

Entre a verdade e a mentira: Um estudo sobre ficção e conhecimento

Between truth and lie: A study about fiction and knowledge

José Costa Júnior*

RESUMO: O objetivo do presente artigo é investigar se a ficção pode oferecer algum tipo de conhecimento. Começamos por sumariar as posições de Platão e Aristóteles em relação às possibilidades da arte trazer conhecimento. Tais posições, de certa maneira, inauguram o debate que perdura até a contemporaneidade, e por defenderem encaminhamentos divergentes, servem como referência para a situação das opções teóricas existentes quanto ao potencial cognitivo da arte e da ficção. Inseridos nesse contexto, discutimos os tipos de conhecimento existentes e o potencial da ficção em relação a eles. Por fim, analisamos as principais propostas cognitivistas contemporâneas, seus limites e possibilidades.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção. Conhecimento. Verdade. Cognitivism. Anti-cognitivism.

ABSTRACT: Abstract: The purpose of this paper is to investigate whether fiction can offer some kind of knowledge. We begin by summarizing the positions of Plato and Aristotle in relation to the possibilities of art bringing knowledge. In a certain way, such positions open the debate that lasts until the contemporaneity and, because they defend divergent concepts, serve as a reference to the situation of the existing theoretical options regarding the cognitive potential of art and fiction. Within this context, we discuss the types of existing knowledge and the potential of fiction in relation to them. Finally, we analyze the main contemporary cognitivist proposals, their limits and possibilities.

KEYWORDS: Fiction. Knowledge. Truth. Cognitivism. Anti-cognitivism.

Considerações Preliminares

Os romances que encontramos nas livrarias, as populares obras de ficção científica e as peças teatrais que tanto nos emocionam são manifestações tradicionais da nossa cultura. Mas são poucas as pessoas que consideram tais manifestações um meio relevante de aquisição de conhecimento.

* Mestrando em Filosofia – Mestrando em Filosofia Programa de Pós Graduação em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto. Contato: jose.costajunior@yahoo.com.br

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p.162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	-----------

Geralmente são tomadas como um tipo de diversão, um passatempo ou entretenimento, mas não como algo de que se poderia extrair qualquer ganho cognitivo. Trata-se de ficção, algo que envolve emoção, sentimento e imaginação, e nessa condição, tende mais a confundir do que a informar. As informações presentes em tais obras são inventadas, criadas e fabricadas, e por isso, afirma-se, não são confiáveis. Ouve-se que a ficção é produto puramente mental, uma fantasia que serve mais para fugir da realidade do que para envolver-se nela. Ao buscarmos informação confiável acerca da realidade, somos orientados a recorrer às ciências, e não às artes ficcionais.

Entretanto, o fato de que aprendemos algo a partir da ficção nos parece intuitivamente óbvio. Mas a pergunta sobre como aprendemos apresenta-se como um problema: como podemos passar a saber algo a partir de construções fictícias, que não são verdadeiras descrições da realidade, mas sim resultado de uma atividade que inventa sua própria realidade? Como podemos aprender a verdade acerca de nosso mundo através de situações ficcionais?

Tratamos neste artigo da relação entre artes ficcionais e conhecimento, buscando compreender teorias alternativas segundo as quais tal relação pode ser estabelecida ou negada. Para isso, apresentaremos primeiramente uma restituição sumária da tematização oferecida para o ponto pela tradição filosófica clássica, centrada nas posições de Platão e Aristóteles. Suas respectivas teses inauguram o debate entre aqueles que negam que as artes possam oferecer algum tipo de conhecimento e aqueles que defendem que as artes podem contribuir para a formação do nosso espírito com algum ganho cognitivo. Apresentado o debate entre as duas posições antagônicas, passaremos a uma exposição acerca dos tipos de conhecimento existentes, referindo o potencial das ficções em relação a cada uma dessas variantes. Por fim, discutiremos teorias que representam as posições cognitivistas no debate contemporâneo, a partir de uma reconstrução dos argumentos constitutivos de tais teorias, o que permitirá compreender suas possibilidades e seus limites.

As artes ficcionais entre Platão e Aristóteles

É célebre a passagem da *República* que, indicando a capacidade que o artista tem de adotar diversas formas e imitar a grande variedade das coisas, rende ao poeta a expulsão da cidade.

Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exhibir justamente com os seus poemas, prosternávamos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador. Mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o coroado de grinaldas.¹

¹ PLATÃO. *A República*, Livro III, 398b.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------

Antes de avançarmos a discussão acerca das motivações desta recepção tão severa, devemos compreender o quadro teórico e conceitual em que se insere tal atitude. A descrição da posição platônica acerca da poesia mimética é bem mais complexa do que uma leitura estrita da passagem acima pode sugerir. Platão, ao tratar da poesia, não se refere somente àquilo que se apresenta como poema, mas ao que tem a ver com a composição dos grandes poetas da tradição e, sobretudo, com a poesia mimética, seja épica ou trágica, próximo daquilo que pode ser chamado hoje de ficção, ou artes ficcionais ². Em meio a inúmeros outros temas, a *República* postula a necessidade de discutir as afirmações contidas nas construções dos poetas, no sentido de firmar a legitimidade ou não da autoridade que gozam na educação dos jovens e na opinião comum.

Para compreender a posição platônica neste escrito, devemos levar em consideração o que representa a palavra dos poetas em uma sociedade em que prevalece a tradição oral. Num contexto assim, ela consiste em referência cultural imprescindível, pois é depositária de valores e de uma série de ensinamentos práticos formativos, o que faz com que ela se vincule diretamente à *paidéia*, educação em sentido lato, contribuindo decisivamente para a formação do *ethos* local. Os poetas são os verdadeiros mestres e educadores da Grécia, pelo menos até o momento da consolidação política das cidades-estado. Não obstante tudo isso, a ficção criada por eles não parece, aos olhos de Platão, servir como meio confiável de oferecer ensinamentos. No que se segue, importa investigar e trazer à luz as razões para tanto.

O argumento platônico central que sustenta o afastamento da poesia de suas funções pedagógicas encontra suas raízes na sempre discutida Teoria das Formas. Segundo uma interpretação da *República* ³, todo e qualquer objeto sensível é mera cópia de uma idéia, cujo caráter primordial é o de pura inteligibilidade em si mesma, e que possui realidade propriamente dita, ao contrário de sua imitação perceptível. Tal concepção metafísica traz diversas implicações para a arte, principalmente nos âmbitos moral e epistemológico. Os efeitos da arte estariam baseados na possibilidade de fazer uma representação de algo sem ter o conhecimento verdadeiro daquilo que serve de princípio para a

² Não há um consenso sobre o que poderia ser enquadrado como *mimesis* no âmbito artístico. Ao menos dentro do quadro de referência deste trabalho, situamos o debate entre certos autores que admitem que a *mimesis* é a essência de toda arte: “Além da escultura, outra arte também fornece um parâmetro para Platão pensar a essência da arte. Mais recorrente é a analogia com a pintura, da qual se retira, segundo ele, a sua principal determinação: ser “imitação” (*mimesis*). Platão leva muitíssimo a sério a estranha capacidade da pintura de forjar uma imagem, uma forma, em tudo semelhante ao modelo real, mas sem sua consistência ontológica. A poesia é uma espécie de pintura porque produz simulacros (*phantásmata*) de pessoas, coisas e ações, na imaginação do ouvinte” (RIBEIRO, Luís F. B. *Arte no Pensamento de Platão*. In: PESSOA, Fernando (Org.). *Arte no Pensamento*. Vitória: Seminários Internacionais MVRD, 2006, p. 113).

