A mente e a evolução cultural humana: suas implicações para a teoria da ficção

The mind and human cultural evolution: its implications for the theory of fiction

Pedro Dolabela Chagasⁱ (UFPR/CNPq)

Resumo: Discussão das funções que fomentaram a evolução da ficção como prática cultural, observando-se como o seu processamento cognitivo permitiu que ela se estabilizasse como hábito individual e coletivo. Argumenta-se que os dois pontos se entrelaçam: a sinergia entre funções de grande apelo coletivo e um processamento cognitivo acessível teria favorecido a popularidade e o sucesso histórico da ficção. Quanto ao primeiro ponto, sugere-se que o seu surgimento e estabilização como prática social foi motivado pela sua disposição como *affordance* cultural de função homeostática, nos níveis individual e coletivo. Quanto ao segundo, discute-se a sugestão da psicologia experimental de que a leitura do texto ficcional não demanda quaisquer capacidades cognitivas excepcionais: a ficção se adapta às nossas predisposições mentais, e não o contrário, i.e. a sua leitura não pressupõe capacidades mentais desenvolvidas especialmente para ela. Defende-se que esses dois argumentos convergem na explicação das origens e do sucesso evolutivo e histórico da ficção, aqui definida não apenas como um atributo de certas produções humanas ou um conjunto de produções dotadas de características comuns, mas como uma prática cultural tradicionalizada.

Palavras-chave: teoria da ficção; cognição; evolução cultural; teoria das *affordances*; homeostase.

Abstract: discussion of the functions that fostered the evolution of fiction as a cultural practice, observing how its cognitive processing enabled its stabilization as an individual and a collective habit. It is argued that these two points are intertwined: the synergy between functions of great collective appeal and an accessible cognitive processing could have favored fiction's popularity and historical success. About the first point, it is suggested that the emergence and stabilization of fiction as a social practice was motivated by its disposition as a cultural affordance of homeostatic function, at the individual and collective levels. As to the second, we discuss experimental psychology's suggestion that the reading of fictional texts does

not demand any special cognitive capacities: fiction adapts to our mental predispositions, not the other way round; its reading does not presuppose any mental capacities specially developed for it. It is argued that these two propositions converge in the explanation of the origins and of the evolutionary and historical success of fiction, defined not only as an attribute of certain human productions or as a set of objects endowed with common characteristics, but as a traditionalized cultural practice.

Keywords: theory of fiction; cognition; cultural evolution; affordance theory; homeostasis.

Em livro recente, Felix Martin nos lembra que o dinheiro não é “uma coisa, e sim uma tecnologia social: um conjunto de ideias e práticas que põe ordem naquilo que produzimos e consumimos e na forma como vivemos em sociedade” (MARTIN, 2016, p. 46). Como é sabido, em relação ao dinheiro em si – e não aos objetos e símbolos que o representam – não há “nada físico para observar”, noção que evoca a proposição de Searle pela qual “um tipo de fenômeno só é dinheiro se pensarmos nele como dinheiro[, e] o que se aplica ao dinheiro aplica-se à realidade social e institucional em geral[:] linguagem, propriedade, casamento, governo, universidades, [...] são todos, em parte – mas não inteiramente –, assim descritos porque os consideramos dessa maneira” (SEARLE, 2000, p. 63). Neste artigo, a ficção será pensada nesta direção. Como um “conjunto de ideias e práticas”, a sua fruição e a rotinização da sua oferta pressupõem a própria noção de ficção no “pano de fundo” cognitivo do leitor. Se ela “põe ordem na forma como vivemos em sociedade”, é porque os seus mundos imaginários conferem certa estabilização – de tons variados, indo do otimismo à distopia... – às tensões e ao caos informacional que imperam na vida social. E se a sua prática subsiste como hábito (de fruição) e como crença (no valor do objeto fruído), tal como no caso do dinheiro isso pressupõe instituições (teatros, cinemas, editoras, museus...) que lhe deem subsistência: a sua “função de status” é o que sustenta a sua presença social persistente.

Uma obra só é ficcional quando assim a compreendemos. Mas tal como não é preciso “compreender” o dinheiro para utilizá-lo, a circulação da ficção tornou-se igualmente naturalizada. É certo que, tendo sido assediada com frequência pela crítica moral e epistemológica desde a antiguidade (i.e. desde que ela se tornou um fenômeno público de maior alcance), a narrativa ficcional escrita, da qual temos mais registros materiais e que tomaremos como paradigma-objeto neste artigo, seria intelectualmente dignificada apenas na

modernidade. Mas à margem dos valores dos círculos culturais de elite, a familiaridade da nossa relação com objetos ficcionais (em diversas mídias) mostra a sua profunda integração à cultura, compreendida como conjunto de valores, crenças, normas, ideias, hábitos e práticas transmitidas entre as gerações, sob linhas de continuidade e diferenciação.

Essa presença continuada da ficção como prática social sugere que a sua teorização pode ser produtivamente deslocada da tentativa de identificar a inscrição da ficcionalidade na materialidade dos objetos, para a investigação das condições que permitem que eles sejam processados cognitivamente e circulem socialmente de maneira naturalizada: ao invés de situar a ficcionalidade nas propriedades materiais dos objetos, optarei pela convergência de uma visada evolutiva, que discuta porque a ficção surgiu e se rotinizou como prática, e uma visada cognitiva, que explique como ela é processada com tamanha facilidade. Tomando-se a literatura como paradigma-objeto, trata-se de substituir a noção pela qual a ficcionalidade seria uma propriedade que, inscrita na materialidade da obra, a distinguiria ontologicamente da não-ficção, pelo tratamento da ficção como hábito individual e prática cultural. Muitas dificuldades relativas à descrição e à conceitualização do fenômeno se devem à confusão entre o processo e o produto, tomando-se como paradigma-objeto produções que emergiram em ambientes em que a ficção já estava rotinizada, para então experimentar o pasmo diante de algo que não tem função aparente mas é amplamente desejado, cuja linguagem soa peculiar mas é processada sem empecilhos, que não fala daquilo que é mas é compreendido como se o fizesse... É a dificuldade de explicar o fenômeno já amadurecido que motiva a declaração da sua radical singularidade, noção que será desacreditada neste artigo – em particular, pela descrição do seu processamento cognitivo e da condição relacional (e *fuzzy*) da sua percepção material e atribuição funcional.

