é Ésquilo e o Coro ressalta a sensatez da escolha por quem deu provas de bom senso. Silva (2014) afirma que a decisão final de Dionísio abandona o critério puramente estético e utiliza o critério político, focado em como melhor servir ao propósito de reerguer Atenas, porque o estilo poético de Ésquilo representava uma Atenas em época de prosperidade e "a ´ressureição` de Ésquilo representa o retorno aos `bons velhos tempos` de antigamente (Silva, 2014, p. 27). A volta de Ésquilo à vida representa também o retorno dos referenciais do passado como interlocutor de como a cidade de Atenas pensa a si mesma.

Uma coisa é consensual na tragédia sobre a qualidade de um poeta: "o conselho, a capacidade de influenciar positivamente a opinião pública, ou seja, a missão didática da poesia e a utilidade dos poetas como educadores da cidade" (Silva, 2014, p. 22). O texto atribui um ateísmo[24] a Eurípedes, reforçando o erro trágico que também se faz presente nas posturas que levam ao AG e ao EP e uma comicidade satírica na postura de Eurípedes durante o debate. No contexto grego, a Sátira era destinada a "zombar dos sentimentos sublimes, dando-lhes um estilo grotesco (…) o retorno às planícies relaxantes do demasiado humano" (Berthold, 2001, p. 107). Para Nussbaum (1983) os elementos cômicos e satíricos trabalham em direção à verdade humana, assim como suas partes trágicas e o que fica claro em tudo isso é que esses reconhecimentos e respostas, esses impulsos de riso e de lágrimas, são partes do próprio conhecer.

A comicidade subversiva está não apenas na disputa em si, mas também na viagem de Dionísio ao Hades antes de iniciar a contenda. O herói Hércules (filho de Zeus, tal como Dionísio), é satirizado pela forma como Aristófanes (2014) retrata Dionísio, trajando "pele de leão por cima de um vestido amarelo[25]" (Aristófanes, 2014, p.40),

[24] Na passagem em que Dionísio pede aos dois poetas que façam suas orações antes de recitarem seus versos, Ésquilo o faz sem hesitar mas Eurípedes se opõe: "Não, obrigado. São outros os deuses de minha devoção" (Aristófanes, 2014, p.108). E após autorizado por Dionísio a invocar os tais deuses privativos, convoca o Éter, o eixo da própria língua, a inteligência e as narinas (Aristófanes, 2014).

[25] As mesmas vestes utilizadas pelas mulheres, as bacantes, nos rituais dionisíacos. Também em As Bacantes, Dionísio esconde sua condição divina e entre na cidade de Tebas disfarçado em Bacante (Eurípedes, 1995).

botas de senhora e um cacete. A sensação de estranhamento e descrédito causado pela contradição entre a imagem que se espera de um deus e o traje de Dionísio é o mesmo traço cômico encontrado em Dom Quixote pois ele usa uma bacia de barbear na cabeça acreditando ser um elmo de cavaleiro medieval, e, assim, por onde passa causa estranheza, risos e chacota. Outro ponto é a assunção de várias identidades por Dionísio[26], ora para se beneficiar ora para se eximir, realçam traços de covardia, que, na cultura grega bélica, são totalmente desonrosos. Se o Deus da tragédia é assim imperfeito, incoerente, então suas ações não seguem um código ético coerente e não possui as virtudes esperadas de uma divindade[27].

A união dessas características marcantes da tragédia - o substrato político e a subversividade satírica – mostram que: (1) o valor da poesia não se resume ao rigor técnico, mas também ao impacto extratextual, político, em tempos de crise, porque na escolha entre uma tragédia autorreferida e uma tragédia orientadora, esta última prevalece; (2) a subversividade cômica é uma opção para comunicar mensagens, o que justifica a atenção filosófica porque muito embora toda ressalva que a construção arquetípica de Dionísio sugere sobre sua capacidade (maturidade?) de fazer boas escolhas, sua decisão final é sensata. Então, algo de mais ou menos sensato e/ou relevante pode ser esperado das subversões e um olhar mais atento a elas pode ser uma ferramenta para melhor atravessar a sensação de estranhamento.

Voltando à argumentação, essa discussão não é só sobre estilos de fazer tragédia, mas há também um embate entre estilos de produzir conhecimento. Nussbaum (1983) identifica uma tensão entre estilos que se criticam: de um lado, a visão

---

[26] Um deus que não é guerreiro, não comete atos heroicos e que troca de personalidade de acordo com a conveniência. Dionísio se passa por Hércules ao chegar à porta do castelo de Plutão mas ao se apresentar-se como Hércules ao porteiro Éaco descobre que Hércules estava sendo odiado por ter matado o cão Cérbero de três cabeças, cão-guarda dos portões do inferno. Para fugir dos embates e das ameaças que recebeu, Dionísio troca de papel com o servo Xântias. Mas quando o Xântias-Hércules é bem recebido por uma serva que o promete um jantar, uma flautista e duas bailarinas, Dionísio troca novamente de papel e veste a pele de Hércules. Noutra vez, quando descobrem que não se trata do verdadeiro Hércules, Dionísio assume novamente a identidade de escravo e só ao fim, para fugir das chicotadas do Éaco como castigo por ter enganado a todos, assume novamente a própria identidade.

[27] Eurípedes (1995) retrata Dionísio como um Deus que toma forma humana e vive entre os homens, festeja com eles, come, brinda, dança; uma divindade tão próxima dos humanos que alguns, como Penteu, chegam a desacreditar de sua origem divina.

intelectualista comumente expressa numa escrita filosófica e que critica dispositivos estilísticos que estimulam as paixões incontroladas e trafega o irracional (a poesia trágica, por exemplo), e, de outro, a narrativa literária, que critica o intelectualismo por limitações intrínsecas a este formato de pensamento. A autora questiona o porquê um entende que a maneira do outro de escrever não poderia contar a verdade, sugerindo, por fim, que escolher um estilo é decidir sobre qual é o objeto da verdade e o que significa conhecer.

Noutro texto, Nussbaum (1990) diz que as escolhas de estilo (sobre estruturas, organizações e palavras) expressam o senso daquilo que importa, são parte integral inseparável da busca e da declaração da verdade, além de representar uma visão de vida, assim, o estilo não é neutro, decorativo ou irrelevante para a exposição do conteúdo e a tendência a não levar o estilo a sério fez com que Aristóteles estivesse dentro da formação filosófica e Sófocles fora, por exemplo.

Se o estilo não é decorativo, as escolhas sobre o que fazer com as palavras revelam posturas. Neste ponto, Buber (2009) caracteriza que existem duas posturas distintas do homem no mundo: uma ontológica (Eu-Tu) e outra cognoscitiva (Eu-Isso), que se manifestam através da palavra. Essas posturas são reversíveis e convertíveis pelo Eu e não se deve precipitadamente atribuir que o Tu precisa ser uma pessoa e o Isso um objeto, porque o que define é a decisão[28] (Buber, 2009). Este modelo propõe uma linguagem que não é um objeto dado, mas uma inter-humanidade, algo entre o homem e o mundo.

Há um processo de decisão, e, por mais que seja um sistema que supervaloriza o sujeito, esse sujeito é diferente do sujeito do autocentrismo por ser um sujeito da relação. O Eu não é pensado sem o mundo, sem o Isso ou sem o Tu (Buber, 2009). Ocorre que a palavra, para Buber (2009), não cria, não constitui, ela conecta a relação e define a forma como o homem se encontra no mundo. Há uma conceção do real como

[28] É possível um Eu-Tu na experiência estética sempre que o sujeito estiver na postura de fruição e envolvimento. E também cabe um Eu-Isso sempre que a relação estiver atravessada por predicativos de explicação, ordenação, classificação, separação e entendimento. É no mundo do isso que se encaixa a técnica, a obra, a reprodução e o modelo.

encarnado, face-a-face aonde o ser é vivido na presença. E as ficções são deliberadamente afastadas por Buber (2009).

Tais especificidades exigem que seja encontrada uma outra fundamentação para o encontro entre Filosofia e narrativas ficcionais que permita uma linguagem criadora de contextos simbólicos ficcionais e objetos ficcionais. Para Eklund (2024) não há obstáculos para que debates linguísticos e ontológicos sejam abordados em conjunto no ficcionalismo filosófico. Então, duas questões irão mediar o debate: uma questão do sentido (*Qs*) e uma questão ontológica (*Qo*).

2.1. Alice no País das Maravilhas[29] e a questão do sentido (Qs)

A linguagem das narrativas ficcionais utiliza metáforas e subversões de papéis e expectativas, operam fora do sentido literal. E isso desloca a discussão - da referência direta para as representações da linguagem que atribuem sentido. Em que condições a linguagem ficcional constitui sentido inteligível e partilhável, de modo a fornecer ganho epistémico genuíno? Esta é a questão do sentido (*Qs*).

Há uma espécie de *nonsense*[30] na linguagem utilizadas por esses estilos. Para Kroon & Voltolini (2024) um diferenciador entre a ficção e uma não-ficção é que a ficção deturpa como o mundo realmente é, embora não seja destinada a enganar. Lewis (1978) também indica que o narrador da ficção finge que os acontecimentos são factos conhecidos, mas não há a pretensão de enganar; não há perniciosidade na ficção. Esta é uma constatação adequada porque essas narrativas parecem possuir pouco (ou quase nenhum) compromisso com o sentido literal. A subversão de expectativas e o desvio de sentidos se tornam ângulos de produção de sentido, e, por isso, possuem valor epistémico. De outra forma, qual seria a relevância filosófica de uma história na qual uma mãe permite que uma menina menor de idade saia sozinha por uma floresta

[29] Trechos desse item sobre o estranhamento em Alice e a filosofia da linguagem foram previamente trabalhados e utilizadas no trabalho da disciplina Estética e Artes referente ao primeiro ano deste Mestrado e aqui estão reproduzidas de forma mais estruturada, aprofundada e com o enfoque nas construções de sentido.

[30] Neste trabalho utiliza-se o termo *nonsense* como ausência de significado verificável.

repleta de lobos, carregando uma cesta com comida e trajando um capucho vermelho extremamente chamativo (e que atrairia rapidamente os olhares dos lobos)? Ou essa mãe é uma irresponsável ou essa narrativa é irrelevante.

Tulenko (2024) sugere que Folclore e a Filosofia se encontram onde a maravilha e o medo convergem, em algo inquietante e maravilhoso, pois ao sintonizar com o que assusta, se conhece; e a Floresta Negra é o primeiro lugar para isso. Bettelheim (2002) explica que se perder na floresta é o símbolo para a necessidade de encontrar a si mesmo (e não de ser encontrado); "Os velhos castelos, cavernas escuras, quartos trancados onde a pessoa é proibida de entrar, florestas impenetráveis, tudo sugere que alguma coisa normalmente escondida será revelada" (Bettelheim, 2002, p.65).

Nas palavras de Nussbaum (1983), a imagem interna da pessoa não pode ser parafraseada na linguagem neutra do crítico, dissecada, explicada; deve ser respondida em todo o seu doloroso e violento mistério que só o estilo literário é capaz de traduzir. E Danto (2005) indica que a linguagem comum está repleta clichês – tidos como condensações da sabedoria tradicional - que são como coisas mortas ou metáforas caducas, cuja compreensão diz mais respeito à competência cultural do que linguística. Então, a suspeita comum é que há um território desconhecido de estruturas de pensamento pouco óbvias. A atitude epistêmica consiste em revelar essas operações. Segundo Miguens (2002) os artistas fazem um trabalho de transposição e tradução dos materiais do mundo para outros contextos, fazendo com que falem de uma outra forma e essa comunicação faça sentido.

A narrativa escolhida para esse debate é *Alice no País das Maravilhas*. À primeira vista não havia nada demais em um coelho que fala, mas quando ele saca um relógio de bolso do seu colete e corre com medo de se atrasar para um compromisso importante, se torna estranho demais, então, Alice decide segui-lo, quando cai na toca do coelho[31]

[31] O cair na toca do coelho é derivação de um argumento mítico recorrente em várias culturas. Segundo Campbell (1990) sempre que os personagens caem em abismos e lugares escursos – como a passagem bíblica em que Jonas é engolido por uma baleia – eles voltam transformados pois a barriga é o lugar escuro aonde ocorre a digestão e uma energia nova é criada; é como a descida às trevas. Vale lembrar que Pinocchio, após a metamorfose em asno, quando foge da prisão com uma bola de ferro amarrada em sua pata, pula no mar, afunda e é engolido por uma baleia e lá dentro encontra com o seu criador (Gepeto,

(Carroll, 2002). O estranhamento leva Alice ao País das Maravilhas. Lá, tudo é estranho. As primeiras passagens narram objetos de tamanhos desproporcionais, ambientes gigantes, portas minúsculas e Alice se sente muito atormentada com tudo. Ela começa a chorar e suas lágrimas criam uma enorme poça, na qual ela se afoga, e, junto com ela, um rato falante; mas Alice se recusa a interagir com um rato que fala porque ratos não falam (Carroll, 2002). Aqui está presente uma intolerância de Alice às coisas estranhas.

No País das Maravilhas há animais personificados, tal como nas fábulas tradicionais, mas as formas como esses animais são representados é subversiva. A tartaruga - símbolo ancestral de sabedoria em algumas culturas - em Alice é uma *falsa tartaruga* que não sabe de nada e, junto com um Grifo, símbolo do poder, eles contam histórias aleatórias, de uma dança de lagostas que não faz o menor sentido e recitam um texto todo errado (Carroll, 2002). Isso sugere que não há uma normatividade inter-ficcional a ser seguida que permita uma construção de sentido através de um uso mais ou menos equilibrado (um consenso?) das representações.

Esta possível normatividade inter-ficcional é cogitada por Lewis (1978) como um dos critérios para conferir verdade às ficções impossíveis - que não possuem correlação com o mundo não ficcional. Uma ficção sobre dragões, por exemplo, deve ter o seu critério de verdade através da correspondência às representações e características-padrão de um dragão em histórias do mesmo género já que não existem animais assim no mundo não ficcional. Mas Alice no País das Maravilhas mostra que, nem sempre, uma coruja será sábia, um lobo será malvado e um cordeirinho o inocente.

Alice também comete muitos erros, por exemplo: quando ela bebe o conteúdo duvidoso de uma garrafa que tinha escrito “beba-me” no rótulo mesmo sabendo que essa atitude é arriscada (Carroll, 2002). Noutro momento, Alice ganha um cogumelo de procedência duvidosa de uma lagarta nitidamente alterada sob efeito de Narguilê e esse cogumelo, dependendo do lado em que ela o morda, faz ela aumentar ou diminuir de

---

que o esculpiu à imagem e semelhança) e lhe incentiva a voltar a ser um bom menino (Collodi, 2020) e também os filhos engolidos por Cronos, depois que saem de sua barriga, se unem, instauram uma guerra e derrotam Cronos e todos os Titãs (Graves, 2017). Quando Alice, Pinocchio, Jonas e os filhos de Cronos caem no abismo (ou no estômago), são transformados e voltam fortalecidos, mas, antes, entraram em contato com o desconhecido.

tamanho (Carroll, 2002). Ambas atitudes não recomendada às crianças, de não comer alimentos oferecidos por estranhos ou simplesmente encontrados em qualquer lugar. Trata-se de uma história supostamente para crianças, mas que não ensina o que é certo, um texto que não é pedagógico. E Alice realmente muda de tamanho ou delira que isso está acontecendo? seria isso uma apologia ao uso de alucinógenos? O valor desse texto seria puramente fruição/divertimento?

No diálogo de Alice com a Falsa Tartaruga, os cursos regulares da escola eram enrolação, contorção e "os diferentes ramos da Aritmética: Ambição, Distração, Enfeiação e Derrisão" (Carroll, 2002, p. 93). O próprio valor do conhecimento escolar formalmente adquirido é questionado. Enquanto em *Pinocchio* há consequências negativas em fugir da escola, Alice no País das Maravilhas parece sugerir não haver grandes benefícios em frequentar a escola.

Outro destaque está nos diálogos. As personagens não se entendem, os diálogos são confusos e isso desfaz a noção de uma linguagem clara ou objectiva. O diálogo de Alice com a Duquesa merece ser citado:

> Bem verdade, disse a Duquesa, 'flamingos e a mostarda bicam. E a moral disso é… 'Pássaros da mesma plumagem voam juntos'. 'Só que a mostarda não é um pássaro', Alice observou (…). 'É claro que é', disse a Duquesa, que parecia pronta para concordar com tudo o que Alice dissesse. 'Há uma grande máquina de mostarda perto daqui. E a moral disso é… 'Quanto mais tenho pra mim, menos sobra para os outros'. 'Ah! Já sei!, exclamou Alice, que não tinha prestado atenção à última observação da Duquesa. 'É um vegetal. Não parece com um mas é'. 'Eu concordo com você', disse a Duquesa, 'e a moral disso é… 'Seja o que você parece ser'… ou, se prefere colocar isso de um jeito mais simples… 'Nunca se imagine diferente do que deveria parecer para os outros o que você fosse ou poderia ter sido não seja diferente do que você tendo sido poderia ter parecido para eles ser diferente'. 'Eu acho que poderia entender melhor', disse Alice polidamente, 'se eu tivesse isso por escrito: não consigo seguir com você falando'. 'Isso não é nada em comparação com o que eu poderia dizer, se quisesse', replicou a Duquesa num tom de prazer. (Carroll, 2015, p. 87).

A cena do julgamento é outro exemplo porque a prova cabal que resolve o caso trata-se de um texto que ninguém compreende, e, assim, o juiz conclui que se o texto não tem sentido algum, "livra o mundo de um incômodo, você sabe, não precisamos procurar um" (Carroll, 2002, p. 119). Por fim, Alice está o tempo todo sendo questionada sobre quem ela é, por que está fazendo o que faz, suas vontades, suas verdades, e o facto de não conseguir dar respostas concretas a deixa irritada. As respostas são construídas quando ela se confronta com a diferença, as esquisitices e com os loucos,

por isso, seguir o coelhinho branco e cair da toca do coelho pode ser um ambiente muito bom para a descoberta. Ela começa a se acostumar aos poucos com os estranhamentos[32] e consentir que outras coisas estranhas aconteçam (Carroll, 2002).

