



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

EUCLÍCIA QUEIROZ DE HOLANDA

**É ARTE OU É VERDADE: ARTE E CIÊNCIA SOB A LUZ DAS FILOSOFIAS DE
NELSON GOODMAN E BERTRAND RUSSELL**

FORTALEZA
2025

EUCLÍCIA QUEIROZ DE HOLANDA

É ARTE OU É VERDADE: ARTE E CIÊNCIA SOB A LUZ DAS FILOSOFIAS DE
NELSON GOODMAN E BERTRAND RUSSELL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em filosofia. Área de concentração: Epistemologia.

Orientador: Prof. Dr. Luís Felipe Estevinha Lourenço Rodrigues

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

H669É Holanda, Euclícia Queiroz de.
É arte ou é verdade : arte e ciência sob a luz das filosofias de Nelson Goodman e Bertrand Russell /
Euclícia Queiroz de Holanda. – 2025.
83 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-
Graduação em Filosofia, Fortaleza, 2025.
Orientação: Prof. Dr. Luís Felipe Estevinha Lourenço Rodrigues.

1. Arte. 2. Epistemologia. 3. Ciência. 4. Goodman. 5. Russell. I. Título.

CDD 100

EUCLÍCIA QUEIROZ DE HOLANDA

É ARTE OU É VERDADE: ARTE E CIÊNCIA SOB A LUZ DAS FILOSOFIAS DE
NELSON GOODMAN E BERTRAND RUSSELL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em filosofia. Área de concentração: Epistemologia.

Orientador: Prof. Dr. Luís Felipe Estevinha Lourenço Rodrigues

Aprovada em: 28/01/2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luís Felipe Estevinha Lourenço Rodrigues (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Prof. Dr. Ralph Leal Heck
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Leonardo Annunziato Ruivo
Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

Dedico este trabalho a todas as pessoas que
têm desejo dos conhecimentos da alma.

AGRADECIMENTOS

À minha família em vida, que é minha mãe, Maria Edileuza de Queiroz, por todo apoio, pelo cuidado com minha saúde, pela aceitação de quem eu sou e por tanto carinho.

À minha família em memória: meu amado e sempre presente irmão, Sílvio de Castro, e meu querido pai, Euclides de Holanda Neto.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luís Felipe Estevinha Lourenço Rodrigues, por me conceder liberdade para expressar minhas ideias, por me encorajar a apresentá-las em eventos universitários, pelos ensinamentos e pelo zelo de todas as correções.

Às pessoas que devo parte importante da minha saúde, Dr. Francisco Galvão e Dr. Gaurav Davee.

A todas as pessoas que trabalham no Programa de Pós-graduação da UFC, em especial ao secretário Sebastião Barroso, por seu trabalho e gentileza.

A todos os meus professores, colegas e amigos das universidades UFC e UFRJ.

“A verdadeira liberdade do homem, e a sua libertação da servidão de esperanças e receios limitados, consiste nesta cidadania do universo.” (Russell, 1912, p. 220)

RESUMO

Existe semelhança entre arte e ciência? Que relação podemos traçar entre ambas? Seriam elas fontes de conhecimento e instrumentos de construção do mundo? Para Nelson Goodman, sim. O filósofo afirma, em sua teoria dos símbolos, que arte e ciência são semelhantes quando se pensam em ambas como fontes de conhecimento das coisas. Para ele, há uma relação de continuidade entre elas, já que tanto uma como a outra são sistemas simbólicos, através dos quais nós podemos compreender e construir a realidade. Com isso, Goodman não quer tornar inválidos quaisquer conhecimentos científicos, mas trazer o que as emoções, a criatividade e a irracionalidade nos oferecem, a fim de ampliar nossa cognição. A arte e a ciência são, então, capazes de construir diversos mundos, ou, com as palavras de Goodman, diversas versões de mundo. Meu objetivo é mostrar se a arte tem papel na epistemologia, se ela, além de uma forma de expressão, de comunicação e de acesso ao mundo, ela também seria uma forma de conhecer e construir outras realidades. Para esse fim, primeiramente recorreremos à análise dos conceitos “verdade” e “conhecimento”, de acordo com Bertrand Russell, em seguida faremos uma explanação da teoria dos símbolos. Depois analisamos o conceito de ciência e como hoje ela atua. Feito isso, analisaremos se arte e ciência podem se equivalentes no âmbito do conhecimento geral das coisas.

Palavras-chave: arte; ciência; epistemologia; Goodman; Russell.

ABSTRACT

Are there similarities between art and science? What relationship can we draw between them? Are they sources of knowledge and instruments for constructing the world? Nelson Goodman would say yes. The philosopher states, in his theory of symbols, that art and science are similar when we think of both as sources of knowledge of things. For him, there is a relationship of continuity between them, since both are symbolic systems, through which we can understand and construct reality. With this, Goodman does not want to invalidate any scientific knowledge, but to bring what emotions, creativity and irrationality offer us, in order to expand our cognition. Art and science are, therefore, capable of constructing different worlds, or different versions of worlds, as Goodman states. Art and science are, therefore, capable of constructing different worlds, or, in Goodman's words, different versions of the world. My goal is to show whether art has a role in epistemology, whether it, in addition to being a form of expression, communication and access to the world, is also a way of knowing and constructing other realities. To this end, we will first analyze the concepts of “truth” and “knowledge,” then explain the theory of symbols. The next step is to analyze the concept of science and how it works today. Once this is done, we will analyze whether art and science can be equivalent in the context of general knowledge of things.

Keywords: arte; epistemology; Goodman; Russell; science.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Esquema sobre o conceito de conhecimento em Russell	22
Figura 2	– Bandeira do Brasil	31
Figura 3	– Físico alemão Albert Einstein (1879-1955)	32
Figura 4	– Símbolo de banheiro feminino	32
Figura 5	– Trabalho de Duchamp (1917)	34
Figura 6	– Obra <i>The Pope</i> (1953), Francis Bacon	40
Figura 7	– Retrato de Dilma Rousseff quando criança	46
Figura 8	– Retrato de Dilma Rousseff como presidente do Brasil	46
Figura 9	– Retrato de Dilma Rousseff como ré	47
Figura 10	– Página de jornal	58
Figura 11	– Campanha publicitária	59
Figura 12	– Foto do quadro Santa Ceia (1495), de Leonardo Da Vinci	66
Figura 13	– Foto <i>print</i> Santa Ceia (1495), Leonardo Da Vinci	67
Figura 14	– Foto <i>print</i> Santa Ceia (1495), Leonardo Da Vinci	68
Figura 15	– Foto <i>print</i> Santa Ceia (1495), Leonardo Da Vinci	68
Figura 16	– Obra O Barco (2021), Grada Kilomba	71
Figura 17	– Esquema sobre o conceito de conhecimento (versões válidas)	77

