

# Ludologia (Jogo #1/Nível #1): Do instinto de jogo aos jogos do imaginário

[in *Comunicação e Sociedade*, Universidade do Minho, 2003, pp.163-179. (reedição em *Hermes ou a Experiência da Mediação (Comunicação, Cultura e Tecnologias)*, Lisboa, Pedra de Roseta, 2004, pp. 157-174]

## Resumo

Com o presente artigo pretende-se iniciar a investigação sobre o tema do jogo como fenómeno cultural no interior de uma nova disciplina (embora com raízes nos anos 30) que é a Ludologia que, nos estudos anglo-saxónicos toma, usual e recentemente, a designação de «Game Studies». Aqui, ao contrário do que é geralmente feito, estudando-se o jogo e, em especial, os vídeo-jogos e/ou jogos electrónicos (e a nomenclatura é, teoricamente, discutível), respectivamente, ora numa perspectiva semiótica, ética, psicanalítica, estética, política, económica, sociológica ou mesmo de estudo de géneros, preocupamo-nos em estudá-lo de modo mais abrangente e geral, enquanto uma das categorias fundamentais ao humano, constitutiva do Ser e do Pensar, tocando, por isso mesmo, todas essas facetas e mais algumas outras. Neste artigo, o tema do jogo é tratado, essencialmente, por relação com os jogos do imaginário e da fabricação figurativa e mimética presente, nomeadamente, no juízo estético, iniciando-se com a apresentação schilleriana do «instinto de jogo» por relação com a ludicidade estética e a categoria do Belo, passando pela análise do «jogo das faculdades» kantiano e desembocando na noção goethiana de metamorfose. Por fim, abre-se a análise ao problema da linguagem e da proliferação (neopagã) de imagens por relação com a afecção maquínica, fazendo com que a indústria cultural de jogos faça corresponder o imaginário dos jogos com os nossos jogos do imaginário.

*O homem não joga senão desde o momento em que é plenamente homem; e não é totalmente homem senão desde o momento em que joga*

Schiller

§ 1. O fenómeno do ‘jogo’ não é fácil de compreender na extensão da sua complexidade. Enquanto fenómeno cultural e de massas<sup>1</sup>, abrange a quase totalidade, senão mesmo a totalidade, do complexo humano de Ser. Ainda hoje, nalgumas franjas de pensamento, a actividade lúdica é encarada como algo de menos digno, de antagónico ao carácter central da reflexão e da maioridade de Ser e Pensar. Progressivamente, o jogo e a actividade que lhe está associada é remetido para a periferia da Vida. Não desaparecendo, passa a ser

---

<sup>1</sup> Arthur Asa Berger, *Videogames: A popular culture phenomenon*, New Brunswick (USA) and London (UK), Transaction Publishers, 2002.

encarado como mero entretenimento, como pausa recreativa. Contudo, tal posição não resiste a uma qualquer hermenêutica menos preconceituosa pois, fenomenicamente, a categoria do jogo é constitutiva da pura realização da vida e da Cultura, é, como no título da obra de Eugen Fink, *símbolo do Mundo*. A sua pátria abrange, quer a finitude humana quer a totalidade do mundo. A compreensão deste fenómeno é um exercício que nos possibilita aceder à totalidade inteligente de uma qualquer cultura e à sua dignidade genesiaca e existencial. Como escreve Eugen Fink,

*A compreensão da possibilidade fundamentalmente humana do jogo não é de ordem empírica, antes pertence a esta luz original da inteligência na qual a existência humana se abre a si própria.*<sup>2</sup>

§ 2. O primeiro teórico a fazer do jogo a categoria fundamental da cultura e a chamar a atenção para esta noção na história da cultura foi F. Schiller nas suas *Cartas sobre a educação estética do Homem*. Para ele, o instinto de jogo é consubstancial à humanidade, servindo mesmo de base a um diagnóstico caracterizador das diferentes culturas. É dele que provém a essência da Arte.

Segundo Schiller, no homem debatem-se dois tipos de instintos<sup>3</sup>: uns, de ordem sensível, que o mantêm preso ao plano do devir e do múltiplo; outros, de ordem formal, que tendem a elevar o homem acima das contingências individuais como modo de professar a verdade (por ser a verdade) e praticar a justiça (por ser a justiça). Só que, no caso do esteta, esta Verdade e Justiça surgem com um carácter metafísico peculiar, por inversão de uma *síntese às avessas* (Bernardo Soares-Fernando Pessoa) dele, pois, como escreve Pessoa,

*O primeiro característico da arte do esteta é a ausência de elementos metafísicos e morais na substância da sua ideação. Como, porém, os ideais helénicos procedem todos de uma aplicação directamente crítica da inteligência à vida, e da sensibilidade ao conteúdo dela, essa ausência de metafísica não será uma ausência de ideias metafísicas, nem essa ausência de moral uma ausência de ideais morais. (...) O esteta substitui a ideia de beleza à ideia de verdade e à ideia de bem, porém dá, por isso mesmo, a essa ideia de beleza um alcance metafísico e moral.*<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Eugen Fink, *Le jeu comme symbole du monde*, Paris, Minuit, 1966, p. 16

<sup>3</sup> F. Schiller, *On the aesthetic education of man*, Oxford, Clarendon Press, 1967, letter XXII, pp. 150-159

<sup>4</sup> Fernando Pessoa, «António Botto e o ideal estético em Portugal», in *As Canções de António Botto*, 15ª edição, Lisboa, Ática, 1975, p. 21.

Por sua vez, esta cisão (crítica) provoca, no homem, uma duplicidade de naturezas<sup>5</sup>, pois uma tende para o devir e a outra para a imutabilidade transcendentalizante. Estamos aqui perante a teoria clássica das «duas naturezas» do Homem, a mortal e a divina. Longe de perder dignidade por este facto, é esta duplicidade que aumenta o seu poder<sup>6</sup>. Para que a unidade da alma seja salvaguardada será preciso confinar cada uma dessas naturezas aos seus próprios limites. Esta limitação será mantida se cada uma delas desenvolver as suas aptidões particulares: o instinto sensível procurará o maior número de contactos com a multiplicidade fenomenal, como escreveria Pessoa, uma vez mais, «multiplicando-se para se sentir» e sentindo-se multiplicar<sup>7</sup>; e o instinto formal exercerá a actividade da consciência de modo a assegurar a sua autonomia a respeito da faculdade sensível. A limitação não assentará nas suas fraquezas mas, tão somente, no efeito compensatório originado pela outra que se lhe opõe.