³ Nossa interpretação do tema aqui é vinculada à uma defesa de uma concepção platônica de cognição, ligada à “graus da realidade”, proposta por VLASTOS, Gregory. *Degrees of Reality in Plato*. In: VLASTOS, Gregory. *Platonic Studies*, Princeton: Princeton University Press, 1981, p. 58-75. Este autor mostra que, enquanto a noção de “realidade” admite graus, a de “existência” não. Embora uma imagem não exista menos que o seu original, no espelho, nomeadamente, não é real, podendo dizer-se que é “menos real”.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------

existência da coisa representada ⁴. Os pintores representam sapateiros mesmo não sabendo fazer sapatos, e poetas escrevem sobre beleza e coragem sem necessariamente ter nenhum conhecimento claro sobre tais virtudes. Assim, os artistas enganam seu público ao fazê-lo pensar que o objeto representado é algo real. A preocupação platônica se estende às artes ficcionais, criadas com o objetivo expresso de nos emocionar, o que poderia acarretar a corrupção do caráter dos cidadãos ⁵.

Os homens são afetados pela característica emocional da arte, pois a poesia “alimenta” as paixões ao invés de instruir a razão, uma vez que trata de construções falsas. Também por essa razão, não haveria nenhum potencial de aprendizado nas criações poéticas, já que é impossível aprender a partir de meras cópias e falsidades. Somente podemos aprender com o que é verdadeiro e justificado, o que não acontece com a arte, devido à sua natureza mimética. A concepção platônica da arte defende que a *mimesis* é a essência de toda obra de arte: todo artesão já é, de certa forma, um imitador, já que para fabricar uma mesa, ele deve direcionar sua atenção para uma determinada mesa ⁶. Acerca da arte como imitação, podemos colocá-la em dois níveis: obras de arte imitam coisas do mundo sensível e este último imita as formas do mundo inteligível, logo a arte é “aparência da aparência”, duplamente afastada da realidade e, enquanto tal, não pode ser uma boa fonte de conhecimento do que quer que seja. Utilizá-la para esse fim, como fazem os poetas educadores da Grécia, é algo a ser proibido na cidade ideal.

Conforme esboçada acima, a posição de Platão resulta contrária à atribuição de qualquer potencial cognitivo à arte e à ficção, constituindo-se, talvez, como a inspiração original das teses anti-cognitivistas, as teorias que defendem que as artes ficcionais não oferecem quaisquer formas de conhecimento relevantes. Não podemos aprender nada de verdadeiro a partir da representação artística, e aqueles que buscam oferecer ensinamentos através da *mimesis*, acabam por corromper a alma dos indivíduos e conseqüentemente, a cidade – pelo menos tal como ela deve ser se pretende ser justa. É um tanto paradoxal que, mesmo que nessa cidade justa não exista lugar para o poeta, o próprio Platão tenha se utilizado de diversas molduras dramáticas para desenvolver suas vastas construções teóricas. A mais famosa delas é o Mito da Caverna, entre outras como o Mito de Er e a história do Anel de Giges.

Assim como Platão, Aristóteles desenvolveu uma concepção de arte que tem como elemento central a noção de *mimesis*. Contudo, as conseqüências disso desenvolvem-se num sentido bastante diferente daquele proposto por seu mestre. Ao invés de enxergar na arte e, sobretudo na poesia, o resultado de uma inspiração irracional e de um não-saber, uma mera cópia de outra cópia, a concepção

⁴ PLATÃO. *A República*, Livro X, 595 – 601.

⁵ PLATÃO. *A República*, Livro X, 605 – 608.

⁶ PLATÃO. *A República*, Livro X. 596c.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------

aristotélica da arte poética sustenta que a poesia, além de atender a regras, é produto de uma habilidade humana, um saber-fazer. Na *Poética*, obra dedicada ao estudo da poesia, Aristóteles defende que:

A tarefa do poeta não é contar os fatos, mas sim o que poderia ter acontecido e o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. O historiador e o poeta não se diferenciam por escrever em prosa ou verso (pois é possível colocar em verso as obras de Heródoto e não seria menos história com métrica ou sem métrica), mas sim porque o historiador conta o que aconteceu e o poeta, o que poderia ter acontecido. Por isso, a poesia é mais filosófica do que a história, pois a poesia conta melhor o universal e a história o particular.⁷

A estética aristotélica acompanha aspectos essenciais da teoria da *mimesis* de Platão, compartilhando com ela, como ponto de partida, a desconfiança em relação ao seu valor epistêmico. Apesar disso, Platão e Aristóteles oferecem abordagens divergentes da *mimesis*, pois enquanto o primeiro sublinha a diferença ontológica entre aquilo que é imitado e a realidade, o outro defende a capacidade de formas miméticas guiarem os indivíduos em suas práticas cotidianas. A distinção principal entre tais visões parece ser derivada, de um lado, do pessimismo platônico acerca do espectador comum, que poderia confundir-se, ao passo que Aristóteles, de outro lado, acredita que os indivíduos consigam distinguir entre a vida real e a ficção, negando que, ingenuamente, igualariam suas reações emocionais à representação, como Platão temia. É certo que a poesia continua, como em Platão, definida como *mimesis*, porém com um sentido diferenciado. Não se trata de algo menor, uma cópia da cópia em relação ao original, mas uma representação do mundo que pode ter efeitos benéficos, uma vez que “nos agrada a visão das imagens, porque aprendemos ao olhá-las e deduzimos o que representa cada coisa; por exemplo, que esta figura é tal pessoa”⁸. O prazer não está na comparação da cópia em relação ao original, mas na compreensão peculiar que a imagem proporciona daquilo que ela representa.

Dessa maneira, Aristóteles concordou com Platão que a arte mimética poderia de fato influenciar o desenvolvimento do caráter dos indivíduos. Porém, enquanto Platão pensava que aquilo que podemos obter através da arte ficcional é prejudicial, Aristóteles defendeu que a rendição às mesmas emoções miméticas sobre as quais Platão alertou pode trazer benefícios, ao produzir, como no caso da tragédia, uma catarse emocional⁹. Tal processo se daria a partir do efeito das peças trágicas sobre a emoção dos espectadores, purificando-as e facultando aos cidadãos a oportunidade de serem mais racionais em sua vida cotidiana depois de participarem da experiência no teatro.

⁷ ARISTÓTELES. *Poética*, 1451a.

⁸ ARISTÓTELES. *Poética*, 1448b.

⁹ ARISTÓTELES. *Poética*, 1449b.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------

A esse respeito, cabe ainda mencionar o debate sobre qual é, afinal, o significado da catarse provocada pela tragédia, de acordo com a formulação aristotélica. Dentre as várias acepções do conceito, existem três linhas interpretativas gerais¹⁰. Pode-se tomar a catarse ou como:

- (i) purificação moral: a libertação das paixões e sua transformação em disposições virtuosas;
- (ii) purgação médica: a libertação dos estados patológicos, como piedade e medo;
- (iii) clarificação intelectual: a representação de padrões universais da conduta humana permitindo alcançar uma apreensão mais clara de tais padrões.

Não há na *Poética* nenhuma definição direta de *mimesis*, apenas algumas aproximações gerais do termo. Entretanto, uma passagem é bastante esclarecedora em relação aos seus efeitos:

Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações. Uma prova disso é o que acontece na realidade: as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres. A razão disto é também que aprender não é só agradável para os filósofos, mas o é igualmente para os outros homens, embora estes participem dessa aprendizagem em menor escala. É que eles, quando vêem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma.¹¹

À luz dessa passagem, parece razoável considerar que alcançamos um *insight* intelectual através do efeito catártico, o propósito da *mimesis*. Nessa direção, o papel da arte mimética seria aprofundar nosso entendimento sobre os diversos aspectos da existência humana representados de forma mimética pelas artes. No caso da tragédia, estaria implicado um processo didático que consiste em um movimento do particular ao universal, em relação a situações que envolvem piedade e medo, conduzindo a um tipo de clarificação intelectual. A tese aristotélica pode, assim, servir a uma posição cognitivista, talvez consistindo, por sua vez, na inspiração original para a defesa do potencial cognitivo das artes ficcionais. No entanto, a noção de catarse ainda é discutida, como já colocado, e a tese aristotélica parece amplamente ligada a um único gênero ficcional, no caso a tragédia. Também não fica claro o modo como se adquire o tipo de conhecimento em questão. Aristóteles parece levar em conta um tipo diferente de conhecimento, uma forma experiencial, em que a catarse seria o meio pelo ele seria adquirido.