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	ACERCA DA VERDADE	13
3	ACERCA DO CONHECIMENTO	18
3.1	<i>Conhecimento das coisas X Conhecimento de verdades</i>	<i>22</i>
4	A TEORIA DOS SÍMBOLOS DE GOODMAN	26
4.1	O que é simbolizar?	26
4.2	Desenvolvimento da teoria dos símbolos	33
4.2.1	<i>Sobre representação, imagem e semelhança</i>	<i>34</i>
4.2.2	<i>Olhar inocente X Perspectiva</i>	<i>36</i>
4.2.3	<i>Objetos fictícios</i>	<i>40</i>
4.2.4	<i>Instauração</i>	<i>45</i>
5	ACERCA DA CIÊNCIA	50
6	ARTE E CIÊNCIA	61
7	CONSIDERAÇÕES	75
8	CONCLUSÃO	80
	REFERÊNCIAS	82

1 INTRODUÇÃO

Qual relação existe entre arte e ciência? Podemos compreender ambas como fontes de conhecimento? Este trabalho é uma investigação sobre se a arte é uma fonte de conhecimento das coisas tanto quanto a ciência é. Com base na teoria geral dos símbolos de Nelson Goodman, contemplada em sua obra *Linguagens da Arte* (2006), nós iremos compreender por que para Goodman arte e ciência são sistemas de símbolos através dos quais nós podemos compreender, modificar e construir a realidade.

A filosofia de Goodman encontramos implicações não apenas a respeito da estética, mas também a questões linguísticas, que abarcam ciência, filosofia e a vida cotidiana. Para ele, a arte e a ciência podem ser vistas como fontes de conhecimento das coisas porque, segundo ele, o conhecimento se dá sobretudo pelo funcionamento de símbolos nas nossas percepções e, conseqüentemente, na criação e na nossa compreensão do mundo no qual estamos inseridos. Se a função de um símbolo muda, a compreensão dele também muda. Isso nos leva a analisar outra questão: os valores de verdade, o quão mutáveis eles são por dependerem da função que um símbolo exerce naquele contexto, ou naquela versão de mundo, como diria Goodman.

A princípio, previno o leitor de duas coisas: a primeira é que não encontraremos aqui discussões sobre críticas ou juízos substanciais sobre o valor da arte. A outra preliminar que gostaria de enfatizar é que levaremos em consideração o conceito filosófico de conhecimento – o qual vamos discutir logo nos primeiros capítulos. Assim, buscamos ampliar a nossa compreensão da realidade adicionando outras formas de cognição além da convencional (teorias “comprovadas”), e não é o caso que iremos substituir uma forma por outra. Levaremos em consideração a intuição, as emoções, a criatividade e a introspecção, bem como o entendimento descritivo das coisas.

A organização desta dissertação ocorre da seguinte forma. Vamos iniciar com o primeiro capítulo tratando do conceito de “verdade”, onde apresento a filosofia de Bertrand Russell, encontrada em sua obra *Os Problemas da Filosofia*. Nela, Russell discorre sobre o conceito de verdade a partir de três requisitos que ele julga serem básicos em qualquer teoria da verdade: i) admitir a existência de crenças falsas; ii) aceitar que sem agentes cognitivos não há valores de verdade; iii) aceitar que o que torna uma crença verdadeira ou falsa não são os agentes cognitivos, mas a realidade fora da crença do agente. Este capítulo é importante porque irá nos introduzir ao capítulo seguinte, onde falaremos sobre o conceito de conhecimento. O conceito clássico de conhecimento é tido “crença verdadeira justificada”,

por isso antes iremos destrinchar o conceito de verdade.

No segundo capítulo trataremos do conceito de conhecimento segundo Russell. Analisaremos os dois tipos de conhecimentos que ele nos apresenta: o conhecimento por contato e o conhecimento de verdades ou fatos. Para Russell, conhecimento é algo que envolve dados dos sentidos e um acontecimento externo à mente, nessa relação: o objeto físico gera determinados dados dos sentidos. Estes são um meio de obter conhecimento por contato, mas não o único meio. O conhecimento de verdades é um tipo de conhecimento referido por Russell como um conhecimento adquirido por descrições. Este conhecimento também é advindo através do contato, mas é continuado ou realizado pela descrição, isto é, através de uma proposição referente ao objeto em questão.

O terceiro capítulo é dedicado à apresentação da teoria geral dos símbolos de Goodman. Como esta pesquisa é fortemente baseada nessa teoria, ela será apresentada com algum detalhe, analisando seus principais conceitos: o de representação, o de funcionalidade e o de instauração. Iniciaremos o capítulo explicando a noção de simbolização dada por Goodman. Simbolizar algo é comunicar ou representar alguma coisa. Quando exibimos um símbolo que conversa com o sistema (isto é, que tenha sido instaurado no sistema) podemos compreender que ocorreu uma simbolização. Podemos efetuar essa comunicação de forma verbal e de forma pictórica; ambas as formas dependem do sistema no qual serão aplicadas para que possam ter sucesso em sua comunicação - ou simbolização.

No quarto capítulo abordaremos o conceito de ciência. Qual é a influência que esta tem na nossa vida e a partir do que ela se desenvolve. A ciência é considerada um dos meios mais importantes - provavelmente o mais importante - de alcançarmos conhecimento. Ela é baseada no funcionamento da natureza e na capacidade do homem de analisar seu próprio desenvolvimento a partir do desenvolvimento da natureza e do mundo. Para auxiliarmos na construção desse capítulo vamos tomar os pensamentos de Thomas Kuhn (2020), Maria Amália Andery *et al* (1988) e Pedro Bravo (2024). Nos três pensamentos desfrutaremos de uma análise que leva em consideração o contexto em que o conhecimento se encontra, seja o momento histórico, seja a cultura ou a sociedade vigente etc. Esses autores foram escolhidos porque podemos traçar uma relação entre seus pensamentos e a forma que Goodman entende o conhecimento, a saber, através de uma verdade tida como não absoluta (ou um valor não absoluto), mas coerente com o contexto em que é assumida, isto é, que leva em consideração o contexto histórico ou condicional vigente; ou - com o vocabulário de Goodman - com a versão de mundo em questão. Neste capítulo, os autores trazem a fragilidade que pode ocorrer na ciência quando esta é apoiada por interesses e não sejam 100% pautados na busca pelo

conhecimento.

O quinto capítulo dedicaremos ao conceito de arte e faremos uma relação mais direta entre arte e conhecimento, através, principalmente, da análise que Ilaria Boeddu (Boeddu, 2007), faz da filosofia de Goodman. Aqui, iniciaremos pelo conceito de *versão de mundo*, desenvolvido por Goodman. Boeddu explica que esse conceito trata de excluir aspectos antigos para dar lugar aos novos, sem que haja perda do significado, isto é, dos primeiros aspectos do objeto que já foram instaurados num sistema. Dessa forma, não voltamos ao chamado “nível inicial”, momento em que estamos conhecendo algo, mas estamos sim reconhecendo algo com uma nova perspectiva, exibido em sua nova versão. Levar em consideração o conceito de versão de Goodman significa que compreendemos que estamos no mundo em constante interpretação das coisas, que não temos conhecimentos engessados, cristalizados e imutáveis. Também neste capítulo falaremos do papel das emoções - o fortemente abonado pelas artes - na busca do conhecimento.