Mas o ideal humano não pode derivar apenas desta luta titânica de instintos duplos. Outrossim, terá de emergir, epifanicamente, de algo de superior. É aqui que entra o conceito de Belo, pois só a Beleza é capaz de engendrar a unidade de todas as faculdades do homem. É graças ao Belo que matéria e forma vibrarão num *Hino à Alegria* conciliatório, por ser dele que brota a liberdade suprema do Homem. É neste ponto que surge o ideal trágico, *sub specie interioritatis*, pois, como escreve Pessoa,

*Ninguém se revela a si próprio por não o poder fazer, mas homens como Shakespeare e Leonardo não se revelam porque o podem fazer. São prefigurações de algo maior do que o homem, e quedam-se frustrados na fronteira. São fracassados,*

---

<sup>5</sup> Schiller, *op. cit.*, letter XIII, pp. 84-93.

<sup>6</sup> Escreve-se no *Corpus Hermeticum*: «Grandes, belas e boas são pelo contrário as sementes divinas, ainda que parcas em número: a virtude, a temperança e a piedade.», IX, 4, Lisboa, Hugin, 2002, p. 55. Já Ferecides de Siros tinha ensinado que o homem possui duas «almas», uma de origem divina e outra terrestre. Cf. Dodds, *Os gregos e o irracional*, Lisboa, Gradiva, 1988, p. 169. Para só se citar mais outro caso, esta dupla natureza no homem também é referida por Pico della Mirandola na sua «Oração sobre a dignidade humana», tendo, igualmente, servido de base inspiradora a autores como Shakespeare e Dante.

Por outro lado, no caso da anagogia (do gr. Anagogê, elevação: festas dedicadas à sucessão cíclica das estações), esta duplicidade eleva-se ao quadrado, tal como acontece, e já o demonstrámos anteriormente numa multiplicidade de ensaios, com a heteronímia pessoana. Com efeito, já Júpiter (como o Brahma das quatro faces) era um ser quádruplo, simultaneamente terrestre, aquático, aéreo e ígneo.

<sup>7</sup> Sobre a explicação da «quadratura do círculo» heteronímico com base neste mecanismo de «outrar» e dispositivo de exercício da subjectividade, ver os nossos livros, respectivamente, *O nascimento do homem em Pessoa: A heteronímia como jogo da demiurgia divina*, Lisboa, Cosmos, 1992; *Pensar Pessoa: A dimensão filosófica e hermética da obra de Fernando Pessoa*, Porto, Lello Irmãos, 1996; e, mais recentemente, *Obras de António Mora: Edição e estudo*, edição crítica e estudo de Luís Filipe B. Teixeira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002 (a partir de agora, *OAM*).

*não por lhes ter sido possível fazer melhor, mas por o haverem feito, de facto. Transcenderam-se a si próprios e perderam-se.*<sup>8</sup>

Só que aqui, o homem completo, com a tragédia que arrasta, deixa de ser um mero equilíbrio, à maneira de Platão, para se tornar em actividade livre. Aí reside a sua genialidade.

Contudo, e voltando a seguir Schiller, também aqui nos confrontamos com dois tipos de liberdade<sup>9</sup>: uma, inerente à inteligência humana; a outra, manifesta na vida sensível, e que surge, segundo Schiller,

*Quando o homem age racionalmente nos limites da matéria e materialmente segundo as leis da razão.*<sup>10</sup>

A partir disto nasce um duplo constrangimento que só o Belo poderá sanar e que só a génese das faculdades poderá explicar<sup>11</sup>. Ora, à liberdade indeterminada primitivamente, devido às suas condições naturais de exercício, virá opôr-se uma outra, fundamentada no Belo, produtora do estado estético<sup>12</sup>. É este estado estético que possibilita, por *osmose simpática* com a representatividade da re(a)presentação, exprimir as separações abissais entre a formalidade (do pensamento) e a multiplicidade (do sensível, bem como o próprio carácter monádico da experiencialidade e da sua mediação «hermética» (= do reino de Hermes)). É neste estado estético e na categoria (ideal) do Belo que se cumpre, por subsunção/rememoração, paradoxalmente, como acontece com toda a Verdade, a transmissibilidade do intransmissível e a comunicação (dizível) do reino do indizível. É aqui, igualmente e como escreveu Novalis, que

*Têm proveito as duas percepções: o mundo exterior faz-se transparente, e o interior complexo e cheio de significado. Deste modo, o homem passa a um vivo estado íntimo entre dois mundos, na mais completa liberdade e em suave consciência da força que tem.*<sup>13</sup>

Quanto ao problema da liberdade, ela assume-se na ludicidade estética e no despontar epifânico do instinto de jogo, no qual se verificará a conciliação do devir e do ser Absoluto, da mudança e da identidade, numa palavra, de Dioniso com Apolo. No jogo o

---

<sup>8</sup> Fernando Pessoa, *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, 2ª edição, Lisboa, Ática, 1973, p.235.

<sup>9</sup> Schiller, *op.cit.*, letter XIX, pp. 128-137.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>11</sup> Schiller, *op.cit.*, letters XIX e XXI, respectivamente, pp. 128-137 e 144-149.

<sup>12</sup> Cf. Schiller, *op.cit.*, letters XIV e XV, respectivamente, pp. 94-99 e 100-109.

<sup>13</sup> Novalis, *Os discípulos em Saís*, Lisboa, Hiena, 1989, p. 62.

constrangimento está ausente por se situar no plano puro de um para-além, quer do determinismo formal quer do natural. No instinto de jogo reside o puro estado de liberdade e de plenitude, de tal modo que, como escreve Schiller numa das frases que nos serviu de epígrafe,

*O homem não joga senão desde o momento em que é plenamente homem; e não é totalmente homem senão desde o momento em que joga*<sup>14</sup>.