Voltando ao argumento, Kroon & Voltolini (2024) indicam que qualquer que seja a teoria correta da natureza da ficção, quase todas concordam que existem obras de ficção que são casos paradigmáticos. *Alice no País das Maravilhas* pode ser um desses casos. As subversões dessa narrativa não são apenas um artifício literário, mas expõem as tensões entre as normas e limites da própria linguagem. Daí que surgem os problemas filosóficos: quando "a linguagem entra em férias" (Wittgenstein, 1999, p. 42). Allen (1995) indica que as línguas são mais parecidas com leis ou modas do que com o movimento das estrelas ou o crescimento orgânico. Então, há uma elasticidade na linguagem trivial e isso corrobora a indicação de Wittgenstein (1999)[33] de que os aspetos mais importantes estão nas conexões causais dessa trivialidade e não na busca por frases claras ou que transmitam conhecimento de forma suficientemente transparente e direta, em fundamento e essência.

O estressar das fronteiras dos conceitos ganha especial importância no debate. Para Cavell (2015), o debate sobre as normas implica em reconhecer que para a filosofia da linguagem comum não é importante o como deveria ser (ou a linguagem vista pelas suas normas e convenções) mas pelo que se efetivamente fala porque o que é normativo é o próprio uso. Esta compreensão só pode ser feita pelo olhar mais profundo, para o implícito e por um nativo da linguagem, que vale de si mesmo como substrato (Cavell, 2015).

---

[32] Na emblemática passagem em que aparece uma caixa de vidro com um pedaço de bolo escrito coma-me, Alice o come e nada acontece – porque é isso que normalmente ocorre quando se come um pedaço de bolo (Carroll, 2015). Se fosse seguir o padrão dos acontecimentos no País das Maravilhas o bolo deveria ter gerado um poder mágico de modificar o tamanho de Alice e esta é, inclusive a expectativa dela ao comê-lo, porque como tudo está ocorrendo de forma tão estranha nesse dia, o bolo também poderia ter efeitos mágicos.

[33] O filósofo usa o exemplo de um jovem que deveria indicar se o verbo "dormir" estaria na forma ativa ou passiva e ele tem dúvidas sobre a atividade ou passividade do dormir (Wittgenstein, 1999). Em Alice, algo parecido acontece quando o rato chama atenção de Alice por não estar prestando atenção em "nós", ela começa a procurar por um nó a ser desatado (Carroll, 2002)

A *práxis* comum modula a inteligibilidade do *nonsense*, o que legitima o olhar para narrativas "estranhas". O *nonsense* na linguagem, segundo Wittgenstein (1999), corresponde à situação em que se foi treinado para utilizar o signo de determinada maneira e agora se reage de forma diversa, como jogos de linguagem deslocados. Quanto mais anormal é o caso, mais duvidoso torna-se o que deve ser dito pois apenas em casos normais é que o uso das palavras é claramente prescrito (Wittgenstein, 1999).

No País das Maravilhas, o jogo de críquete da rainha de copas é a representação disso. O jogo está em constante mutação, logo, impossível de se saber quando e como jogar porque os objetos do jogo são animais vivos – os tacos são flamingos, os arcos são topeiras e a bola é um ouriço – eles correm, se escondem o tempo todo e não tem como acertar num alvo que se move constantemente (Carroll, 2002). A rede simbólica que molda o comportamento se desfaz e se refaz o tempo todo. Alice fica sem referenciais.

Estes construtos da Filosofia da linguagem comum revelam uma espécie de autorização dada aos nativos de uma língua para estressar os limites da linguagem porque os jogos de linguagem não são "estudos preparatórios para uma futura regulamentação da linguagem - (…) figuram mais como objetos de comparação, que, através de semelhanças e dissemelhanças, devem lançar luz sobre as relações de nossa linguagem" (Wittgenstein, 1999, p. 68). E é possível um jogo de linguagem que não tenha um significado essencial nas palavras, de modo que elas posam ser trocadas livremente ou serem inventadas novas de forma arbitrária (Wittgenstein, 1999).

Austin (1962) também destaca a possibilidade de uma sentença ser estritamente *nonsense* apesar de estar gramatical perfeita, acrescendo, ainda, que os filósofos definem limites sobre a quantidade de *nonsenses* que são capazes de admitir que falam. Para ele, isso envolve admitir que os usos dos enunciados frequentemente vão além da gramática. E Wittgenstein (1999) salienta que existem palavras sem significação, e, na prática, a linguagem funciona como uma espécie de bruma que torna impossível uma visão clara. Por isso, quando a criança está aprendendo a linguagem, trata-se de um treinamento, como se fosse o aprender a usar as ferramentas numa caixa (Wittgenstein, 1999). A existência de dicionários filosóficos é um exemplo disso. "O uso filosófico da linguagem é perpendicular ao uso ordinário, e é por isso que as proposições filosóficas,

muitas vezes formuladas com as mesmas palavras, parecem ao homem comum como banais ou absurdas" (Danto, 2005, p. 196).

O destaque do comum e o olhar para o como as palavras são efetivamente aplicadas é uma forma de ir ao fenómeno *tal como é* ao invés do c*omo deveria ser*. Miguens (2010) ressalta que o destaque do comum para a filosofia se opõe às ontologias da realidade, à ideia de uma linguagem formal que os filósofos fazem constantemente e uma inclinação para um nível maior de complexidade quando se imbui de desvendar *o esqueleto encoberto pela aparência*. E "o absurdo é, em certo grau, adequado ao género humano, sim, um elemento vital, e que a ilusão lhe é imprescindível – o que é confirmado também por outros fenómenos" (Schopenhauer, 2022, p.184).

A partir desses conceitos, a *Qs* permite elaborar que as estruturas de sentido nessa linguagem subversiva são encontradas em três níveis:

Nível 1: pela reintegração do que é estranho ou esquisito

Quando o Gato diz para Alice que todos naquele lugar são loucos, e, se ela está lá é porque ela também é louca, mesmo ela afirmando não querer estar entre loucos (Carroll, 2002), então, ninguém é louco, porque nenhum comportamento se destaca/se desvia. Não existe um sistema de exclusão porque o comportamento de todos é aceitável, todos são loucos. Isso é uma autorização, uma abertura de possibilidades. Ao passo que o estranho é mais facilmente associado ao outro, ao diferente, não a si mesmo. Esta é uma postura típica do Espelho Perdido (EP) – separar o homem da razão e o homem da loucura. Eles não se comunicam em razão da instituição da loucura como doença mental; não há uma linguagem comum, mas um diálogo rompido (Foucault, 2014).

Nível 2: pelo olhar a partir de dentro pelos praticantes da linguagem

Há um desdobramento transcultural desse olhar porque a adjetivação de estranho a outra cultura advém de uma postura evolucionista, progressista e geradora de uma desconexão entre culturas; uma postura típica do *AG*. Wittgenstein (2007) denuncia a forma racionalista de olhar para práticas de povos ditos primitivos como estranhos e exóticos e tentar explicar os costumes de outras sociedades com

interpretações científicas como uma estreiteza mental, cujas conclusões são muito mais estranhas do que o próprio sentido das práticas observadas. Danto (2005) sugere que as épocas históricas possuem uma dimensão interna, própria e restrita às pessoas que vivem/viveram nela. Campbell (1990) também destaca a existência de regras não escritas pelas quais as pessoas se guiam em toda cultura que tenha se mantido homogênea por algum tempo, uma espécie de mitologia não expressa.

Nível 3: pela inexorabilidade da fantasia na vida humana da linguagem

O significado é essencialmente indizível pois as palavras qualificam, mas limitam, por isso, tudo é interpretação (Campbell, 1990) e o conhecimento humano é derivado e representacional, por isso, não se pode ir além da representação Schopenhauer (2002). Para Danto (2005) a história humana é a história dos sistemas de representações se alterando no tempo; e Cavell (2015) indica que mundo e sistema de representações são interdependentes, é por isso que se aprende linguagem e mundo ao mesmo tempo e eles se elaboram, se distorcem juntos.

Segundo Campbell (1990) a experiência mitológica não é a de busca de sentido em si, porque esta é uma função da mente, mas oferece uma experiência de pôr a mente em contato com a experiência, dizendo o que esta experiência é. Ressalta Danto (2005) que toda arte permite uma análise semântica porque a arte está na esfera do significado, assim, as obras de arte são comparáveis às palavras na linguagem[34] e dizem respeito a alguma coisa do mundo.

Estes três níveis reposicionam a representação como ferramenta indispensável para o conhecer. A passagem entre experiência de fruição subjetiva → conhecimento ocorre porque a mediação representacional na apreensão do mundo não é apenas individual. Vale convocar a contribuição interdisciplinar do pensamento de Harari (2020) sobre ficções coletivamente compartilhadas, pois elas direcionam o comportamento humano em diversos cenários da vida social e fazem com que um contingente de seres

[34] Ainda que esteja evidenciado o conceito de obra de arte mais geral (englobando um quadro, por exemplo) e o objeto dessa investigação são narrativas e ser uma redundância dizer que palavras na linguagem são palavras na linguagem, este enxerto está sendo utilizado para destacar a noção de portar um sentido e comunicá-lo.

da mesma espécie (e que não são do mesmo clã ou família) trabalhem em conjunto numa sociedade produtiva. Neste sentido, há um movimento de codependência que integra a experiência mental individual e a experiência social. Sem ficções coletivamente compartilhadas, não há vida humana na linguagem e sem linguagem não há ficções coletivas. Elaborando:

> *uma ficção f é gerada por uma operação cognitiva que estabelece um sentido moldado pela imaginação. Quando f é articulada em linguagem a sua estrutura, significado e comportamentos decorrentes são comunicáveis a outras mentes que estejam imersas no mesmo sistema de linguagem SL, que, agora, podem gerar a mesma ficção f em suas mentes, e, assim agir em conformidade com suas premissas. O SL opera como uma ponte entre mentes e f deixa de ser uma fantasia isolada, se transforma em ficção coletiva fc, compartilhada e normatizada pelo SL que a sustenta.*

Resta-se comprovada a inexorabilidade das ficções na vida humana na linguagem. No compartilhamento coletivo, a experiência deixa de ser uma vivência subjetiva e ganha o estatuto de rito/prática social efetiva de efeitos concretos. As ficções coletivas ocupam papel central em qualquer sistema conceptual - de como se entende cognitivamente o mundo, como estruturar e comunicar a experiência - e são modelos para o comportamento[35]. A compreensão das ficções coletivas e como elas estruturam comportamentos é essencial para pensar o que os animais humanas fazem com as palavras.

Isso converge com a consideração de Wittgenstein (2007) de que além das atividades comuns a todos os animais (alimentação, reprodução, proteção, etc), há ações rituais, cerimoniais[36], que não podem ser encaradas como uma pseudociência ou

---

[35] Campbell (1990) utiliza o exemplo dos juízes, cujo poder é ritualizado através das solenidades e do uso da Toga em um tribunal, tratando-se de uma figura mitológica. E afirma que o mesmo acontece com aspetos outros da vida contemporânea, da religião à morte, da guerra ao amor.

[36] Um exemplo: quando Alice participa de uma corrida sugerida pelo Dodo como solução para se secarem, ao final todos ganham e devem receber prêmios. Os prêmios eram o que Alice carregava no bolso: uma caixa de confeitos, um para cada (conta exata) e o prêmio de Alice foi um dedal que estava no seu outro bolso (Carrol, 2002). O Dodo pegou o dedal, os animais rodearam Alice numa espécie de solenidade com aplausos no final. “Alice achou a coisa toda muito absurdo, mas eles pareciam tão sérios que ela não

física falsa; e com as sentenças performativas de Austin (1962) enquanto ações que só são realizáveis com palavras, pois são sociais e convencionais. E a forma originária da ficção como operação mental tem intersecção com uma corrente ficcionalista que entende a ficção como um faz-de-conta, sublinhado por Kroon e Voltolini (2024) como uma corrente importante que salienta o papel do leitor com o texto em um jogo de faz de conta, prescrevendo imaginações que complementam seu conteúdo.

Aplicando tudo isso às experiências estéticas: a filosofia da linguagem comum projeta uma estética do senso comum e a vivência das ficções é imprescindível para compreensão das representações em geral (englobando generalizações, abstrações e símbolos). Como a linguagem subversiva das narrativas ficcionais operam em um nível mais profundo de representações simbólicas, são também operações de atribuição de sentido e não mera representação do mundo. Compreendê-las exige um entendimento de integração e um olhar a partir de dentro com relação ao mundo ficcional.

Walton (1992) sugere ao sujeito da experiência estética fazer o mundo ficcional crescer o suficiente para se incluir nele, quando e enquanto está vivenciando a experiência. Esta ideia de um universo ampliado é especialmente importante para o debate da loucura no âmbito de Qs porque permite a inteligibilidade das ficções loucas ou demasiado estranhas consoante os próprios referenciais. Complementa Walton (1978) que o lugar importante dos romances, peças e filmes só parece misterioso sob a suposição de que o sujeito está fora dos mundos fictícios e olhando para dentro, pressionando seus narizes contra uma barreira inviolável; uma vez que sua presença dentro dos mundos fictícios é reconhecida, explicações adequadas são alcançáveis.

Nussbaum (1990) – em *Love´s Knowledge* (pp.261-287) - explora a literatura como laboratório mental moral ao defender o resgate da vivência emocional para a busca pela verdade (o conhecimento no sofrimento) sem o escrutínio de um exame intelectual desapegado, que se considera exato da própria condição e suficiente para apreensão da verdade. A autora destaca o envolvimento empático com o sofrimento

---

ousou rir, e, como não podia pensar em nada para dizer, simplesmente fez uma reverência e apanhou o dedal, parecendo o mais solene possível" (Carroll, 2002, p.26).

das personagens como o instrumento mais apropriado para compreender a verdade sobre a alma humana em sua profundidade e que só um estilo de texto que equilibre o material emotivo com a reflexão pode fornecer. Esta é uma postura condizente com a superação do *AG* porque Nussbaum (1990, p.279) afirma categoricamente um autoengano que a postura intelectualista conduz.

Walton (1978) também considera que a experiência ficcional oferece um laboratório mental para vivenciar e sentir experiências. Por ser mental, não pode ser considerado literalmente, apenas em um estado psicológico que torna transparente a fronteira que separa o mundo ficcional do não ficcional. O autor associa esse laboratório mental a jogos de faz de conta, em que o sujeito deixa de ser um observador externo para participar da construção de sentido e criar verdades (fictícias) sobre as coisas. Isto é importante porque "a alegoria não é em si mesma o verdadeiro" (Schopenhauer, 2022, p.223).

E Currie & Jureidini (2003) propõem esse laboratório mental como meio para simulações cognitivas. Sugerem que as análises de verossimilhança ou plausabilidade das ficções com o mundo não ficcional erram por um vício epistémico pois as improbabilidades no sentido epistémico podem ser marcas positivas de uma performance interpretativa corajosa. Nesta perspetiva, dentro do mundo da ficção, existem padrões de conexão causal que devem ser respeitados na atividade imaginativa.

Estas ideias são essenciais para que esta argumentação não seja um voto a favor do subjetivismo. Há uma necessidade de compreensão de contexto para guiar a atividade reflexiva porque os mundos ficcionais são regidos por conexões causais e semânticas próprias, demonstrando a insuficiência de critérios externos de análise. O nonsense das narrativas ficcionais é epistemicamente fecundo à Filosofia por dissolver os automatismos formalistas, expandir repertórios conceptuais e critérios de inteligibilidade. Por isso, não deve ser confundido com falha lógica, falsidade ou colapso da possibilidade de dizer algo significativo. Resta agora examinar esse sentido em contextos onde a inteligibilidade parece faltar por completo.

2.1.1. Dom Quixote e o sentido na (apesar da) loucura[37]

As ficções demasiado estranhas ou loucas afetam a *Qs* por dois motivos: Primeiro, porque os loucos não são levados a sério e tendem a serem desacreditados quanto à possibilidade de articular mensagens que fazem sentido. Segundo, porque a loucura é condição de impossibilidade do entendimento - se sou eu a pensar, não posso ser louco. E quem mais afastado da verdade do que aquele que sonha ou delira? (Foucault, 2014). E Nussbaum (1990) destaca que os romances se tornam tão diferentes dos tratados dogmáticos porque as fontes de seu interesse filosófico são outras.

Se o ser racional é aquele que vê as coisas como elas realmente são, ou tem a capacidade de discernir o certo do errado, a razão seria a ausência da loucura. E a relevância disso para o debate é porque embasa uma hierarquização entre fontes legítimas de conhecimento doutras perniciosas. Por exemplo: Descartes (1973, p.7) alerta sobre não se expor aos enganos "nem pelas promessas de um alquimista, nem pelas predições de um astrólogo, nem pelas imposturas de um mágico, nem pelos artifícios ou jactâncias de qualquer dos que fazem profissão de saber mais do que sabem". A dúvida metódica cartesiana impõe um frenesi na fundamentação racional, aparentemente irreversível, para as condições que tornam legítimo o conhecimento. Este é um caminho que favorece o progresso, não apenas biológico ou neurofisiológico, mas também intelectual, e negligencia de domínios outros da experiência. Foucault (2014) conclui que a história da loucura mudou a relação da Filosofia com a razão.

Em *Qs*, o interesse filosófico por construções de sentido na (apesar da) loucura é também relevante para um debate acerca da ligação entre os mundos ficcionais e não ficcionais. Neste sentido, a proposta de Lewis (1978) sobre a verdade nas ficções defende que há uma linha que conecta as verdades nos contextos ficcionais com o pano de fundo de crenças coletivas dominantes de uma comunidade (em especial da

[37] A ideia de "loucura" neste texto significa a rutura de critérios de uso/identificação na atribuição de sentido. A definição de loucura, segundo Foucault (2014), precisa de uma organização normativa referenciais e o que se repulsa não é a presença de uma verdade que garante o pensamento contra a loucura, o erro ou o sonho, mas uma impossibilidade essencial ligada ao sujeito que pensa; a impossibilidade de ser louco. Se sou eu a pensar, não posso ser louco.

comunidade de origem). A contextualidade da ficção com o mundo externo a ela é inescapável. Contudo, adotar como critério a similaridade ou correspondência com o quadro geral de crenças do mundo fora da ficção pode conduzir a uma desconsideração das ficções que sejam demasiado loucas ou desconectadas desse quadro geral. Lewis (1978) chama essas ficções desconectadas do contexto geral de crenças de ficções impossíveis.

Allen (1995) indica que na filosofia antiga grega o valor de verdade deriva da correspondência com as coisas que *são o que são* no mundo, anteriores e independentes da convenção e possui ela mesma uma identidade[38] ou natureza própria. Na mordernidade, a definição sobre o verdadeiro e o falso não existe apartado da prática na qual esses valores são produzidos, avaliados, conciliados, escolhidos, historicamente e socialmente[39] para que sejam levados a sério e passem por verdade (Allen, 1995) – um critério contextual. Este argumento torna indispensável a possibilidade prática de avaliação (e não uma essência determinada) e isso torna possível que sejam consideradas realidades ficcionais, convencionais, da linguagem comum, um carácter criativo e performático dos agentes linguísticos. Austin (1963), inclusive, questiona se a verdade é tão objetiva quanto pretende ser e sugere que a verdade e a falsidade não são nomes para relações e qualidades, mas para uma dimensão de avaliação e adequação a critérios aos quais elas se referem. Para Danto (2005) a palavra "verdadeira" permite ser usada com uma função semântica, de ser um veículo de significado.