No capítulo seis colocaremos o resultado de uma análise realizada dos cinco capítulos anteriores, nele faremos as considerações acerca desta pesquisa. Será o momento de desenvolver de nossas impressões e de organizar o conjunto das ideias dos pensadores que citamos ao longo do trabalho. Ensaaiaremos aí uma reformulação do conceito de conhecimento segundo Russell - estudado no início no nosso segundo capítulo, buscando compreender como a arte pode ter uma função cognitiva e se ela pode gerar conhecimento.

Por fim, no derradeiro capítulo colocaremos as conclusões, sempre parciais e previstas, desta pesquisa. Qual é o território ocupado pela arte no interior do conhecimento humano? A arte tem ferramenta a qual nos possibilite alcançar o conhecimento das coisas? E, finalmente, é a arte uma questão para a qual podemos atribuir valores de verdade?

Diante dessas questões e de outras que abordaremos nesta dissertação, concluiremos ser a ciência fundamental para a evolução individual, social e cultural do ser humano e do mundo. Concluiremos também existirem formas de elaborar o conhecimento e formas de estimulá-lo, formas essas que funcionam a partir de “paradigmas” diferentes e exercendo papéis diferentes.

2 ACERCA DA VERDADE

Este capítulo nos servirá de auxílio para a melhor compreensão da filosofia de Nelson Goodman. Tomaremos o conceito de verdade dado por Bertrand Russell em *Os Problemas da Filosofia* (2008) como referência primária para basearmos o nosso estudo sobre o papel da arte na epistemologia, por ter uma função cognitiva, portanto, por ser uma fonte de conhecimento.¹

Lidar com a impermanência de valores de verdade sobre sentenças pode ser um tanto quanto incômodo para um filósofo ou para um cientista, já que estes se apoiam em verdades, especificamente, em crenças verdadeiras justificadas, como forma de obter o conhecimento de algo. Mas, será que há algo no mundo que seja de um conhecimento tão seguro que ninguém possa razoavelmente duvidar dele? Podemos considerar o conhecimento apenas aquilo que é tomado como algo infalível? Estas perguntas são muito interessantes e relevantes para nós, levando-nos a fazer uma digressão teórica pela filosofia de Russell em busca das respostas. A primeira teoria a ser explorada será a teoria da verdade.² Essa teoria nos leva à busca por uma definição de verdade, o que, por sua vez, nos dará clareza sobre o que e como a ciência ou a arte podem nos servir.

A teoria da verdade que utilizaremos neste trabalho é o que Russell chama de teoria metafísica da verdade (Russell, 2008, p. 52). Essa teoria foi escolhida para auxiliar-nos aqui porque, além de ter a função de articular o que é a verdade e o que faz as proposições descritivas acerca das coisas serem verdadeiras, ela também tem a missão de nos dizer o que faz as verdades serem verdadeiras (Russell, 2008, p. 52). Isso é importante para compreender a teoria dos símbolos de Goodman, pois esta é uma teoria que descarta uma verdade imutável.

Segundo Russell, uma das formas de conhecer um objeto é conhecê-lo por contato. A experiência de ter contato com algo não é enganadora (salvo em casos de a consciência estar alterada ou impedida de funcionar), ou seja, não há um dualismo quanto ao contato: se conhecemos algo por contato, esse contato ocorre ou não ocorre (Russell, 2008, p. 108). Isso é diferente do que acontece ao conhecimento de verdades. Neste caso, tanto podemos crer em algo que é falso como podemos crer em algo que é verdadeiro. Por isso, em primeiro lugar, Russell faz a distinção entre teoria metafísica da verdade e teoria epistemológica da verdade. A primeira tem a função de dizer o que é a verdade; e a segunda

¹ A proposta de Russell referente ao conhecimento é apenas uma entre muitas. Após Gettier muitas perspectivas alternativas à de Russell foram desenvolvidas.

² As teorias da verdade mais recentes são: a teoria da verdade como correspondência, coerência, deflação entre outras.

tem a função de dizer como podemos distinguir verdades e falsidades, além de nos dizer como e se podemos conhecer as verdades e as falsidades (Russell, 2008, p. 53)

A começar pela teoria epistemológica da verdade, como saber que nossa crença não está errada, como saber que acreditamos naquilo que é verdadeiro? Segundo Russell, ainda não temos uma resposta satisfatória para essa questão, mas, outra questão – acompanhada de sua resposta – pode ser um primeiro passo importante para chegar àquela: o que queremos dizer com verdade e falsidade? Assim, nossas questões neste momento são duas: “o que é a verdade?” e “o que é a falsidade?”. Esses serão os nossos primeiros passos para posteriormente entender o que é o conhecimento.

Segundo Russell, uma teoria da verdade deve seguir três requisitos:

- i. Admitir a existência de crenças falsas. Por essa razão precisamos diferenciar a verdade que atingimos por contato de outros tipos de verdade, já que, segundo ele, em caso de conhecimento por contato não podemos admitir falsidade. Isso porque no caso de conhecimento por contato, ou temos contato com o objeto ou não temos. Já no caso do conhecimento que atingimos por descrição, podemos ou gerar uma crença verdadeira ou a uma crença falsa.
- ii. Aceitação de que sem agentes cognitivos que possuem crenças verdadeiras ou falsas não há valores de verdade. Se não há crença, não há verdade ou falsidade, pois, segundo Russell, valores de verdade são atribuídos primeiramente a crenças (mas não apenas, veremos no item iii), e não a proposições, como temos na reviravolta linguística do século XX³.
- iii. Aceitação de que o que torna uma crença verdadeira ou falsa não são os agentes cognitivos, mas a realidade extramental, isto é, uma realidade fora da crença. Assim, apesar do terceiro requisito parecer contraditório ao segundo, ele é complementar. O que Russell afirma é que uma crença ser verdadeira ou falsa vai depender de algo que está fora da crença. Quando sabemos que uma parede é branca, não sabemos através de algo intrínseco na nossa crença que foi sabido apenas examinando a crença, mas é sabido porque olhamos a parede e vimos sua cor ou porque alguém nos informou corretamente. O que torna uma crença verdadeira é a crença ter correspondência com determinado fato. Assim acreditamos numa verdade. Mas, se porventura a parede não for branca, se for

³ A “reviravolta linguística” ou virada ou giro linguístico representou uma nova metodologia dentro da filosofia e da linguagem. As questões da lógica clássica, da ontologia e da epistemologia passaram a ser submetidas à análise semântica, sintática e, posteriormente, pragmática de suas formas.

vermelha, teríamos acreditado falsamente que ele é branca. Dessa forma, embora os valores de verdade – verdadeiro e falso – sejam propriedades das crenças, eles dependem das relações entre as crenças e coisas que estão fora das crenças.

A partir desse raciocínio do item iii, Russell defende a teoria da verdade como correspondência. Essa teoria não é explicada através da habitual concepção de correspondência mundo-linguagem (e na teoria deflacionária da verdade), tal como temos no conhecido exemplo: “a neve é branca” é verdadeira se, e somente se, a neve for branca.