Não tratarei a ficção primordialmente, pois, como “propriedade” ou “atributo” (associada ao adjetivo “ficcional”), e nem como conjunto delimitado de objetos (associada ao substantivo “ficção”). Tal escolha é, decerto, uma questão de ênfase: não há como pensar a ficção como prática cultural sem remeter àquelas duas outras acepções; a terceira via escolhida é, em última análise, um procedimento heurístico que visa elevar a teoria a um nível superior de generalidade e abrangência. Trata-se de destacar que, mesmo que a sua prática

varie muito – a depender do lugar, época, mídia e grau de institucionalização –, a ficção não é apenas o livro, mas o deitar-se no sofá para a leitura; é o filme, mas é também sair de casa, pagar o ingresso e entrar no cinema: ela implica, em suma, a abertura de espaço e de tempo na rotina para a sua fruição. Como práticas tradicionalizadas, o livro, o filme, a revista em quadrinhos detêm hoje uma função de *status* que prescinde de justificção; se alguém vai ao cinema, ninguém lhe pergunta as razões dessa decisão. Como chegamos a esse ponto?

Eis, afinal, o tema deste artigo: discutir as funções sociais que motivaram a evolução da ficção como prática cultural, e o tipo de apelo às nossas capacidades mentais que permitiu que ela se estabilizasse como hábito individual e/ou coletivizado, para entrelaçar esses dois pontos na proposição pela qual a sinergia entre um processamento cognitivo acessível e funções de apelo grande coletivo teria favorecido o seu sucesso histórico e consequente naturalização. A psicologia experimental tem sugerido que ficções se adaptam às nossas predisposições mentais, sem demandar capacidades desenvolvidas especialmente para elas: mesmo que as convenções ou tradições comunicacionais dos “gêneros” e “estilos” co-orientem o processamento da informação – ao predispor o público a certos padrões de relação com a obra –, e se, nessa medida, o aprendizado cultural fomenta capacidades específicas de leitura, veremos que até os códigos mais tradicionais apelam a capacidades mentais inatas e/ou desenvolvidas espontaneamente em nossa experiência do mundo. Quanto às suas funções evolutivas, é certo que o romance grego do início da era cristã, talvez o mais antigo registro material da ficção no Ocidente, apresenta descontinuidades importantes em relação a códigos e funções comunicacionais previamente institucionalizados: eram narrativas sobre personagens que o leitor só passava a conhecer no contato com o texto, desprovidas de funções autoevidentes, sem grande reputação no campo letrado, e desejadas pelo prazer da leitura – condições até hoje associadas à ficção, e às quais estarei remetendo ao utilizar o termo. Mas a psicologia evolutiva sugere que essa autonomização em relação ao *mythos* e à verdade histórica, com o desenvolvimento correlato de códigos textuais próprios, não eliminava a exploração de funções ancestrais, antropologicamente fundamentais, e portanto já exploradas em produções a meio caminho entre a ficção e o mito; neste artigo, aquelas funções serão aglutinadas na noção de “homeostase” (individual e coletiva). A ideia é que, se

ficções não trouxessem benefícios de algum tipo, a sua prática não teria se estabilizado: elas só existem porque há pessoas que as produzem e outras tantas que as desejam; se a sua prática se tradicionalizou, é porque o tempo e o trabalho investidos nessa produção e recepção foram – em sociedades suficientemente complexas – reiteradamente recompensados, algo que dificilmente teria ocorrido se a sua função se limitasse ao prazer da fruição (que, em todo caso, é majoritariamente a causa imediata do interesse por ela).

Esse seu processo de popularização trouxe uma consequência: para o público atual, praticar a ficção envolve buscar textos que, de antemão, ele sabe serem ficcionais. Teorias que se preocupam com as condições de identificação da ficcionalidade nas características imanentes dos textos costumam insistir num falso problema, pois em geral a sua condição ficcional é informada de antemão. Decerto as suas convenções comunicacionais (materialmente instanciadas) também a indicam, mas há séculos a circulação social das obras pressupõe o anúncio da sua ficcionalidade – como toda prática cultural, a ficção é dotada de espaço próprio em meio a produções circunvizinhas, a ponto de toda “subversão” dessa fronteira pressupor a fronteira no próprio ato da subversão (como ocorre, hoje, com a chamada “autoficção”). Como essa prática se estabilizou? Quais foram os passos que levaram, no passado remoto, das cripto-ficções do pensamento hipotético ao mito e à epopeia, e daí à produção de estórias prazerosas dirigidas especificamente ao público contemporâneo? Não sabemos exatamente, mas este artigo aposta que a prática não teria se rotinizado se ela não trouxesse benefícios individuais e coletivos, nem se o seu processamento cognitivo fosse difícil a ponto de restringi-la a públicos seletos. Antecipei que os benefícios serão tratados como um tipo peculiar de homeostase; quanto ao processamento cognitivo, a proposição é que a ficção continuamente se adapta (e tem que se adaptar) à mente humana: mesmo as metaficções de Luciano, Cervantes, Sterne e Pirandello, na aparência apartadas das prováveis motivações biológico-culturais que deram origem à prática da ficção, pressupõem uma capacidade de leitura – pela narratologia cognitiva de uma Monika Fludernik, pela neurociência da leitura de um Stanislas Dehaene... – biologicamente condicionada.

A concepção da ficção como prática cultural apoiando-se na análise do seu processamento cognitivo: essa convergência tanto complexifica quanto deflaciona a sua

teorização. Ela a complexifica, pois muitos elementos devem ser inscritos na explicação; ela a deflaciona, pois a ficção perde em especificidade para tornar-se uma exaptação de capacidades e atividades que não evoluíram para ela. Vejamos como isso funciona.

Como a ficção veio a existir, e como ela assegurou a sua subsistência? Entendo que a sua origem já pressupunha formada a *collective intentionality* de que fala Michael Tomasello (2014) – que teria evoluído, com a complexificação das sociedades humanas, para possibilitar a comunicação de pessoas estranhas entre si, mas que compartilhavam realidades comuns. À diferença da *shared intentionality*, que teria emergido como pano de fundo para as comunicações pragmaticamente orientadas entre pessoas da mesma tribo (que se conheciam pessoalmente, portanto), e que teria provido o fundamento inicial da nossa capacidade de pensamento (ao permitir, por exemplo, a formulação de categorias), a *collective intentionality* regularia o convívio entre os desconhecidos que passaram a se encontrar regularmente em sociedades maiores e internamente mais diferenciadas funcionalmente (nos encargos do comércio, da agricultura, da religião, do governo, da burocracia, da segurança, da guerra, das artes). Ela teria acelerado um processo de *feedback* nos padrões comunicacionais dessas sociedades em processo de complexificação, pelo qual crenças embrionárias seriam associadas a símbolos materiais e signos linguísticos que, com o tempo, passariam a ser processados como manifestações diretas daquelas crenças, colaborando para fortalecer a sua disseminação e, por esse meio, aprofundar a própria complexificação social, com a sua necessária regulação de larga escala apoiando-se na difusão e internalização de símbolos, valores, crenças, normas e categorias coletivamente aceitas – sobre os quais a ficção se apoia, e sem os quais ela não existiria.