¹⁰ GOLDEN, Leon. “The clarification theory of *kátharsis*”. In: *Hermes*, Vol. 104, 1976, p. 437-452.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------

Tipos de Conhecimento

Antes de prosseguirmos na explicitação das posições cognitivistas, devemos reservar atenção a um aspecto correlato da questão: quando falamos de conhecimento obtido através das artes ficcionais, *qual noção de conhecimento tem-se em mente?* Afirmar que aprendemos a dispor corretamente as palavras no discurso, ou o modo como nos vestir ou comportar de acordo com o modelo oferecido pelos personagens, implica um tipo de conhecimento bastante trivial, que não parece ser de muito valor e que não é exclusivo das artes ficcionais. A noção de conhecimento em jogo também não pode ser muito restrita, de modo que seja impossível identificar o que aprendemos, caracterizando-o como algo inefável ou místico, extremamente pessoal e incomunicável. Apontar que aprendemos algo essencial, porém indefinível, não ajuda a formar uma compreensão vantajosa do potencial cognitivo da ficção. Eileen John afirma que entre não-filósofos não existe controvérsia em dizer que aprendemos com a arte; entretanto, na filosofia, tal posição é bastante discutível, e a razão principal para isso é a dificuldade para apontar satisfatoriamente o que e como aprendemos ¹².

A distinção entre conhecimento proposicional e conhecimento não-proposicional pode contribuir para a compreensão do que as artes ficcionais são capazes de nos oferecer em termos cognitivos, se é que o são. Conhecer – dispor de conhecimento – é um estado bastante valorizado, no qual um indivíduo encontra-se em contato privilegiado com a realidade, pois é capaz de traduzi-la em seus próprios termos. Trata-se, portanto e antes de mais nada, de uma relação ¹³. De um lado, fica o sujeito e do outro, aquilo que tal sujeito vem a conhecer.

O conhecimento proposicional é a variedade mais comum de conhecimento. Trata-se de um *saber que*, um tipo de conhecimento que relaciona um sujeito a uma proposição, consistindo, no melhor dos casos, na posse, por parte de um sujeito, de crenças verdadeiras justificadas, podendo ser expresso por uma proposição, pelo significado de uma oração declarativa. Trata-se da principal definição de conhecimento apresentada na tradição filosófica ocidental, a partir do que o conhecimento é analisado nas três componentes indicadas: justificação, verdade e crença ¹⁴. Tal definição promove a chamada análise tripartida do conhecimento e sua fonte original encontra-se no

¹¹ ARISTÓTELES. *Poética*, 1448b.

¹² JOHN, Eileen. “*Art and Knowledge*”. In: GAUT, Berys. e LOPES, Dominic. *The Routledge Companion to Aesthetics*. Routledge: Nova York, 2001, pág. 329.

¹³ ZAGZEBSKI, Linda. “*O que é conhecimento*”. In: GRECO, John e SOSA, Ernst. *Compêndio de Epistemologia*. Tradução de Alessandra Fernandes e Rogério Bettoni. Edições Loyola: São Paulo, 2008.

¹⁴ Edmund Gettier aponta as limitações desses três elementos para uma definição tradicional de conhecimento em GETTIER, Edmund. “*Is justified true belief knowledge?*”. In: *Analysis* 23, 121-123, 1963. Não discutiremos aqui as críticas à definição tradicional de conhecimento, ou conhecimento proposicional, devido ao nosso objetivo, que é apenas listar os tipos de conhecimento existentes e seus limites e possibilidades para o âmbito da ficção.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------

diálogo platônico *Teeteto* ¹⁵. Esse tipo de conhecimento tem sido mais discutido do que outros por duas razões principais: por um lado, a proposição é a forma direta pela qual o conhecimento pode ser comunicado e através da qual o conhecimento pode ser transferido de um indivíduo para outro; por outro lado, a proposição é a principal forma pela qual a realidade se torna compreensível para a mente humana ¹⁶. O conhecimento proposicional é o conhecimento de fatos ou de proposições verdadeiras. Tomemos os seguintes exemplos:

(i) *Luiz sabe que Aurélio foi assassinado.*

(ii) *Fernando sabe que o céu está nublado.*

Neles, os objetos do conhecimento, aquilo que é conhecido são, respectivamente, as proposições de que “Aurélio foi assassinado” e de que “o céu está nublado”. Os sujeitos possuem crenças sobre o assassinato e sobre a cor do céu. Também possuem justificativas para tais crenças e elas são proposições verdadeiras, amparadas em evidências sobre a realidade.

O que as artes ficcionais poderiam oferecer em termos de conhecimento proposicional? A literatura, o teatro, o cinema, etc., podem ser fontes de crenças verdadeiras justificadas? Pode-se defender que sim, uma vez que o caráter narrativo e descritivo da ficção poderia garantir tais elementos. Porém, a própria natureza da ficção faz com que isso não fique tão claro. Como já discutido no capítulo anterior, as artes ficcionais envolvem criações imaginativas por parte de seus autores e tal situação por si só gera problemas em relação à verdade das crenças assim obtidas. Além disso, como justificar um conhecimento obtido através de uma construção ficcional? Isso parece chocar-se com umas das condições necessárias para que haja conhecimento proposicional que é a justificativa. Associada ao que foi exposto há pouco, essa ponderação parece fortalecer a desconfiança platônica em relação ao potencial cognitivo das artes ficcionais, extraindo conseqüências propriamente epistemológicas de suas alegações metafísicas. .

O que podemos conhecer efetivamente ao acompanhar a tragédia de Hamlet, por exemplo? Quais crenças verdadeiras e justificadas se obtêm a partir da audiência do drama do príncipe da Dinamarca? Pode-se responder dizendo, por exemplo, que em tal obra existe uma discussão acerca do exercício do livre-arbítrio pelos indivíduos, chamando à baila o tema mais amplo do conflito entre o destino e a liberdade humana. Podemos aprender também sobre a organização social da Dinamarca da época de Hamlet, ou acerca das dificuldades de um filho para aceitar a vida amorosa da mãe viúva.

Entretanto, duas objeções anti-cognitivistas independentes podem apontar que: (1) tais conhecimentos são triviais, podendo ser obtidos através de outras fontes, e são utilizados nas

¹⁵ PLATÃO. *Teeteto*. Tradução de Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

¹⁶ ZAGZEBSKI, Linda. “*O que é conhecimento*”. In: GRECO, John e SOSA, Ernst. *Compêndio de Epistemologia*. Tradução de Alessandra Fernandes e Rogério Bettoni. Edições Loyola: São Paulo, 2008.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------

construções artísticas ficcionais apenas em função de demandas técnicas; ademais, as artes ficcionais em geral parecem poder oferecer somente o conhecimento de particularidades, acerca do que não existem verdades a serem obtidas¹⁷; (2) parece improvável que o conhecimento oferecido pela ficção seja do tipo proposicional, uma vez que a própria natureza das obras de arte ficcionais, algo intuitivamente ligado à imaginação, um jogo de faz-de-conta ou um tipo de prática discursiva diferenciada, não permite aferições no que concerne à verdade das proposições que as integram. Entretanto, tais objeções não esgotam as possibilidades de que a ficção possa oferecer algum tipo de conhecimento.