E é neste verdadeiro estado de Graça que, como escreve Novalis,

*Acontece qualquer coisa de notável; pela primeira vez, no tal jogo, o homem descobre a sua real e específica liberdade; imagina que desperta de um sono profundo e logo lhe parece estar no universo como em sua casa; e também a luz do dia lhe ilumina, pela primeira vez o mundo interior.*<sup>15</sup>

À mera sucessão arbitrária de imagens miméticas (apanágio dos jogos de imaginação) vem agora sobrepôr-se a pura constituição de formas livres e espontâneas dos jogos estéticos. O Belo passa agora a caracterizar-se na totalidade do seu em-si, isto é, toma a dimensão de uma Forma Viva (*lebende Gestalt*). Ou seja, se o objecto do instinto sensível é a Vida e se o objecto do instinto formal é a Forma pensante, então o objecto do instinto do jogo será, como acrescenta Schiller,

*Representado por um esquema geral denominado forma viva, servindo este conceito para exprimir todas as qualidades estéticas das coisas e [todas as coisas] que, num sentido lato da palavra, denominamos beleza.*<sup>16</sup>

Ou seja, uma coisa será bela quando, por um acordo entre os mundos exterior e da alma, se estabelece uma infinitude (con)vivencial e uma comunhão no interior da forma criada pelo artista, de tal modo que, o que se encontrava a nível da perenidade da matéria se transforma, por um acto de mimética catártica, em forma de pensamento. A partir disto, será Belo todo o objecto capaz de estabelecer, a partir da nossa visão dele, um equilíbrio harmonioso entre matéria e forma<sup>17</sup>. Desse modo, a Beleza é forma na medida em que a

---

<sup>14</sup> Schiller, *op.cit.*, letter XV, p. 107.

<sup>15</sup> Novalis, *op. cit.*, p. 62.

<sup>16</sup> Schiller, *op.cit.*, letter XV, p. 101.

<sup>17</sup> Schiller, *op.cit.*, letter XVI, pp. 110-115. Como escreve António Mora-Fernando Pessoa: «O homem creou a obra de arte. Depois reparou que a obra de arte é uma cousa exterior. Depois observou que as cousas exteriores tinham certos característicos, a que era forçoso que obedecessem. A sua perfeição, isto é, a perfeição da sua estrutura e do seu funcionamento dependia do grau em que possuíam esses característicos. Como a obra de arte é uma cousa exterior, urgia aperfeiçoar essa obra de arte, dar-lhe a perfeição das cousas exteriores. Fazer trabalho de perfeito operario. De ahí a arte grega.(...)», *OAM*, **II**, 45, p. 221.

contemplamos e é vida porque a sentimos<sup>18</sup>. Como muito bem refere E. Fink, a interpretação do jogo como mimésis, imitação, desta como cópia e, por fim, desta como reflexo do espelho traduz o historial e as etapas seguidas pelos fundadores da metafísica ocidental (Platão, por exemplo) como forma de criarem os conceitos de jogo e de belo. Ao colocarem o jogo e o belo no mesmo plano ontogenético, embora numa escala inferior à verdade, situam-se no mesmo plano de distinção entre ser e aparência<sup>19</sup>.

Por outro lado, o verdadeiro ideal da humanidade é aquele que desponta da união entre real e forma, entre vida e sonho, entre passividade (ataraxia) e liberdade. Sendo um equilíbrio perfeito entre matéria e forma, o Belo não existe na experiência por lhe ser superior. Escreve Schiller:

*Este puro conceito racional de beleza (...) deveria, então, (...) ser procurado pela via da abstracção, e pode ser deduzido das simples possibilidades da natureza sensível e racional: numa palavra, deveríamos poder mostrar que a beleza é uma condição necessária da humanidade<sup>20</sup>.*

Apenas o homem estético é capaz de definir as condições em que quer ser Homem, porque só a Beleza lhe concede a liberdade necessária para ultrapassar a sua natureza finita<sup>21</sup>.

§ 3. É no estado estético que o infinito se junta ao finito, isto porque a imaginação, ao criar a beleza a partir de um acto de liberdade (necessária, diga-se de passagem), projecta sobre a multiplicidade dos objectos mutáveis um reflexo de infinito: a dimensão genesiaca da Forma. Como refere Filomena Molder num excelente artigo sobre esta temática,

*a existência individual e a sua multiplicação variada constituem dois acontecimentos primordiais que nenhuma filosofia conseguiu absorver definitivamente e é sobre este núcleo irreduzível que emerge a compreensão da temporalidade entre a geração e a corrupção, o ciclo do crescimento do existente, até à completude da forma, actualização da sua própria inteligibilidade, cuja ordem se compõe com a do universo<sup>22</sup>.*

Então, poder-se-á dizer que ao processo configurativo (**Gestaltung**) do dado se sobrepõe a construção formativa (**Bildung**) do Espírito, no sentido em que o primeiro é

---

<sup>18</sup> Schiller, *op.cit.*, letter XXV, pp. 182-189.

<sup>19</sup> Cf. E. Fink, *op. cit.*, p. 112.

<sup>20</sup> Schiller, *op.cit.*, letter X, pp. 69-71.

<sup>21</sup> Schiller, *op.cit.*, letter XXII, pp. 150-159.

<sup>22</sup> M. Filomena Molder, «O pensamento da forma: consentimento e louvor do caminho intermédio», in *Revista Filosofia e Epistemologia*, Lisboa, D. Quixote, nº 5, 1984, p. 121.

atravessado pela instauração da diferença (alteridade) que o segundo produz. Esta construção formativa e arquitectónica do Espírito tem em si o carácter impulsionador da subjectivação interiorizante da Substância que devém Sujeito (Absoluto). É por ela que o Outro se faz presença, se presentifica na sua experiencialidade processual, defrontando-se com o Mesmo, pois que isso que tinha por diferença mais não era que Si próprio, ipseidade. É este mecanismo que permite ao Outro apropriar-se do que lhe é *proprium* e, por uma inversão da tragédia narcísica, metamorfosear-se naquele que é (e sempre foi, sem contudo ter, até aí, consciência disso — máscara «colada à cara», escreve Campos-Pessoa na *Tabacaria*)<sup>23</sup>. Num artigo sobre o pensamento de Hegel, E.-Dominique Yon sistematiza este ponto do seguinte modo:

*As palavras e as representações de uma figura humana ainda espectacular e especular não são o discurso especulativo e reflexivo. A narração trágica não é a acção trágica de uma liberdade que se arrisca e se expõe absolutamente; a palavra reserva-se e preserva-se timidamente na narração, não se faz aí activa senão por interposta pessoa. (...) O canto torna-se nostálgico devido a estar integralmente centrado na desordem fisionómica de um herói dividido, dilacerado no interior de si mesmo entre o que desejava fazer de sua própria vontade e o que faz apesar dela, inconscientemente; a máscara que transporta é o índice desta hipocrisia de um saber concreto, simultaneamente consciente de si próprio e inconsciente; a hipocrisia não é, aqui, senão a ciência inacabada desta nesciência, uma fobia da luz sem velamento*<sup>24</sup>.