Para ele, essa é uma trivialidade semântica a qual toda teoria da verdade precisa abarcar. O que caracteriza a sua teoria da verdade como correspondência, entretanto, é que essa ideia de correspondência entre mundo e linguagem pode ser expandida de modo que explique o fenômeno da verdade, exaustiva e adequadamente, conforme a necessidade de acordo com as peculiaridades das situações. Russell dá ênfase à questão não linguística, ou seja, à crença. Para saber o que faz a proposição “a neve é branca” ser verdadeira, é preciso saber antes o que torna verdadeira a crença de que a neve é branca. Isso porque este exemplo faz referência à coerência entre o fato e a crença.

Russell nos introduz, então, à verdade como correspondência coerente ou em consistência com os fatos. Levemos em consideração os três requisitos que, segundo ele, toda teoria da verdade deve ter. Iniciemos pelo primeiro requisito, a saber, que devemos admitir a existência da falsidade – ou das crenças falsas. O que distingue um juízo verdadeiro de um juízo falso? Para chegar a essa resposta ele propõe duas definições:

- a definição de sujeito: a mente que ajuíza;
- e a definição de objeto: o termo pelo qual essa mente ajuíza.

Por exemplo, quando Pedro pensa – ou ajuíza – que João ama Maria, Pedro é o sujeito e “João”, “amar” (predicado relacional) e “Maria” são os objetos. Sujeito e objeto formam o que Russell chama de constituintes do juízo (Russell, 2008, p. 186). É preciso chamar atenção para a “ordem” dos objetos, pois ajuizar algo demanda uma direção e um sentido. No nosso caso, “Pedro acredita que João ama Maria” não é a mesma coisa que “Pedro acredita que Maria ama João”. Pois, embora as duas crenças tenham os mesmos constituintes, elas os têm em ordem diferente na asserção.

Segundo Russell, “ajuizar” ou “acreditar” é uma relação entre dois ou mais objetos que une seus termos num todo complexo, o qual, neste caso, é a crença de Pedro de que João ama Maria (Russell, 2008, p. 186). Os termos dessa relação, a saber, “Pedro”, “João”, “amor” e “Maria”, podem ser complexos ou podem ser simples, mas o todo é complexo. Uma relação resulta em um objeto complexo, já que, como dissemos, une dois ou

mais objetos; um objeto complexo resulta numa relação que relaciona seus constituintes. O ato de “acreditar” se expressa por uma relação unificadora, entre sujeito e objeto obedecendo a uma ordem, que resulta num complexo. No caso do nosso exemplo “Pedro acredita que João ama Maria”, um desses objetos é uma relação, a saber, a relação de “amar”. Porém, essa relação não tem o papel de unificar o todo complexo (sujeito e objetos), como ocorre na relação de acreditar. A relação de “amar” se refere a apenas um dos objetos.

Quando temos uma crença verdadeira existe ainda outra unidade complexa - isto é, com mais de um termo - a qual se relaciona com um dos objetos (no caso, “amar”). Tomando o nosso exemplo, caso Pedro acredite, em verdade, que João ama Maria, então há uma unidade complexa, a saber, “João ama Maria”, que se compõe somente pelos objetos da crença, em determinada ordem, assim:

<João, amor, Maria>.

Se, ao contrário, Pedro acredita falsamente que João ama Maria, essa unidade complexa, “João ama Maria”, ou <João, amor, Maria>, não existe. Dessa forma, conclui Russell, uma crença é verdadeira quando ela corresponde a um determinado complexo; e uma crença é falsa quando não corresponde a esse complexo (Russell, 2008, p.185). Para ele, essa é a definição de verdade que procurava; sendo também a que usaremos no restante deste estudo.

Ajuizar ou acreditar é uma certa unidade complexa da qual a mente é uma constituinte; se os restantes constituintes, tomados na ordem que têm na crença, formarem uma unidade complexa, então a crença é verdadeira; se não, é falsa” (Russell, 2008, p. 188)

Compreendemos, pois, que apesar dos valores de verdade serem propriedades da crença, eles são também propriedades extrínsecas à crença, já que a condição de verdade não está na crença, nem na mente, mas nos objetos da crença. Dessa forma, concluímos duas coisas: as crenças dependem das mentes para existir, isto é, dependem dos agentes cognitivos; e as crenças não dependem das mentes para serem verdadeiras. Temos uma crença verdadeira quando existe um fato que corresponde à crença. Quando não existe um fato que a corresponda, a crença é falsa. Assim, a mente não cria a verdade ou a falsidade. A mente cria a crença. Um fato é o que faz uma crença ser verdadeira ou falsa (Russell, 2008)

Em *Conhecimento Humano* (2018), Russell se refere ao conceito de significação. Para ele, “verdade” e “falsidade” são atributos de sentenças. No entanto, para definir verdade e falsidade é preciso ir além das sentenças, precisamos ir ao que elas expressam, indicam ou significam. Por exemplo, “o livro é azul” tem a mesma significação de “*the book is blue*”. A

significação é, portanto, uma propriedade da sentença. As duas sentenças citadas são diferentes, mas possuem a mesma significação. Dessa forma, se uma for verdadeira, a outra também o será. E a crença, que é expressa por uma é verdadeira ou falsa a depender do fato ao qual ela está relacionada.

Para Russell, a significação tem dois aspectos, que ele chama de subjetivo e objetivo. O aspecto subjetivo é referente ao estado da pessoa que profere a sentença, o objetivo, é o que torna a sentença proferida verdadeira ou falsamente. Se uma sentença é verdadeira, a pessoa que a profere está falando a verdade. Mas, se a pessoa pronuncia a sentença sem intenção de pronunciar uma verdade, como é o caso de um ator em cena dizendo “*my name is Bond, James Bond.*”, apesar de não acreditarmos que isso seja uma verdade, não diremos que essa pessoa está mentindo. Isso nos mostra que o aspecto subjetivo é essencial na análise da sentença, como ele afirma:

Quando falamos que uma sentença é “verdadeira”, queremos dizer algo sobre estado de espírito da pessoa que a profere ou a ouve com crença. De fato, as crenças é que são verdadeiras ou falsas; as sentenças só se tornam verdadeiras ou falsas pelo fato de poderem expressar crenças. É, portanto, nas crenças que se deve procurar o aspecto subjetivo da significação das sentenças (Russell, 2028, p. 194)

Não obstante, podemos ter crenças errôneas, mas que, ainda assim, segundo Russell, podem proferir uma verdade. Suponha-se que estou diante de um animal que penso ser um gato e eu digo “isto é um gato”. Mas digo isso porque meu conhecimento da língua é insuficiente, já que o animal em minha presença oficialmente se chama “puma”. Essa ocasião se trata de um erro social, a minha afirmação é verdadeira (Russell, 2018, p. 200). É o que veremos no próximo capítulo quando falarmos em conhecimento por contato.