O conhecimento do tipo não-proposicional diferencia-se do tipo proposicional por não estar ligado a qualquer conjunto de proposições, tratando-se também de uma relação, na qual o sujeito está diretamente em contato com aquilo que conhece. Como já esclarecido anteriormente, não é um tipo de conhecimento amplamente examinado por filósofos e epistemólogos, mas é de importância central para discutirmos a possibilidade de ganho cognitivo através das artes ficcionais. Podemos listar dois tipos principais de conhecimento não-proposicional: o conhecimento prático e conhecimento por contato.

Por conhecimento prático entende-se um tipo de conhecimento não-proposicional, referido também pela expressão *saber-como*. Consiste essencialmente em um sujeito saber como fazer determinada ação, relacionando-se com o mundo por meio dela. Também pode ser chamado de conhecimento como habilidade e pode ou não ser acompanhado de conhecimento proposicional sobre a habilidade em questão. Esta distinção é enfatizada, principalmente pelo filósofo Gilbert Ryle, que a explica como a diferença entre *saber que* e *saber como*: a expressão *saber como* diz respeito ao conhecimento enquanto habilidade e a expressão *saber que* diz respeito ao conhecimento proposicional¹⁸.

Cabe aqui uma pequena diferenciação para compreendermos melhor esse tipo de conhecimento. Por vezes, quando dizemos “João sabe fazer paredes” queremos dizer que João tem aptidão e habilidade para construir paredes. Suponhamos agora que João é um engenheiro talentoso que projeta bem a obra, mas não é capaz de construí-la. Na verdade, João seria capaz de descrever precisamente como construir uma parede, mesmo não sendo capaz, ele mesmo, de construí-la. Neste

¹⁷ Tal objeção é desenvolvida em STOLNITZ, Jerome. “On the Cognitive Triviality of Art”. In: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 32, pp. 191-200, 1992. O autor defende que o máximo que a arte pode oferecer é o conhecimento de particularidades internas às próprias construções artísticas, não havendo verdades gerais a serem conhecidas exclusivamente através da arte. Esta se apropria do conhecimento obtido através de outras fontes, oferecendo somente conhecimento acerca de trivialidades. Não é possível justificar o que conhecemos através da arte, pois não é possível ligar tal conhecimento a algo exterior à obra de arte. É insuficiente ligar o possível conhecimento obtido através da arte somente à obra de arte em si, pois todo conhecimento deve fazer referência a algo e as obras ficcionais não fazem referência ao mundo, já que consistem, justamente, em algo irreal.

¹⁸ RYLE, Gilbert. *The Concept of Mind*. Londres: Penguin, 1949.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------

caso, podemos dizer que João sabe construir paredes, embora não tenha aptidão para fazê-lo. O engenheiro João tem bastante conhecimento proposicional sobre como construir uma parede, mas noutro sentido de “saber-fazer” não sabe colocar os tijolos, pois falta a aptidão para tal. Pode-se ter muito conhecimento proposicional sobre como fazer algo sem ter a aptidão para fazê-lo. Inversamente, podemos ter a aptidão para fazer algo sem ter o mínimo conhecimento proposicional sobre o assunto.

Aqui reside a especificidade do tipo de conhecimento prático em estudo em relação ao conhecimento proposicional: trata-se de uma aptidão ou habilidade, um saber caracteristicamente voltado para a ação, não ligado a proposições ou frases declarativas. Sabe-se, mas não é necessário que haja capacidade da parte do sujeito que sabe de justificar por que sabe.

Tudo isso considerado, será que a arte ou a ficção poderiam nos oferecer tal tipo de conhecimento? Habilidades como, por exemplo, saber lidar com o medo, com o imprevisto, com a euforia, ou como fazer uma boa refeição ou ter uma boa vida social não parece ser o tipo de coisa que aprendemos apenas através da ficção. Mais uma vez, a objeção apresentada acerca da banalidade do conhecimento obtido através da ficção na seção anterior parece funcionar, já que a maior parte das habilidades e ações que conhecemos advém de outras fontes, e não exclusivamente da construção artística ficcional. Defender que a ficção oferece algum ganho cognitivo deve ir além de apontar que a arte oferece informações proposicionais ou orientações acerca de habilidades e ações, o que realmente parece banal. O modo como devemos agir e proceder, ou habilidades como ser um bom amante ou conseguir ganhar muito dinheiro não parecem ser o tipo de coisa que aprendemos única e exclusivamente através da ficção.

Entretanto, nem todo o conhecimento não-proposicional se restringe a um *saber-como*, relacionando um sujeito com uma ação. Há também um tipo de conhecimento em que existe relação entre o sujeito e certo tipo de contato ou experiência, tratando-se de um tipo de conhecimento direto e não-referencial. Trata-se do conhecimento por contato¹⁹. Para ilustrar tal tipo de conhecimento, suponhamos que alguém faça as afirmações seguintes:

(i) *João conhece o presidente do Brasil.*

(ii) *João conhece o Papa.*

Podemos naturalmente pensar que estas afirmações implicam que João conhece pessoalmente tanto o presidente do Brasil quanto o Papa. Podemos naturalmente pensar que as afirmações implicam que João esteve na presença de ambos. Se realmente entendemos as colocações deste modo, então

¹⁹ A noção de conhecimento por contato é introduzida por Bertrand Russell em *Os problemas da filosofia* (RUSSELL, Bertrand. *Os problemas da filosofia*. Tradução de Desidério Murcho. Edições 70: Lisboa, 2008). A distinção entre conhecimento por contato e conhecimento por descrição (o que chamamos de conhecimento proposicional) tornou-se canônica, com alguns ajustes. Segundo Russell, conhecer algo por contato é estar em contato cognitivo direto com aquilo que é conhecido e saber algo por descrição é saber que determinada afirmação (proposição) sobre algo é verdadeira.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------

estamos a atribuir a João um conhecimento por contato, sendo que dizer que João conhece alguém por contato implica que o conhece pessoalmente (diretamente) ou que esteve na sua presença.

O que distingue o conhecimento por contato do conhecimento proposicional? Parece claro que podemos ter grande quantidade de conhecimento proposicional sobre alguém sem ter conhecimento por contato de tal pessoa. Posso, por exemplo, ter bastante conhecimento proposicional sobre o presidente, sabendo que ele nasceu nesta ou naquela data e que ele cursou determinada faculdade e muitas outras proposições verdadeiras semelhantes a respeito dele. Porém, o fato de ter bastante conhecimento proposicional sobre o presidente não implica que tenho dele conhecimento por contato, visto que não o conheço pessoalmente nem estive alguma vez na sua presença.

Na linguagem cotidiana, quando dizemos “A conhece B”, ora usamos a palavra “conhece” no sentido proposicional, ora no sentido do conhecimento por contato. Suponha-se, por exemplo, que um policial diz: “Conheço este assassino. Ele vai matar novamente”. O nosso policial não deve ser entendido como querendo afirmar que esteve realmente na presença do assassino ou que o conhece pessoalmente. Talvez queira dizer simplesmente que sabe que o assassino é do tipo de homicida que brevemente atacará outra vez. O policial parece possuir um conhecimento proposicional acerca do assassino. Por outro lado, se fico impressionado com o vasto conhecimento que José tem acerca de Paulo, posso dizer que “José conhece realmente Paulo”. Parece claro que busco dar a entender que José tem muito conhecimento por contato sobre Paulo, provavelmente tendo estado em sua presença.