É o que me leva a crer que a *collective intentionality* foi uma condição de possibilidade do surgimento da ficção (ainda que não uma condição suficiente, como veremos adiante). O caso é que já a elaboração de “mundos possíveis” de autoria coletivizada, como os mitos e epopeias, pressupunha descrições tipificadas (de lugares, personagens, contextos e situações), categorias e valores compartilhados socialmente, a projeção de *ethoi* e padrões de expectativa, em suma: pressupunha o “pano de fundo” de Searle, o “conjunto de capacidades, habilidades, tendências, hábitos, disposições, pressuposições e ‘know-how’” que confere estabilidade à

nossa relação com o mundo, determinando as condições de satisfação de “todos os nossos estados intencionais, todas as nossas crenças, esperanças e medos pessoais” (SEARLE, 2000, p.61). Pré-intencional, infra-consciente e em parte culturalizado, sem tal “pano de fundo” os mitos não poderiam ter sido elaborados, tampouco as epopeias – e menos ainda os mundos imaginários aos quais fomos habituados pela leitura, pelo teatro, pela televisão, criados por autores individualizados que explorariam o “pano de fundo” para antecipar as respostas do público a estímulos (a jogos) criados para a sua fruição.

Esses mundos desde sempre conviveram com outros usos da linguagem. O atributo da ficcionalidade tem um claro componente relacional (v. CURRIE 1990): em cada contexto pragmático de comunicação, a ficção se define em contraste com a não-ficção. Esse dado relacional dificulta a indução, das propriedades das obras, das características que seriam suficientes para a atribuição de ficcionalidade a todo e qualquer objeto; ao longo do tempo, pode até ocorrer que a mudança do “pano de fundo” faça com que textos originalmente não-ficcionais passem a sê-lo – como ocorreu com a *Odisséia* e a *Ilíada*, ou mesmo (para os ateus) com a Bíblia. Não surpreende, pois, que também as funções da ficção tenham um viés relacional: é em meio às funções de outros discursos e práticas que as suas especificidades transparecem. Daí que, se o desenvolvimento de “panos de fundo” culturalizados foi uma condição para a sua evolução e processamento cognitivo, por si ele não explica o interesse por ela; em e por si, o apoio em crenças, símbolos e valores compartilhados não difere a ficção, por exemplo, do mito e do pensamento moral. Entendo que, em cada contexto específico, a sua especificidade se afirma em seu direcionamento ao presente: enquanto o mito e a moral miram a atemporalidade, a ficção, explícita ou implicitamente, fala do aqui e agora.

A causa imediata do envolvimento com a ficção costuma ser o prazer que ela suscita, em suas variadas formas (usualmente categorizados como “drama”, “suspense”, “aventura”, e assim por diante). Mas a explicação psicológica desse prazer (por exemplo, em BLOOM 2010 e DUTTON 2009), e do consequente interesse por ela, tem se apoiado no fato de que o seu uso emotivo da linguagem permite a simulação mental, durante a fruição, de ações e situações que o leitor pode se imaginar vivendo, em contextos e situações que evocam problematicamente valores socialmente compartilhados, provocando emoções, sentimentos e racionalizações

motivados pela empatia pelas personagens, pelo juízo moral das suas ações, pelo aprendizado induzido da vivência simulada (e portanto segura) de vivências alheias. Uma produção ficcional bem-sucedida (para o público visado) provoca não apenas efeitos emocionais de superfície – a tensão da expectativa no suspense, o prazer da gargalhada na comédia –, mas é também um simulador mental, emocionalmente carregado, de vivências alheias, que são aproximadas do espectador pelas redes de empatia que elas suscitam, com suas tramas atraentes e enredos bem articulados, não raro, perpassados por problemas socialmente relevantes, mas de equacionamento ainda incerto.

Esse último ponto – a incerteza na lida com os problemas sociais evocados – nos põe diante da função que, no meu entender, mais estimulou a sua institucionalização: atuar como uma *affordance* cultural que oferece orientação infra-consciente para a autocolocação de indivíduos e coletividades num mundo permeado de ambiguidades, contradições, dores e angústias, assim colaborando para a sua homeostase. Nos termos de António Damásio, a arte, em geral,

pode ter começado como um expediente homeostático para o artista e os que desfrutassem de sua arte, e também como um meio de comunicação. Por fim, tanto para o artista como para sua plateia, os usos diversificaram-se. A arte passou a ser um meio privilegiado de trocar informações a respeito de fatos e emoções considerados importantes para os indivíduos e para a sociedade. [...] Também se transformou em um modo de induzir emoções e sentimentos alentadores, [e] tornou-se um modo de explorar a própria mente e a mente dos outros, uma maneira de ensaiar aspectos específicos da vida e um modo de exercitar juízos morais e ações morais. [...]

Em suma, as artes prevaleceram na evolução por terem valor para a sobrevivência e contribuírem para o desenvolvimento da noção de bem-estar. Elas ajudaram a dar coesão aos grupos sociais e a promover a organização social, auxiliaram na comunicação, compensaram desequilíbrios emocionais decorrentes do medo, raiva, desejo e tristeza. Provavelmente, também inauguraram o longo processo de criar registros externos da vida cultural. [...]

As artes foram uma compensação imperfeita para o sofrimento humano, para a felicidade não alcançada, para a inocência perdida, mas ainda assim alguma compensação elas trouxeram e ainda trazem, como um consolo diante das calamidades provocadas pela natureza e do mal causado pelos homens. Elas são uma das maravilhosas dádivas da consciência ao ser humano. (DAMÁSIO, 2012, p. 359-360)

Se a arte é assim importante, é porque a vida humana está em constante desequilíbrio. Para além do sofrimento individual (e existencial) de que fala Damásio, na vida social não é fácil circular entre expectativas, normas, jogos de atribuição de poder e status, crenças e

valores sempre relativamente ambíguos, idiossincrasias individuais... O ambiente social não assegura a estabilidade prolongada sequer das suas características (culturais, políticas, demográficas...) aparentemente mais cristalizadas, o que sugeriu a Ellen Spolsky (2015) a função homeostática que, no campo artístico, especificamente a ficção teria assumido: Spolsky propõe que, periodicamente, o aumento da instabilidade das normas e crenças reguladoras da vida coletiva, com o consequente tensionamento das relações públicas e privadas, impõe que os “contratos sociais” hegemônicos sejam renegociados. Contratos sociais são tão mais determinantes quanto menos visíveis (ou enunciados) eles forem; se eles são tão efetivos, é por darem fundamento a expectativas silenciosamente compartilhadas. Daí que, quando a instabilidade do quadro social sob a sua regência impõe a sua renegociação, a dificuldade será justamente enunciar, com alguma consistência, os próprios termos do contrato e os seus problemas relativos. Especialmente os problemas mais recentes costumam ser mal discernidos, emergindo como “insatisfação”, “medo”, “incômodo”, “desconforto”, “frustração”, “ansiedade”, sentimentos que, não por acaso, obras ficcionais adoram explorar: elas sabem produzir coerência a partir da ambiguidade e da incerteza, conferindo ordenação àquilo que já é vivido como “tensão”, mas ainda não sabemos muito bem como nomear.