Após expor o que queremos dizer com valores de verdade, vejamos agora no capítulo seguinte como podemos saber qual é o valor de verdade de tal e tal crença.

3 ACERCA DO CONHECIMENTO

Segundo o pensamento de Russell, o conhecimento das coisas pode ser de dois tipos: conhecimento por contato simplesmente e conhecimento por descrição (também adquirido, em última análise, por contato). Ele entende ser o conhecimento por contato o fato de estarmos diretamente em contato perceptivo com o objeto, isto é, sem nenhuma interferência ou descrições entre nós e o agente cognitivo e o objeto. Vejamos o seguinte desenho referente às noções de conhecimento que Russell apresenta:

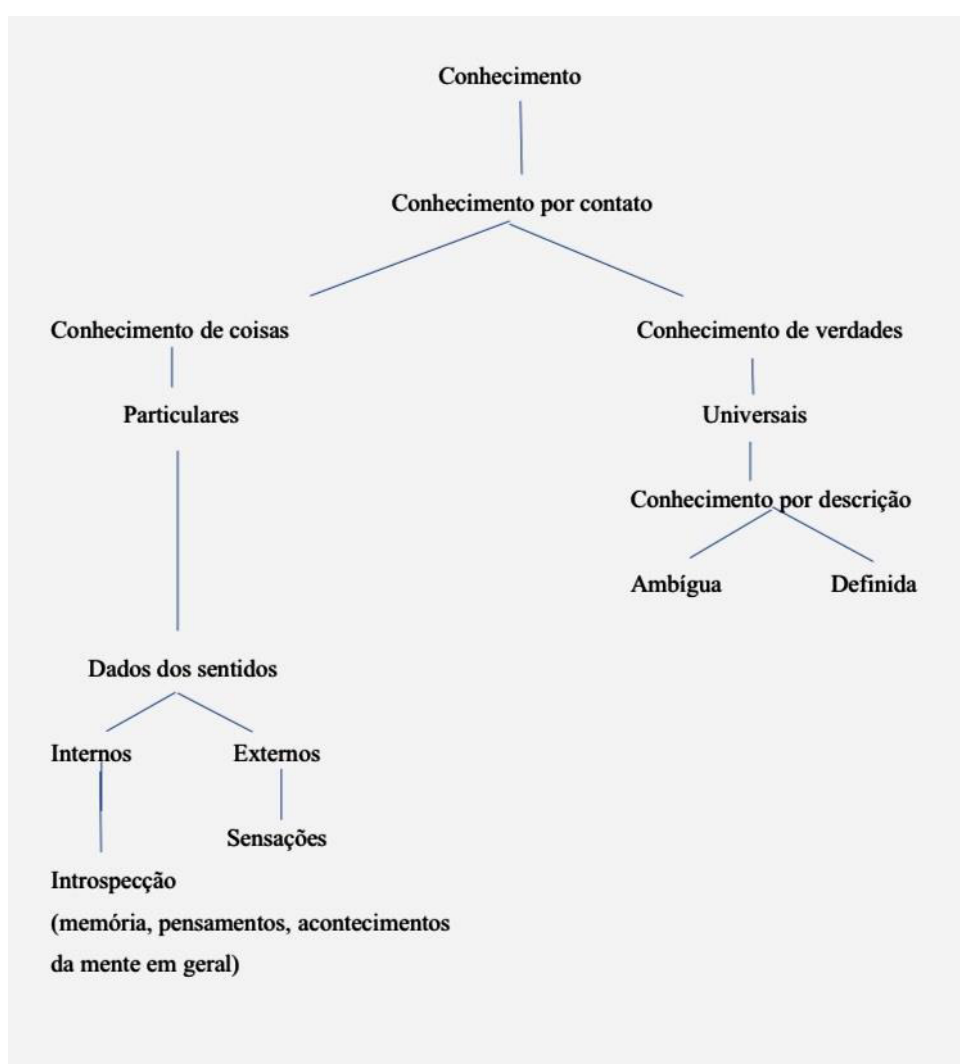


Figura 1 - Esquema sobre o conceito de conhecimento

Fonte: elaborada pela autora

O que temos na Figura 1 é que o conhecimento é obtido através do contato com as coisas e podemos dividir o conhecimento em dois tipos: o conhecimento das coisas e o conhecimento de verdades (Russell, 2008, p. 107). O primeiro tipo de conhecimento se refere

a particulares e o segundo tipo se refere a universais. Os particulares envolvem nossos dados dos sentidos, que por sua vez são divididos entre internos e externos. Os externos são o que podemos atribuir aos nossos cinco sentidos - visão, olfato, paladar, audição e tato, são as nossas sensações. Os internos são aqueles dados que não, necessariamente, afetam os nossos sentidos, mas talvez uma parte mais profunda da nossa mente, como a memória, a introspecção, intuição.

Assim, na presença da minha mesa tenho contacto com os dados dos sentidos que constituem a aparência da minha mesa – a sua cor, forma, dureza, lisura, etc., tudo isto são coisas das quais tenho consciência imediata quando estou a ver e a tocar a minha mesa. (Russell, 2008, p. 188)

O conhecimento de verdades envolve universais e são caracterizados pelo uso de descrições, por sua vez divididas entre ambígua, a saber, “um tal e tal”; e descrição definida, que seria algo como “o tal e tal”. Essas descrições sempre envolvem um termo universal, por exemplo: Cláudio é estudioso. Cláudio é um particular e estudioso é um universal. Essa frase é verdadeira se estiver dentro das condições que mencionamos no capítulo anterior (a saber, se Cláudio tiver a propriedade de ser estudioso).

Através do contato com a mesa, Russell pode dizer que a mesa é castanha e saber verdades sobre ela, embora essas informações não o façam conhecer a cor em si da mesa. Isso porque, explica, ele conhece sua mesa através de seus dados dos sentidos, ou seja, podemos saber que os dados dos sentidos constituem a aparência da mesa – já não podemos saber se eles correspondem à mesa em si. A aparência da mesa é aquilo com o qual ele pode ter contato. Isso quer dizer que ele não tem conhecimento direto da mesa. Esse é um ponto muito interessante e que se aproxima à filosofia de Goodman. Como veremos, para Goodman tudo o que chega a nós passa por nossa interpretação cognitiva e nos chega com sua aparência fenomenicamente, assim, “nada a visto nu ou a nu”, como Goodman afirma. Não há, pois, segundo Russell e Goodman, uma apreensão direta do objeto, mas há uma relação entre nossa interpretação (ou, como Russell diz, nossos dados dos sentidos) e a aparência do objeto. O conhecimento que Russell tem em relação a sua mesa é obtido pelo contato com os dados dos sentidos que constituem a aparência da mesa. Sobre o que a mesa ou a cor da mesa são em si, isso não podemos dizer exatamente. Mas não podemos duvidar sobre os nossos dados dos sentidos. O conhecimento que ele tem da mesa é, portanto, do tipo que ele chama de “conhecimento por descrição”. Vejamos:

A mesa é ‘o objeto físico que causa tais e tais dados dos sentidos’. Isto descreve a mesa por meio dos dados dos sentidos. Para saber seja o que for da mesa, temos de conhecer verdades que a liguem a coisas com as quais temos contato: temos de saber que ‘tais e tais dados dos sentidos são causados por um objeto físico’. Não há qualquer estado mental no qual estejamos diretamente cientes da mesa; todo o nosso conhecimento da mesa é na realidade conhecimento de verdades e, estritamente falando, a própria coisa que a mesa é não é de modo algum conhecida por nós. (Russell, 2008, p. 188)

Portanto, quando conhecemos um objeto através de descrições que são a ele atribuídas, embora não possamos conhecer diretamente tal objeto, dizemos que o nosso conhecimento desse objeto é um conhecimento por descrição.