Nesses termos, o que a arte ficcional poderia oferecer cognitivamente? Podemos obter conhecimento por contato ao acompanharmos as obras ficcionais da literatura, do teatro e do cinema? Boa parte das posições cognitivistas acerca das artes defende que a ficção oferece um tipo de conhecimento próximo do que chamamos de conhecimento por contato, uma vez que ao acompanhar uma narrativa ficcional, devido à sua própria estrutura de organização, passamos a compreender melhor certas situações, entendidas como possibilidades da realidade extra-ficcional que de outro modo não poderíamos compreender ou entender. O desespero de Josef K. ao ser acusado em *O Processo* de Franz Kafka parece ser algo que uma simples descrição da situação não poderia comunicar em sua totalidade.

Uma objeção é que isso é o que justamente Kafka faz no livro: oferece uma descrição proposicional da situação, e seguimos mantendo contato apenas com isso e nada mais. Também se pode afirmar que, em relação ao conhecimento por contato, somente podemos conhecer a porção da realidade com a qual mantemos contato, e outra vez, a natureza imaginativa da ficção impede tal situação: como podemos ter contato com a realidade através da ficção?

Porém, é inegável que o envolvimento que temos com a obra ficcional vai além dessa simples descrição, configurando uma situação em que conhecemos algo novo a partir da perspectiva ficcional, algo que não poderíamos conhecer de outra maneira. Um relato jornalístico, por exemplo, apenas nos

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------

informaria; não costumamos nos emocionar ou nos envolver com a leitura do jornal diário da maneira como nos envolvemos emocionalmente com romances, novelas e filmes. Ao lermos que um casal cometeu suicídio devido às brigas em sua família, o que prejudicava seu relacionamento, esboçamos reações e compreendemos o quão difícil a vida pode ser. Mas ao acompanhar uma encenação dramática de *Romeu e Julieta*, temos um envolvimento muito mais amplo, nos emocionamos e reagimos com muito mais intensidade.

Esta consciência, esta empatia, este envolvimento, é notavelmente não proposicional. É um sentido que não pode ser captado em fórmulas e descrições, sejam elas científicas ou filosóficas. Comunica-se somente através da fruição de obras de arte, na leitura das novelas e contos, por meio de poemas e música, no cinema e na pintura, apelando para a imaginação e requerendo que a imaginação seja desenvolvida e disciplinada. Mais adiante, na reconstrução dos argumentos que defendem as posições cognitivistas, retomaremos o ponto, articulando-o à estratégia e aos tipos de conhecimento envolvidos na defesa do potencial cognitivo das artes e da ficção.

Como já colocado anteriormente, a perspectiva que nega que se pode obter conhecimento através da arte remonta a Platão e boa parte das posições cognitivistas são reações à negação da potencialidade cognitiva da arte. Os céticos sobre tal possibilidade parecem considerar somente um tipo de conhecimento que realmente nem a arte, em um âmbito mais geral, nem a ficção, no âmbito mais restrito, podem oferecer. Entretanto, vale lembrar mais uma vez que não lidamos aqui com um único tipo de conhecimento, como vimos nesta seção.

Teorias cognitivistas da arte

A perspectiva filosófica que defende a possibilidade da arte possibilitar algum tipo de ganho cognitivo é o cognitivismo. O escopo das teorias cognitivistas da arte compreende as diversas manifestações artísticas, como a ficção, a música, a pintura, a arquitetura e a escultura. Sobre a questão central do debate e defendendo um ponto de vista, Gordon Graham afirma que:

É óbvio que podemos aprender com a arte, porém em que sentido e de que modo? Toda espécie de informação pode ser aprendida com romances e quadros, porém isso parece não captar algo de essencial a ser aprendido através da arte, uma vez que tais informações são incidentais, sendo que podemos com mais facilidade obtê-las em outros meios como jornais, livros de história, manuais, além das obras de arte. O conhecimento a ser obtido através de obras de arte deve ir além desse tipo de conhecimento banal.²⁰

²⁰ GRAHAM, Gordon. *Filosofia das Artes*. Tradução de Carlos Leone. Lisboa: Edições 70, 2001, pp. 69-70.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------

Desse modo, o termo cognitivismo não está ligado a uma teoria em particular, mas a uma ampla perspectiva, com diferentes abordagens e variedades teóricas. Genericamente uma teoria cognitivista atende a três questões principais:

- *A arte proporciona conhecimento?*
- *Quais são as condições para que a arte proporcione conhecimento?*
- *De que tipo de conhecimento se trata?*

A perspectiva cognitivista possui correntes diferenciadas. Pode ser uma teoria funcionalista (reconhece que a arte tem um potencial para oferecer certo tipo de conhecimento) e/ou uma teoria valorativa (que defende que a arte tem o potencial de oferecer conhecimento e é nessa potencialidade que reside seu valor). Essa última abordagem, conhecida como cognitivismo estético, é mais amplamente discutida entre os filósofos da arte, uma vez que envolve questões acerca dos efeitos e do valor da arte. O cognitivismo estético defende então que (1) a arte proporciona algum tipo de conhecimento e que (2) existe vínculo entre o valor da arte e a possibilidade da arte oferecer conhecimento, onde a falsidade de (1) implica a falsidade de (2) e a verdade de (1) não implica a verdade de (2).

É relevante observar aqui que defender que a arte ofereça algum tipo de conhecimento, não implica necessariamente na defesa de que o valor que atribuímos para a arte reside na possibilidade da arte oferecer conhecimento, posição defendida pelo cognitivismo estético. A diferença entre as diferentes abordagens cognitivistas reside na observação de duas questões distintas: a questão epistêmica (*pode a arte proporcionar conhecimento a seu público?*) e a questão estética (*se a arte tem capacidade de proporcionar conhecimento, isso aumenta seu valor como arte, isto é, seu valor estético?*). Apesar de raramente se distinguir entre tais questões, parece claro que se trata de âmbitos diferentes, que tratados da mesma maneira podem trazer confusões e imprecisões conceituais. Defender que a arte possa proporcionar certo alargamento cognitivo está longe de ser o mesmo que defender que é nessa possibilidade que reside o valor da arte. Não nos deteremos neste momento na discussão acerca do valor das artes, uma vez que nosso interesse aqui é somente pelo modo como se tem defendido a potencialidade cognitiva das artes, e não se isso gera ou não valor para as artes. No próximo capítulo, após já termos tratado do nosso principal objetivo - a questão epistêmica - realizamos uma discussão pormenorizada acerca da relação entre a potencialidade cognitiva e o valor das artes ficcionais, que merece um estudo em separado.

Apresentamos na seqüência algumas posições cognitivistas principais acerca da arte em geral das artes ficcionais em particular. A primeira é uma posição cognitivista em relação à arte em geral. As outras duas posições discutidas tratam mais detidamente das artes ficcionais. Buscaremos na reconstrução de sua argumentação, compreender os meios pelos quais se defende que as artes podem proporcionar algum tipo de conhecimento.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------

Uma teoria cognitivista bastante difundida é a tese do filósofo Nelson Goodman, que defende que todas as artes possuem uma função claramente cognitiva. Este autor inova ao colocar a arte como um elemento cognitivo, a partir uma noção diferenciada de experiência estética:

Uma tradição persistente retrata a atitude estética como uma contemplação passiva do imediatamente dado, uma apreensão direta do que é apresentado, não contaminada por qualquer conceitualização, isolada de todos os ecos do passado e de todas as ameaças e promessas do futuro, dispensada de todos os afazeres. Através de ritos de descomprometimento e desinterpretação purificadores vamos procurar uma visão de mundo prístina, imaculada. Dificilmente preciso de enumerar os defeitos filosóficos e absurdos estéticos de uma perspectiva destas até alguém ir ao ponto de defender seriamente que a atitude estética apropriada perante um poema equivale a olha fixamente para a página impressa sem a ler.²¹

E sobre as conseqüências dessa noção errônea²²:

“Num lado colocamos a sensação, percepção, inferência, conjectura, toda a inspeção e investigação fria, fato e verdade; no outro, prazer, dor, interesse, satisfação, desapontamento, toda a resposta afetiva tonta, gostar e detestar. De uma forma muitíssimo eficiente, isto impede-nos de ver que na experiência estética as *emoções funcionam cognitivamente*. A obra de arte é apreendida pelos sentimentos e também pelos sentidos. A insensibilidade emocional é neste caso tão definitivamente incapacitante, se não tão completamente, quanto a cegueira ou a surdez” (grifo do autor).²³

Acerca da natureza da arte, Goodman defende que não há possibilidade de existência de arte a não ser através de símbolos, sendo o funcionamento simbólico que congrega o estatuto de arte aos objetos, onde tal estatuto é mutável, de acordo com a aplicação dos símbolos em variados contextos.