Neste processo, a Consciência vê e vê-se. Por detrás do palco em que só ela é personagem, reconhece-se como Consciência de Si. Aqui reside o seu narcisismo absoluto. Neste programa gnósico, como muito bem refere E.-Dominique Yon,

*a figura não tem sentido conforme a sua própria significação senão nesta concepção duma história dos homens conscientes de si e efectivos nos diversos elementos que compõem a experiência humana. (...) Esta morte da figura ao sensualismo abre o espaço de uma história do espírito exprimindo-se absolutamente no próprio coração da história humana*<sup>25</sup>.

§ 4. Neste ponto será necessário reflectir um pouco sobre o jogo das faculdades pois, com efeito, o plano transcendental assenta sobre uma base estética e, mais precisamente, sobre o

---

<sup>23</sup> Sobre este ponto, ver *supra* o nosso ensaio «Narciso e o Espelho: Virtualidade e heteronímia ou as viagens pessoais de Alice» (II, 3),.

<sup>24</sup> Ephrem-Dominique Yon, «Esthétique de la contemplation et esthétique de la transgression: a propos du passage de la Religion au savoir absolu dans la 'Ph. De l'Esprit' de Hegel», in *Revue Philosophie de Louvain*, 4<sup>a</sup> série, Tome 74, n<sup>o</sup> 24, Nov. 1976, p. 551.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 552.

carácter mediador da faculdade de julgar (no sentido que lhe é dado por Kant). É lá que se transcende a finitude humana e em que se dá a *exhibitio*<sup>26</sup>. Como escreve Cassirer,

*não podemos resolver o problema da simbólica sem nos reportarmos à faculdade da imaginação produtora. A imaginação é a relação de todo o pensamento à intuição. Synthesis speciosa, tal é o nome que Kant dá à imaginação. A síntese é o poder fundamental do pensamento puro. Mas Kant não se preocupa com a síntese em geral, mas sim, em primeiro lugar, com esta síntese que se serve da species. Ora, este problema da species conduz-nos ao coração do conceito de imagem, do conceito de símbolo*<sup>27</sup>.

Daí ser necessário reflectir sobre essa noção de jogo por referência, e em particular, ao papel da imaginação nesta produção de representações por ser aqui que se produz a subsunção dessa dualidade (como de outras) finito/infinito, transformando o sujeito estético num verdadeiro «criador de mitos» (F.Pessoa)<sup>28</sup>. É no seu seio que se transcendentaliza a *distância*, o *intervalo*, esse constante *estar entre* e *mediação* (exercício de um *fingimento* sincero), tal como se representa no *jogo heteronímico* pessoano de «ser Eu», *sentindo tudo de todas as maneiras*<sup>29</sup>, implicando a reconstrução e regresso do (neo-)paganismo pois, como escreve António Mora-Fernando Pessoa,

*a religião pagan é humana. Os actos dos deuses pagãos são actos dos homens magnificados; são do mesmo genero, mas em ponto maior, em ponto divino. Os deuses não sahem da humanidade rejeitando-a mas excedendo-a, como os semi-deuses. A natureza divina, para o pagão, não é anti-humana ao mesmo tempo que super-humana: é simplesmente superhumana. Assim, sobre estar de accordo com a natureza no que puramente mundo exterior, a religião pagan está de accordo com a natureza no que humanidade*<sup>30</sup>.

§ 5. A imaginação é a faculdade do poder ver. Mas o que vê ela? O acto de visão implica:

---

<sup>26</sup> Cf. Cassirer/Heidegger, *Débat sur le kantisme et la Philosophie*, Paris, Beauchesne, 1972, p. 35. Sobre a relação *exhibitio originaria/exhibitio derivativa*, ver Heidegger, *Kant et le problème de la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1981, p. 189.

<sup>27</sup> Ernst Cassirer, *Débat...*, p. 30. Sobre este tema por correspondência com uma fenomenologia da cultura e da comunicação, ver *supra* o nosso ensaio «O conceito de ‘forma simbólica’ como base de uma Fenomenologia da Comunicação e da Cultura» (I, 2)

<sup>28</sup> «Desejo ser um creador de mythos, que é o mysterio mais alto que pode obrar alguém da humanidade», escreve Pessoa num dos fragmentos do projecto «Aspectos», in *OAM*, **I**, **22**, p. 109.

<sup>29</sup> Sobre tudo isto, ver os nossos ensaios *O nascimento do homem em Pessoa: A heteronímia como jogo da demiurgia divina*, em especial, cap. II, pp. 59 e sgs; *Pensar Pessoa: A dimensão filosófica e hermética da obra de Fernando Pessoa, passim*; «Narciso e o Espelho: Virtualidade e Heteronímia ou as viagens pessoanas de Alice» (*supra*, II,3); «Nos Jardins do Ofício: Pessoa e a Alquimia do Verbo», in *Discursos e Práticas Alquímicas*, vol. I, Lisboa, Hugin, 2001, pp. 159-174; «Ciência e Esoterismo em Fernando Pessoa», in *Revista Tabacaria*, número zero, Casa Fernando Pessoa / Contexto, Fevereiro de 1996, pp.26-35 (reedição em *Pensar Pessoa: A dimensão filosófica e hermética da Obra de Fernando Pessoa*, Porto, Lello Irmão, 1997, pp. 153-176); e, mais recentemente, «Introdução» a *OAM*, pp. 11-89.

<sup>30</sup> *OAM*, **II**, **5**, p. 180.



- a) algo que deixa ver;
- b) algo que é visto.