Thomasson (2003), comenta que violações ao senso comum não são tão relevantes para uma teoria da ficção porque essas crenças de senso comum enganam-

[38] O filósofo utiliza a metáfora de que a verdade no contexto grego possuía uma excelência própria, e, tal como os heróis, ela podia ser testada e seria verdade se se mantivesse rigorosa à interrogação dialética (Allen, 1995).

[39] Na digressão histórica feita por Allen (1995) para essa mudança há o destaque ao conceito nietzscheano de verdade como poder, como construto social e prático derivado de assimetrias de poder social (cap. 3) e a determinabilidade prática do jogo de linguagem sublinhado por Wittgenstein (cap. 7). Estes são dois pensadores importantes para este trabalho. Primeiro, pela desconfiança nietzscheana que permite relativizar aparentes paradoxos e as desconstruções que o capítulo primeiro deste trabalho se propôs a fazer; e, segundo, pela ocasionalidade da linguagem comum, que muito comunica com a oralidade (e também da experiência histórica) típica das narrativas ficcionais.

se sobre tantas coisas, que podem dar pouca credibilidade a qualquer teoria, e o fato de uma teoria ser contraintuitiva não deve ser usado contra ela. Em Kroon & Voltolini (2024) a fidelidade à verdade no sentido comum não é uma exigência na ficção pois ela pode se afastar da verdade no que fala. E Nussbaum (1985) diz que a velha conceção do dado recebido por um código divino fixado eternamente cede espaço para uma variedade de pensamentos que encontram um elemento irredutivelmente humano nas verdades eternas. Contudo, isso não justifica a conclusão de que toda verdade humana é tão boa quanto qualquer outra e que instituições tão veneráveis quanto a busca pela verdade e a crítica racional dos argumentos não têm mais papel a desempenhar (Nussbaum, 1985).

Segundo Walton (1978), todas as verdades fictícias são, de uma forma ou de outra, criadas pelo homem e o jogo de faz de conta imagina que ela é verdadeira e permite que seus princípios sejam aceitos, reconhecidos e entendidos. Thomasson (1999) complementa que a distinção correta de contextos permite dissipar ambiguidades em reivindicações modais no contexto fictício (porque seu uso irrestrito permite especulações arbitrárias sobre o que teria acontecido se o personagem agisse diferente ou se os acontecimentos fossem outros, etc) e fornecer leituras apropriadas ao contexto, havendo certos compromissos envolvidos na produção de uma análise consistente e viável do discurso ficcional.

Com base nessas ideias, é legítimo defender a independência dos contextos ficcionais com relação ao mundo não ficcional. Todavia, há a ameaça de retorno ao autocentrismo: sair de uma circularidade para outra, para um mundo paralelo. Se o raciocínio da separação pode levar ao autocentrismo então o raciocínio misto pode ser uma alternativa. Deslocar as verdades de um contexto para outro, sugere Lewis (1978), não é tão grave, de modo que não há nada nas histórias de Sherlock Holmes que dê qualquer motivo para desconsiderar o conhecimento de fundo sobre os contornos gerais da geografia de Londres, e é o conhecimento do que é verdadeiro *na ficção* que pode aumentar ou diminuir (Lewis, 1978).

Uma das hipóteses consideradas por Walton (1978) é sobre a perda temporária do senso de realidade, que supostamente faria o sujeito da experiência estética reagir à

ficção por uma confusão do que é real. Isso seria uma experiência muito parecida com a de ser absorto por um surto psicótico e o próprio autor rechaça essa hipótese com o argumento de que no envolvimento do agente com a ficção, ele não está duvidando se a ficção é real (ele sabe que não é) e as suas reações emocionais são diferentes de um delírio psicótico porque não são momentâneas (Walton, 1978).

A respeito, Currie & Jureidini (2003) analisam uma aproximação entre quadros delirantes encontrados na esquizofrenia com a atividade sujeitos normais de interpretar narrativas imaginativas, principalmente nos casos em que há uma dose de ambiguidade no texto. Os autores identificam que o leitor da narrativa pressupõe haver um sentido, mesmo que não evidente, e espera que as coisas se esclareçam à medida que a história avança. A diferença para a esquizofrenia está na perda do senso normal de distinção entre imaginação e crença[40], uma desconexão progressiva entre o sujeito esquizofrênico e o mundo. A ampliação acentuada do pensamento narrativo é a resposta dada pelos autores ao delírio esquizofrênico[41].

A chave de análise Filosófica será seguir a orientação de Foucault (2014): encarar a loucura como uma linguagem autônoma que possui, em si, a chave interpretativa. Se isso não ocorrer, a mensagem louca ou demasiado estranha será sempre desacreditada. Há um sistema de exclusão da loucura, de fazê-la desaparecer e internar os loucos em grandes estabelecimentos, com isto, todo o sentido advindo dos paradoxos e ambivalências da psique são ignorados (Foucault, 2014).

Currie & Jureidini (2003) indicam que o melhor exemplo de uma vida amplamente vivida como narrativa é a vida da loucura. Esta aproximação da literatura

---

[40] A diferença conceptual, segundo Currie & Jureidini (2003), é que as crenças são normalmente concebidas para satisfazer restrições que não se aplicam às imaginações porque são mutualmente consistentes entre si, formando um sistema de crenças coerente. As imaginações são um território novo, aonde as inconsistências são toleradas, e, inclusive, podem contradizer o que o sujeito acredita. Esta distinção se torna importante porque os autores consideram que as narrativas ficcionais despertam imaginações, e não crenças. Quando as imaginações são tratadas como crenças pelo agente, é um quadro esquizofrênico.

[41] Fischer (2001), por exemplo, narra a história de um homem que se identifica de tal forma com a função de Cavaleiro que decide ficar o tempo todo trajado com sua armadura, de modo a estar sempre pronto para a missão, e depois não consegue mais remover o traje e viver uma vida normal porque a armadura gruda em seu corpo. O personagem da fantasia de um homem comum se confunde com a pessoa real. Este sim seria um quadro esquizofrênico.

com a loucura trouxe também uma intimidade entre as frases *eu minto, eu escrevo* e *eu deliro*, de modo que não se pode mais compreender a escrita literária sem conviver com o risco da loucura (Foucault, 2014). Na Filosofia, a mesma relação acontece porque há uma trajectória que vai de Descartes (o filósofo que rejeita a loucura) a Nietzsche, quando "chega, enfim, o momento no qual o filósofo diria: ´Finalmente, talvez eu seja louco" (Foucault, 2014, p. 242). Se o caminho da dúvida é bastante frequentado pela Filosofia, nunca se pode ter certeza de não estar a sonhar ou estar louco. Isto ocorre o tempo todo com Alice; ela não consegue admitir as coisas (e seres) estranhos como irreais porque está mergulhada no País das Maravilhas: "tantas coisas estranham tinham acontecido ultimamente que Alice começara a pensar que muito poucas coisas eram na verdade realmente impossíveis" (Carroll, 2002, p. 10).

Apesar dos esforços em esconder, permanece a relação do homem com a própria loucura e da cultura com aqueles que ela exclui (os loucos). A nível hermenêutico, Foucault (2014) utiliza o método psicanalítico para inferir que os riscos não invalidam seus resultados, pois a incerteza da qual eles partem nunca é inteiramente conjurada pela probabilidade incessantemente crescente que autorizam um léxico interindividual das simbolizações mais frequentes. Não há uma hermenêutica absoluta. Já Currie & Jureidini (2003) ressaltam a noção psicanalítica de que o próprio estranhamento é secretamente familiar ao inconsciente, que sofreu repressão e retornou dela. Nesta conceção, atuam como mentiras que comunicam verdades.

Os argumentos convocados até então reforçam que a loucura também pode ser expressão legítima da elaboração de sentido. Passando agora para a intersecção dessas ideias com o domínio ficcional, a narrativa escolhida é Dom Quixote. O solitário e quase falido fidalgo Don Alonso de Quijada, de tanto ler romances de cavalaria, enlouqueceu. Acometido por esse desvario, começa a projetar a si dentro do universo dos livros de cavalaria, reveste-se de algumas velhas latarias, relíquias de família e se autointitula Dom Quixote, o grande cavaleiro andante protetor da justiça e dos indefesos (Cervantes, 2022). Em dado momento, Dom Quixote se depara com trinta enormes moinhos de vento e decide travar uma batalha com eles pois os enxerga como desaforados gigantes, mesmo de muito perto e mesmo tendo sido alertado por seu escudeiro Sancho Pança

de que eram moinhos de vento e aqueles membros que se moviam não eram braços de um gigante; mas Dom Quixote afirma que Sancho não possui olhos para ver a realidade (Cervantes, 2022).

Duas experiências se chocam: a da loucura fantasiosa de Dom Quixote e a experiência empírica de Sancho Pança. Qual das duas deve prevalecer? Noutra passagem, Dom Quixote decide lutar com dois rebanhos de ovelhas alegando serem exércitos inimigos[42] que deveriam ser combatidos e acaba por ser surrado pelos pastores e pelas próprias ovelhas (Cervantes, 2022). A narrativa discorre inúmeros casos de insanidade quixotesca e Dom Quixote não se conscientiza da própria loucura. Ele se vale de um suposto mago que é seu inimigo invisível, a cujas magias ele atribui a responsabilidade por todo infortúnio que lhe acontece. Sempre que inquirido ou confrontado em seus desvarios por alguém, rapidamente responde que ninguém consegue perceber porque estão sob feitiço enganador do mago[43].

Pensar na perspetiva de Dom Quixote - que afirma ter se tornado mais sábio, mais saudável, mais corajoso, mais verdadeiro, mais humano e mais justo quando começou a ler romances de cavalaria (Cervantes, 2022) - significa: a) considerar uma relativização das fronteiras entre a loucura e a sanidade pois o louco Dom Quixote, em alguns momentos, se revela como o único são; b) abrir espaço para a questão entre o real e o imaginário para destacar o desafio de se pensar a realidade na perspetiva não restrita ao que se pode tocar ou àquilo que a razão científica é capaz de explicar.

---

[42] O mesmo ocorre com Ájax. Após um feitiço provocado pela deusa Atena, que o faz matar um rebanho inteiro de animais julgando serem os chefes gregos que lhe haviam negado a herança das armas de Aquiles (Sófocles, 2013). Ájax perdeu a sua honra e esconde-se envergonhado na própria tenda e não encontra outra saída ao tormento que o afligira senão o suicídio (Sófocles, 2013). O grande erro cometido enseja, inclusive, um debate acerca do seu direito ao sepultamento digno. A loucura no trágico revela um contraste entre a estima de guerreiro épico, quase super-humano, e a precariedade da limitada condição de homem - errante, falho, susceptível à loucura - que causa pena aos olhos dos outros. A loucura de Ájax é uma loucura externa causada pela divindade, e, por isso, ontologicamente justificável dentro da cosmologia trágica. Mas o tormento trágico na consciência destrói a autoimagem de Ájax após o retorno à lucidez e produz a necessidade do suicídio.

[43] Esta é uma característica sublinhada por Currie & Jureidini (2003) como sendo comum com a esquizofrenia, na qual os pacientes frequentemente se concentram em atos de um agente misterioso e poderoso que possui conhecimento especial e controle sobre eles. Os pacientes dizem estar sujeitos a comandos de vozes; e até mesmo seus movimentos corporais podem lhes parecer desejados por outra pessoa. Essa tendência geral personaliza causas, atribuindo eventos a pessoas.

Campbell (1990) salienta que Dom Quixote foi o último herói da Idade Média, pois, ao sair à procura de gigantes e o mundo lhe oferecer moinhos de vento, revela que o herói se vê lutando contra uma realidade difícil, que não corresponde mais às necessidades espirituais, pois seu mundo imaginativo era vivo e não mecanicista.

Noutro momento, Dom Quixote conhece a pastora Marcela; uma bela mulher que decide não se casar e viver sozinha, como uma pastora livre pelos campos, mas convive com o peso constante de rejeitar uma lista enorme de pretendentes, dentre os quais um deles se suicida por ter sido rejeitado. Este caso acaba por gerar uma grande indignação no enterro deste homem pelos seus amigos homens, que pretendem culpar Marcela por assassinato, então, em sua autodefesa, ela aparece no alto do desfiladeiro e faz um discurso sobre liberdade. Marcela alega que, sendo bela, não precisava dar satisfação das suas escolhas e tampouco atender às expectativas ou ser responsável pelos sentimentos de quem se atraía por ela (Cervantes, 2022). Muito embora a contundência e sofisticação do seu discurso, nenhum daqueles homens entende a mensagem, exceto um: o louco Dom Quixote. O único a entender Marcela e defender o seu pleito.

Em seu leito de morte, quando, de volta à sua casa e entre os seus, Dom Quixote profere a todos a confissão de que tudo aquilo não se passava de uma grande invenção, movida pelo desejo de contar uma outra narrativa sobre a própria vida, e pede aos amigos que estão em seu quarto que o chamem pelo nome correto (Cervantes, 2022). Eis a sua prova final de sanidade. Em Dom Quixote, a loucura é auto-induzida por um projeto imagético voluntário de reordenação da realidade às suas crenças. Isto torna sua loucura menos justificada, e, talvez por isso, é retratada comicamente, principalmente pela persistência de Quixote de viver conforme seu esquema imaginativo.

As quedas, os acidentes, as grandes brigas que começam por pequenos mal-entendidos são elementos que aproximam a narrativa da comédia. Silva (2014) comenta que uma estratégia dramática de sucesso nas comédias consiste em trabalhar com as convenções, iludir as expectativas, inverter-lhes os pontos de referência através da criação de paradoxos, e, com isso, há o convite a algo mais: “mesmo a comicidade mais popular obedece a um propósito de dimensão subtil” (Silva, 2014, p. 12).

Voltando ao argumento, o personagem louco pode ter a tarefa de dizer a verdade. Este louco se assemelha ao profeta, mas um profeta que conta a verdade muitas vezes sem o saber (Foucault, 2014). No quadro da questão Qs, as narrativas loucas são experimentos de fronteiras de sentido – quando e como há construção de sentido, mesmo sob a presumida opacidade que a loucura gera na perceção, orientação prática e decisão. Nem toda loucura é epistemicamente estéril. É essa premissa que deve guiar a avaliação filosófica do nonsense, e não sua exclusão. Aos que olham para essas mensagens e veem apenas distorções insanas da realidade, um exame atento às crenças que sustentam o AG e o EP são tão distorcidas quanto (vide, item 1 p.16 deste trabalho) – a substituição de uma fantasia por outra. Buber (2009), por exemplo, destaca que o pensamento historicista e biologista dos tempos atuais trazem a mesma fé na fatalidade que a crença no Kharma ou o poder dos astros que regem o destino dos homens.

Os artistas transgridem as convenções porque desejam criar uma sensação de continuidade entre a arte e a vida (Danto, 2005). As quebras de padrão mostram que o sentido não é dado, é construído. As cenas absurdas, os diálogos esquisitos e os jogos de linguagem deslocados revelam práticas que só fazem sentido dentro de um contexto partilhado. O que orienta a atitude epistêmica é utilizar o contexto ficcional como laboratórios mentais que convidam a reavaliar critérios de inteligibilidade. Assim é que as narrativas ficcionais comunicam sentido, ainda que deslocado e além da mera forma. A postura adequada consiste em não querer corrigir a loucura, mas reconhecê-la como um dispositivo hermenêutico que convida o pensamento à plasticidade da construção de sentido.

Campbell (1990), quando perguntado sobre se o mito é uma mentira, responde que o mito não é mentira, mas algo metafórico que lança a mente para o conhecimento da vida em termos de experiência. Wittgenstein (2007) propõe que a diferença entre magia e ciência é que na magia não há um progresso ou ritmo evolutivo e que as teorias ingênuas infantis se reencontram na Filosofia atual, mas sem o encantamento. E Nussbaum (1990) indica que o estilo de linguagem literário e suas formas devem ser incluídos na Filosofia para que suas visões sejam candidatas sérias à verdade. Conclui,

por fim, que certas visões sobre a vida humana não podem ser abrigadas fora do estilo literário sem gerar uma peculiar contradição implícita.

Segundo Foucault (2014) os atos de significação (pronunciar uma palavra, interpretar um símbolo, imaginar ou sonhar) revelam que um tema objetivo pode ser proposto tanto sob a forma de uma palavra quanto como uma imagem, assim, não apenas se concretiza o significado, mas também abre possibilidades de novos significados.

O significado está sempre sendo moldado pelo contexto e pelo ato expressivo que o funda. Contudo, destaca, isso só é possível por uma análise fenomenológica dos atos de significação: “a fenomenologia permite reaprender a significação no contexto do ato expressivo que a funda (…) a descrição fenomenológica sabe tornar manifesta a presença do sentido em um conteúdo imaginário” (Foucault, 2014, p. 86). Destacado o entendimento crítico e conceptual dos contextos ficcionais como elemento constitutivo do valor epistêmico, a última discussão da *Qs* é sobre a identificação psicológica porque ela modifica a compreensão e o sentido.

2.1.2. O Dilema de Hamlet e o sentido pela identificação

> O personagem do "tolo" nos mostra como a humanidade se fez de "tola" para proteger-se do mito; o personagem do irmão caçula mostra-nos como aumentam as possibilidades do homem quando ele se afasta da pré-história mítica; o personagem do rapaz que saiu de casa para aprender a ter medo mostra que as coisas que tememos podem ser devassadas; o personagem "inteligente" mostra que as perguntas feitas pelo mito são tão simples quanto às feitas pela esfinge; o personagem do animal que socorre uma criança mostra que a natureza prefere associar-se ao homem que ao mito. (Benjamin, 1994, p.215).

A possibilidade de conhecer melhor o próprio conteúdo emocional através da identificação com o enfrentamento das questões emocionais das personagens está presente na discussão sobre cognição e estética. Contudo, são necessários critérios epistémicos claros que distingam a experiência estética no nível de fruição subjetiva do nível de entendimento. Não basta fruir, sentir, porque a experiência estética é também cognitiva; sentir algo envolve compreender algo. Kroon & Voltolini (2024) indicam que as pessoas não apenas contam e se envolvem emocionalmente com histórias fictícias,

mas refletem sobre o conteúdo. E Nussbaum (1990) destaca a identificação como recurso cognitivo fundamental para a aprendizagem/absorção de valores morais.