²¹ GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte*. Tradução de Desidério Murcho e Vitor Moura. Lisboa: Editora Gradiva, 2006, p. 256.

²² A tradição a que Nelson Goodman se refere são os teóricos que defendem a noção de experiência estética desinteressada. O principal teórico desta corrente na contemporaneidade é Monroe Beardsley, que defende em *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, de 1958, a tese de que a arte possui essencialmente a capacidade de produzir experiências estéticas e nisso está seu valor. A geração de experiências estéticas depende da atenção exclusiva que dedicamos ao objeto, isolando a experiência que temos da arte de qualquer contexto. Uma das conseqüências dessa noção de desinteresse, que privilegia as experiências estéticas causadas pelas obras de arte em detrimento de quaisquer outros efeitos é a negação de que obras de arte possam oferecer qualquer coisa, uma vez que a única coisa que a arte pode oferecer é a experiência estética. (BEARDSLEY, Monroe. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Hackett: Indianápolis, 1981). Deve-se ressaltar também que a noção de contemplação desinteressada da arte remete à Immanuel Kant: “Todos temos de reconhecer que o juízo sobre a beleza ao qual se mistura o mínimo interesse é muito faccioso e não é um juízo de gosto puro. Não se tem de simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas, pelo contrário, tem de se ser completamente indiferente a esse respeito para, em matéria de gosto, desempenhar o papel de juiz. Esta proposição, que é de importância primordial, não pode ser cabalmente explicada a não ser contrapondo ao puro prazer desinteressado do juízo de gosto aquele juízo que está aliado a algum interesse. (KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, § 2, 1993.

²³ GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte*. Tradução de Desidério Murcho e Vitor Moura. Lisboa: Editora Gradiva, 2006, p. 261-261.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------

Isso que torna a pergunta “o que é a arte?” irrelevante: a questão importante é “quando é arte?”. Ao entrar em contato com uma obra de arte, o espectador é obrigado a perceber, reconhecer, classificar e elaborar todos os elementos da rede simbólica a que está exposto. Tais ações são ações cognitivas e como a arte é um conjunto de símbolos aos quais cabe interpretação, tais símbolos referem algo a ser interpretado ²⁴.

Sobre as artes, o objetivo de Goodman é mostrar que as artes são modos de obtenção de conhecimento e a estética e a filosofia da arte tem como finalidade explicar o modo pelo qual se obtém tal conhecimento ²⁵. Para fundamentar sua posição cognitivista, Goodman aponta que obras de arte destinam-se a ser contempladas e interpretadas, proporcionando certo tipo de conhecimento. As artes e as ciências têm o mesmo objetivo, só que utilizam recursos diferentes, visando construir diferentes visões de mundo e formas de organizar as coisas. Assim, “as artes devem ser vistas com a mesma seriedade que a ciência como modo de descoberta, criação e alargamento da experiência, no sentido amplo de avanço da compreensão” ²⁶. Segundo tal posição, a criatividade, tanto na arte como na ciência, consiste no desenvolvimento ou na modificação de elementos interiores de um sistema simbólico. Os símbolos esclarecem acerca do mundo, devido à sua aptidão para apresentarem assuntos diversos, recompensando aqueles que o cultivam com a revelação de novas e incomparáveis maneiras de ver o mundo. Trata-se de um tipo de conhecimento diferenciado, que para Goodman é um tipo que tanto a arte quanto a ciência podem proporcionar. Seria um erro associar apenas a ciência aos processos cognitivos e limitar o âmbito da arte à evocação e expressão de sentimentos.

Goodman não defende que o conhecimento advindo das artes seja um conhecimento de verdades, onde as noções de crença, verdade e justificação não são condições necessárias para haver conhecimento. A noção de conhecimento proposicional também é secundária em relação à noção de compreensão, uma vez que esta não implica ser a crença, nem a verdade, nem a justificação:

²⁴ A compreensão da tese acerca do potencial cognitivo da arte de Nelson Goodman passa pela compreensão da concepção metafísica do autor. Goodman defende uma posição metafísica nominalista, onde nem as coisas, nem as qualidades, nem as semelhanças entre as coisas possuem um fundamento ontológico exterior, sendo produto apenas de nossos hábitos lingüísticos. Para um nominalista como Goodman, só existem objetos e predicados como “é bonito” são apenas etiquetas lingüísticas. A defesa do nominalismo leva Goodman a defender um construtivismo relativista, uma idéia que consiste no seguinte: existem várias versões mundos, e essas versões de mundos, assim como os objetos que deles fazem parte, são construídos e não descobertos. Precisamos de um esquema categorial que divida e organize as coisas, distinguindo as diferenças entre os objetos e, como esse esquema não está disponível na natureza, deve ser construído por nós. A tarefa do artista, do cientista e do senso comum consiste em organizar e classificar as coisas e assim são construídas diferentes versões de mundos. O relativismo dessa posição advém do fato de que nenhuma versão de mundo construída é mais ou menos verdadeira, uma vez que não há mundo exterior que permita estabelecer quaisquer tipos de diferenças. Entretanto, Goodman não aceita o tipo de relativismo ingênuo, já que defende a existência de um critério geral de aceitabilidade para as diferentes versões de mundo, um critério de correção, onde a verdade é apenas um caso particular desse critério. Uma vez adotada certa visão de mundo, o que vale e o que não vale obedece a critérios precisos. Trata-se de um “relativismo radical sob restrições rigorosas”, conforme as palavras do filósofo.

²⁵ GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte*. Tradução de Desidério Murcho e Vitor Moura. Lisboa: Editora Gradiva, 2006.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------

compreendemos as coisas sem saber se são verdadeiras, justificadas e independentemente de se acreditar ou não nelas. O potencial cognitivo da arte não consiste na descoberta de verdades, mas na capacidade de alargar os domínios do que pode vir a ser referido, trazendo novos pontos de vista acerca de nossas práticas e necessidades: a percepção, a detecção de padrões, o reconhecimento e a classificação também são atividades cognitivas relevantes.

A posição de Goodman não está isenta de problemas, inclusive em relação a seus fundamentos. Roger Scruton aponta que o nominalismo metafísico de Goodman impede de descrever o que supostamente aprendemos com a arte, assim que nos demos conta das implicações semânticas²⁷. Se aceitarmos que a arte alarga o domínio do que pode ser referido, aceitamos também que o referido é uma construção da própria arte, o que torna a tese de Goodman circular. Outro problema está na concepção da arte de Goodman como necessariamente uma linguagem que transmite informação cognitiva, do tipo que agrega conteúdos, assim como as ciências. Sobre isso, George Dickie aponta que: “Goodman afirma que a arte é instrumentalmente valiosa por que pode produzir experiência cognitiva valiosa, mas não procura mostrar por que razão a experiência cognitiva é valiosa” e essa falta de complemento torna difícil saber como seriam os princípios valorativos da teoria de Goodman²⁸. Apesar de tais problemas, devemos reconhecer que é uma tentativa muito bem estruturada para defender uma posição cognitivista na arte. Goodman também alerta para a possibilidade de que o conhecimento advindo das artes seja um tipo de conhecimento diferenciado. A tese cognitivista de Goodman constitui uma importante revolução na estética do século XX e sua compreensão e domínio é essencial para compreendermos a possibilidade de qualquer forma artística oferecer conhecimento.