Nesta distinção fundamental reside a fronteira entre a imaginação e o imaginário. Com efeito, se a imaginação é essa *consciência* que visa o real (ordem modelar/estrutural) o imaginário é o que re(-a)presenta a presença do *objectum* (o que está diante enquanto obstáculo). Cabe-lhe o papel de dar objectualidade às imagens (ordem genética/orgânica). Se a imaginação é o que opera, o imaginário é o que é operado, o que dá conteúdo para se processualizarem as tais *syntheses speciosas*, no sentido em que é na imaginação (enquanto faculdade transcendental) que se produz a síntese da ordem da *species*. A sua essência deriva de uma *exhibitio originaria*, de uma manifestação do livre-dar-se. Ora, a sua totalidade é captada, precisamente, na dialéctica destes dois pólos: o de ser uma «síntese» e uma «exibição». Esta operatividade totalizadora teatraliza-se por intermédio do esquematismo, ou seja, mediante aquilo que faz um objecto existir como *objectum*, como dado. É pelo esquematismo que se dá a presencialidade/presentificação das imagens à imaginação<sup>31</sup>. Sobre este ponto, escreve Mikel Dufrenne no seu livro *Phénoménologie de l'expérience esthétique*:

*Aqui será necessário distinguir, para os conjugar de seguida, o aspecto transcendental e o aspecto empírico da imaginação. Transcendentalmente, a imaginação deve ser a possibilidade de um olhar cujo espectáculo seja correlativo; o que supõe, simultaneamente, uma abertura e um recuo. Um recuo, devido à necessidade de ser rompida a totalidade formada pelo objecto e pelo sujeito, realizando-se o movimento característico de um por-si e constitutivo de uma intencionalidade, pela qual uma consciência se opõe a um objecto. Uma abertura, pois este desabotoamento cruza um vazio, o qual é o a priori da sensibilidade onde o objecto poderá tomar forma. O recuo é uma abertura, o movimento é uma luz<sup>32</sup>.*

Deve-se a Kant ter (re)inaugurado a tarefa da problemática antiga (essencialmente, por via platónica e aristotélica) a nível de um percurso/itinerário pelo sujeito. A grandeza do transcendentalismo reside, sem dúvida, no construir-se nessa auto-meditação (crítica) do sujeito (e dos seus mecanismos) de conhecimento, assim como na interrogação (igualmente gnoseológica) pela natureza modal desse mesmo conhecimento.

---

<sup>31</sup> Cf. Heidegger, *Débat...*, p. 35. Ver, Id., *Kant et le problème de la métaphysique*, pp. 183 e sgs. Sobre a crítica feita por Cassirer a respeito do primado da ontologia face à antropologia, ver Cassirer, *Débat...*, pp. 30,53,62-63 e 74.

<sup>32</sup> Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1967, p. 433.

A colocação da imaginação como síntese transcendental, não apenas como reprodutora dos dados sensíveis mas, igualmente, e no mesmo plano, como produtora e condição de possibilidade de todo o conhecimento *a priori*, reside no facto de caber ao sujeito esse papel instalador de organização/construção arquitectónica a nível da Natureza. Ou seja, uma das suas ideias fundamentais assenta no facto de os objectos não se darem à consciência de modo completo e petrificado, na nudez do seu em-si. Antes é na relação da re(-a)presentação com o objecto, e por um acto espontâneo e autónomo, que os fenómenos se constituem como tal. A imaginação permanece, assim, nas fronteiras do trabalho de síntese (categorial), cabendo-lhe a função de unir, esquemática e figurativamente, a diversidade e multiplicidade sensíveis (os tais *disjecta membra* de que nos fala, uma vez mais, Pessoa) num todo categorial. Nesta ordem de ideias, é isto que faz com que, como refere Cassirer,

*o esquematismo pertença essencialmente, para Kant, à fenomenologia do objecto e não, senão mediatamente, à do sujeito*<sup>33</sup>.

Essa actividade figurada (*synthesis speciosa*), apanágio da imaginação, é a única capaz de dar conta dos fundamentos de todo o conhecimento teórico<sup>34</sup> e, com ela, de fazer face a essa *distância* e a esse *intervalo*, implícito em todo o carácter gnósico do Mundo<sup>35</sup>. À imaginação cabe, pois, esse papel de figurar o *para-além da distância* e do *intervalo* através do papel, legítimo, de criadora de sínteses que aperfeiçoem a existência, o que poderá fazer de três modos, como escreve António Mora-Fernando Pessoa:

*O emprego legitimo da invenção é o aperfeiçoamento da existencia. A imaginação pode ser de trez species, consoante pretenda substituir, alargar ou harmonizar a materia. Uma specie de imaginação, filha do desprezo pelo mundo real, busca crear outro mundo, onde viva mais feliz. Outra specie de imaginação, filha do sentimento de insufficiencia do mundo real, busca alargar esse mundo em outro, imaginado. Outra specie ainda, nada do sentimento de commodidade imperfeita do mundo real, busca creal-o mais a seu jeito. Esta vê na adaptação ao real o criterio practico da felicidade, que, como as outras, busca; mas, para que o*

---

<sup>33</sup> Cassirer, *Débat...*, p. 76.

<sup>34</sup> Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, Garnier Flammarion, 1983, pp. 130-134.

<sup>35</sup> Como escreve Pessoa no seu *Fausto*, «O mistério dos olhos e do olhar/Do sujeito e do objecto, transparente/Ao horror que além dele está; o mudo/Sentimento de se desconhecer,/E a confrangida comoção que nasce/De sentir a loucura do vazio;/O horror duma existência incompreendida/Quando à alma se chega desse horror/Faz toda a dor uma ilusão./Essa é a suprema dor, a vera cruz./Querem desdenhar o teu sentir orgulho/Oh, Cristo!», *Fausto, Tragédia subjectiva*, Lisboa, Presença, 1988, p.7. Mas é neste vazio, neste ôco, que assenta toda a virtude da criação.

*mais completa — e facilmente possível se adapte a esse mundo, procura adaptá-la também a si.*

*É a imaginação realista dos gregos antigos.*

*Como esta invenção busca o seu apoio na matéria, procura conhecê-la, saber-lhe as leis; de ahí aprende a obedecer á idéia de lei, e em cada fim encontrar a lei que rege esse fim.<sup>36</sup>*

Neste plano de análise, e tendo em linha de conta a diferença entre Figura e Forma<sup>37</sup>, somos remetidos para os problemas, quer da representação quer da percepção das similitudes — plano de construção arquitectónica da representatividade. Pergunta-se: será que a dualidade entre uma unidade da **hulê** sensível e da **morphê** intencional que se nos impõe a todo o momento, permitir-nos-á falar de *matéria sem forma* e de *forma sem matéria*? Será legítimo estabelecer essa *distinctio rationis* a nível dos puros dados da consciência?<sup>38</sup>

No plano fenomenológico, deixa de haver *matéria em-si* e *forma em-si*, para passar a haver vividos globais, possíveis de serem vistos (pelos olhos da sensibilidade, entenda-se), quer do ponto de vista da matéria quer da forma, isto porque a nossa investigação se coloca na procura das suas relações internas. Deixaríamos o plano de uma *lógica absolutista* da identidade (racional) para nos colocarmos no campo relacional (lógico) do pensar e do dizer<sup>39</sup>.