Para que essa função homeostática tenha efeito, é imperativo que a obra atraia a atenção do público num universo informacional competitivo. Ficções competem por atenção entre si e com a não-ficção (nesse caso com a desvantagem, jamais completamente superada, da acusação de “desperdício de tempo” e “extravio moral”; em cada contexto histórico, nem todas as produções ficcionais gozarão de *status* elevado). Na lida com esse desafio, prevalecem historicamente duas estratégias complementares: construir enredos que abriguem temas de interesse contextual em conflitos de interesse universal; recorrer a códigos comunicacionais capazes de seduzir e envolver o público visado. Sobre o primeiro ponto, a psicologia evolutiva tem sugerido um elenco de temas de interesse trans-histórico: conflitos de status, cooperação e competição; tabus relativos ao sexo, à morte e à doença; as posições de inimigos e grupos desfavorecidos; as relações de amizade entre inimigos aparentes e as relações de rivalidade entre amigos aparentes; as normas e expectativas relativas à ordem material, familiar e política; o lugar da coletividade no mundo... Steven Pinker (1998) não

exagera ao dizer que a história da literatura universal passeia por temas como esses – que interessam diretamente, afinal, à nossa homeostase social e psíquica. Em cada época e lugar, eles são mobilizados para abordar questões contextualmente inscritas: em enredos que apresentam conflitos de interesse universal, problemas locais são co-extensivamente evocados – ou vice-versa.

Quanto ao segundo ponto, a princípio tudo parece mais simples: para cativar a atenção do público, a estória deve ser bem contada. Mas isso não é nada fácil de definir. No caso da ficção narrativa, Borges, Casares e Ocampo (2006) sugeriam que a criação de um bom “ambiente” ou “atmosfera”, na qual a *surpresa* desponta como “efeito literário” central, é de capital importância para o bom enredo. A construção da surpresa estimula o reforço da unidade da ação, pois ela facilita que o efeito de surpresa não se dissipe em meio a outros desdobramentos da trama, colocando-se como culminância do enredo. Que o enredo culmine num efeito de surpresa estimularia também a conexão precisa entre os seus elementos internos, que assim estarão colocados numa relação de interconexão causal tão estreita a ponto de suscitar uma impressão geral de necessidade: a rigor, tudo isso já interessava ao Aristóteles da *Poética*, em especial a aparência de necessidade suscitada pelo entrelaçamento dos elementos de um enredo em que cada movimento determina os movimentos subsequentes. Assim internamente articulado, o enredo se conclui apenas em função daquilo que nele já estava incluído: a direção de cada movimento deriva dos movimentos anteriores, acarretando uma acumulação auto-referencial de sentido. A aparência de necessidade emergiria, pois, da interconexão diacrônica entre os elementos internos, em particular quando um deles desempenha algum papel em muitas determinações ao mesmo tempo (tornando-se multifuncional e, desse modo, na aparência insubstituível). Essa impressão de necessidade é importante quando se quer fazer coincidir, num só golpe, a surpresa e o reconhecimento: neste caso, o prazer da surpresa e a produção de reconhecimento intensificam-se mutuamente. Tal precipitação terá emergido, portanto, da unidade produzida pela interconexão causal dos elementos diacronicamente estruturantes do enredo: essa seria a descrição de uma boa arquitetura diegética.

Mas apesar da sofisticação dessa descrição, o caso é que não há regra nem receita para a construção de uma boa estória. O campo de teste é a reação do público, que nenhum ficcionista é capaz de controlar. E está claro que uma boa forma narrativa não basta para despertar interesse; vimos que os temas escolhidos serão também decisivos para o envolvimento afetivo do fruidor. Pois o ato de narrar é carregado de implicações: ao invés de abordar um tema de maneira abstrata, o enredo o radica numa estória pessoal; se o tema é a escravidão, ele será evocado na vida de um escravo. Na comparação com a não-ficção, essa individuação favorece a ficção ao aumentar o enlace afetivo do público: se Kahneman sugere que generalidades são pouco efetivas para a absorção de uma nova informação, sermos “surpreendidos por casos individuais” favorece o aprendizado por inferência:

nem mesmo estatísticas causais atraentes vão mudar crenças longamente acalentadas [ou] enraizadas na experiência pessoal. Por outro lado, casos individuais surpreendentes têm um impacto poderoso e constituem ferramenta mais eficaz para ensinar [...] porque a incongruência deve ser solucionada [e] embutida numa história causal. (KAHNEMAN, 2011, p. 220-1)

Nesse aprendizado (consciente ou infra-consciente), e também nas conversas que a ficção motiva, processa-se a sua função homeostática, que só se efetivará, para cada obra em particular, se os temas e técnicas de composição empregadas permitirem um processamento cognitivo que energize o envolvimento do público. Para além da artesanania na composição formal – discutida por Borges e Aristóteles –, as técnicas mais propensas a suscitar um processamento energizado são aquelas que reciclam convenções comunicacionais já difundidas, em especial as convenções dos gêneros (ficcionais ou não). Mesmo que as suas delimitações sejam inevitavelmente *fuzzy*, todo gênero, como elemento de certa tradição de produção ficcional, é passível de fácil reconhecimento, contando com um público habituado a ele e dotado de um repertório de exemplos internalizado como memória (individual e compartilhada).