A experiência estética das narrativas ficcionais é relacional, e permite diferentes formatos. Retomando às posturas de Buber (2009), é possível um Eu-Tu na experiência sempre que o sujeito estiver na postura de contemplação, presença, totalidade, envolvimento, imediatez, sem intermédios. E também cabe um Eu-Isso sempre que estiver atravessada por predicativos de explicação, ordenação, classificação, separação e entendimento. É no mundo do *Isso* que se encaixa a técnica, a obra, a reprodução e o modelo: "Eu estou numa autêntica relação com ela; pois ela atua sobre mim assim como eu atuo sobre ela" (Buber, 2009, p.48).

Vale lembrar a advertência de Buber (2009) sobre o erro em promover a precipitada classificação entre racional e irracional quando se analisa a diferença entre as posturas *EU-Tu* e *EU-Isso* porque, em verdade, a diferença está em uma razão que se desconecta, separa e uma razão que participa e encontra o sentido pela identificação. Para Buber (2009) o experienciador se distancia das coisas. Vale citar:

> Eu considero uma árvore. Posso apreendê-la como uma imagem. Coluna rígida sob o impacto da luz, ou do verdor resplandecente repleto de suavidade pelo azul prateado que lhe serve de fundo. Posso senti-la como movimento: filamento fluente de vasos unidos a um núcleo palpitante, sucção de raízes, respiração das folhas, permuta incessante de terra e ar, e mesmo o próprio desenvolvimento obscuro. Eu posso classificá-la numa espécie e observá-la como exemplar de um tipo de estrutura e de vida. Eu posso dominar tão radicalmente sua presença e sua forma que não reconheço mais nela senão a expressão de uma lei.
> (…) Entretanto pode acontecer que simultaneamente, por vontade própria e por uma graça, ao observar a árvore, eu seja levado a entrar em relação com ela; ela já não é mais um Isso. A força de sua exclusividade apoderou-se de mim. Tudo o que pertence à árvore, sua forma, seu mecanismo, sua cor e suas substâncias químicas, sua "conversação" com os elementos do mundo e com as estrelas, tudo está incluído numa totalidade. A árvore não é uma impressão, um jogo de minha representação ou um valor emotivo. Ela se apresenta "em pessoa"3 diante de mim e tem algo a ver comigo e, eu, se bem que de modo diferente, tenho algo a ver com ela. (Buber, 2009, págs. 46-47).

Na investigação de Bettelheim (2002) são feitas leituras dos contos de fadas, identificando conceitos técnicos que uma pessoa não familiarizada com a psicanálise jamais identificaria. Ao mesmo tempo, reconhece que diferentes olhares abordam os contos de acordo com os seus próprios interesses: "alguns vêm no motivo de

Capuchinho Vermelho sendo engolida pelo lobo o tema da noite devorando o dia, da lua eclipsando o sol, do inverno substituindo as estações quentes, do deus engolindo a vítima sacrificial, e assim por diante" (Bettelheim, 2002, p.139). Williams (1993) utiliza o exemplo de que a interpretação psicanalítica sobre Édipo destaca os conflitos ambivalentes dos filhos com relação aos pais se popularizou tanto que praticamente se conhece Édipo por esse enfoque maior ao incesto. E Lewis (1978) indica que análise psicanalítica de personagens fictícios raciocina conclusões longe de serem óbvias a não ser sob o contexto da clínica.

Isso significa que a identificação carrega subjetivismo e plurissignificação, conferindo ao sujeito da experiência uma grande importância. Trazer a identificação do sujeito com o contexto ficcional como elemento do mecanismo epistêmico da ficção precisa distinguir a experiência estética no nível de fruição subjetiva do nível de entendimento. No nível da fruição, há a questão do gosto. Hume (1910) sugere que a própria linguagem utilizada torna explícita que a utilização de preceitos morais e crenças é feita de forma genérica, despertando sentimentos mais ou menos semelhantes em todas as pessoas e evitando controvérsias, numa espécie de aparente consenso na moral. Para Schopenhauer (2022) é nesse consenso da moral que as religiões atuam como uma metafísica popular, aonde sabedoria dos indivíduos e a bestialidade das multidões se encontram, porque a moral personificada em alegorias o permite.

Hume (1910) justifica que a possibilidade de equalizar/uniformizar sentimentos ocorre pela diferença entre julgamento e sentimento - enquanto as determinações de entendimento precisam de referenciais externos além deles mesmos e dificulta a universalização, os sentimentos são autorreferenciados e, por isso, estão sempre certos. Segundo Benjamin (1994) as narrativas sobrevivem ao tempo quando o narrador que renuncia às sutilezas psicológicas, e, assim, a história mais facilmente se grava na memória dos ouvintes. Campbell (1990, p.152) concorda: "o mundo, hoje, é diferente do que era há cinquenta anos. Mas a vida interior do homem é exatamente a mesma."

De facto, dificilmente haverá quem conteste os preceitos morais de Ulisses, a boa-fé de Édipo, as intenções nobres do príncipe que decide resgatar Rapunzel da torre porque isso é o que deve ser feito, o projeto de vida de Pinocchio de se tornar um

menino de verdade e orgulhar seu pai ou o empenho de Alice em descobrir quem ela é e os limites entre o certo e o errado. Se, por exemplo, o príncipe decidisse que só iria salvar a Rapunzel se fosse pago para isso, se Pinocchio jamais se arrependesse dos erros que cometeu e fosse um mentiroso patológico manipulador, se Alice fosse uma esquizofrênica em surto prolongado de alucinação, sentimentos mais ou menos generalizados de condenação seriam despertados.

Considerar os propósitos das personagens e a legitimidade de suas lutas mostra que Scruton (1974) assertivamente destaca que a arte apresenta um mundo circunscrito pela intenção humana e definido por um corpo de generalidades e regras. Neste aspeto, faz-se relevante a contribuição dos psicólogos Allison & Goethals (2011) com entrevistados para explorar a identificação do ser humano com os heróis. Uma das hipóteses principais da pesquisa é que seres humanos possuem uma lista mental ou modelos de heróis, tanto da vida real quanto da ficção, e elas possuem respostas rápidas e facilmente prontas[44] para explicar por que esses indivíduos são seus heróis e por que seus feitos são significativos a pra si.

Os padrões indicam que muitos heróis são definidos por fazer a coisa certa em momentos críticos mesmo quando sua vida até aquele ponto não tenha sido tão heroica assim. Quando ele toma uma ação heroica no fim, o senso de que ele é fundamentalmente nobre é confirmado porque a superação de desafios e obstáculos é um ponto definidor do heroísmo (Allison & Goethals, 2011).

Os pesquisadores concluem que os poetas e escritores criam heróis e vilões de forma premeditada e consciente, sabendo a identificação que será gerada por eles porque eles possuem as qualidades heroicas que facilmente se reconhece e admira (Allison & Goethals, 2011). Eis o reforço científico para a equalização de sentimentos proposta por Hume (1910). Campbell (1990) define herói como sendo aquele que deu a própria vida a algo maior que si, descobriu ou realizou feitos além do nível normal de

[44] 95% dos entrevistados conseguiram elencar dois heróis rapidamente e apenas 2/3 precisaram de alguns minutos para pensar na resposta (Allison & Goethals, 2011). Uma das surpresas da pesquisa foram que 1/3 de todos os heróis elencados eram membros de suas famílias, 66% eram pessoas reais e 34% eram heróis provenientes da ficção (Allison & Goethals, 2011, p. 26).

realizações ou experiências. E isto acontece pela utilização dos arquétipos de bom e mau de forma mais acentuada nas características das personagens, e, assim, as pessoas são impactadas porque eles representam o melhor da humanidade (Allison & Goethals, 2011). Essa identificação se refere a um desejo geral de ser semelhante e, portanto, agir como esse herói (Allison & Goethals, 2011).

Para Scruton (1974), o uso de descrições estéticas não torna a experiência estética totalmente arbitrária ou subjetiva, pois a investigação do carácter normativo no raciocínio estético substitui a subjectividade pela busca de padrões. E Carroll (2016) propõe substituir a noção de gosto pela ideia de afixar um valor para a apreciação estética, indica ser possível avaliar o valor de algo sem expressar o seu afeto por aquilo, e, para isso, a heurística para a apreciação da arte envolve notar que toda obra de arte possui um propósito.

Currie & Jureidini (2003) identificam uma inteligência organizadora responsável pela história, que anima as ações das personagens e determina as leis causais dos eventos. Eles sugerem que os leitores presumem a presença dessa intenção e isso molda a experiência sobre o mundo fictício, de modo que mesmo que não tão claro, presume-se haver algum sentido nos comportamentos e acontecimentos. Tal como Alice que começa a tolerar que os *nonsenses* aconteçam. Isso torna plausíveis as conexões que seriam julgadas fantásticas em outro contexto.

Na linguagem ficcional, muitas vezes, não há coisas concretas e individualizadas[45]; os homens, mulheres, seres, acontecimentos, são símbolos metafóricos que representam todo ser humano. Por isso, alerta Campbell (1990), não se deve encarar as metáforas como auto-referentes, pois isso seria o mesmo que, ao abrir o cardápio de um restaurante e ali ver a palavra “bife”, começar a comer o cardápio. Segundo Bettelheim (2002) os símbolos não podem ser encarados como descrições da

[45] Enquanto nas tragédias existem os heróis individualizados (Teseu, Hércules, Prometeu, etc), que possuem família, uma morada, uma identificação, a maioria dos contos de fadas e ficções utilizam personagens genéricos (A Bela, a Fera, O patinho feiro, A branca de Neve). Qual o nome da mãe de Capuchinho vermelho? Em qual cidade ela vive? “Mesmo quando o herói recebe um nome, como nas histórias de João, ou em "João e Maria", o uso de nomes bem comuns os torna genéricos, valendo para qualquer menino ou menina” (Bettelheim, 2002, p. 41).

realidade e Lewis (1978) defende que não se pode levar as predicações e descrições de contextos ficcionais pela literalidade absoluta.

Tanto Campbell (1990) quanto Bettelheim (2002) indicam que nestes textos a personagem principal é sempre o ser humano e os outros elementos são as suas questões internas e externas, fatores de provação, acontecimentos da sua vida; a delimitação de seu contexto existencial. Nussbam (1990) aponta que a tragédia faz isso muito bem pois sua própria estrutura e forma literária conta histórias de personagens como se elas importassem para todos os seres humanos. Noutro texto, afirma que se a história narrada é boa, ela não está acidentalmente conectada ao conteúdo do que foi contado, quer esse narrador seja um artista literário ou um filósofo (Nussbaum, 1983)

Ao fim, tudo se resume a aquilo que pode ser entendido acerca do homem. Muitas ficções trazem temas como coragem, sacrifício, amor. E a capacidade de encontrar convergências é o exercício de constatar a dupla via de ligação entre o universal e o singular pois a pluralidade pode representar a singularidade e um único símbolo pode conter o universal. Certas representações da experiência são tão eficientes que ficam quase automaticamente ligados ao que representam - se tornam símbolos. Estes símbolos podem despertar sentido na mente de um homem em qualquer lugar ou tempo porque eles pertencem à humanidade.

Os símbolos seriam como pedaços de qualquer ser humano projetados para fora[46] para que sejam encontrados no entendimento. Foucault (2014) diz que quando um psicólogo estuda o comportamento de um rato em laboratório, ele busca um mecanismo geral de comportamento que também valeria aos humanos. E o trabalho de Bettelheim (2002) demonstra que é característico dos contos de fadas colocar um dilema existencial de forma breve e categórica, de modo que todos os personagens são mais típicos do que únicos.

[46] Os processos e escolhas dessa construção simbólica são extremamente variáveis. Nas tragédias, por exemplo, há a retrato do humano na sua integralização, ao mesmo tempo bons e malvados, justos e insensatos. Nos contos de fadas de cunho moralizante, explica Bettelheim (200), predomina a polarização porque a mente das crianças é ambivalente, por isso, uma irmã é boa e virtuosa e a outra é má e vingativa, mas existem contos de fadas amorais que não se valem dessa ambivalência arquetípica, a exemplo de João e o Pé de Feijão, que rouba o tesouro do gigante.

Nussbaum (1990) destaca que conceção e expressão linguística estão interligados e quando o trabalho de encontrar e moldar as palavras é bem feito, uma paráfrase em outo estilo muito diferente não expressará o mesmo conteúdo. Daí que é possível inferir que para uma construção simbólica, fantasiosa e ficcional, é preciso uma linguagem que suporte esse conteúdo e essa generalidade porque, afirma Nussbaum (1990), os termos do discurso teórico abstrato são cegos, pesados e monótonos. Falando sobre o estilo narrativo, Nussbaum (1983) identifica que ocorre uma convergência entre a reflexão geral e a experiência particular pois numa história em que os acidentes importam tanto quanto as verdades, encontrar a verdade tem em si mesmo a natureza de um acidente. Três argumentos fortes a favor da superação do autocentrismo e da interdisciplinaridade útil.

Ao encontrar convergências há a preocupação em ultrapassar o relativismo subjetivista e conferir certa objetividade, de modo a combater aquilo que Descartes (1973) entendia como avolumamento de opiniões sem quaisquer demonstrações e que apresentava razões apenas verossímeis. Se o costume e o exemplo persuadem mais do que qualquer conhecimento certo, então, para além de uma exegese, a identificação das convergências aproxima a tradição literária popular da racionalista.

Campbell (1990) identifica uma estrutura mais ou menos comum em todos os mitos, uma espécie de jornada una da humanidade e encontrou convergências ao invés de conflitos, a que se poderia chamar de aventura arquetípica ou Jornada do Herói porque se vale de símbolos que são arquétipos do inconsciente coletivo; seriam, segundo ele, como sonhos do mundo, que lidam com os macroproblemas humanos. Meinong (2005) destaca que, diferente do campo prático, as interpenetrações fronteiriças e sobreposição de domínios em zonas cinzentas que podem ser trabalhadas sob diferentes pontos de vista são benefícios adequados à extensão e relevância da questão, ao passo que a separação é um inconveniente.

Essas ideias promovem uma ampliação do mecanismo de ficções coletivas porque o sistema de linguagem *SL* não se restringe a uma mesma cultura, língua ou jogo de linguagem, mas concernente a uma gramática simbólica mais geral. A estrutura da Jornada do Herói de Campbell (1990) sugere um sistema de linguagem intercultural.

Contudo, para que isso não leve a um solipsismo ou fundamente uma unidade mística vale retomar à categoria da relação em Buber (2009) para que essa convergência arquetípica opere a linguagem simbólica como um espaço de inter-humanidade, um canal de diálogo.

Indo agora para o contorno simbólico da identificação em *Qs*, a análise será sobre Hamlet. O príncipe dinamarquês faz contato com o espírito do seu falecido pai e descobre a verdade sobre a morte do rei, e, então vivencia um tormento para decidir como tornar pública a verdade baseada no testemunho de um fantasma, confrontar a própria família e fazer justiça. Movido pela notícia de que certos criminosos, assistindo a uma performance teatral, sentiam-se tão impressionados com a encenação de crimes que imediatamente confessaram seus próprios delitos (Shakespeare, 1603), Hamlet utiliza o teatro para obter uma confissão.

Hamlet solicita a atores amigos que interpretem diante da corte uma peça[47] escrita por ele para retratar situação semelhante à morte de seu pai. A identificação com a encenação teatral serviria como uma armadilha e a própria consciência do tio o trairia. Afinal, "os atores não guardam segredo. Vereis como vão revelar tudo" (Shakespeare, 1603, p. 95). A orientação de Hamlet aos atores foi evitar o exagero, pois o objetivo seria um exato espelhamento da natureza[48] humana. No substrato desta opção por uma performance mimética, há a preocupação em gerar uma identificação real, e conferir à peça uma dimensão verossímil, para que não seja sem significado, "porque o exagero é contrário aos propósitos da representação, cuja finalidade sempre foi, e continuará

[47] A peça escolhida por Hamlet para ser interpretada foi O Assassinato de Gonzaga (Shakespeare, 1603), com o acréscimo de umas linhas escritas pelo próprio príncipe no roteiro. Hamlet assume a função de roteirista, insere no roteiro uma pantomima (um teatro não verbal) para ser preformada na abertura da apresentação. A pantomima escrita por Hamlet intitulara-se "A Ratoeira" e tinha como personagens um rei, uma rainha, um envenenador e o sobrinho do rei e estas personagens representam como o falecido rei da Dinamarca fora envenenado enquanto dormia, com veneno derramado no ouvido (Shakespeare, 1603).

[48] Houve um movimento artístico na história do teatro chamado *Mimo*, no qual cenas improvisadas com o objetivo de fazer uma imitação fiel e, até mesmo caricatural, de tipos vivos, seus movimentos e gestos, unindo o grotesco à arte utilizando animais antropomórficos e pessoas comuns como personagens (Berthold, 2001). O Mimo era "a arte da autotransformação, da mimesis" (Berthold, 2001, p.136). A pantomima escrita por Hamlet tinha essa conotação.

sendo, como que apresentar o espelho à natureza, mostrar à virtude suas próprias feições" (Shakespeare, 1603, p. 59).

Assim como Ibronka – que narra a verdade ao demónio, e, assim, liberta-se dele – Hamlet também assume a posição de narrador e conta a verdade através de símbolos gestuais propositadamente ensaiados para serem *mimesis*, haja vista a intenção de atingir a consciência do criminoso através de uma identificação. Por que uma denúncia de fratricídio tão séria feita através de uma encenação muda, quando ele poderia ter usado algum caminho político-institucional ou uma acusação judicial? Afinal, assistir a um teatro mudo exige um esforço interpretativo maior do público para compreensão da mensagem e tem risco de plurissignificação - "o exagero ou descuido, no ato de representar, podem provocar riso aos ignorantes, mas causa enfado às pessoas judiciosas" (Shakespeare, 1603, p. 93).

O tio fratricida de Hamlet levanta e se retira da apresentação teatral, ordenando que seja suspensa; em seus aposentos confessa: "Está podre o meu crime; o céu já o sente. A maldição primeira pôs-lhe o estigma: fratricida" (Shakespeare, 1603, p. 109). Aqui está a comprovação de que a pantomima alcançou seu objetivo e atingiu a consciência do tio de Hamlet, causando-lhe um tormento trágico.