Ora, é como forma de se obter essa síntese relacional das *species* que surge o conceito kantiano de esquema. Como refere Kant, sendo uma

*representação intermédia, devendo ser pura (sem qualquer elemento empírico)*

ele é, igualmente,

*uma regra da síntese da imaginação relativamente a certas figuras puras<sup>40</sup>.*

---

<sup>36</sup> OAM, II, 26, pp. 201-202.

<sup>37</sup> Sobre este ponto, ver Filomena Molder, «O pensamento da forma: Consentimento e louvor do caminho intermédio», in Revista *Filosofia e Epistemologia*, nº 5, 1984, pp. 109-135.

<sup>38</sup> Para a configuração, alargada, da resposta a esta e a outras questões, sobretudo, no âmbito interdisciplinar, ver Jean Charon (présente), *L'Esprit et la science. 2: Imaginaire et réalité (colloque de Washington)*, Paris, Albin Michel, 1985; a excelente obra de Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982; e, em torno da obra de Gilbert Durand, o livro coordenado por Michel Maffesoli (org.), *La galaxie de l'imaginaire: Dérive autour de Gilbert Durand*, Paris, Berg International Editeurs, 1980.

<sup>39</sup> Sobre este ponto, ver Cassirer, *Esencia e efecto del concepto de simbolo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, pp. 205-214.

<sup>40</sup> Kant, *op. cit.*, III, 133/IV, 104.

É no prolongamento da investigação sobre esta problemática que Kant escreve a *Crítica da faculdade de julgar*. Será a nível da distinção entre *real* e *possível* (vida e sonho?) que Kant estabelece o critério passível de definir a estrutura fundamental do entendimento humano, distinguindo-o de todos os modos possíveis de conhecimento. Para os seres inferiores (na escala zoológica) ao Homem, não existe qualquer diferença entre real e possível<sup>41</sup>. Este carácter de *possibilidade* surge pela capacidade (sem dúvida, divina<sup>42</sup>) de criar pensamentos com imagens e intuições com conceitos<sup>43</sup>. Mas, também aqui, existe *distância*:

*Se olho em torno de mim que longe eu vejo/A humanidade de meu pensamento,/Incompreendido eu sempre.//A envolver a humanidade inteira/Na inabjecção do meu desprezo frio.*<sup>44</sup>

*Górgias, antigo Górgias, que dizias/Que se alguém algum dia compreendesse,/Atingisse a verdade, não podia/comunicá-lo aos outros — já entendo/O teu profundo e certo pensamento/Que ora não compreendia. Tenho em mim/A verdade sentida e compreendida,/Mas fechada em si mesma, que não posso/Nem pensá-la. Senti-la ninguém a pode*<sup>45</sup>.

O esquema surge, então, como modo de fazer face a essa distância, de encurtar o *entre-deux* visível (sentido e pensado), mostrando-o, epifanicamente, na sua «opacidade transparente». E o abysmo (com y como o escreve Bernardo Soares-Fernando Pessoa por se tratar de fissura ontológica) que surge agora é o da própria natureza e origem da linguagem. Schlegel refere-o magistralmente:

*Porém, é precisamente através do instrumento da poesia — a linguagem — que o espírito humano acede à consciência (Besinnung) e se torna senhor das representações mentais (Vorstellungen), associando-as e exprimindo-as livremente. (...) Toda a poesia é, na realidade, poesia da poesia, visto que já pressupõe a*

---

<sup>41</sup> Compare-se isto com o que nos diz Cassirer a respeito da **afasia** bem como da impossibilidade de se **criar o possível**, Cassirer, *An essay on man: an introduction to a philosophy of human culture*, 5ª ed., New Haven, Yale University Press, 1948, pp. 30n, 40 e 57. Por outro lado, e como acrescenta Schelegel, «em última análise, é ilusório atribuímos existência autónoma aos animais: eles são como que meras visões da natureza e falar das representações mentais dos animais é falar da alma do mundo em geral (**algemeine Weltseele**). Assim, por exemplo, julgamos observar que os animais sonham; mas, na verdade, eles não sonham, sonha-se neles (**es traumt ihnen**)», «Extractos de *A Estética*», in *Ergon ou Energeia: Filosofia da linguagem na Alemanha dos sécs. XVIII e XIX*, organização e introdução de José Justo, Lisboa, A Páginastantas, 1986, p. 146. Muito «borgeano», sem qualquer dúvida!

<sup>42</sup> Sobre isto, ver, acima, a nossa nota 7.

<sup>43</sup> «Os conceitos sem intuições são vazios, as intuições sem conceitos são cegas», Kant, *Critique de la faculté de juger*, 6ª ed., Paris, Vrin, 1984, pp. 215-223.

<sup>44</sup> Fernando Pessoa, *Fausto*, p. 18.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 27.

*linguagem, cuja invenção pertence à faculdade poética, a qual é, por seu turno, um poema de todo o género humano, poema nunca acabado, sempre em devir, em mutação. (...) A mitologia é como que uma potência mais elevada da primeira representação da natureza realizada através da linguagem; e a poesia livre, autoconsciente que sobre ela se constrói e da qual volta a ser matéria o mito, que ela trata poeticamente, que poetiza, está, por consequência, mais um grau acima*<sup>46</sup>.