Os dados dos sentidos não são o único meio que temos de conhecer o que é externo a nós, eles são um meio de conhecer as coisas por contato. No entanto, também temos contato com outras coisas que nos trazem conhecimento e que não intrínseca a nós, como cita Russell, sobre a memória, a introspecção (ou autoconsciência) o “eu” e até os universais ou conceitos, que são entidades distintas. Vejamos com breves detalhes cada um.

Ter o contato com a memória permite que tenhamos conhecimento para além daquilo que estamos a ver, ouvir e apreendendo por qualquer outro órgão do sentido naquele momento. Através da memória nos lembramos de coisas que tivemos contato anteriormente; e isso faz com que o nosso conhecimento seja um pouco menos limitado. A introspecção se dá ao estarmos cientes sobre algo que estamos tendo contato com conteúdos internos, mentais. Por exemplo, estamos cientes sobre a cor da letra que lemos agora: temos o contato, possivelmente direto, com a cor da letra e temos a percepção ou consciência - de acesso - de que temos tal contato. Isto é, estamos cientes da cor da letra e estamos cientes que estamos cientes da cor da letra. “Quando vejo o Sol, estou muitas vezes ciente do facto de eu ver o Sol; assim o a consciência de eu ver o Sol é um objecto com o qual estou em contacto.” (Russell, 2008, p. 120). Como também podemos estar cientes das nossas sensações de prazer ou dor e das outras atividades que ocorrem na nossa mente, como é quando estamos num estado de contemplação da natureza, ao observar uma cachoeira, nós a observamos e desfrutamos do prazer de estar naquele local com a percepção do prazer que aquele momento nos gera. Russell também chama esse contato de autoconsciência. Segundo ele, a autoconsciência é a fonte de todo o nosso conhecimento das coisas mentais e é o que nos distingue dos outros animais. Complementamos aqui, que é a nossa capacidade de observar e analisar os sinais do nosso corpo e mente.

Para Russell, os conhecimentos por contato, introspecção e autoconsciência, não são a mesma coisa de consciência do nosso “eu”. A consciência do nosso “eu” é a consciência de pensamentos e sentires particulares. Não podemos saber se temos consciência do nosso

“eu” de forma plena - “nua”, como diria Goodman -, ou sem filtros, ou ainda sem perturbações, que seriam os *vr̥ttis*, isto é, as “agitações mentais” de acordo com a filosofia védica⁴. Segundo esta, as agitações mentais nos impedem de ter acesso a nossa essência, ao que somos em essência (um assunto muito interessante, mas deixaremos para outro estudo).

Além do contato com os dados dos sentidos externos (aqueles provenientes das sensações causadas por objetos que são externos a nós, por exemplo a cor da letra que lemos agora) e os que são internos a nós (que são a memória, a introspeção, a intuição), Russell afirma que temos também contato com os “universais”, como união, felicidade, sabedoria, casa, amor etc. Esses universais estão presentes em todas as crenças que formamos. Em todas as frases há pelo menos uma palavra que seja referente a um universal, como: “Maria é transgênero.”, transgênero é um universal, Maria é um particular.

Outra forma de alcançar o conhecimento das coisas advém do contato, realizado ou continuado pela descrição, é o que Russell chama de conhecimento por descrição, como mencionamos acima. Este tipo de conhecimento envolve sempre algum conhecimento de verdades, ou seja, neste tipo de conhecimento aplicamos valores de verdade. (Russell, 2008, p. 107). Por “descrição”, Russell considera qualquer expressão da forma “um tal e tal” ou “o tal e tal”. Uma descrição pode ser indefinida (ou ambígua) e pode ser definida. Para esclarecer: quando dizemos “uma cantora colombiana famosa”, é uma descrição vaga. Quando dizemos “a cantora colombiana mais famosa do mundo”, essa é uma descrição que situa, que indica e identifica um indivíduo específico, sendo por isso definida. Dizer que temos o conhecimento de um objeto por descrição é dizer que ao ter contato com sua descrição (“o tal e tal”), podemos saber que há apenas um objeto com certa propriedade. Pode ocorrer também o caso de não podermos conhecer a referência do objeto, por exemplo, o prefeito de Fortaleza em 2025. Eu sei que essa descrição se acopla a apenas uma pessoa, mas neste momento, em setembro de 2024, eu não conheço a referência dessa descrição definida, já que, até este momento, as eleições para eleger o prefeito de Fortaleza de 2025 ainda não ocorreram.

Para Russell, palavras comuns, inclusive nomes próprios são descrições definidas. Quando, por exemplo, uma pessoa pensa noutra pessoa através do nome desta, ela só pode expressar seu pensamento devidamente se o nome próprio da pessoa que foi pensada

⁴ *Patanjali Yoga Sūtras*, aforismo 2, Índia, sem data exata, especulações de 150 d. C. “*Yoga cittā vr̥tti nirodhah*” um significado desta frase em sânscrito (na forma de transliteração), é “yoga é acalmar as agitações mentais”. De acordo com a filosofia védica, as flutuações ou agitações mentais nos impedem de ver as coisas como elas realmente são. Essas agitações seriam como filtros, que foram criados e moldados ao longo de nossa existência (de acordo com nossa cultura, criação, genética, experiência etc.).

for substituído por uma descrição. Esclareço: se pensamos em Dilma Rousseff, como pessoas que não temos contato com ela, mas que sabemos de quem se trata, podemos atribuir a ela a descrição “a única presidente mulher do Brasil até 2024”. Mas essa descrição pode mudar de pessoa para pessoa; provavelmente, a filha de Dilma tem outra descrição em mente quando pensa ou escuta “Dilma Rousseff”. As descrições definidas podem mudar, o que permanece é o objeto. Para Russell, a importância do conhecimento por descrição é que ele nos permite ter conhecimento de coisas que vão além da nossa experiência por contato com o objeto. Por exemplo, no caso citado, eu nunca tive contato com Dilma Rousseff pessoalmente e, não obstante, posso ter conhecimento de alguns fatos sobre ela.

O tópico das descrições *russellianas* é bastante mais extenso que o que foi exibido aqui. Porém, para o nosso objetivo, creio que esses esclarecimentos mínimos são suficientes para que possamos prosseguir a pesquisa sobre a questão central que nos ocupa.