Volando ao argumento, o dilema de Hamlet e sua escolha pelo teatro destacam o valor da identificação psicológica, sua preocupação com os efeitos da peça também sugere a valorização da performance para o sentido. Estes dois recursos cognitivamente relevantes (identificação e performance) tornam a experiência estética de mais valor filosófico do que se fosse um texto histórico. Na tragédia *Rãs* é destacado o valor sociopolítico da tragédia e dos poetas (item 1.3 deste trabalho), e, no caso de Hamlet, há o valor psicológico-individual. Esta dupla faceta entre coletivo e individual, social e psicológico, confere à experiência estética uma versatilidade interessante não apenas para representar ou explicar qualquer fenómeno da experiência humana, mas também para moldá-la.

Na República de Platão (2017), faz parte das estratégias para criar a cidade ideal o uso teleológico das narrativas para moldar as crenças e valores da sociedade de acordo com os interesses dos dirigentes e fundadores da cidade. O diálogo destaca a utilização

das fábulas no início do processo de educação das crianças, antes de levá-las ao ginásio, para que seja possível as modelar moralmente, bem como, para que elas recebam a marca que se pretende imprimir-lhes quando adultos (Platão, 2017). Assim, é preciso vigiar os criadores de fábulas para separar as boas fábulas das mentirosas – como as de Hesíodo e Homero (Platão, 2017). Isto está evidente no diálogo quando Sócrates propõe convencer as mães a contarem aos seus filhos as fábulas previamente escolhidas pelos filósofos, e, assim, modelar as almas das crianças de modo mais eficiente (Platão, 2017).

Carroll & Alperson (2008) utilizam exemplos históricos transculturais e descobertas em ressonâncias cerebrais de como a música integra funções cognitivas na vida moral e cultural, para regular comportamento, fomentar certos estados de consciência, induzir sentimentos, estimular respostas emocionais, entre outros. E não é só com a música que isto acontece.

Pensando o teatro trágico grego, havia uma dimensão social e ritual pois o público "participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e conexões mitológicas" (Berthold, 2001, p. 104). Assistir às tragédias - destaca Nussbaum (1990, pp. 286 – 313) - não era ir a uma distração ou fantasia, mas engajar-se num processo comunitário de investigação, reflexão e sentimento de temas cívicos importantes. A tragédia era uma ação social que acontecia não apenas no palco, mas também dentro das pessoas, por identificação. Adverte Berthold (2001) que no séc. V a.C. o teatro era o espaço onde se travavam as grandes controvérsias e os poetas possuíam papel de destaque também no ambiente político; eram confidentes de reis, príncipes e chefes de Estado.

O papel da performance na dramatização teatral para a comunicação eficiente do sentido é mais facilmente percebido do que a performance no texto. Fazendo essa adaptação à narrativa, a atividade performática é realizada pelo narrador (oral ou escrito). Benjamin (1994) explica que experiência do narrador se torna tangível através da voz (cadência, pausa, ritmo) elementos que moldam o sentido e oferecem ao ouvinte pistas interpretativas do mundo narrado. O uso do *Era uma Vez* nos contos é um recurso dessa contextualização, porque oferecem um prefácio de guia ao ouvinte/leitor sobre o mundo ficcional em questão. Exemplo do conto Jorinda e Joringuel:

> Era uma vez um velho castelo, que ficava no meio de um bosque fechado e sombrio, e nesse castelo vivia uma velha fada, que podia assumir o formato que desejasse. Passava o dia todo voando por aí na forma de uma coruja, ou espreitava pelo país como um gato, porém, à noite, sempre se transformava em uma velha novamente. Quando algum jovem homem chegasse a cem passos do castelo, ficava entorpecido e não conseguia se mover nem mais um passo até que ela aparecesse e o libertasse, o que só faria se ele prometesse nunca mais aparecer por ali novamente; no entanto, quando qualquer bela donzela entrava naquele domínio, era transformada em um pássaro e a fada o colocava em uma gaiola e a pendurava em um cômodo do castelo. Havia setecentas gaiolas dessas penduradas no palácio, todas com lindos pássaros. (Grimm, 2021, p.29).

Este é o guia que estabelece o funcionamento da ficção. Ninguém pergunta: "jovens de qual idade se sujeitam à magia da fada?", "como que as gaiolas não quebram?", "qual o país onde fica esse castelo?" porque o contexto da ficção é aceito, reconhecido e entendido pela performance narrativa. Walton (1978, p.12) dá o seguinte exemplo: se, numa cena de filme, a câmera foca demoradamente uma fotografia, o público tende a assumir que essa fotografia tem alguma relevância para os eventos que se seguirão. Ou seja, não é apenas parte do cenário, mas significa algo dentro do contexto.

No entanto, não obstante a identificação há também um distanciamento. Segundo Danto (2005), no teatro, o que ocorre no palco é observado com um distanciamento psicológico convencional que permite ter a certeza de que aquilo não é real, e, assim, não se deve reagir ao que está delimitado como se fosse a realidade. Nussbaum (1990), a respeito, comenta que ir a um teatro e sentar num auditório escuro, com luzes artificiais, dá a ilusão de um esplêndido isolamento, como se fosse um mundo separado de fantasia e mistério, enquanto, o espectador grego antigo, em contraste, sentava em espaços à luz do dia comum[49]. Explicação parecida é dada por Wittgenstein (1999) quando ilustra a diferença entre uma descrição de um experimento psicológico se estivesse escrita como uma cena de peça de teatro ou se transcrita igualmente num

[49] No período Helenista, foram construídos auditórios com terraços com capacidade para acomodar até vinte mil pessoas, o que correspondia, aproximadamente, à toda população de Atenas do período, mas os grandes e suntuosos teatros atingiram seu ápice quando o criativo florescimento da arte dramática havia encerrado (Berthold, 2001). Isso significa dizer que as grandes tragédias gregas não foram performadas em teatros magníficos, tratados como grandes eventos, mas em estruturas modestas, para públicos menores, dentro das vilas e feiras, nos espaços da vida comum.

livro de psicologia. Walton (1978) também comenta o trabalho do ator em cena afirmando que eles estão fingindo fazer uma afirmação ou ser outra pessoa e suas reais crenças, sentimentos e intenções não importam para a identificação e o efeito gerado no expectador. Nussbaum (1990), sobre a literatura, adverte: uma vez que a narrativa não é a história do leitor, o envolvimento não se dá no calor às vezes ofuscantes dos sentimentos pessoais. O distanciamento revela o ponto de vista do meta-observador e torna difícil uma elaboração epistémica.

Walton (1978) propõe como saída para o paradoxo da ficção (como é possível atitudes-resposta psicológicas a personagens e acontecimentos de mundos ficcionais remotos do mundo real?) a capacidade mental de deixar transparente a barreira entre esses dois mundos, fazendo as entidades ficcionais atuam como elementos de apoio cognitivo, numa participação simbólica.

A ideia é conceber que o sujeito da experiência se vê coexistindo com a entidade ficcional em um mundo de faz de conta. Não são dois mundos separados, mas uma intersecção entre eles. Nessa teoria, há a diminuição da distância, não promovendo ficções no mundo vívido, mas indo ao mundo delas (Walton, 1978). Para Nussbaum (1990) a imaginação literária treina a razão prática para acolher dilemas irresolúveis sem reduzi-los a esquemas simplistas.

O sujeito não apenas sente, mas pensa de modo expandido. A identificação é um recurso cognitivo que funciona como laboratório mental[50] do sentido e se distingue da empatia emocional. O entendimento experimenta a partir de dentro as estruturas práticas de ação, decisão e inteligibilidade sem sofrer suas consequências diretas, porque de forma imaginada. O risco do subjetivismo é mitigado porque a experiência é moldada por estruturas simbólicas construídas pelos criadores das narrativas ficcionais para representar arquétipos comuns à experiência humana e que permite a coabitação no mundo ficcional.

[50] O que se chama de laboratório mental é uma metáfora, para indicar o exercício de experimentação. Não se trata de um esquema metodológico esquematizado. Muito embora nada impeça de ser formalizado em investigações posteriores.

Para encontrar formulações consistentes que fazem sentido à Filosofia não é necessária uma tradução[51] da linguagem ficcional para a linguagem técnica filosófica pois a diferença está no uso deslocado da linguagem. Na prática, isso significa que não são criadas palavras novas porque a mesma sentença pode ser utilizada num contexto fictício simbólico e literalmente. A diferença está que, levada literalmente, o uso ficcional está realmente afirmando algo sobre o mundo de acordo com certa ficção *f,* mas uma vez considerada simbolicamente, diz também algo sobre o mundo não ficcional de forma intrínseca. Meinong (2005) contribui sobre isso afirmando que há juízos de possibilidade (A pode ser B) e juízos sobre possibilidade (Pode ser que A seja B). "A alegoria não é em si mesma o verdadeiro" (Schopenhauer, 2022, p.223). O que há é um deslocamento do conceito.

Também não é necessário misturar os mundos, misturar a verdade na ficção com a verdade da não-ficção ou ler a ficção buscando fatos conhecidos do mundo não ficcional implicitamente. Nussbaum (1990) – respondendo ao porquê não investigar determinado assunto na própria experiência direta, vivendo e refletindo nela – sugere que a experiência sem ficção é limitada, porque nunca se vive o suficiente e a diferença entre estilos é também uma diferença no nível de profundidade que essa linguagem é capaz de retratar fenômenos e/ou experiências. A autora chama de incomensurabilidade das coisas valiosas o fato de que certas conceções de mundo e formas de viver que enfatizam o surpreendente, a complexidade, o mistério, a beleza imperfeita, não podem ser suficientemente afirmados na linguagem plana e sem maravilhas do estilo filosófico técnico, mas por uma linguagem mais atenta às particularidades e à emoção (Nussbaum, 1990).

Sugere Austin (1962) que é possível falar em um uso poético da linguagem, distinto de o uso da linguagem na poesia. "Não é necessário acreditar que houve um rei Artur para apreender o significado das histórias da Távola Redonda" (Campbell, 1990, p.155). Apenas amparado por essa diversidade de caminhos é possível analisar camadas

[51] Vale lembrar, essa noção que exige a substituição foi questionada tanto na definição do PAC e o debate da descontinuidade entre mito e Filosofia e está sendo retomada na *Qs*.

mais internas. O próprio pensamento é uma espécie de jogo de exploração de possibilidades; "o cientista brinca com as ideias antes de começar a explorá-las de modo mais sistemática" (Bettelheim, 2002, p.131), assim como os praticantes da linguagem jogam com os conceitos.

Em *Qs*, a apreensão do sentido valoriza a compreensão de contexto na leitura das narrativas e da performance, recursos fundamentais para a transição do nível de fruição para o entendimento. Em continuação, a decisão cognitiva da *Qs* precisa indicar o mecanismo de leitura em passos claros.

2.2. As Três Linguagens e a decisão da Qs: resgatar o pensamento simbólico

A leitura filosófica das narrativas ficcionais que este trabalho propõe não busca argumentos filosóficos disfarçados na linguagem simbólica, mas envolve uma decodificação dos elementos simbólicos que organizam os horizontes de sentido para o ganho epistémico. A linguagem simbólica é a matéria-prima do entendimento, como operacionalizar? Resposta: através do pensamento simbólico.

Antes de elaborar o procedimento, é preciso reconhecer os limites do pensamento simbólico. O primeiro deles é enfatizar a racionalidade como principal ferramenta de compreensão, especialmente frente às ameaças de conduzir a um misticismo[52] e/ou a intuições afetivas – dois contextos que não oferecem ganho filosófico direto pela ausência de critérios epistémicos verificáveis - além do risco a uma psicologização demasiada do debate. Contornar esse limite mantendo a razão como horizonte epistémico insuperável deve ser feito sem obscurecer a postura investigativa de percorrer territórios de sentido oblíquos ao formalismo, para que o nonsense seja um estimulante aliado.

[52] Aqui há a referência a uma certa atmosfera de mistério nas narrativas simbólicas, o que parece sinalizar uma verdade, oculta, encoberta, que se recusa a aparecer aonde a linguagem opera num espaço de revelação, acessível apenas a quem decifra códigos simbólicos ou atravessa rituais de iniciação. Uma dinâmica de exclusão e hierarquização injustificada. Nisto está contido o risco do arrebatamento pela fantasia, que pode desvirtuar a capacidade de uma apreensão clara da realidade.

A proposta é adicionar uma abordagem interpretativo-imaginativa onde o simbólico é tratado como estrutura de sentido. Fala-se em retomada porque os caminhos que levam ao PAC e seus sintomas indicam uma diminuição da mentalidade simbólica. Cantista (1988) sugere que a vivência do profundo no pensamento pós-moderno é uma antítese dialética ao pensamento moderno de superfície da razão racionalista que dificulta a transcendência: numa espécie de metamorfose da metafísica moderna. Há "um esforço de reação e denúncia do pressuposto de «ostentação objectual»" (Cantista, 1988, p. 2). Campbell (1990) afirma que o mundo contemporâneo é um mundo desmitologizado e Descartes (1973) reconhece essa diminuição do pensamento simbólico ao afirmar que o que leva as pessoas a terem dificuldade em conhecerem a Deus é nunca elevarem o espírito para além das coisas sensíveis, consoante a máxima de que o que não haja estado primeiramente nos sentidos, não pode haver no entendimento.

O segundo limite é sobre a contingência interpretativa, porque se o presente trabalho defende como postura adequada o olhar a partir de dentro, sem querer corrigir os estranhamentos e traduzir a linguagem, isto pode conduzir à legitimação indiscriminada de especulações como conhecimento. São necessários critérios de correção ou refutabilidade das interpretações para que o pensamento simbólico seja normatizável, e não mera preferência. O que importa é a leitura situada desses símbolos dentro do um contexto ficcional específico, reconhecendo a intencionalidade na performance. Nussbaum (1985), inclusive, alerta sobre a supervalorização de pensamentos de escolha no qual as ideias funcionam como itens que podem ser trocados, adotados, abandonados sempre que for vantajoso fazê-lo.

O terceiro limite é sobre a identificação de convergências arquetípicas em diferentes culturas porque embora os arquétipos ofereçam uma identificação que atravessa tradições, mitologias e literaturas sua presença não garante equivalências epistemológicas. Assim, ao invés da integração epistemicamente fundada em convergências e interdisciplinaridades, haveria uma (super)generalização que desconsidera as particularidades que circundam cada narrativa e as diferenças fundamentais de intencionalidade - como o propósito ritual, pedagógico ou estético do

arquétipo. O pensamento simbólico deve reconhecer que os arquétipos são ferramentas interpretativas, não garantias de equivalência epistêmica, e a recorrência de estruturas arquetípicas não é suficiente para conferir valor cognitivo a uma narrativa.

Destacados os limites, o pensamento se projeta em direção a um sentido do *também possível* porque a união da linguagem simbólica ao sentido é sempre possível, contingente, e não tem como ultrapassar satisfatoriamente essa limitação. Ainda que se reconheçam os limites da subjectividade ou busque algum tipo de consenso interpretativo a questão da contingência persistirá. Todavia, não é viável criar um dicionário dos símbolos[53] porque eles se diferenciam de acordo cada estrutura de linguagem.

O pensamento simbólico é permissivo, sugere a permanência da dúvida. Isso não é nem cepticismo e nem relativismo e nem uma vivência do resolúvel, mas do inacabável, em um mundo do devir, pois "o mundo como fenómeno (producente/produzido) é o eterno inacabado, a interminabilidade da interpretação" (Cantista, 1988, p.12). Trata-se daquilo que se esconde da consciência e não daquilo que se mostra diretamente a ela, e, por isso, torna-se caro ao "constructo científico forjado de uma lógica que pensou «mal» a sua efetiva identidade, relegando para o plano da «irrealidade» tudo quanto não seja evidente, rigoroso, operacional" (Cantista, 1988, p.5). Isto é um abalo na coerência de sistemas autocentrados, que trazem respostas para tudo e eliminam o encanto em torno dos fenómenos (ainda) não explicados.

Mas isso não significa que seja epistemicamente instável porque há elementos de coerência interna, construção de personagem, construções arquetípicas gerais e símbolos recorrentes que limitam interpretações arbitrárias, apesar de não conferir objetividade ou universalidade. Eklund (2024) afirma que o ficcionalismo vem em socorro à objeção de que os discursos ficcionais não valem à pena (porque são

[53] Por exemplo: o símbolo cobra. Significa vida ou depravação? Para quem? A cobra pode denotar um ser que rasteja no chão, sujo, precário pode ser o símbolo para as paixões menos elevadas da alma e isso talvez faça sentido dentro de uma tradição cristã porque a cobra convence Eva a desobedecer a Deus e realizar o pecado original. Há vezes em que a serpente aprece mordendo a própria cauda e, nestes casos, Campbell (1990) identifica que a cobra simboliza a vida e os ciclos, a consciência imortal engajada no cíclico movimento de nascimento, morte e renascimento.

sistematicamente falsos) ao indicar que desde que haja algum valor objetivo do discurso, ele não precisa ser abandonado. Austin (1962) comenta que a visão de que uma afirmação deveria ser verificável é, quase sempre, formulada com um dogmatismo infeliz porque nem todas as afirmações verdadeiras ou falsas são descrições e muitas perplexidades filosóficas surgiram pelo engano em considerar enunciados destinados a outra função como simples declarações de factos.

Estas ideias ajudam a inferir que o pensamento simbólico é uma postura hermenêutica. Gabriel (2022) entende a interpretação como uma performance praticada pelo sujeito da experiência estética que completa o seu sentido e contorna o subjetivismo muitas vezes implícito na noção de experiência estética; considera os objetos da experiência como "essencialmente objetos de interpretação, querendo isto dizer que o intérprete (o sujeito envolvido na experiência domínio ficcional) compreende o que lhe é dado pela partitura da obra de arte, em termos de uma performance" (Gabriel, 2022, p.102). Esta ideia é adequada à *Qs* porque complementar o sentido é um recurso que também está presente na performance do narrador. Operando nestes termos, há uma cocriação do sentido.

Com efeito, Cantista (1988) sugere que a forma estética é em aberto e rompe a forma esférica da cosmologia tradicional. Bettelheim (2002) conclui que quando se fala em compreensão cognitiva dos significados dos contos de fadas não se pode encará-los com intenções deliberadamente didáticas, de modo que "qualquer tentativa deliberada de oferecer algo específico a uma pessoa particular não pode ser o propósito de uma obra de arte. Ouvir os contos de fadas e incorporar as imagens que eles apresentam pode ser comparado a espalhar sementes" (Bettelheim, 2002, p.168). Também Kroon & Voltolini (2018) lembram que muitos filósofos identificaram que as ficções são frequentemente inconsistentes. Para Kroon & Voltolini (2024) em muitos casos, no entanto, as verdades que os leitores afirmam encontrar na literatura são bastante contestáveis, mesmo assim, pode-se argumentar que os leitores pelo menos adquirem conhecimento das possibilidades.