É esta a razão por que é impossível dissociar o comportamento figurativo do problema da linguagem<sup>47</sup> por ser, precisamente, nessa *transiência* entre o possível e o real, o formal e o figurativo, que se institui a arte criativa e todo o seu programa. Este programa que procura a eclosão da novidade e originalidade (do *urphaenomenon*, fenómeno originário) estabelece-se em termos de interrogação pela génese do durável e universal, interrogação esta que se efectiva no plano da curiosidade contemplativa do que existe e é figurado. Novalis exprime esta ideia de um modo sublime. Escreve ele:

*Para se compreender a Natureza, há que deixá-la desenvolver-se na sua interior integridade. (...) O homem que pensa, regressa à função original do seu ser, à meditação criadora, ao ponto exacto em que produzir e saber têm a mais estranha relação, ao momento fecundo do prazer essencial e da auto-concepção deste primordial fenómeno, vê a história da geração da Natureza estender-se à sua frente por tempos e espaços recém-aparecidos, e como um espectáculo sem fim; e qualquer ponto fixo formado na infinita fluidez converte-se, para ele, numa nova manifestação do génio do amor, num novo casamento entre o 'tu' e o 'eu'. A descrição esmerada desta história interior do universo constitui a verdadeira teoria da Natureza*<sup>48</sup>.

§ 6. A esta ciência da contemplação do originário chamou Goethe de morfologia. O objecto da morfologia é a Forma enquanto metamorfose, enquanto construção formativa e, por isso mesmo enquanto *algo que é (re)produzido ou (re)criado* — ou que está em vias de o ser. Não se trata de uma ascese de uma figura particular para uma outra universal mas, tão somente, de tentar compreender, de modo interior, que toda a conexão relacional e ligação<sup>49</sup> o é em devir metamórfico. A regra de ouro da dedução figurativa é a da

---

<sup>46</sup> Schlegel, *op. cit.*, pp. 139-140.

<sup>47</sup> Sobre o comportamento figurativo e a figuração mimética, cf. Leroi-Gourhan, *O gesto e a palavra*, vol. II, Lisboa, Edições 70, p.177; R. Caillois, *Os jogos e os homens*, Lisboa, Cotovia, 1990, pp. 205-206

<sup>48</sup> Novalis, *op. cit.*, p. 69. E, mais à frente, esclarece: «Como tem razão aquele artista que em primeiro lugar coloca a actividade criadora, já que o fundamento da sua essência é produzir com saber e vontade, e a sua arte — esse instrumento que tudo lhe permite utilizar — é conseguir, a seu modo, imitar o universo!; por isso, o princípio do seu universo é a actividade, e o seu universo a arte», *ibidem*, p. 71.

<sup>49</sup> Sobre o conceito de «ligação» ver José Bragança de Miranda/Maria Teresa Cruz (org.), *Crítica das ligações na Era da técnica*, Lisboa, Tropismos, 2002; por relação ao conceito de «interactividade», cf com o artigo de José Bragança de Miranda, «Da interactividade. Crítica da nova *mimésis* tecnológica», in Claudia

continuidade (dos descontínuos) ou, se se preferir, da univocidade apolínea do múltiplo (dionisíaco). É que a metamorfose não é uma mera repetição/imitação, mas antes se assume (e cumpre) pela emergência do novo (já antigo)<sup>50</sup>. Cassirer explica-o do seguinte modo:

*Desde o momento em que passamos de uma forma de ‘visão’ para uma outra, é a própria intuição tomada na sua totalidade, na sua unidade indivisa, e não um único dos seus momentos isolados, que sofre uma metamorfose característica. Não é apenas à intuição determinada pela ciência ou formada pela arte, mas também à intuição ingenuamente empírica que se aplica a palavra de Goethe segundo a qual aqueles que intuicionam possuem já um comportamento produtivo. (...) Esta relação à ‘imaginação produtiva’ acarreta, aos olhos de Goethe, esta diferença entre ‘ver e ver’ que ele não deixa de referir, pois que toda a vista, mesmo ‘sensível’, consiste sempre em ‘ver com os olhos do espírito’<sup>51</sup>*

Aqui, é pelo processo de ideação, pelo modo (teorético) de ver (coisas divinas<sup>52</sup>) que se institui a significação do que é visto. Goethe opõe-se, deste modo, à teoria tradicional segundo a qual o desenvolvimento se processava com base no carácter sucessivo e na ideia de preformação. Esta concepção tradicional, ao tomar o ‘novo’ como preexistente (mas escondido), recusava o devir, no sentido em que o encarava como uma existência eternamente semelhante. Opostamente, Goethe concebe o organismo como um vivo, como um acontecimento espontâneo e original, em que cada forma, apesar de enformada pelas que a precedem, cria algo de novo que não se encontrava registado nelas. É assim que todo o objecto, se *bem olhado*, abre em nós um novo órgão de visão, obrigando-nos a desenvolver uma *linguagem de desaprender* (Bernardo Soares-Fernando Pessoa). E, com isto, somos transportados para o problema da percepção das similitudes e,

---

Giannetti (ed.), *Ars telemática, telecomunicação, internet e ciberespaço*, Lisboa, Relógio d’Água, 1998, pp. 179-233.

<sup>50</sup> Como escreve Maria Filomena Molder, «o movimento da **mimésis** é um movimento não propriamente reprodutor, mas produtor, desencadeado pela distinção da forma própria — o acto poético — conseguida pelo artista, que assim a isola da matéria natural a que está associada, tornando-a visível no momento da representação. Nesse sentido, gera-se uma distância entre a realidade referente e o produto da **mimésis**: a imagem do cadáver representado (imitado) não é igual ao cadáver visto na realidade. A imagem representada não é uma réplica, recupera a forma própria universal (causa formal), e por ela, pelo reconhecimento que desencadeia, o contemplador obtém prazer, reencontrando a compreensão primeira (a do artista). Trata-se em ambos os casos de um processo intelectual, cognoscitivo. (...)Momento extático da representação trágica, o reconhecimento manifesta a efectividade a que conduzem as acções encadeadas pelo poeta: por ele se realiza, plenamente, o momento catártico, a própria essência da fábula.», «A propósito de **mimésis**», in *Estudos Filosóficos*, I, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1982, pp. 77 e 78. Sobre as relações **müthos/Mimésis**, ver P. Ricoeur, *Metáfora Viva*, Lisboa, Rés, 1983, pp. 62-65; sobre a **noção de mimésis phuséos**, P. Ricoeur, *ibidem*, pp. 69-71.

<sup>51</sup> Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, vol. III, Paris, Minuit, 1972, p. 156.