Essa memória é acionada em cada nova leitura: tal como acontece em qualquer situação inédita de comunicação, a mente do leitor tentará identificar padrões de fundo (na composição da obra) que expliquem os comportamentos, falas e ações dos personagens, nas situações em que eles se encontram. Para atrair atenção para esses personagens e situações, a narrativa recorrerá à familiaridade do leitor com personagens e situações semelhantes, no

mundo real ou na tradição ficcional (seres e contextos ficcionais são tão inspirados em figuras reais quanto em figuras ficcionais). Nesse apelo à tradição ficcional internalizada como memória, duas situações predominam. Se o leitor se depara com uma obra que segue convenções de gênero, ele terá a expectativa, tal como num jogo esportivo cujas regras constitutivas ele conhece bem, de que aquele enredo – aquela “partida” em particular – se mostre diferente de enredos anteriores, i.e. de que ele seja único à sua maneira: então, os elementos que lhe conferirem singularidade prenderão a atenção e permanecerão na memória de curto (e talvez de longo) prazo do leitor. É o caso, por exemplo, de tantas histórias policiais em que as personalidades e motivações dos agentes são lugares-comuns, mas a execução do crime, em sua originalidade e surpresa, capta a atenção. Por outro lado, se a obra impuser o aprendizado das regras constitutivas do seu mundo ficcional, tal aprendizado por si conferirá singularidade ao jogo, prendendo a atenção e permanecendo na memória. É o caso de *1984* e *Admirável mundo novo*, que impõem grande esforço cognitivo para a compreensão da própria constituição do mundo em que a ação transcorre.

Seja qual for o caso, a tradição ficcional (internalizada como memória) co-orienta o processamento do texto. Ficcionistas costumam explorar, indistintamente, convenções ficcionais e não-ficcionais: a reciclagem é a regra, seja na imitação, seja na inovação nos códigos comunicacionais. Esse apelo a convenções de gênero pode ser entendido como uma estratégia de redução do caos informacional e direcionamento da interpretação do leitor. Gêneros são instrumentos de desaceleração da história; tendo evoluído (rápida ou lentamente) por tentativa-e-erro nas relações (diretas ou mediadas) entre autores e leitores, eles se consolidam pela imitação reiterada dos códigos de obras inovadoras que alcançaram sucesso, levando à formação de convenções disseminadas e, progressivamente, internalizadas por autores e leitores, durante certo período histórico. Tais convenções servem de moldura para o processamento da matéria ficcional: assim que o público discerne o gênero em questão, ele afina as suas expectativas e o seu comportamento de acordo com as expectativas que ele desperta – e aqui retornamos a Ellen Spolsky e ao tema da homeostase.

Spolsky sugere que essas convenções podem ser mobilizadas para colocar em perspectiva os limites dos contratos sociais hegemônicos. Se Spolsky trata os gêneros como

affordances culturais, é porque, ao orientarem a postura do público diante do tema abordado, eles também podem ser utilizados para subverter posturas convencionais. Assim como o recurso reiterativo confirma os contratos sociais ao preservar um modo convencional de enquadramento dos temas, o recurso diferenciador, ao lançar um jogo que tensiona as convenções de gênero às quais ele mesmo remete, pode perturbar o enquadramento usual. Era assim que, ao usar o humor e a sátira para narrar a história gaúcha em *Incidente em Antares*, Érico Veríssimo manipulava a expectativa pela qual o objeto de riso não é digno de importância: em regra, rimos daquilo que é baixo o suficiente para merecer a nossa risada. Mas ali o tema era a ditadura militar brasileira, sobre o pano de fundo da história de mandonismo, patrimonialismo e violência da política local – nada de muito engraçado, pois. Em 1971, porém, misturar as *affordances* do humor e da narrativa histórica, tratando a história como piada e satirizando a hipocrisia das oligarquias na adesão às práticas criminais do corpo político, era uma estratégia para denunciar a participação alegre da sociedade civil nas operações de um Estado organicamente corrupto, indicando o arcaísmo inerente ao Brasil moderno e questionando o contrato pelo qual o Estado se tornara, pelo menos desde Getúlio Vargas, o timoneiro do desenvolvimento nacional: velhas convenções, novas *affordances*.

Conforme antecipado, a proposição geral é que ficções são *affordances* culturais cuja função homeostática se manifesta na abordagem de temas que incomodam, mas que ainda não sabemos muito bem como articular, e menos ainda como enfrentar. Quando já sabemos lidar com ele, a ficção muda de assunto: em 1937, Octavio de Faria (em *Mundos mortos*) criticava a opressão da moral católica sobre a formação do jovem brasileiro, e hoje o tema soa ocioso a ponto de ter sumido do nosso romance; em 2016, por sua vez, Michel Laub (em *O Tribunal da quinta-feira*) abordou as implicações morais da destruição de uma reputação nas redes sociais, tema que ainda não estamos coletivamente preparados para enfrentar – não há consenso ético firmado, repertório de experiências amplamente compartilhadas, aprendizado histórico consistente, jurisprudência consolidada... Na abordagem de angústias urgentes, mas de apreensão e equacionamento ainda incerto, a ficção é estratégica: mesmo que somente no decorrer da leitura, ela fomenta certa estabilização da vivência emocional do tema tratado ao modular a sua dramatização sob a orientação subliminar dos juízos valorativos que a narrativa

lhe atribui. Com isso, aquilo que na realidade social subsiste como uma tensão relativamente desarticulada, adquire, na ficção, certo foco e consistência. Se o leitor, então, vivencia imaginativamente o tema dessa maneira mais organizada, sob impactos emocionais desse modo mais direcionados, isso pode – tanto na aceitação quanto na rejeição dos valores sugestionados –, suscitar-lhe algum aprendizado, num nível consciente ou infra-consciente.

Não é que o leitor termine a leitura sabendo exatamente o que pensar. Mas se ele se envolveu de maneira emocionalmente intensa com a ficcionalização do tema tratado, é possível que essa experiência altere, nalguma medida, o seu padrão de relação com ele. Tal seria um possível efeito permanente da leitura: um aprendizado não racionalizado ou, pelo vocabulário de Kahneman, uma mudança no “Sistema 1” do leitor – nos seus padrões infra-conscientes de processamento cognitivo – que altere o seu padrão espontâneo de atribuição de valor ao tema pela alteração dos vieses heurísticos que ele ordinariamente lhe aplica. É legítimo supor que todo ficcionista quer manipular as associações mentais do leitor entre os conteúdos evocados pelo texto e as suas noções pessoais sobre o real, para tanto sugestionando certos valores como implicaturas: se, por exemplo, o autor manipula efeitos de *priming* para associar valores morais às representações textuais, pela teoria de Kahneman (v. 2011, p.163) é plausível sugerir que justamente a condição infra-consciente da apreensão desses juízos torna-os mais propensos a serem absorvidos pelo leitor sem a interposição racionalizada do seu “Sistema 2” – responsável pelas operações reflexivas, analíticas, autoconscientes da mente humana – e, desse modo, a alterarem os vieses heurísticos que orientam as suas atribuições de valor na vida cotidiana. Como bem sabe o conhecedor da retórica, a absorção de valores não explicitados, mas apenas sugestionados por representações emocionalmente intensas, pode ter mais influência sobre as crenças do leitor ou ouvinte do que a apresentação fria, não dramatizada, de valores racionalmente enunciados.