Outra proposta cognitivista, mais direcionada a questões de cunho ético, é a tese de Martha Nussbaum, que defende que alguns aspectos acerca da vida humana só podem ser adequadamente comunicados através da arte narrativa²⁹. Sua análise se concentra na capacidade que a literatura possui para esclarecer questões acerca do universo moral: “A minha proposta é que devemos *acrescentar* o estudo de certas obras literárias ao estudo das obras teóricas sobre a moral, com o fundamento de que sem elas não obteremos uma formulação completamente adequada de uma concepção ética poderosa”³⁰. Isso porque, segundo a teoria da filósofa, a prosa filosófica se limita, na medida em que tende à abstração, privilegiando a razão em detrimento da emoção, além de ser estilisticamente inapropriada para a expressão de nossa situação moral. A literatura ficcional é capaz de expressar a articulação de nossa situação moral porque antepõem situações particulares e reconhece o significado da emoção. Assim, a filosofia moral pode nos dar um esboço acerca do que é uma vida boa, mas para captar

²⁶ GOODMAN, Nelson. *Modos de Fazer Mundos*. Tradução de A. Duarte. Porto: Editora Asa, 1995, p. 102.

²⁷ SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

²⁸ DICKIE, George. *Introdução à Estética. Uma Abordagem Analítica*. Tradução de Vitor Guerreiro. Dinalivro: Lisboa, 2008, pág. 231.

²⁹ NUSSBAUM, Martha. *Love's Knowledge*. Oxford: Oxford University Press, 1990, p. 5.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------

completamente os requisitos particulares das situações, necessitamos do tipo de visão moral que encontra sua corporificação completa somente na literatura.

Nussbaum sustenta que a literatura é ideal para tratar com as intuições morais, sendo que não há nada melhor do que a ficção para tratar de casos particulares, os retratando e discutindo seus contextos, sem uma formulação teórica geral ³¹. A literatura ficcional pode oferecer um tipo diferenciado de conhecimento, principalmente em relação a questões morais, onde o contato com a ficção pode potencializar a aprendizagem moral, por ser o modo mais natural de expandir a própria sensibilidade e ampliar a compreensão dos temas morais ³². Ao estimular o contato com obras ficcionais com as capacidades cognitivas dos leitores, as ficções proporcionam uma aprendizagem abrangente e significativa da vida moral e social. As visões de vida são adequadamente transmitidas por via das narrativas, pois:

[As narrativas ficcionais] falam por si próprias, a seleção de gênero, estrutura formal, sentenças, vocabulário, de toda uma maneira de encarar o sentido de vida do leitor, tudo isto expressa um senso de vida e valor, um senso do que importa ou não, o que é aprender e comunicar-se, ou o que são as relações e conexões de vida. ³³

Nesse sentido, é possível servir-se das artes ficcionais para expandir a capacidade de experimentar outras situações, épocas e modos de vida que nunca poderiam ser experimentadas de outra maneira e desta forma aumenta-se a capacidade de vivenciar situações. Através das outras perspectivas pode-se ganhar outro modo de olhar as questões morais. Assim, de acordo com Nussbaum, a literatura:

[...] É uma extensão da vida não somente horizontal, trazendo o leitor ao contato com eventos, localizações, pessoas ou problemas que ele ou ela não encontrariam de outro modo. Mas também, se pode dizer, verticalmente, dando ao leitor uma experiência mais profunda, aguda e precisa do que muitas coisas que ocorrem na vida. ³⁴

A arte ficcional se torna capaz de aproximar de realidades vivenciadas por outros, tanto reais como verossímeis, permitindo uma reflexão mais profunda e mais plena acerca da vida. Em virtude do raciocínio narrativo, adquirem-se benefícios que não são substituíveis, que não podem ser obtidos por meio do raciocínio discursivo, porque aquele capacita à adequação imaginativa e circunstanciada, o que não ocorre com os conhecimentos abstratos e categorizados realizados pelo raciocínio lógico. A

³⁰ NUSSBAUM. Martha. *Love's Knowledge*. Oxford: Oxford University Press, 1990, p. 6

³¹ Vale lembrar que Martha Nussbaum é uma filósofa neo-aristotélica, que compartilha as posições filosóficas particularistas de Aristóteles.

³² NUSSBAUM. Martha. *Love's Knowledge*. Oxford: Oxford University Press, 1990, p. 5.

³³ NUSSBAUM. Martha. *Love's Knowledge*. Oxford: Oxford University Press, 1990, pag 6.

³⁴ NUSSBAUM. Martha. *Love's Knowledge*. Oxford: Oxford University Press, 1990, pag 48.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------

autora considera ainda que sem a ficção, a nossa vida fica extremamente confinada, pois ela nos faz ampliar nosso raciocínio e faz refletir sobre outros horizontes. A literatura ficcional é assim é uma extensão da vida, trazendo um contato com lugares, personagens e acontecimentos que de outro modo não teria, “mas também dando ao leitor uma experiência profunda e rigorosa daquilo que faz parte da vida”³⁵. Há quem questione esse contato proporcionado pela ficção, porém a base de tal objeção é o problema da referencialidade dos enunciados ficcionais, que como veremos na sequência, talvez não configure um problema para a teoria.

Talvez as próprias experiências mentais da filosofia, possuam uma estrutura ficcional que busque esclarecer as proposições teorias, que de outro modo não poderia acontecer. Tal tese é apresentada por Noël Carroll³⁶, que desenvolveu sua posição acerca da arte, e da ficção em particular, em resposta à posição de Stolnitz acerca da trivialidade do conhecimento obtido através da arte³⁷. A tese de Carroll também é bastante ligada ao potencial que as artes têm de esclarecer situações morais, principalmente a partir da ficção. Para fazê-lo, Carroll lista as três estratégias anti-cognitivistas, a partir da posição de Stolnitz: (i) não há um corpo de conhecimento advindo da arte como há em outras áreas que tem o objetivo de produzir conhecimento; (ii) não é possível justificar o que conhecemos através da arte, pois não é possível ligar tal conhecimento a algo exterior à obra de arte e (iii) também é insuficiente ligar tal conhecimento somente à obra de arte, pois todo conhecimento deve fazer referência a algo; as obras ficcionais não fazem referência ao mundo, já que se tratam justamente de algo irreal.

Carroll começa por rejeitar a noção de conhecimento que Stolnitz tem em mente para objetar ao cognitivismo. O possível conhecimento advindo da arte pode ser de um tipo não-proposicional, algo como um conhecimento do tipo prático e ou por contato e talvez, nada melhor do que a arte poderia oferecer uma modalidade diferenciada de conhecimento, principalmente servindo-se de representações ficcionais. No entanto, o principal ponto que Carroll ataca na posição de Stolnitz é a questão da banalidade do conhecimento adquirido através da arte, isto é, a idéia de que aquilo que a arte e a literatura são geralmente alusões triviais a algo que já conhecemos por outros modos. A resposta de Carroll à objeção anti-cognitivista é que, mesmo que um possível conhecimento advindo da arte já esteja disponível, isso não o torna banal, já que é refinado por experiências mentais diversificadas na arte, como na filosofia.