<sup>52</sup> É este o sentido etimológico da palavra *theoria* (theo+oria=‘ver coisas divinas’).

com ele, ao fundamento do mimetismo, sendo na imaginação que se re(-a)presenta, *prima facie*, a teatralização do sentido mediante a construção da metáfora e do símbolo. A metáfora não significa apenas, não reenvia apenas a um *sentido outro*, ela cumpre a função instauradora de uma mimética (plurívoca) de sentidos, pois a própria palavra *mimos* designa a arte dramática por excelência. Escreve Ricoeur sobre este ponto:

*Nenhum discurso abole a nossa pertença ao mundo. Qualquer mimésis, mesmo criadora, sobretudo criadora, está no horizonte de um ser no mundo que ela torna manifesto na exacta medida em que o eleva ao mûthos. (...) Mas a mimésis não significa apenas que qualquer discurso está no mundo. Ela não preserva apenas a função referencial do discurso poético. Enquanto mimésis phusêos, liga esta função referencial à revelação do Real como Acto. (...) Apresentar os homens 'como activos' e todas as coisas 'como em acto', tal poderia bem ser a função ontológica do discurso metafórico. Nele, toda a potencialidade adormecida de existência aparece como eclusa, toda a capacidade latente de acção como efectiva.*

*A expressão viva é o que diz a existência viva*<sup>53</sup>

As imagens colocam-nos perante a *opacidade do objecto na transparência do discurso*. Essa opacidade é uma aproximação ao que se mantém secreto e inapreensível (por se situar no plano do indizível, quanto muito, mera experiência sensorial, não verbalizável). Sendo figurativa, dá-nos o objecto sem volume, apenas na sua imediatez e 'superficialidade' transparente. A imagem mítica, por exemplo, só existe enquanto joga com quem a presencia e vive, ritualizando-a e/ou ouvindo-a<sup>54</sup>. O seu discurso é uma eterna teia de Penélope, um encadear de significações em potência, nos próprios limites (abismais e labirínticos) do Dizer. Toda e qualquer imagem mítica, ao ser ritualizada pelo Dizer, potencializa a narração para um acto vivencial, necessariamente diferente de cultura para cultura.

§ 7. Enquanto a consciência mítica actualiza, de forma vivencial, o mito no rito, a experiência contemporânea, através da mimetologia tecnológica e de todos os seus avatares, multiplicou a afecção maquínica das paixões e, com ela, a nossa subjectividade. Curiosamente, impulsiona-nos para uma «ligação» desligada do (calor do) corpo,

---

<sup>53</sup> Ricoeur, *op. cit.*, pp. 72 e 73.

<sup>54</sup> Sobre a origem etimológica da palavra **mûthos** e da dialéctica ver/ouvir, C.H. Carmo Silva, «Da natureza anfibológica do símbolo — a propósito do tema: mito, símbolo e razão», in *Didaskalia*, revista da Faculdade de Teologia de Lisboa, vol. XII, 1982, pp. 45-66; Id., «Profecia e compreensão da actualidade: Do mito da decadência do Ocidente ao apocalipse do presente», in *Itinerarium*, ano XVI, nº 107, Maio-Agosto, 1980, pp. 137-188; e ainda, do mesmo autor, os dois artigos com o título comum, «Dos signos primitivos: preliminares etiológicos para uma reflexão sobre a essência da linguagem», in *Análise*, respectivamente, vol. I, nº2, pp. 21-78 e vol.2, nº 1, 1985, pp. 189-275.

substituída por uma outra, fria, entre o corpo e a sua imagem especular (num qualquer ecrã), a qual lhe foi previamente arrancada, quantas vezes para, segundo discursos da «moda», regressar a ele «retocada» por uma imitação da imagem-desejo ideal (qual Lara Croft feita de carne-e-osso!), quer de nós próprios (sobretudo, de nós próprios!) quer dos espaços que percorremos e dos mundos (mais ou menos perfeitos) que «habitamos» (a seqüela do *Myst*, dos irmãos Miller, será disso um exemplo, mas não só). A todo o momento somos bombardeados com essas imagens-corpo: na fotografia, na televisão, no cinema, no vídeo e, evidentemente, nos jogos electrónicos. São formas de «regresso» ao mundo dos simulacros e das simulações os quais, ao nos facultarem a possibilidade da *imersão*, nos conduzem entre a aprendizagem, o alívio e o entretenimento (a ordem será arbitrária?), à aventura (ficcionalmente) interactiva dos nossos jogos imaginários, numa constante (inter)mediação onde «me vejo onde não estou». A indústria e cultura dos jogos tende a fazer corresponder o imaginário dos jogos aos nossos jogos do imaginário<sup>55</sup>, associando elementos culturais aos de ordem meramente económica e de puro *marketing*<sup>56</sup>, fornecendo-nos *conteúdos* para o povoarmos. Contudo, ao contrário do que se poderia imaginar e do defendido por certos autores, pensamos que também neste processo existe algo de positivo. Como tópico conclusivo, diríamos que é nessa proliferação das imagens neopagãs, presentes, não só nos jogos electrónicos, que hoje enchem os nossos monitores, quer dos computadores quer das televisões (através das consolas), que se alimenta a narrativa que, anteriormente, era veiculada pelos contos tradicionais, fundamental à transmissão memorial de uma Cultura e da sua *weltanschauung*. Mas isso já é um outro nível deste mesmo jogo que se iniciou com este artigo!

---

<sup>55</sup> Como escreve Teresa Cruz, «a suspeita de que não há desejo sem fantasma inspirou não apenas uma dada visão da vida psíquica, mas também da cultura e da economia, em geral, mostrando que tudo depende, como dizia Klossovski (1970) da «fabricação eficaz do simulacro», «Técnica e Afecção», in *Crítica das ligações na Era da técnica*, pp.43-44.

<sup>56</sup> Por exemplo, hoje, filme que se preze e que, à partida, queira ter garantido um certo sucesso financeiro terá, ora que partir de um jogo ora que implicar a feitura de um (há mais lares com consolas do que salas de cinema!); por outro lado, esta *urgência* de mercado faz com que, na maioria dos casos, esta necessidade de rapidez para que o jogo seja vendido, fazendo coincidir o seu lançamento, preferencialmente, com o do filme que o replica, lúdica e interactivamente, provocando, naturalmente, uma perda de qualidade e, mesmo, de complexidade narrativa (os jogos *Lord of the Rings* e *Harry Potter e a câmara dos segredos* são disso exemplos mais que evidentes).