O pensamento simbólico é, também, imaginativo e é condição necessária para que a história narrada seja compreendida, porque a análise literal vê absurdos e se

desinteressa. “Um adulto que não conseguiu uma integração satisfatória dos dois mundos, o da realidade e o da imaginação, se desnorteia com estes contos” (Bettelheim, 2002, p.70). Por outro lado, a mente animista de una criança acredita que um rio está vivo porque suas águas correm, assim como que os animais falam e isso os torna abertos para obter respostas dos objetos que lhes causam curiosidade (Bettelheim, 2002).

Para Nussbaum (1990) narrativas simbólicas exigem uma disposição mental simbólica e é sobretudo o filósofo quem observa a multiplicidade, desmonta simplificações e certezas; é a Filosofia que articula a ideia de que o conhecimento poderia ser algo além da compreensão intelectual, e, para isso, a filosofia deve ser mais literária, mais respeitosa do mistério e da indeterminação do que frequentemente é. A maneira certa de a filosofia ser literária é se tornar mais imersa nas complexidades da vida humana, tal como a literatura (Nussbaum, 1990).

Para melhor especificar o funcionamento do pensamento simbólico, a narrativa escolhida é *As Três Linguagens*. Neste conto, um conde da Suíça era “bronco e não conseguia aprender coisa alguma” (Grimm, 2021, p. 281) e foi enviado pelo seu pai para diferentes cidades para aprender com três tutores. Com o primeiro tutor, aprendeu a compreender o que os cachorros dizem quando latem; com o segundo, o que os pássaros dizem; e com o terceiro, o que as rãs dizem (Grimm, 2021). Em cada um desses retornos para casa, o seu pai ficava mais desapontado e com raiva porque ele não tinha aprendido nada valioso ou útil[54], até que, furioso, o expulsou do reino e sentenciou à morte, mas os criados levaram o rapaz até floresta, não conseguiram matá-lo e o deixaram ir (Grimm, 2021).

Durante o exílio o jovem salvou um povo que estava sendo aterrorizado por cães ferozes nos arredores da cidade. Ao se comunicar com os cães, descobre que eles estavam sob um feitiço e eram obrigados a guardar um tesouro; o jovem libertou os cães dessa maldição e recuperou o tesouro ao castelo (Grimm, 2020). Quando decide ir para Roma, encontra no caminho umas rãs que profetizaram que ele seria o próximo

[54] Segundo Bettelheim (2002), esta história representa a pouca utilidade que o entendimento da existência no mundo e da vida interior possuem. Pode ser dito, também, do valor do entendimento dos elementos simbólicos pois “saber a linguagem dos cães não basta; devemos ser capazes de lidar com o que os cães representam” (Bettelheim, 2002, p. 111).

Papa (Grimm, 2021). Ao chegar em Roma, o papa havia acabado de falecer e os cardeais estavam reunidos para eleger um novo, mas estavam aguardando por algum sinal divino sobre quem seria o sucessor. O jovem conde entra na igreja e imediatamente duas pombas pousam em seus ombros e lá permanecem. O clero reconheceu nessa cena o sinal que esperavam, convidaram o jovem para assumir o posto e as pombas o aconselharam a aceitar. Ao se tornar papa, "ele teve de rezar uma missa sem saber uma palavra sequer do que deveria dizer, mas as duas pombinhas não saíram de seus ombros e ditaram tudo em seus ouvidos" (Grimm, 2021, p. 283).

Saber se comunicar com cães fez o jovem virar herói e salvar um reino inteiro, saber falar com as pombas foi a habilidade que levou um jovem não aprendia nada ao posto mais alto da Igreja Católica e celebrar uma missa. Uma reviravolta absolutamente irônica. E, se não fosse a habilidade de também compreender a linguagem das rãs, o jovem não saberia que estava destinado a se tornar Papa, e, provavelmente, não teria aceitado o convite do clero em Roma. Como também, foi preciso algum tipo de pensamento interpretativo por parte do clero para concluir que a presença de duas pombas - que, no simbolismo religioso representam o Espírito Santo - nos ombros de um jovem seria o indicativo que a decisão mais congruente com a vontade divina seria nomeá-lo Papa. Um pensamento do tipo simbólico.

Voltando ao argumento, Cantista (1988) lembra que no pensamento de profundidade há o enriquecimento filosófico porque amplia a experiência, traz um melhor conhecimento da realidade na sua complexidade e um melhor posicionamento do homem nela. Descartes (1973), por exemplo, se vale do pensamento simbólico para melhor compreender as questões particulares ao decidir encará-las como linhas, tomando por empréstimo símbolos da álgebra e da geometria para se beneficiar dos seus resultados. Por fim, eis o mecanismo do pensamento simbólico:

> *Respeitar o contexto ficcional e sua coerência interna rechaçando as interpretações que as contrariem → superar a sensação subjetiva de*

estranhamento pela exploração de formulações alternativas a problemas filosóficos concretos → articular as descobertas em linguagem partilhável[55].

2.3. O ritual dionisíaco e a questão ontológica (*Qo*)

O debate sobre o real permeou a *Qs* em vários exemplos ficcionais[56] e os argumentos utilizados em *Qs* também fazem (implicitamente) a atribuição do estatuto ontológico porque as representações enquanto mecanismo de significação que conexiona pensamento e mundo também atribuem realidades. Este trabalho adota uma posição de transcendência, na qual o universo sem substância (porque ficcionalizado) é convocado ao debate sem ser sem reduzido a ilusões ou abstrações arbitrárias[57]. Para Cantista (1988), tanto o idealismo quanto o empirismo são visões redutoras do real. Por isso, a *Qo* deve responder: como o universo ficcional pode gerar conhecimento mesmo sem existir empiricamente ou fazer referência direta ao mundo fora dele?

Segundo Kroon e Voltolini (2024) as verdades nas ficções podem ser discutidas independentemente de ser realista ou antirrealista. E Thomasson (1999) lembra que, para a vida prática, qualquer pessoa não corrompida pela filosofia, se perguntada se personagens fictícios como Holmes ou Hamlet existem, invariavelmente diria "sim", perplexos com a razão pela qual alguém faria uma pergunta tão boba[58]. E Eklund (2024)

---

[55] O último passo inclui a partilhabilidade, mas isso não impõe a tradução de estilos, mas a possibilidade de articular o(s) ganho(s) epistémico(s) em termos minimamente intersubjetivos, de modo que outros possam acompanhar, discutir, criticar.

[56] Alice está sonhando, mas em nenhum momento se sabe precisar quando o sonho começa tão somente quando Alice acorda, então, há sempre a possibilidade de alguma parcela daquelas coisas serem irreais, e o mesmo pode ser dito de Hamlet sobre ver e conversar com fantasmas; Dom Quixote e Ájax vivem nítidos quadros de delírio.

[57] Para os propósitos dessa discussão, não é fundamental fazer propriamente uma ontologia filosófica da ficção, muito embora isso não signifique que o trabalho se esquiva em adotar uma posição ontológica. Apenas traça os limites da Qo dentro da ontologia filosófica em geral, para evitar dispersão temática. A preocupação mais geral de Eklund (2024) sobre os argumentos que parecem ser relevantes para ficcionalismo como uma estratégia filosófica geral é a postura mais adequada.

[58] Tanto elaborar uma categoria ontológica que acolha as entidades ficcionais quanto postular uma teoria da linguagem que não precise evitar a referências a estas entidades a todo custo, são soluções que só interessam à filosofia autocentrada. Na vida prática, nada muda. Mas é preciso uma teorização ontológica

afirma que, filosoficamente, o paradoxo da existência de entidades abstratas não parece admitir uma resposta fácil ou trivial porque nas salas de filosofia não se fala ficcionalmente, mas quando um falante pronuncia uma sentença normalmente, ele fala ficcionalmente - como, por exemplo, quando se expressa semanticamente uma proposição que supõe a existência de números. Thomasson (2003) também alerta que a discussão em ontologia da ficção não pode ser resolvida empiricamente, entretanto, isso não significa que seja impossível uma formulação ontológica específica para as entidades ficcionais, senão, sua existência se resume a uma presunção.

Assim, encontrar uma fundamentação ontológica para o universo ficcional é importante porque os seres e objetos nas narrativas ficcionais (pode-se chamar genericamente de entidades ficcionais) normalmente são impossíveis[59] de existir. E há a consideração de que tudo o que é não-efetivo ou sem subsistência não é digno de interesse do conhecimento (Meinong, 2005). E Gabriel (2022, p. 90) alerta: "os filósofos gostam de acreditar que 'os produtos secos de tamanho médio' claramente existem, ao passo que Harry Potter claramente não existe". Esta consideração é sublinhada por Thomasson (1999) como a motivação para postular modelos linguísticos que evitem a menção a entidades ficcionais e aponta a insuficiência da técnica da paráfrase[60] porque depende de reformulações contorcidas *ad hoc*. Noutro texto, Thomasson (2003) indica que a paráfrase não evita realmente as entidades ficcionais, apenas as esconde.

A presença de personalidades históricas em ficções deixaria de ter interesse histórico sobre os acontecimentos e comportamentos dessa personalidade? Afinal, "se assumimos que a inexistência é a marca padrão dos objetos ficcionais, poderíamos destruir a realidade escrevendo romances acerca da mesma" (Gabriel, 2022, p. 77). Se a decisão (ou crença) ontológica molda a visão sobre a relevância das construções

---

específica para mostrar o ganho em admitir as entidades ficcionais não somente pela sua inexorável presença na vida intelectual cultural, mas pelo ganho epistémico.

[59] Em *Qs* as ficções impossíveis se referiam aos sentidos demasiados estranhos, loucos ou desassociados do contexto geral de crenças de uma comunidade. Em *Qo*, a possibilidade implica na existência.

[60] Thomasson (1999) explica que essa técnica consiste em reescrever frases aparentemente sobre objetos fictícios de tal forma que elas não pretendam mais se referir a objetos fictícios, mas ainda assim apresentem o valor de verdade da declaração parafraseada.

derivadas de contextos ficcionais, então a Qo empreende aqui uma reabilitação do real sem as reduções do ser ao existir empiricamente. Adota-se uma ontologia de inspiração representacionista, na qual as entidades ficcionais adquirem realidade através de práticas linguísticas partilhadas.

Nas ficções são os próprios objetos reais que aparecem e não substitutos ficcionais de objetos concretos. Walton (1978) explica que o fazer de conta não cria substitutos representacionais do mundo real, ou seja, o cavalo de madeira não é um substituto de um cavalo no mundo real, mas um cavalo real no mundo ficcional do faz de conta. Isto mostra que as ficções não precisam ser referenciais às coisas do mundo fora do texto. A ontologia de inspiração representacionista em *Qo* está fundamentada em três critérios:

(1) a atividade da linguagem em construir contextos simbólicos;

Não se pode desconsiderar a linguagem em um debate sobre questões epistemológicas em estética (Miguens, 2002). Ademais, quando os filósofos debatem sobre ontologia de entidades ficcionais isso mostra que tais figuras são relevantes para construção de sentido, linguagem, realidade.

A linguagem suporta e atribui o estatuto ontológico das entidades ficcionais por ficções implícitas nas práticas linguísticas, sem um compromisso ontológico ostensivo ou a utilização de marcadores linguísticos que projetam universos possíveis. Através de construções simbólicas úteis, a experiência intersubjetiva é organizada porque a linguagem que suporta as entidades ficcionais é usada para ações concretas, realidades socioemocionais, intenções, e não somente para criar romances de ficção. Thomasson (1999) está correta ao defender a necessidade de uma teorização do discurso ficcional que seja mais do que casos de fala não literais envolvidos em um jogo de faz de conta porque isso mistura de forma imprudente a metafísica em algo que deveria ser uma questão puramente gramatical.

Searle (2005) é um expoente da criação de realidades pela prática linguística compartilhada porque considera que a linguagem constitui fatos institucionais, no

sentido de que só podem existir dadas certas instituições humanas[61]. Nesta aceção, existem características do mundo que são independentes e outras que dependem dos sentimentos e atitudes humanas. Uma ontologia da convencionalidade, determinada em virtude das atitudes, dos participantes e do conjunto de regras dentro das quais operam. Se são feitas, constantemente e de forma compartilhada, referências a entidades ficcionais, elas existem, apesar de não encarnadas.

Walton (1978) destaca que o uso omitido de realidades ficcionais na linguagem comum ocorre pelo hábito de brincar com ficções, de afirmar ficticiamente sem operadores fictícios, fingindo afirmar realmente aquilo que é sabidamente uma afirmação fictícia. Neste hábito, há também a facilidade em participar deliberadamente de uma obra de ficção. Tal atividade é especialmente identificável em representações pictóricas porque as imagens são elementos em jogos visuais de faz-de-conta (Walton, 1992).

Meinong (2005) sugere um tipo de objetividade conferida por operações intelectuais e por um particular emprego da linguagem em que há um objetivo-de-ser-tal. Esta conceção traz uma independência ontológica do ser em geral com relação ao ser efetivo substanciado[62] e aponta que o algo da intencionalidade não necessariamente é um objeto material, possível de existir ou que precisa ser representado/representável - porque tudo o que existiu, existe e o que ainda existirá é muito menor do que a totalidade dos objetos do pensamento. Isto delineia os objetos ficcionais como

[61] Searle (2005) sugere como critério definidor a questão: o fenômeno poderia ter existido se nunca tivesse havido seres humanos conscientes com estados intencionais? E Eklund (2024) cita o argumento oráculo como estratégia bastante utilizada no realismo ficcional: se um Oráculo onisciente disser que não existem, de facto, entidades abstratas, acreditaríamos nele e deixaríamos de usar entidades abstratas nas frases? Se nada mudar no uso dessas frases, então há um parecer favorável.

[62] Contudo, quando Meinong (2005) defende a pré-existência deduzida desse objeto para que ele possa sofrer o juízo/decisão de ser ou não-ser - porque o objeto puro está para além do ser e do não-ser, de modo que a apreensão é a apresentação posterior do objeto ao pensar – ele propõe uma ontologia objetiva. Contudo, este ser pré-existente ao pensamento é concluído por uma abstração intelectual; em termos de vida prática, resta-se difícil (para não dizer impossível) que todo o reino de objetos possíveis de existir (mesmo os sem existência material ou impossíveis) independam de processos intencionais. E, se for assim, boa parte das entidades sociais, culturais e procedimentais ficam sem explicação, conforme alerta Thomasson (1999).

dependentes da mente - da intencionalidade que *faz ser real.* Isto se dá, segundo Gabriel (2022), pela própria natureza do pensamento. Há uma atribuição, exterior ao objeto. Mas isso não significa que sua realidade seja apenas representacional ou subjetiva, pois isso conduziria a uma pseudo-existência, sendo necessário um juízo que apreenda corretamente a não-existência desses objetos, conforme sugere Meinong (2005).

O que vem à existência com base no processo mental criador é um objeto abstrato, fruto de um pensamento intencional (Kroon & Voltolini, 2018). O modelo multidimensional de categorias ontológicas sugerido por Thomasson (1999, pp.115-136) é útil porque admite a presença de entidades que são dependentes de estados mentais. Nessa dependência está a base para a distinção ontológica[63] entre abstrato e concreto, real e ideal. As dependências abrem um espectro de categorias[64] no intermédio entre mental e puramente material e as entidades ficcionais variam em diferentes graus de dependência (Thomasson, 1999, p.123).

Adota-se aqui o criacionismo das entidades ficcionais. Kroon & Voltolini (2018) destacam que as correntes criacionistas criam entidades abstratas hipoteticamente. Thomasson (2003) adota o criacionismo das entidades ficcionais, considerando-os membros contingentes do mundo real[65], cujo estatuto ontológico é extraído e correspondente aos conceitos e princípios incorporados nas práticas literárias dos

[63] Thomasson (1999) explica que não se poderia aceitar entidades do tipo A, mas rejeitar aquelas do tipo B, se as entidades do tipo A dependem das do tipo B. Usar relações de dependência para delinear categorias fornece uma maneira de tornar essas restrições de consistência visíveis e de manter o papel central das dependências de uma entidade supostamente existente na determinação de se deve ou não ser postulada.

[64] Há um espectro de possibilidades que evita falsas dicotomias, além de fazer justiça a entidades pouco claras, demasiados estranhas ou impossíveis, mas que fazem parte invariável do mundo social e cultural. Thomasson (1999) respeita a condição de que o real e o ideal estejam em extremos opostos, mas destaca que existem muito mais tipos de coisas não localizadas em espaço-tempo do que apenas entidades ideais porque o concreto e o abstrato não são categorias exaustivas.

[65] Thomasson (2003) explica que essa contingência significa que Holmes é uma personagem fictícia, que é uma figura abstrata entidade de um certo tipo - e, portanto, não uma pessoa e muito inadequada para ser um detetive; e de acordo com essa teoria, os personagens fictícios Holmes e Hamlet existem. Eles existem como entidades abstratas, sem localização espácio-temporal (embora pode ter certas propriedades temporais, como um tempo de criação).

falantes competentes[66], por isso, é necessário ver as condições suficientes (de acordo com tais práticas) para que hajam personagens fictícios, muito embora as regras incorporadas na prática possam não fornecer uma resposta definitiva a todas as questões possíveis. Para Thomasson (2003) isso explica a necessidade de admitir uma certa quantidade de indeterminação e imprecisão na fronteira entre condições da espécie e as condições de identidade dos membros da espécie.

Este primeiro critério da ontologia na *Qo* dialoga com as sentenças performativas de Austin (1962) porque elas efetivam ações como extensão simbólica do agir. O estatuto ontológico das entidades ficcionais é criado pela linguagem simbólica de forma performativa[67], e, como se trata de uma linguagem não-literal, é preciso esclarecer que tais ficções sociais[68] da vida cultural existem sem serem efetivamente concretas.

Contudo, Kroon & Voltolini (2018) alertam sobre o problema dos objetos ficcionais indiscerníveis, sugerindo que alguns criacionistas afirmam que um objeto se torna ficcional quando é compartilhado por mais de uma pessoa, logo, não surge imediatamente quando o autor o concebe. Daí advém o segundo critério da ontologia de inspiração representacionista:

(2) o necessário envolvimento de uma intencionalidade coletiva;

Searle (2005) acrescenta que além da representação em linguagem, é preciso pensar em um nível acima, subir do nível bruto até o nível institucional, e as realidades institucionais apenas funcionam com a aceitação coletiva. Para Nussbaum (1990) o autor se pergunta sobre os sentimentos e pensamentos dos leitores da obra, por isso, concorda com o valor do compartilhamento em detrimento da vivência solitária da experiência. Clowney (2011) defende que todas as expressões humanas são intencionais

[66] Contudo, essa proposta não é a mesma da atmosfera do mundo da arte sublinhada por Danto (2005), fazendo incidir o risco do elitismo institucionalizado, outra faceta do PAC porque Thomasson (2003) considera a prática geral informal em vez de por uma única autoridade.