Conforme se viu, temos conhecimento por contato através dos nossos dados dos sentidos, com o nosso “eu” e com a nossa memória, sendo que esta pode, por sua vez adquirida através dos dados dos sentidos originários da percepção sensorial que recolhemos no passado. Não obstante, para estabelecer a ligação entre os dados dos sentidos do passado e o nosso pensamento atual, precisamos de inferências. Isso nos faria entrar num assunto delicado, um dos mais importantes da filosofia: o problema da indução (David Hume, 1739). Seria um grande parêntese a se abrir nesta pesquisa, que depois se revelou com não necessário, a fim de manter nossa objetividade.

3.1 Conhecimento das Coisas X Conhecimento de Verdades

Um conhecimento sobre uma verdade admite que o seu oposto seja falso. Já quando conhecemos algo por contato isso não ocorre, o que ocorre é que podemos ter contato ou não ter contato. Podemos fazer inferências erradas quando estamos em contato com a coisa, mas isso não significa que o contato com a coisa não esteja a ocorrer. No caso do conhecimento proposicional, também ocorre de termos contato o não com a proposição, no entanto, a informação decorrente da proposição pode ser verdadeira ou falsa, o que não ocorre quando temos o contato direto como evento, de acordo com Russell. Nosso interesse agora é como saber o que é verdadeiro e o que é falso.

Para Russell, o conhecimento de verdades também é chamado de conhecimento proposicional, o qual é o conhecimento de que algo é o caso. Por exemplo, sabemos que a Terra é redonda (aproximadamente) e que Tóquio é a capital do Japão. O

conhecimento de coisas por contato ocorre quando conhecemos o objeto, como conhecemos a cidade que moramos, por *acquaintance* (Russell, 1905), por familiaridade, como conhecemos os membros da nossa família, enfim, podemos falar com algum grau de propriedade sobre determinado objeto. E como podemos saber o que é verdadeiro e o que é falso? Como podemos, afinal, conhecer as coisas, visto que algumas das nossas crenças são falsas (erradas)? Como podemos saber se o que cremos ser verdadeiro é verdadeiro por uma questão de sorte ou porque conseguimos atingir a verdade por meios adequados, conscientemente? Para prosseguir nesta investigação, Russell parte da seguinte pergunta: o que queremos dizer com conhecer algo? (Russell, 2008, p. 107)

Uma forma de atingir um conhecimento, citada por Russell, é a leitura (uma fonte de testemunho). Quando lemos uma notícia num jornal, temos alguma razão (mesmo que atualmente o grau de razão possa não ser tão alto por conta grande recorrência das *fakenews*) para acreditar que temos posse de um conhecimento novo para nós. Neste caso, adquirimos um conhecimento através dos nossos dados dos sentidos ao ler as palavras no jornal, ou ao escutar a notícia no rádio. Não necessitamos de, por exemplo, inferências lógicas ou de alguma construção, um caminho de raciocínio ou psicológico para chegar ao conhecimento oferecido numa notícia. Mesmo assim, temos posse de um conhecimento. Podemos ver que existem formas variadas de atingir o conhecimento e isso se reflete na dificuldade de se obter uma definição precisa de conhecimento derivado por inferência.⁵

Outro tipo de conhecimento que também parece ser de difícil definição, é o conhecimento intuitivo. Nele não temos um critério que nos faça distinguir crença verdadeira e não verdadeira. Portanto também aqui não conseguimos uma resposta satisfatória de como conhecemos. Para Russell, tudo o que conhecemos está contaminado por algum grau de dúvida e nenhuma teoria do conhecimento deveria ignorar esse fato. Caso ignore, podemos descartá-la, pois estaria claramente errada, como ele mesmo afirma (Russell, 2008, p. 195).

Há algumas linhas falamos sobre verdades que são auto evidentes, e falamos sobre verdade por correspondência, isto é, quando há um fato que corresponde à nossa crença verdadeira. Falamos há pouco sobre o conhecimento intuitivo, considerado por Russell como conhecimento por percepção, que pode se dá da seguinte forma. Suponha-se uma pessoa que

⁵ A complexidade da epistemologia do testemunho tem reacendido o interesse dos epistemólogos, devido a sua indispensabilidade epistêmica, pois, tem-se reassumido “a posição de que o testemunho é uma fonte de crenças penetrante e natural, no qual muitas das crenças nele fundamentadas constituem conhecimento e estão justificadas” (Da Silva, 2014). Talvez a pauta principal da epistemologia do testemunho seja a verificação de se o testemunho é uma fonte de conhecimento e justificação, além de esclarecer seu grau de confiabilidade e analisar seus deveres epistêmicos.

tem sua rotina e digestão muito regulares. Diariamente, essa pessoa passa a manhã trabalhando numa sala fechada com luzes artificiais e, diariamente, por volta de 12:00 ela começa a sentir fome. Quando ela começa a sentir fome ela já sabe que são aproximadamente 12:00. Outra forma dela saber que são aproximadamente 12:00 é verificando as horas. Olhando o relógio o relógio ela saberá sobre o mesmo fato, o de que são aproximadamente 12:00, embora por vias distintas; no primeiro caso através de uma autopercepção referente a seus desejos e necessidades fisiológicas e no segundo por meio do conhecimento de fatos (quando ela olha no relógio).

Com isso, Russell diz que há duas maneiras dos fatos serem conhecidos:

- 1) Através de um juízo, quando ajuizamos que suas partes estão relacionadas;
- 2) Através do contato com o fato, o que alcançamos com nossa percepção.

Russell chama atenção de que no segundo caso (2), se vamos conhecer um objeto ou um fato pelo contato, então esse objeto ou fato deve existir. Ao passo que no primeiro caso (1), a existência do objeto ou fato não é necessária, apenas as descrições destes; portanto, no primeiro caso somos mais suscetíveis ao erro epistêmico.

Quando temos contato com o fato que corresponde à verdade proposicionalmente considerada, segundo Russell, podemos dizer que temos uma verdade auto evidente. Quando Pedro crê que João ama Maria, caso essa crença seja verdadeira, o fato que corresponde a essa crença é o amor de João por Maria. No entanto, a única pessoa que pode ter contato com esse fato, segundo Russell, é somente o próprio João. Dessa forma, segundo Russell, essa verdade só é auto evidente para João e para ninguém mais.

Todos os factos mentais, e todos os factos que dizem respeito a todos os sentidos, têm esta mesma privacidade: há apenas uma pessoa relativamente à qual tais factos podem ser autoevidentes no nosso sentido, dado que só há uma pessoa que pode ter contacto com as coisas mentais ou com os dados dos sentidos em causa. Assim, nenhum facto o sobre qualquer coisa particular existente pode ser autoevidente para mais de uma pessoa. (Russell, 2008, p. 196)

Em contrapartida, os fatos referentes aos universais não têm tal privacidade, já que muitas pessoas, isto é, particulares, têm contato com os universais. Assim, uma relação entre universais pode ser conhecida por contato por pessoas diferentes. Podemos abrir um parêntese aqui para refletir que a arte lida com “particulares”, no sentido de que para cada pessoa aquele universal ressoa de um modo diferente.