Tal produção de efeitos duradouros é uma questão historicamente recorrente na teoria da ficção. Ela está implicada na proposição da sua função homeostática, que seria implausível se os efeitos da ficção se manifestassem somente na duração da sua fruição. Para aprofundar essa proposição, darei um giro pela segunda proposição que orienta este artigo: que a ficção se adaptou à mente humana, e não o contrário. A ficção não teria se consolidado como prática

cultural se ela exigisse capacidades mentais especificamente desenvolvidas para si, ao invés de explorar aquelas que os seus leitores e ouvintes ordinariamente possuem – como poderia ter sido diferente? A hipótese é que a ficção foi uma exaptação de práticas culturais preexistentes (mais especificamente: do rito e do mito), mediante a exploração tanto de repertórios simbólicos preexistentes em seus contextos iniciais de evolução, quanto das nossas capacidades mentais ordinárias. Aqui as teorias sobre a sua origem evolutiva e o seu processamento cognitivo dão-se as mãos: entendo que apenas o argumento de que a ficção se adapta à mente humana explica o seu sucesso evolutivo; nossa referência, a partir de agora, será *Experiencing narrative worlds*, obra já clássica (mas pouco conhecida no Brasil) do psicólogo Richard Gerrig, uma teoria da leitura da ficção narrativa (em prosa) fundamentada na análise dos resultados de experimentos sobre o seu processamento.

Gerrig entende que a teoria da ficção errou ao apostar numa “taxonomia” que a separa de maneira radical da não-ficção, o que a teria levado a postular que capacidades mentais específicas são necessárias para a sua leitura. Ao invés disso, ele defende que a narrativa ficcional escrita se apropria de um padrão comunicacional bastante trivial ao fazer do leitor um *side-participant* de situações em que ele não é solicitado a participar, sem com isso demandar capacidades diferentes daquelas que são acionadas, por exemplo, quando testemunhamos, num lugar público, uma cena na qual não participaremos em nenhuma medida. Como falantes, temos vasta experiência em informar conteúdos aos outros através de enunciados que não são dirigidos a eles, e em sermos informados pelos outros através de enunciados não dirigidos a nós. Ora o falante exclui o ouvinte deliberadamente, ora ele simplesmente não quer dirigir-se a ele: esses ouvintes “excluídos” serão *overhearers* do diálogo em curso, tal como os ouvintes ou leitores dos diálogos de Shakespeare – como *overhearers* das falas de *Macbeth*, o fato de sabermos que aquelas personagens não são reais não impede que compreendamos o que elas dizem como se estivéssemos, por exemplo, diante de estranhos num elevador.

A ideia geral é que a prática conversacional que adquirimos na vida, somada à intuição de que o autor quer que saibamos das informações que o narrador nos comunica e que os personagens comunicam uns aos outros, e que, além disso, essas informações são verdadeiras e confiáveis no mundo ficcional, bastam para processarmos os enunciados ficcionais. Apoiado

na sugestão de que o processamento da ficção apela a predisposições formadas no nosso aprendizado cognitivo global, Gerrig critica o pressuposto de que o leitor faz contraposições conscientes, durante a leitura, entre a realidade e a ficção: tal contraposição não seria *a priori* relevante, uma vez que, durante a “imersão” na leitura (estado cuja existência empírica Gerrig defende), a realidade permanece como “pano de fundo”, sem emergir necessariamente à consciência. Isso faz com que os elementos do real representados no texto e os seus elementos propriamente ficcionais se misturem continuamente na mente do leitor. Gerrig entende que o famoso princípio de Coleridge da “suspensão voluntária da descrença” (ainda hoje uma espécie de “modelo padrão” da teoria da ficção), ao postular que a consciência da diferença ontológica entre realidade e ficção determina a relação do leitor com o texto, previa que tal consciência permanecia continuamente ativada durante a leitura (pois se tratar-se-ia de uma suspensão *voluntária*, uma espécie de contrato firmado para a leitura), determinando os seus efeitos – o que, no entanto, não seria corroborado pelas evidências.

Gerrig critica especialmente o que ele chama de “teorias da alternância”, segundo as quais o leitor processa a ficção como um mundo à parte, “indo e voltando” do real à ficção no decorrer da leitura – indo ao real quando o processamento da obra solicita informações externas ao texto, voltando à ficção para fruir os conteúdos ficcionais. Isso é supor que a consciência da ficcionalidade do texto seria ativada constantemente durante a sua leitura, levando o leitor a restringir, também conscientemente, a validade dos conteúdos ficcionais ao mundo ficcional (ou seja: na leitura de *Dom Casmurro*, fatos relativos ao Rio de Janeiro seriam avaliados pelo recurso ao seu saber prévio, enquanto os fatos relativos à biografia de Bento Santiago teriam as suas implicações restringidas ao enredo). Mas se a validade das informações estritamente ficcionais é conscientemente restrita ao mundo ficcional, isso teria por corolário que elas não poderiam influenciar a relação do leitor com o real, ao qual ele sabe que elas não se aplicam. Assim, ao postularem que a consciência da distinção ontológica entre fato e ficção é co-extensiva à leitura, as “teorias da alternância” redundam na negação à ficção de efeitos práticos de relevo – uma vez que, à diferença de D. Quixote e Madame Bovary, leitores não costumam confundir ficção e realidade...

Mas a descrição “momento-a-momento” – o termo é de Gerrig – do processamento cognitivo do texto revela outra coisa. Seus experimentos sugerem que a leitura não tem esse caráter alternante, pois isso implicaria que o leitor soubesse exatamente quando alterar a sua relação com a informação, passando da consciência da ficcionalidade durante a sua avaliação epistemológica, para o esquecimento dessa condição durante a sua fruição. Segundo a teoria da alternância, é por avaliar que o crime de Raskolnikov e os poderes de Drácula se restringem a mundos ficcionais que o público não denuncia o primeiro à polícia, nem acusa Bram Stoker de mentiroso. E é ao se esquecer dessa restrição que ele pode fruir uma e outra produção de maneira emocionalmente intensa. Mas Gerrig aponta que isso implicaria “ligar e desligar” conjuntos inteiros de convenções e processos cognitivos no decorrer da leitura, o que não é constatado experimentalmente. Em lugar disso, ele sugere que o processamento do texto envolve o “escrutínio ativo” apenas das informações nele contidas, sem qualquer remissão necessária, contígua ou contínua, ao mundo real (i.e. a quaisquer informações factuais externas ao texto).