[68] Vale destacar uma diferença de que em Austin (1962) os performativos estão ligados a comportamentos realizados nas convenções sociais e práticas ritualísticas, e, aqui, se está expandindo este conceito para utilizá-lo também no aspeto criativo-mental das ficções. A convencionalidade vem depois, no compartilhamento da ficção na linguagem.

porque suas práticas incorporam e dependem de conceitos partilhados. Thomasson (1999) considera que o tipo de dependência de entidades sociais e culturais dependem de agentes capazes de representar seu mundo, tornando essas entidades sociais.

Estas ideias autorizam a afirmar que realidade social performativa projeta uma ontologia institucional, admite a existência de entidades ficcionais também por intencionalidade coletiva – em reconhecimento consensual. Searle (2005) indica que o que há de especial na intencionalidade coletiva é a atribuição de funções e status especiais a objetos diferente de sua disposição física e a atribuição de poderes que modelam comportamentos, independentes do desejo e das inclinações para fazê-lo.

Vale destacar a ressalva de Kroon e Voltolini (2024) sobre a definição de ficção como fingimento, que continua a desempenhar um grande papel na maneira como os filósofos entendem a ficção. Contudo, segundo Harari (2015) a força de engajamento humano nas ficções sociais em redes complexas de colaboração está em jamais admiti-las como ficção; elas são (e precisam ser tidas como) reais. Não há fingimento.

Tem-se um *ser* instituído intencionalmente e reconhecido coletivamente como eficaz sem comprometer realidades outras independentes da mente e da linguagem. Esta existência é autônoma, não é derivada, mimética, meramente possível ou análoga ao mundo físico. Kroon & Voltolini (2018) contribuem que considerar a existência de objetos ficcionais como mera possibilidade tem sem custos, dentre os quais, que as afirmações sobre ele sejam sobre o como ele poderia ser e nunca sobre o que é.

Conforme adverte Cantista (1988), as significações não objetivantes do real reposicionam o real na lógica da diferença, naquilo que não pode ser positivado, logo, o ver na postmodernidade não está no imediatamente concreto nem no aprioristicamente direcionado; o ser não é, mas discorre, discursa-se, interminavelmente. E “é o artista quem destrói os limites positivamente configuradores do real objectual (limites empíricos e/ou mentais)” (Cantista, 1988, p.9).

Por fim, Thomasson (2003) problematiza: porquê pensar a existência dos personagens fictícios, quando tudo o que se dize sobre eles pode ser parafraseado em frases que mencionam apenas frases, livros, autores, leitores ou jogos de faz de conta? O terceiro critério responde à objeção cética:

(3) o impacto extratextual dessas entidades.

Kroon & Voltolini (2018) citam que os personagens Barbie e Ken definiram contornos de padrões de beleza, Mickey Mouse é um ícone da cultura pop e Anna Karenina cometeu suicídio, mas não adianta procurar notícias de seu suicídio nos jornais da época e que isso não acontece porque essas personagens foram especificamente tratadas dessa forma em suas narrativas de origem. Há uma presença de impacto ativo, como agente que modela, constrói e comunica circuitos semânticos e dinâmicas do mundo vívido.

Não obstante, deve ser considerada uma questão proposta por Austin (1962) sobre os efeitos (ainda que a sua preocupação específica seja com relação a delimitar a linguagem performativa como ação) pois há uma clara diferença entre a produção real de efeitos reais e meras consequências convencionais. De facto, o grau de interferência das entidades ficcionais no curso natural das coisas não é realizado diretamente no mundo, mas no mundo simbólico-mental, porque Mickey Mouse não consegue efetivamente dirigir um carro, por exemplo. Walton (1978) infere que verdades de faz-de-conta não possuem efeitos/reações fingidas. Em vez de se enganar pensando que ficções são reais, o sujeito acaba pertencente ao mundo fictício de uma maneira realista, engajando-se efetivamente com este mundo.

O contorno simbólico escolhido para a discussão no âmbito dessa ontologia institucional e de inspiração representacionista é a tragédia *As Bacantes*. Eurípedes (1995) descreve o ritual dionisíaco com predicativos de delírio místico, misterioso, selvageria orgiástica, atos de primitivismo de esfolar animais e devorar a carne crua e mentes transtornadas, ao mesmo tempo que considera como legítima sabedoria[69] a exaltação religiosa ao invés do racionalismo, numa espécie de retorno ao primitivismo.

A tragédia postula uma tensão entre a atitude racionalista e a sabedoria mística. De um lado, há um apoio generalizado ao rito dionisíaco pois todas as mulheres de Tebas

[69] O Coro aponta com veemência: "Feliz é o mortal que, consciente da divindade de nossos mistérios, santificando sempre sua vida, sente que tem a alma de um devoto, e na montanha, entregue aos bacanais, celebra, depois de purificado como se fosse um santo, a sacra orgia da Grande Mão Cibele, e enquanto o tirso se enfeita com o diadema de hera para servir apenas a Dionísio!" (Eurípedes, 1995, p.208).

deixam seus lares para participar dos rituais, Cadmo (fundador e antigo rei de Tebas) sai do palácio ornado para juntar-se aos rituais e Tirésias chega a Tebas também para participar do culto a Dionísio. Eurípedes (1995) ressalta que o juntar-se aos rituais é a atitude de mais elevada sabedoria além de ressaltar os benefícios da embriaguez pelo vinho. De outro lado, há uma postura cética atribuída a Penteu que vê nisso tudo um grande flagelo, nega a condição divina de Dionísio[70] (por considerá-lo um impostor), ridiculariza e chama de infame a ritualística.

O fim trágico é atribuído a Penteu – dilacerado e decapitado por sua mãe Agave, tias e outras mulheres em delírio báquico. Penteu suplica pela mãe, remove a peruca, pede para que seja reconhecido, mas o grupo de bacantes continua os ataques e, ao final, Agave entra orgulhosa na cidade de Tebas, convocando uma festa comemorativa, tendo às mãos a cabeça de Penteu pensando que carregava consigo uma cabeça de leão (Eurípedes, 1995).

O delírio báquico não é uma fuga do real, mas uma revelação do mais profundo da existência em si, inacessível pela lucidez. A comunhão com o desvario é a sabedoria, os loucos não são desmoralizados e as personagens que se entregam ao delírio báquico o fazem com plena consciência. Penteu é o paradigma de uma loucura racional, de uma razão auto-referente e rígida, longe de ser sabedoria (Dionísio chama Penteu de rude, ignorante). O erro trágico decorre de quem se mantém apegado à realidade sensível e reduz tudo o que é experienciado no ritual dionisíaco a delírios. Isso revela uma subversão de hierarquias porque estar envolvido em um outro mundo dionisíaco não implica numa experiência menos importante, falsa, enganadora ou uma idealização perdida, mas uma realidade convencional, experiencial e direta.

---

[70] Como se percebe, a atitude de Penteu é típica do sintoma do Espelho Perdido (EP) e tudo o que foi afirmado sobre a soberba de Édipo e de Ájax e o erro em infringir os limites da condição de humano (pág. 22 deste trabalho) como causa do fim trágico, também se aplica aqui. Penteu é advertido pelo seu avó Cadmo, pelo adivinho Tirésias, pelo primeiro mensageiro e também pelo próprio Dionísio disfarçado de estrangeiro, para que não seja arrogante e desista dos insultos heréticos, mas não dá ouvidos: "Não me transmitas a loucura de que sofres! Mas este mau profeta e mestre de tolices terá de ser punido imediatamente!" (Eurípedes, 1995, p.218). Penteu inquire Dionísio, desdenha do mistério que carrega e o deus responde: "O rude achará tola uma linguagem sábia" (Eurípedes, 1995, p. 224) e, mais adiante, "dirijo a loucos a minha mensagem sábia" (p. 226).

Voltando ao argumento, a ontologia dionisíaca difere da ontologia representacionista na *Qo* porque aquela não é mediada pela linguagem; torna-se comunicável após o fato, quando escrita ou narrada. Vale lembrar, é um mensageiro que conta a Penteu o que testemunhou acontecer com um grupo de bacantes que observou em segredo e incentiva Penteu a fazer o mesmo com relação ao grupo de mulheres no qual constara sua mãe e tias (Eurípedes, 1995).

Esta diferença confere à especificidade representacionista da ontologia proposta um potencial epistémico mais fértil e que supera as limitações epistêmicas que o rito enfrenta: (a) a experiência no transe dificilmente pode ser comunicada para quem não participou; (b) ela é efêmera – encerrado o ritual, tudo volta ao mundo ordinário; (c) a experiência é irreflexiva e acrítica porque os participantes são absortos no ritual e não articulam quadros conceptuais; (d) seus efeitos transformacionais são existenciais e individuais.

A autoridade epistêmica de um ser que não é de substância, mas de referência, advém de estar orientado à comunicabilidade, permitindo que sejam reconhecidos como entidades no espaço intersubjetivo, como interlocutores desse espaço. As entidades ficcionais passam, então, a serem evocadas, descritas, (re)interpretadas em diferentes articulações simbólicas e descobertas no ambiente partilhado da linguagem. Assim, o aparente limite de depender da mente e da linguagem converte-se em virtude epistêmica e se revelam muito menos estranhos, impossíveis ou irreais do que parecem.

Utilizar construtos da filosofia da linguagem em uma argumentação ficcionalista não é tão simples porque existem questões não resolvidas na filosofia da linguagem, mas a saída consiste em compreender que os discursos não são ontologicamente comprometedores, mesmo quando usados literalmente (Eklund, 2024). Utilizar argumentos semânticos para afirmar a existência de algo, alertam Kroon & Voltolini (2018), deveria ser feita com a apresentação de um argumento tipicamente ontológico a esse respeito.

Contudo, Searle (2005) separa a subjectividade-objetividade ontológica das epistêmicas, de modo que a subjectividade ontológica (que, no seu conceito se refere às existências que dependem do sujeito) não exclui a objetividade epistêmica nos

resultados de uma investigação a seu respeito pois, sem essa possibilidade, não haveriam ciências sociais. E Meinong (2005) também traz a mesma separação ao afirmar que o ser e o não-ser são pontos de vista diferentes e igualmente válidos para o conhecimento porque o conhecer encontra no *ser-tal* um campo de atividade que não necessita responder antes se seu objeto de conhecimento é ou não é.

Então, Thomasson (1999) assertivamente delimita que os problemas que cercam o discurso fictício podem ser resolvidos ao reconhecer que eles decorrem de diferenças de contextos[71] e não de objetos. Em cada contexto é possível falar sobre objetos fictícios ou sobre objetos reais (a exemplo de quando pessoas, lugares e eventos reais aparecem em obras de ficção e os discutimos como são retratados na história ou pessoas reais em contextos reais, discutindo-as como indivíduos históricos). E Searle (2005) indica como lição metodológica que a ontologia institucional deve ser examinada do ponto de vista dos participantes, por dentro da instituição, para entendê-la mas é preciso meios de representação e indicadores para o reconhecimento coletivo, porque não há nada na pessoa ou no objeto em si que indique seu status. Sem representação, não há atribuição[72] de *ver como*. A descoberta deste real permite retomar uma análise que transcende as determinações do mundo natural (Foucault, 2014). Insurgindo-se à rigidez de um ser uno, há "a plasticidade do sentido polissémico (in) diferente a todo e qualquer limite objectual" (Cantista, 1988, p.7).

2.4. Cinderella e a decisão da *Qo*: reconhecer a legitimidade epistémica da imaginação

[71] Segundo Thomasson (1999) são dois contextos: a) o fictício, sobre o que é real e verdadeiro de acordo com a história e que descreve não meros personagens fictícios, mas sim pessoas reais que podem ser louvados, criticados ou psicanalisados; b) o real, do mundo fora da ficção.

[72] Searle (2005) utiliza o argumento de que animais pré-linguísticos não possuem realidade institucional e exemplifica que um cachorro e o seu dono conseguem ver, por exemplo, um homem cruzando a linha carregando uma bola, mas o homem ver o um jogador marcar um touchdown e o cachorro não. Da mesma forma que Dom Quixote viu gigantes ao olhar para moinhos de vento.

Na *Qo* duas operações mentais atuam de forma conjunta: imaginação e interpretação. A imaginação advém da interpretação dos símbolos e a interpretação é imaginativa, não literal, porque elabora mentalmente contextos ficcionais. A decisão da *Qo* desloca a atenção do discurso fictício para a experiência ficcional imaginativa e procura estabelecer as condições e especificidades para a legitimação epistémica da imaginação. Caso contrário, ocorre o que Searle (2005) comenta sobre a economia: confundir experimentos mentais com hipóteses empíricas, falando deles no mesmo tom de voz de uma ciência natural.

Thomasson (1999) expõe que a experiência fictícia é pouco explorada na ontologia da ficção e sugere englobar as suposições tácitas da atividade que referencia e interpreta contextos fictícios. Em Nussbaum (1983), a imaginação aparece como a atividade que permite o deslizar de um ponto de vista, de um tempo e de uma experiência próprios para outros, de emergir de si para ter acesso a outras referências, de modo que não existem verdades que possam ser dissociadas da perspetiva de uma vida humana e da sua relação com o tempo e a mudança. Para Shen-yi & Tamar (2020) imaginar é representar outros tempos diferentes do presente e outras perspetivas. E Descartes (2004) destaca que a imaginação é um ato de representar sem visar as coisas como elas são, mas através de outras possibilidades.

Essas ideias sugerem que é possível eleger essas experiências mentais de imaginação como veículos epistémicos legítimos para um real que não preexiste à representação. Contudo, Gabriel (2022) indica que a decisão metafísica de conceitos mais amplos como “mente” é o que fazem com que os pressupostos metafísicos e semânticos sobre os objetos ficcionais sejam evitados na bibliografia filosófica. Se for adotada uma postura como a de Ryle (1951), os objetos da imaginação não existem, são apenas pessoas fantasiando testemunhar coisas e eventos que não são reais. Fingir, fantasiar e imaginar são a mesma coisa. Bettelheim (2002) alerta que os contos de fadas que trazem figuras imaginárias como fadas, gigantes, génios e exageros fantásticos despertam, até mesmo em crianças, pensamentos do tipo: *é tudo mentira, é apenas uma história.*

Assim, para que as operações mentais de imaginação não sejam habitats clandestinos de seres sem carne, o produto da imaginação deve ser uma experiência de pensamento e não uma especulação individual. Se a imaginação é revelante para o pensamento simbólico (e, consequentemente, para a construção do conhecimento) na experiência ficcional, o produto da imaginação não pode ser considerado como uma experiência composta de nada.

Se os filósofos se valem de experiências mentais e dilemas metafísicos para fazer Filosofia e essas abstrações mentais são, também, exercícios de imaginação, então as experiências tipicamente mentais[73], como o sonho e a imaginação são territórios para compreensão. Segundo Foucault (2014) realizar a transição da insignificância à manifestação do seu sentido velado, deixando de serem os *nonsenes* da consciência, não significa negar a realidade. E Tulenko (2024) ressalta: quer se esteja pulando de um píer para salvar uma mulher que está se afogando, dirigindo um bonde ou arruinando seus sapatos novos em um lago para salvar uma criança, os filósofos há muito se preocupam com o se e o como as obrigações com o familiar e o estranho divergem.

Contudo, se há um importante papel para o mental, há um recurso a mundos interiores restritos ao indivíduo que imagina? Este é um problema porque ainda que haja a possibilidade de fazer atribuições ou inferências sobre os processos mentais de outrem não desdobram necessariamente em rechaçar o privilégio da própria mente ao sujeito[74]. Segundo Rosbinson (2023), isso implica no fato de que há o cético problema de outras mentes, mas não o correspondente problema da minha própria mente.

Contudo, a opção pela privacidade do espaço mental precisa resolver um problema: Descartes (1973) interpela que a imaginação em nada assegura de certeza

---

[73] Muito embora haja uma ampla discussão na filosofia da mente sobre o que é a mente, sua natureza e diferenciação (ou não) com relação ao corpo, a intersecção que interessa ao trabalho é sobre existir um conjunto de experiências da vida interior, eminentemente mental, e outro conjunto de experiências da vida exterior, corpórea, encarnada. Descartes (2004, p.43) propõe uma independência entre o ideal e o material: "Mas, como toda ideia é uma obra da mente, a natureza dessa ideia é tal que ela não exige por si mesma nenhuma outra realidade formal além da que recebe de meu pensamento ou de minha mente".

[74] Ainda que a questão do lugar e da natureza das operações mentais com relação ao corpo físico não seja um consenso na Filosofia da Mente, aqui é adotada a postura de considerar a imaterialidade da mente e da privacidade mental ao sujeito.

se o entendimento não intervir. Então, para buscar esse entendimento que falta, vale retomar a Foucault (2014) pois ele considera que o mundo das representações elaboradas nos sonhos pela imaginação ganha o estatuto de fala; um discurso, uma linguagem que possui suas leis e estruturas próprias, e, portanto, deve ser deve ser extraído, interpretado. Nos jogos de faz de conta de Walton (1978) ele propõe que não é significativo que a verdade vivida na imaginação do sujeito seja percebida por outros por demonstrativos observáveis porque o princípio relevante é o sujeito que imagina aceite e reconheça como realmente estar vivenciando na própria mente aquela experiência, e somente ele está interessado na verdade da imaginação que resulta.

Isso significa que existe uma dimensão pública nas ficções (como os acontecimentos, comportamentos dos personagens) e uma dimensão privada. Walton (1978) reconhece nisso dois jogos de faz de conta e dois mundos fictícios correspondentes: o público, adstrito ao que a ficção em si retrata, e os privados, nos quais os indivíduos se incluem no mundo ficcional. E Meinong (2005) ressalta que, no caso dos sentimentos, o testemunho da ocorrência não se tratam de fatos psíquicos independentes, mas de representações a título de pressuposições psicológicas nas quais se concede que deseja ou sente algo.

Para resolver essa questão, o mecanismo epistémico da interpretação imaginativa - considerando a imaterialidade da mente e a privacidade de seu conteúdo ao próprio indivíduo – se limita ao mundo ficcional público-compartilhado. E, com isto, o contexto que a ficção relevante fala sobre o mundo ficcional delimita a moldura imagética. É preciso partir dos indicativos, diretos ou indiretos, que a narrativa oferece – este é um papel da performance da narrativa. Este é um pensamento útil e que dialoga com a sugestão de Gabriel (2022) sobre compromissos meta-hermenêuticos para definir interpretações aceitáveis dentro de um espaço de manobra hermenêutico que não é infinito, de modo que, em estética, não valeria de tudo. Mais uma vez, há a ancoragem transversal deste trabalho com o espaço compartilhado de linguagem e significado.