O céptico nega um papel cognitivo à arte alegando que as proposições detéveis de obter através da arte são truísmos, em geral conhecidos por audiências antes da obra

³⁵ NUSSBAUM, Martha. *Love's Knowledge*. Oxford: Oxford University Press, 1990, pag 49.

³⁶ CARROLL, Noël. “*Art, Narrative, and Moral Understanding*”. Em LEVINSON, Jerrold. *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

³⁷ As três objeções estabelecidas por Carroll para efeito de argumentação estão na mesma direção das objeções listadas por Jerome Stolnitz em “*On the Cognitive Triviality of Art*”. A posição cognitivista de Carroll pode ser compreendida como uma resposta à posição anti-cognitivista daquele autor.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------

de arte. Suponha que admitamos que esse seja o caso (embora mais tarde encontremos motivos para contestá-lo). No entanto, isso elimina, de fato, a possibilidade de que obras de arte possam funcionar para reconduzir à mente verdades que a audiência já conhece, em certo sentido, mas esqueceu ou negligenciou, ou verdades cuja seriedade plena ou relevância ela não reteve ou a que não tem acesso ou reprimiu, ou que ela simplesmente nunca compreendeu totalmente, para início de conversa. Isto é, obras de arte podem servir para lembrar a audiências o que elas já sabem apresentando esse conteúdo de forma vívida e correta.³⁸

Um ponto inovador da tese cognitivista de Carroll dentre as posições cognitivistas é que, acerca da relação da arte com o conhecimento, o que importa é o modo de obtenção das informações e não das informações em si. Assim, haveria uma proximidade entre a atividade do artista da atividade do filósofo, pois ambos trabalham com a mesma estrutura narrativa e ficcional, tanto nas artes ficcionais, quanto na apresentação de teorias filosóficas, onde a partir de exemplos e contra-exemplos buscam esclarecer e clarificar as conseqüências de suas posições.

Experimentos mentais filosóficos podem ser ficcionais porque o conhecimento que eles têm em vista produzir é conceitual, não empírico. Diante da doutrina de que a justiça exige que não se minta, Sócrates imagina uma situação em que ocorre perguntar se é justo dizer a um amigo tomado de raiva, decidido a vingar-se, onde ele pode encontrar sua espada. É indiferente se a situação é elaborada ou não, pois se ao ouvi-la, compreende-se que ela é possível e que essa possibilidade refuta a proibição universal contra a mentira – o caso mostra que essa restrição universal não é coerente com nosso conceito do que a justiça exige. O conhecimento trazido à luz por esse experimento de pensamento talvez seja alguma coisa que nós já sabíamos, mas o experimento de pensamento o reconduz à mente e faz sua pertinência transparecer. Além disso, como o reconhecimento em questão é conceitual – relacionado com nosso conceito de justiça e suas condições de aplicação – ele não precisa basear-se em evidência empírica.³⁹

O resultado de ambas as atividades é a organização do conhecimento com base em situações ficcionais e experiências de pensamento. Há aqui uma especificidade no modo de realizar esta aclaração mental, e o fato de que tais apresentações sejam ficcionais não implica que sejam cognitivamente irrelevantes, reafirmando em descrições de possibilidades a aplicabilidade dos conceitos.

Acerca das críticas à tese de Carroll, pode-se alegar que a organização do raciocínio através de situações ficcionais não está tão próxima daquilo que entendemos por conhecimento. Entretanto o filósofo reconhece que se trata de um tipo diferenciado de conhecimento em questão. A tese também parece estar presa ao âmbito moral para ser uma teoria cognitivista da arte, entretanto, essa crítica não

³⁸ CARROLL, Noel. “Arte e o Âmbito Moral”. In: KIVY, P. *Estética: Fundamentos e Questões de Filosofia da Arte*. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008, pág. 175.

³⁹ CARROLL, Noel. “Arte e o Âmbito Moral”. In: KIVY, P. *Estética: Fundamentos e Questões de Filosofia da Arte*. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008, pág. 175.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------

traz muitos problemas, já que o ponto principal aqui é defender o modo diferenciado de obtenção de conhecimento, bem próximo da posição aristotélica sobre o poder da tragédia.

Conclusão

O objetivo deste artigo foi compreender o que exigem as posições que negam que a ficção possa oferecer conhecimento e como as posições cognitivistas defendem sua posição. Para esclarecer as posições antagônicas, apresentamos os diferentes tipos de conhecimento e as possibilidades da ficção no âmbito de cada um deles. Assim, concluímos que a maioria das defesas cognitivistas aponta que o conhecimento oferecido pelas artes está mais próximo de um tipo de conhecimento não-proposicional do que do conhecimento do tipo proposicional, reconhecendo em termos, as objeções anti-cognitivistas.

Além do mais, vale insistir que, mesmo que se admita que a arte ofereça algum tipo de conhecimento, não se segue automaticamente que isso seja relevante para a atribuição de seu valor. Trata-se de questões distintas, embora interdependentes, uma epistêmica e outra estética, ou seja, se a arte pode proporcionar conhecimento e, ao menos em alguns casos, se sua capacidade para proporcionar conhecimento implica algum mérito estético. Entretanto, diversas correntes cognitivistas defendem que é justamente este o valor das artes ficcionais e parece ser o que intuitivamente pensamos na vida cotidiana: buscamos e valorizamos as ficções justamente, pois elas enriquecem nossa existência e nos fazem “ver” e “viver” novas situações e sentimentos.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- CARROLL, N. “*Arte e o Âmbito Moral*”. In: KIVY, P. *Estética: Fundamentos e Questões de Filosofia da Arte*. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008.
- COLLINGWOOD, R. G. *The Principles of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1937.
- GRAHAM, G. *Filosofia das Artes*. Tradução de Carlos Leone. Lisboa: Edições 70, 2001.
- GOLDEN, L. “*The clarification theory of kátharsis*”. In: *Hermes*, Vol. 104, 1976.
- GOODMAN, N. *Linguagens da Arte*. Tradução de Desidério Murcho e Vitor Guerreiro. Lisboa: Editora Gradiva, 2006.
- HOSPERS, J. *Introductory Readings in Aesthetics*. Nova York: The Free Press, 1969.
- HUME, D. *Ensaio Morais, Políticos e Literários*. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro, Topbooks, 2004.
- JOHN, E. “*Art and Knowledge*”. In: GAUT, Berys. e LOPES, Dominic. *The Routledge Companion to Aesthetics*. Routledge: Nova York, 2001

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1993.

KIVY, P. *Estética: Fundamentos e Questões de Filosofia da Arte*. Tradução de Euclides Costa Calloni. São Paulo: Editora Paulus, 2008.

NUSSBAUM, M. *Love's Knowledge*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

PLATÃO. *República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

RIBEIRO, L. F. B. "Arte no Pensamento de Platão". In: PESSOA, F. (Org.). *Arte no Pensamento*. Vitória: Seminários Internacionais MVRD, 2006

RUSSELL, B. *Os problemas da filosofia*. Tradução de Desidério Murcho. Lisboa: Edições 70, 2008.

RYLE, G. *The Concept of Mind*. Londres: Penguin, 1949.

SANTOS, J. T. *Para Ler Platão. O problema do saber nos diálogos sobre a teoria das formas*. Edições Loyola, São Paulo: 2008.

STOLNITZ, J. "On the Cognitive Triviality of Art". In: *British Journal of Aesthetics*, 32:1, 1992.

TOLSTÓI, L. *O que é a arte?* São Paulo: Editora Experimento, 1994.

VLASTOS, G. *Platonic Studies*. Princeton: Princeton University Press, 1981

ZAGZEBSKI, L. "O que é conhecimento". In: GRECO, J. e SOSA, E. *Compêndio de Epistemologia*. Tradução de Alessandra Fernandes e Rogério Bettoni. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 162-182
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	------------