Em questão está o modo como a informação apresentada na obra é representada na memória. Informações previamente existentes na memória do leitor fazem com que a informação ficcional nunca lhe seja integralmente nova: no mínimo, ela evocará categorias genéricas – situadas como “pano de fundo” – nas descrições de situações, lugares, personagens. Mas como seriam as informações factuais e as informações ficcionais registradas e armazenadas no cérebro? Uma hipótese é que haveria compartimentalização entre elas, com o respectivo armazenamento em lugares diferentes; nesse caso, a informação ficcional não seria associada a informações já armazenadas na memória. Gerrig entende que a teoria da alternância pressupõe justamente essa compartimentalização, ao postular que os dois tipos de informação não se misturam. Haveria indícios, porém, de que ao fim da leitura o leitor tende a se esquecer de vários detalhes contextuais do enredo, mas retém informações cuja validade não se restringia ao mundo ficcional: ele se esquece de informações estritamente ficcionais (com as quais ele se envolvia durante a leitura), e retém informações transmitidas pela obra de ficção, mas não circunscritas ao seu mundo ficcional – é como se, terminada a leitura de *Vidas secas*, o leitor se esquecesse dos detalhes da vida de Fabiano, mas se recordasse do

contorno geral da representação da condição do retirante. Disso Gerrig deduz que a informação ficcional é incorporada a estruturas preexistentes na memória de longo prazo: haveria forte mistura entre elas, pois do contrário não se explicaria como, da leitura de textos ficcionais, permanecem na memória tantos conteúdos não-ficcionais – o que ocorre, no seu entender, porque informações não restritas ao mundo ficcional têm valor potencial fora dele, em contraste com informações que, importantes apenas para o enredo em processamento, podem logo ser esquecidas.

Durante a leitura haveria, sim, alternância representacional, mas apenas entre as informações textuais e informações preexistentes na memória do leitor. A alternância não se daria, portanto, entre “informação ficcional” e “fato real”, mas entre a informação ficcional e conteúdos de memória evocados por ela. Gerrig sugere que, em geral, conteúdos de memória e informações ficcionais são associados de maneira coerente, com a memória balizando as representações mentais motivadas pelos conteúdos do texto. Texto e memória se complementam e, no seu entender, enquanto o leitor estiver “imerso” na leitura as informações presentes no texto bastarão para o seu processamento, sem que seja necessário o recurso a informações externas (“reais” ou “factuais”). Ou seja, na leitura de uma história de Sherlock Holmes a Londres presentificada para o leitor poderá ser apenas a Londres ficcional – a cidade como ela aparece na obra –, sem que ele seja remetido à cidade real. Pode acontecer que ele jamais contraponha conscientemente uma Londres à outra, e nesses termos ele poderá, sim, armazenar informações sobre a Londres ficcional à parte das informações que ele já possuía sobre a cidade real, pelo menos num sentido específico: a cidade ficcional pode nunca chegar a influenciar as suas noções regulares sobre a Londres real, permanecendo, para ele, como “a Londres de Sherlock Holmes”. No entanto, se as informações ficcionais estabelecerem uma conexão forte não com a Londres real, mas com o conhecimento que dela tem o leitor, esse conhecimento poderá ser acessado conscientemente para balizar o seu juízo sobre a Londres ficcional: para o bom conhecedor de Londres, pode chamar-lhe a atenção, por exemplo, que um bairro fosse descrito, mais de cem anos atrás, com uma aparência distinta daquela que ele hoje apresenta. E o processo pode ocorrer no sentido inverso: a Londres ficcional pode influenciar o seu conhecimento sobre a Londres real, revelando-lhe aspectos

ainda não apreciados da cidade – nesse caso, a ficção estará alterando a sua percepção do real, num efeito potencialmente duradouro.

Sem que a remissão consciente ao real seja necessária para o processamento da informação ficcional, haveria momentos, pois, em que a informação ficcional incide sobre a memória provocando a remissão consciente ao real. O que parece determinar o grau e a frequência em que a informação ficcional motivará representações mentais conscientes do real e, em sentido inverso, o grau e a frequência em que o conhecimento do real afetará o processamento da informação ficcional, não é a força da associação entre informações factuais (passíveis de corroboração intersubjetiva) e ficcionais (disponíveis no texto), mas a força da associação entre conceitos evocados pela ficção e conceitos preexistentes na memória. Decisiva para a associação consciente entre o real e o ficcional não é o estabelecimento de uma relação entre a ficção e o que existe fora dela, mas entre a ficção e aquilo que o leitor sabe ou acredita saber sobre o que existe fora dela: o real não interessa “em si”, mas enquanto internalizado como memória.

É através desse tipo de associação que a informação ficcional poderá, eventualmente, influenciar as crenças do leitor sobre o mundo, potencial cuja realização dependerá da postura assumida por ele diante da informação ficcional. Segundo Gerrig, a postura padrão é deixar-se convencer pelos conteúdos de verdade do texto, ou seja, acreditar naquilo que é dito – que Swann tinha um ciúme doentio de Odette, que o ciúme de Othello foi manipulado por Iago, e que o ciúme de Bentinho carecia, digamos, de “fundamentação empírica”... Mas pode haver passagens que (por vários motivos possíveis) suscitem, num dado leitor, o escrutínio ativo da informação comunicada: elas, sim, serão tratadas de maneira distanciada. Apenas então o leitor aplicará o rótulo “ficcional” a informações que, ademais, tendem a ser aceitas tão logo sejam compreendidas. A não aceitação seria um evento ocasional e posterior à compreensão da informação: em regra, o resultado é a crença na informação lida, as evidências sugerindo que o mero fato de que o leitor entenda uma frase (escrita ou falada) aumenta a chance de que ele a tome como correta. Não haveria, pois, evidências de que, nas representações mentais produzidas momento-a-momento durante a leitura, seja compulsória a rotulação das informações como “fissionais”: o leitor tende a validar toda informação lida, sem pautar essa

validação pela sua condição ontológica. Portanto, se o leitor costuma acreditar na informação ficcional, a ficcionalidade não constitui, no decorrer da leitura, uma categoria dotada *a priori* de coerência psicológica: a informação só será rotulada como ficcional quando ela estiver sob o escrutínio consciente do leitor, e mesmo nesse caso Gerrig sugere que é improvável que ela venha a ser representada na memória de maneira diferente de outros tipos de informação que ele tiver trabalhado para desacreditar (como aquelas que ele considera “falsas” ou “erradas”). Ou seja, mesmo nesse caso ela não adquire qualquer *status* ontológico especial.