A conclusão de Foucault (2014, p.77) sobre os méritos da exegese psicanalítica pode ser aplicada aqui: “encontrar o sentido de um vocábulo, em uma língua da qual ignoramos a gramática: um método de cotejo, tal como o utiliza a arqueologia para as

línguas perdidas. (…) tanto pela probabilidade como pela decifração de códigos secretos". A própria imaginação como experiência mental ganha também status de linguagem. O principal desafio é o do deciframento, de identificar verbalizações implícitas. Para Foucault (2014), isso une imagem com significado numa espécie de mitologia teórica ou antropologia da imaginação uma vez que, para realização do desejo, há o encobrimento através de imagens, sutilizando os sentidos pela geração de contrassensos. Mitos e sonhos, segundo Campbell (1990), advêm do mesmo movimento de tomadas de consciência que encontram expressões de forma simbólica; "o mito é o sonho da sociedade. O mito é o sonho público, e o sonho é o mito privado" (Campbell, 1990, p.52).

Partindo agora para interlocução simbólica da discussão, a obra escolhida é Cinderella. A jovem menina filha de um homem rico é transformada em criada pela madrasta e duas meias-irmãs após o falecimento da sua mãe[75] (Grimm, 2021). O conto destaca uma mudança até mesmo em sua identidade pois ela começa a ser chamada de Borralheira, em razão de dormir no chão ao lado da lareira e estar sempre suja com o borralho das cinzas. "Cobrir-se de cinzas é um símbolo de luto; viver em frangalhos sujos é um sintoma de depressão" (Bettelheim, 2002, p.270). A menina que vivia entre o borralho, a poeira, a Gata Borralheira[76].

Contudo, Cinderella não perde os sonhos, nem deixa de ser gentil, amorosa e boa com todos, mantendo a capacidade de crer e sonhar mesmo quando as circunstâncias externas desmotivam e entristecem. Essa resiliência do mundo interior de Cinderella é o que irá permitir a reviravolta na história pois ela recebe a ajuda mágica dos animais[77] para comparecer ao baile de três dias oferecido pelo Rei, pois o príncipe iria escolher uma nova para si (Grimm, 2021). A madrasta proíbe Cinderella de ir porque

[75] "elas tiraram suas roupas refinadas, deram-lhe uma velha bata cinza para vestir e riram dela, mandando-a para a cozinha. Lá, ela foi forçada a fazer trabalho pesado: levantar-se antes de o sol nascer, buscar água, acender o fogo, cozinhar e lavar. Além disso, as irmãs a importunavam de todas as formas possíveis e riam dela" (Grimm, 2021, p. 244).

[76] No inglês, cinzas é "cinder", daí o *Cinder-ella*.

não tinha roupas apropriadas, então um pássaro a traz um vestido de ouro e prata, com sapatos cobertos de brilhantes (Grimm, 2021).

Com tão nobres vestes, ninguém reconhece Cinderella no baile, pensando se tratar de uma princesa forasteira, e ela encanta o príncipe, que apenas quer dançar com ela a noite toda. Nas outras duas noites, diferentes belos trajes são trazidos pelo pássaro, e o príncipe só quer dançar com Cinderella. Ao final de cada noite, Cinderella foge do príncipe pois ele insistia em a levar pra casa e ela não queria que ele descobrisse as condições em que vivia (Grimm, 2021). Na terceira e última noite, durante a fuga, Cinderella perdeu um pé dos seus sapatos de cristal na escadaria e o príncipe fica com o sapato. Determinado em reencontrá-la, decide que irá se casar com a senhorita cujo pé este sapato de ouro lhe couber[78] (Grimm, 2021).

Esta história, nas palavras de Bettelheim (2002), fala dos humildes que são exaltados, do verdadeiro mérito que é reconhecido mesmo oculto sob farrapos. Este merecimento está ligado às boas virtudes porque ainda que a beleza e as virtudes sejam escravizadas, um dia elas voltarão a reinar.

Os objetos mágicos mudam a aparência de Cinderella – da sujeição à elegância – numa espécie de metamorfose mágica. São objetos mágicos materializados pela força do desejo de Cinderella, do seu mundo interior, cuja imaginação pragmatiza uma realidade que Cinderella acredita sobre si. É por isso que "a magia, claro, efetiva a apresentação de um desejo; ela exterioriza um desejo" (Wittgenstein, 2007, p. 196).

Apesar de serem objetos mágicos, possuem efeitos reconhecidos no mundo real: operam uma mudança de status social; há um reconhecimento coletivo e a borralheira Cinderella é vista como "alguma princesa forasteira, de tão sofisticada e bonita que estava em suas roupas finas, e não pensaram em Cinderela uma única vez, presumindo que estivesse em casa em meio à sujeira" (Grimm, 2021, p.227). Contudo, não é feita

[78] As meias-irmãs de Cinderella se exaltam com essa possibilidade e mutilam os próprios pés para calçarem o sapato; a mais velha corta o dedão do pé e a mais nova espreme o calcanhar até caber, mas uma pomba adverte o príncipe a observar o sangue escorrendo pelo sapato e percebe, uma por vez, que se trata de duas fingidas (Grimm, 2021). Apenas quando o príncipe exige que a terceira menina da casa compareça e tente calçar o sapato, o calçado serve perfeitamente, ele reconhece Cinderella, a leva para o castelo e se casa com ela.

uma mudança no ser de Cinderella, apenas na aparência. As nobres vestes revelam sua verdadeira identidade nobre, escondida sob a indignidade da servidão. A magia se faz presente no mundo vívido e não em um universo paralelo à vida comum. Cinderella não vai para um País das Maravilhas para que a magia aconteça, mas há uma questão de merecimento, ou de adequação, porque os sapatos de ouro só encaixam nos pés de Cinderella[79].

Voltando ao argumento, esses destaques convergem com os critérios da ontologia representacionista da *Qo*. Toda ciência já foi mera imaginação até ter se estabelecido. Meinong (2005) lembra que toda ciência, em parte, resulta de uma atividade de antecipação de coisas que ainda não existem. Contudo, há a imaginação que ocorre no delírio e nos acessos de loucura, e, salienta Nussbaum (1990), existem formas de transcendência que envolvem fuga e repúdio e outras que são humanas e internas ao entendimento.

Mas há também a imaginação utilizada como forma específica de conhecimento, que ocorre nas operações hermenêuticas do pensamento simbólico. Tais perspetivas reforçam que conhecimento sobre a mente é uma preocupação filosófica para que todo o domínio circunscrito e obscuro do pensamento se torne lúcido e compreensível. Depois de tudo o que foi dito sobre os deslocamentos conceptuais e ontológicos na experiência estética das narrativas ficcionais, os artistas parecem saber melhor a respeito. Por fim, estas são as condições suficientes para que a imaginação tenha relevância epistémica, apesar de não uma "receita de leitura correta":

(i) Possuir coerência e correspondência mínimas com o contexto geral do mundo ficcional pelos indicadores linguísticos;

(ii) Possuir potencial de comunicabilidade intersubjetiva;

(iii) Gerar ao sujeito deslocamento de perspetiva a experiências, categorias de entendimento que não são os seus.

---

[79] uma regra socialmente reconhecida: nos pés de quem o sapato couber, é a escolhida. Todos concordam com isso. Cinderella é identificada em casa, travestida de serviçal, o casamento é celebrado, tudo pela intervenção mágica coletivamente aceita. Ninguém pergunta: "como o sapato não quebrou?", "como o vestido desaparece?". Isso demonstra que a ontologia da ficção em *Qo* está ligada a modos de reconhecimento e legitimação social, não a essências substanciais.

Considerações Finais

As narrativas ficcionais não formulam conceitos filosóficos e nem prescrevem métodos investigativos, mas permitem a vivência cognitiva– o que expande os caminhos para a inteligibilidade de terrenos até então desconhecidos - por estruturas autônomas de conhecimento. Contudo, o trabalho não demonstrou qual o ganho específico que cada texto proporciona. Este ganho ficou mais pressuposto do que especificado, apesar de o trabalho sublinhar o ganho hermenêutico evitando leituras psicológicas e místicas. Também não há evidências de aplicabilidade dos mecanismos a casos concretos.

Apesar das não-respostas, há uma oportunidade para investigação em doutoramento que faça a análise comparada intertextual e interdisciplinar, com a revisão deliberada de perspetivas ignoradas e o teste de como essa primeira formulação pode ser adotada na prática filosófica, investigativa e/ou pedagógica. A afinidade com problemas sobre o que constitui "compreender" em estética pede integração prática. O trabalho não se sugere que o estudo das grandes obras filosóficas seja substituído por contos de fadas e nem a criação de disciplinas literárias nos cursos de filosofia mas já aponta a abertura cognitiva como parte da proposta.

Propositalmente, cada item do trabalho possui a estrutura *A e B*, contendo, de um lado, um conceito ou ideia, e, de outro, uma narrativa ficcional, ligados pelo "e" para indicar não apenas uma soma, mas um componente que os situa em igualdade de importância. A escolha das obras pretendeu demonstrar, pelo próprio método de escrita, ser possível fazer filosofia através das ficções. Apesar da união, o texto deixa claro quando faz análise literária metafórica de quando argumenta filosoficamente. A contingência e a criatividade (ou sobrecarga) hermenêutica mostram que não tem como evitar todas as simplificações – como as que reduzem imaginação à fuga da realidade e ficção com fraqueza epistêmica. O que mitiga o risco é entender que a narrativa ficcional não substitui o argumento, mas fornece um laboratório para explorar alternativas.

Referências Bibliográficas

Adeodato, J. M. (2002). *Ética & retórica: para uma teoria da dogmática jurídica*. São Paulo: Saraiva.

Agostinho, S. (2000). *A cidade de Deus* (Vol. 2, 2ª ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.

Allen, B. (1995). *Truth in philosophy*. Harvard University Press.

Allison, S. T., & Goethals, G. R. (2011). *Heroes: What they do & why we need them*. Oxford University Press.

Aristófanes. (2014). *Rãs* (M. da G. Kury, Trad.; 1ª ed.). Annablume Editora.

Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford University Press.

Benjamin, W. (1994). *O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In W.

Benjamin, Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura (pp. 197–221). Brasiliense.

Berthold, M. (2001). *Grécia*. In *História mundial do teatro* (pp. 103–136). Perspectiva.

Bettelheim, B. (2002). *A psicanálise dos contos de fadas* (16ª ed.). Paz e Terra.

Buber, M. (2009). *Eu e tu* (10ª ed.). Centauro.

Campbell, J., & Moyers, B. (1990). *O poder do mito*. Palas Athena.

Cantista, M. J. P. (1988). *A noção de profundidade no pensamento pós-moderno: Supostos e repercussões*. Revista da Faculdade de Letras – Filosofia, 5–6(2).

Carroll, N., & Alperson, P. (2008). *Music, mind, and morality: Arousing the body politic*. The Journal of Aesthetic Education, 42(1), 1–15.

Carroll, N. (2016). Art appreciation. The Journal of Aesthetic Education*, 50*(4), 1–14. https://doi.org/10.5406/jaesteduc.50.4.0001

Cavell, S. (2020). *O repúdio do Conhecimento em Sete Peças de Shakespeare*. (1ª ed). Empilhadora.

Cavell, S. (2015). *Must we mean what we say*? In Must we mean what we say? (2nd ed., pp. 1–40). Cambridge University Press.

Cervantes, M. (2022). *Dom Quixote*. Clássica Editora.

Collodi, C. (2020). *As aventuras de Pinocchio: a história de uma marionete*. Mundos Extraordinários.

Currie, G., & Jureidini, J. (2003). *Art and Delusion*. *The Monist*, 86(4), 556–578.

Clowney, D. (2011). *Definitions of Art and Fine Art's Historical Origins*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 69(3), 309–320.

Danto C., A. (2005). *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Cosac Naify.

Dégh, L. (1965). *Pretty Maid Ibronka*. In *Folktales of Hungary* (pp. 46–57). The University of Chicago University Press.

Descartes, R. (1973). *Discurso do Método: Para bem conduzir a própria razão e procurar a verdade nas ciências* (2ª ed.). Difusão Europeia do Livro.

Descartes, R. (2004). *Meditações Sobre Filosofia Primeira: Nas quais se demonstram a existência de Deus e a distinção da alma e do corpo* (F. Castilho, Ed.). Editora Unicamp.

Eklund, M. (2024). *Fictionalism*. In E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford encyclopedia of philosophy* (Summer 2024 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University. https://plato.stanford.edu/

Eurípedes. (1992). *As bacantes*. In M. da G. Kury (Ed.), Ifigênia em Áulis, As fenícias, As bacantes (4ª ed., Vol. 5, pp. 203–275). Jorge Zahar.

Freud, S. (2010). *O Mal-Estar na Civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. Companhia das Letras.

Fisher, R. (2001). *O cavaleiro preso na armadura: Uma fábula para quem busca a Trilha da Verdade*. Nova era.

Foucault, M. (2014). *Problematização do sujeito: Psicologia, psiquiatria e psicanálise* (V. L. A. Ribeiro, Trad., 3ª ed.). Forense Universitária.

Gabriel, M. (2022). *Sobre a essência e existência dos chamados "objetos ficcionais*." In J. Meirinhos, V. Rodrigues, & V. Guerreiro (Eds.), *A filosofia em discussão* (Vol. 1, pp. 73–107). Praxis.

Graves, R. (2017). *The Greek myths: The Complete and definitive edition*. Penguin Books.

Grimm, I. (2021). *Contos de fadas dos irmãos Grimm* (2ª ed.). Tricaju.

Harari, Y. N. (2015). *Sapiens: Uma breve história da humanidade*. L&PM.

Hempel, C. G. (1980). *The logical analysis of psychology*. In N. Block (Ed.), Readings in philosophy of psychology (Vol. 1, pp. 14–23). Harvard University Press.

Hume, D. (1910). *Of the standard of taste*. In C. W. Eliot (Ed.), English essays from Sir Philip Sidney to Macaulay (pp. 215–236). P. F. Collier & Son. (Original work published 1757).

Jackson, F. (1982). *Epiphenomenal Qualia*. The Philosophical Quarterly, 32(127), 127–136.

Jung, C.G. (2014). *O eu e o inconsciente*. Editora Vozes.

Kroon, F., & Voltolini, A. (2018). *Fictional entities*. In E. N. Zalta (Ed.), The Stanford encyclopedia of philosophy (Fall 2018 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University. https://plato.stanford.edu/

Kroon, F., & Voltolini, A. (2024). *Fiction*. In E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.), The Stanford encyclopedia of philosophy (Summer 2024 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University.

Lewis, D. (1978). *Truth in Fiction*. American Philosophical Quaterly, *15*(1).

Meinong, A. (2005). *Sobre a Teoria do Objeto e autoapresentação*. (C. R. Braida, Trad.). In J. M. Werle (Ed.), Über Gegenstandstheorie; Selbstdarstellung (pp. 1–51). Rocca Brayde Edições.

Miguens, S. (2002). *Arte, tempo, fim do mundo e salvação (a partir da filosofia)*. In Materiais para a salvação do mundo 2 (pp. 19–29). Coleção Libretos.

Miguens, S. (2010). *L. Wittgenstein, Observações sobre o Ramo Dourado de Frazer*. Revista Da Faculdade de Letras Da Universidade Do Porto.

Nietzsche, F. (2000). *Para a genealogia da moral: Um escrito polêmico* (J. M. Justo, Trad. e Notas). Relógio D'Água.

Nussbaum, M. (1983). Fictions of the soul. Philosophy and Literature, *7*(2), 145–161.

Nussbaum, M. (1985). Sophistry about conventions. New Literary History, *17*(1), 129–139.

Nussbaum, M. (1990). *Love's knowledge: Essays on philosophy and literature*. Oxford University Press.

Oliveira, A. (2020). *Os três Porquinhos* (1ª ed.). Instituto LpC.

Platão. (2017). *A República*. (15ª ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.

Robinson, W. (2023). *Dualism*. In N. Z. Edward & U. Nodelman (Eds.), The Stanford Encyclopedia of Philosophy (spring 2023 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University.

Ryle, G. (1951). *The Concept of Mind*. Hutchirfton House.

Schopenhauer, A. (2022). *Sobre o sofrimento do mundo & outros ensaios*. L&PM Pocket.

Scruton, R. (1974). *Objectivity and value*. In R. Scruton, Art and imagination: A study in the philosophy of mind (pp. 240–250). Methuen.

Scruton, R. (2007). *Em busca do estético* (V. Guerreiro, Trad.). British Journal of Aesthetics*, 41*, 232–250.

Searle, J. (2005). *What is na institucion*? Journal of Institucional Economics. 1(1). 1-22.

Shakespeare, W. (1603). *A trágica história de Hamlet: Príncipe da Dinamarca* (R. Mores, Ed.; 1ª ed.). eBooks Brasil.

Silva, M. de F. (2014). *Introdução*. In Aristófanes, Rãs (1ª ed., pp. 7–27). Annablume.

Sófocles. (2009). *A trilogia tebana - Édipo Rei, Édipo em Colono*, *Antígona*. (14ª ed). Zahar.

Sófocles. (2013). *Ájax* (2ª ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.

Shen-yi, L., & Tamar, G. (2020). *Imagination*. In E. N. Zalta (Ed.), The Stanford encyclopedia of philosophy (Summer 2020 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University.

Thomasson, A. L. (1999). *Fiction and metaphysics*. Cambridge University Press.

Thomasson, A. L. (2003). *Fictional characters and literary practices*. British Journal of Aesthetics*, 43*(2), 138–157.

Tulenko, A. (2024). *Folklore is philosophy*. Aeon. https://aeon.co/

Walton, K.L. (1978). *Fearing Fictions*. The Journal of Philosophy, **75**(1), 5–27.

Walton, K. L. (1992). *Make-believe and its role in pictorial representation and the acquisition of knowledge*. Philosophic Exchange*, 23*(1), 81–95.

Wittgenstein, L. (1999). *Investigações filosóficas*. Editora Nova Cultural.

Wittgenstein, L. (2007). *Observações sobre o ramo de ouro de Frazer*. Revista Digital AdVerbum*, 2*(2), 186–231.

Williams, B. (1993). Shame and necessity. University of California Press.

Williams, B. (2006). The sense of the past. Princeton University Press.