Isso muda, como vimos, quando a informação suscita no leitor algum tipo de avaliação consciente. Especialmente o seu envolvimento pessoal com o tema tratado pode fazer com que ele se distancie da representação ficcional, passando a avaliar de maneira atenta (e talvez crítica) as informações que lhe parecerem mais relevantes para o seu mundo pessoal. Por sua vez, essa avaliação aumenta a probabilidade de que ele estabeleça uma associação consciente entre elas e o seu saber sobre o real.

Desse giro retornamos à discussão sobre os efeitos duradouros da leitura da ficção. Se eles acontecem, é porque as informações ficcionais podem resgatar da memória eventos reais e possibilidades causais: mesmo que o leitor esteja ciente da ficcionalidade do texto antes de iniciar a leitura, as estruturas das crenças acessadas sob a mediação das informações ficcionais não são alteradas pela consciência da ficcionalidade dessas informações mediadoras – que o horror da escravidão seja evocado por um enredo sabidamente ficcional, isso não altera nem a vivacidade da evocação suscitada, nem a crença na facticidade do horror evocado. Se, então, nem sempre permanece na memória a informação ficcional, mas as estruturas de crença que vieram à mente do leitor pelo seu intermédio, tanto pode acontecer que essas estruturas sejam acessadas para analisar (criticar, avaliar, julgar, “desmentir”) as informações ficcionais, como também o contrário – que as informações ficcionais apresentem ao leitor certos aspectos imprevisíveis sobre o mundo real (“desvelando verdades” a seu respeito, para usarmos um vocabulário impressionista). Sempre que o enredo apresenta quadros suficientemente parecidos com o real (ou seja: confirmados pelas estruturas de crença do leitor), o leitor poderá aceitá-los como proposições consistentes sobre o real evocado: é o que pretende, por exemplo, o romance naturalista que busca representar “fidedignamente” o cotidiano de

violência numa favela brasileira. Indo um passo adiante, pode ocorrer que a subscrição da informação ficcional pelas estruturas de crença do leitor estimule-o a atribuir facticidade a representações do real que lhe pareçam inéditas, como se a ficção estivesse a mostrar-lhe coisas que ele não sabia, ou fazendo-o pensar coisas que ele ainda não havia imaginado. Gerrig sugere que, em situações assim, pode parecer que o autor está oferecendo “evidências” sobre o real que levariam o leitor a acatar aquelas representações como verdade num sentido estrito: é como se o autor tivesse feito uma descoberta sobre o real, e então oferecesse ao leitor um meio para que ele fizesse essa descoberta por si mesmo.

Em situações assim, os efeitos permanentes estarão mais relacionados àquilo que veio à mente do leitor no decorrer da leitura do que aos conteúdos informacionais presentes no texto – os efeitos permanentes se relacionam mais aos estados mentais provocados pela leitura, do que a informações inscritas na matéria textual. Pode acontecer, então, que o componente crítico de uma obra sensibilize o leitor exatamente como o autor pretendia, mas não há como garanti-lo de antemão – tal como pode acontecer que o componente sentimental de uma obra leve-o às lágrimas, ou não...

Pela perspectiva defendida neste artigo, a teoria da ficção passa a cotejar a conexão entre a evolução das suas funções, a motivação do interesse por ela, as condições da sua permanência no tempo (e eventual institucionalização), as propriedades do seu processamento cognitivo, e os seus eventuais efeitos práticos (duradouros ou não). Dessa interface emerge não uma teorização direcionada às especificidades que distinguiriam (de maneira absoluta) a ficção e a não-ficção, mas uma compreensão relacional de um fenômeno cujas características, efeitos e condições de efetivação são compartilhadas por outras práticas e produções circunvizinhas. A ficcionalidade não comporta uma distinção ontológica precisa, baseada na materialidade dos objetos e dissociada da pragmática da sua recepção; que, de ordinário, não tenhamos dificuldades em distinguir as ficções em meio a outros gêneros e discursos, a proposição é que isso acontece porque a sua prática subsiste, de maneira continuada, há tempo suficiente para ter desenvolvido convenções comunicacionais tradicionais – que serão evocadas (em negativo) mesmo nas obras inovadoras. Que a ficção tenha se estabelecido como prática, a sugestão é que isso se deveu à sua exploração

majoritária de códigos comunicacionais atraentes e de fácil processamento, mobilizados para que ela se dispusesse como *affordance* cultural de função homeostática, nos planos individual e coletivo. E que essa função priorize problemas atuais, contextuais e urgentes, isso pode explicar porque a ficção, na sucessão das épocas, mídias, lugares e culturas, sempre se transforma – mas não desaparece.

Referências bibliográficas:

BLOOM, P. **How pleasure works – the new science of why we like what we like**. 1. ed. New York: Norton, 2010.

BORGES, J. L.; CASARES, A. B.; OCAMPO, S. (orgs.). "Prólogo". In: **Antología de la Literatura Fantástica**. Buenos Aires: Sudamericana, 2006, p. 7-14.

CURRIE, G. **The nature of fiction**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

DAMÁSIO, A. **E o cérebro criou o homem**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DEHAENE, S. **Os neurônios da leitura**. 1. ed. Porto Alegre: Penso, 2012.

DUTTON, Dennis. **The art instinct**. 1. ed. Oxford: Oxford University Press, 2009.

FLUDERNIK, M. **Towards a 'Natural' Narratology**. 1. ed. New York: Routledge, 1996.

GERRIG, R. **Experiencing narrative worlds. On the psychological activities of reading**. 1. ed. New Haven: Yale University Press, 1993.

KAHNEMAN, D. **Rápido e devagar – duas formas de pensar**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

MARTIN, F. **Dinheiro – uma biografia não autorizada**. 1. ed. São Paulo: Portfolio/Penguin, 2016.

PINKER, S. **Como a mente funciona**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEARLE, J. **Mente, linguagem e sociedade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SPOLSKY, E. **The contracts of fiction. Cognition, culture, community**. 1. ed. New York: Oxford University Press, 2015.

TOMASELLO, M. **A natural history of human thinking**. 1. ed. Cambridge: Harvard Press, 2014.

ⁱ **Pedro DOLABELA CHAGAS**, prof. Dr.
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Departamento de Literatura e Linguística
E-mail: dolabelachagas@gmail.com