Nos casos em que temos conhecimento por contato de um fato complexo (isto é, o fato que é composto por dois ou mais fatos atômicos, onde um fato atômico deriva de outro fato

atômico e assim gera o fato complexo), dizemos que temos uma verdade auto evidente absoluta. Neste caso, de haver uma verdade auto evidente absoluta, os termos que se relacionam dentro deste fato complexo têm de ser verdadeiros, isto é, os eventos (ou fatos) atômicos, suponhamos, o evento A e o evento B, também devem ser verdadeiros, já que o evento A causa o evento B. Vejamos o exemplo: João ama a garota ruiva do bairro. Para que essa proposição seja uma verdade auto evidente absoluta, devem ser verdadeiras as seguintes proposições:

- 1- João ama uma garota.
- 2- A garota amada por João é ruiva.
- 3- O nome da garota que João ama é Maria.

Russell menciona outro tipo de verdade auto evidente que é aquele que pertence aos juízos em primeiro lugar, sem a necessidade do contato com o objeto *a priori*, isto é, não é derivado da percepção direta de um fato. Para a compreensão desse tipo de verdade, podemos pensar no nosso almoço de cinco dias atrás. Logo que finalizamos a refeição temos ainda o sabor da comida na boca. Caso não tenhamos digerido tão bem a comida, duas horas depois ainda sentiremos o sabor dela na boca e poderemos até eructar com o sabor da comida e saberemos bem o que comemos. No dia seguinte, ainda lembramos bem do prato a nossa frente. Do terceiro ao dia de hoje, já não temos uma lembrança tão clara assim da refeição (a menos que tenha sido algo especial), de modo que não conseguimos falar com certeza o que comemos ou o sabor que o alimento tinha. Estamos aqui falando de crenças de memória. Para Russell, a auto evidência de crença da memória é uma questão de grau. Gradualmente vamos perdendo a certeza. Os graus mais elevados gozam de maior confiança que os graus menores. Essa graduação não está ligada, necessariamente ao tempo. Como sabemos, existem eventos que ocorreram há anos com os quais temos memórias mais nítidas do que as memórias relacionadas a eventos que ocorreram semana passada.

Assim como na memória algumas lembranças últimas são mais claras que aquelas que já têm mais anos, em relação ao conhecimento derivado, Russell afirma que as nossas últimas premissas têm de ter um grau de auto evidência. Analogamente, como ocorre quando uma casa está sendo construída. Primeiro vemos um terreno, depois a base e pilares, nada disso parece ainda com uma casa. Depois vemos as paredes e começamos a enxergar naquele espaço as formas de uma casa.

Percorrido o caminho até aqui, através da teoria da verdade e da teoria do conhecimento, tomemos agora esse material para auxiliar-nos na compreensão da teoria que é base deste estudo, a teoria dos símbolos de Nelson Goodman, que veremos a seguir.

4 A TEORIA DOS SÍMBOLOS DE NELSON GOODMAN

Este capítulo será dividido em duas seções a fim de organizar melhor seu conteúdo, pois este assunto se trata de um “assunto-árvore”, daqueles que envolvem vários assuntos diretamente. A primeira seção servirá de introdução à teoria geral dos símbolos e a segunda desmembrará conceitos dessa teoria. Na Seção I vamos tratar do conceito de simbolizar ou representar. Esses são os primeiros conceitos que Goodman apresenta em *Linguagens da Arte* são conceitos fundamentais na sua teoria. E na terceira seção apresentaremos a teoria dos símbolos propriamente dita.

4.1 – O que é simbolizar?

Para Goodman, tanto os conhecimentos vindos da arte quanto os vindos da ciência dependem de uma simbolização – ou codificação – dentro de um sistema. Essa codificação faz com que, por exemplo, uma bandeira possa representar – ou, numa linguagem usada por Goodman, simbolizar – um país. É em coisas simples, como reconhecer a que país pertence uma bandeira, que a filosofia goodmaniana se faz tão intuitiva.

Um sistema de símbolos engloba a simbolização de objetos, para não ficar redundante, engloba a codificação atual e a codificação antiga destes, além de englobar suas modificações ao longo do tempo. Segue uma ilustração para melhor compreender. Imagine num cenário de Copa do Mundo de futebol uma pessoa saindo de casa portando uma blusa com as cores da bandeira do Brasil. O que podemos compreender dessa cena é que provavelmente essa pessoa comunica, representa ou simboliza que ela torce pelo Brasil nos jogos de futebol. Agora, imagine um cenário de período eleitoral, imagine que uma pessoa sai de casa portando uma camisa com as cores da bandeira do Brasil. O que essa ação pode simbolizar é que provavelmente essa pessoa é uma eleitora de um candidato de posição política de direita.⁶ Veja que temos a mesma situação, o mesmo objeto, isto é, mesmo símbolo (que é uma pessoa portando uma camisa com as cores da bandeira do Brasil), mas temos contextos diferentes: um contexto de Copa do Mundo e um contexto de período eleitoral. Com isso, a comunicação, ou seja, a simbolização é completamente diferente. O ano de 2022 foi muito “confuso” para os brasileiros. Nós tivemos os dois cenários ao ocorrendo simultaneamente: o período de Copa do Mundo e período eleitoral para presidência do país.

⁶ Essa situação pensada em contextos atuais, sobretudo de 2018 até então (2024), no Brasil.

Assim, a comunicação entre eleitores e torcedores muitas vezes não era clara. Mas o brasileiro sempre “dá um jeito” de se fazer comunicar corretamente, como podemos ver na Figura 2:



Figura 2: Bandeira do Brasil

Fonte acessível em:

https://www.reddit.com/r/brasil/comments/z3kfx3/que_fique_claro_que_%C3%A9_pra_copa_obs_%C3%A9_pr_a_copa/?rdt=52750

Assim como objetos comuns possuem funções. Para Goodman, observar uma obra de arte está longe de ser uma atividade apenas contemplativa, objetos artísticos também possuem funções. Essa é uma atividade que envolve representação e decodificação. Isso aproxima a arte de outras atividades representacionais. Representar um objeto, seja através da arte ou não, não se trata de imitá-lo, mas sim de aplicar-lhe uma etiqueta, de classificá-lo, ou ainda, de descrevê-lo.

As representações são, então, imagens que funcionam aproximadamente do mesmo modo que as descrições. Tal como são classificados usando várias etiquetas verbais, os objetos também são classificados usando várias etiquetas pictóricas (Goodman, 2006, p. 61)

O conceito de descrição nos apareceu aqui novamente. Como vimos no capítulo anterior, descrição é aquilo que nos informa algo a respeito de alguma coisa. Mas Goodman frisa que seu uso de “descrição” aqui não é restrito às “descrições definidas”, que lemos de Russell, mas abrange todos os predicados, de nomes próprios a denotações múltiplas, nulas ou singulares.

Assim, uma imagem representa um objeto tanto quanto um predicado. Ou seja, o objeto existe como referência no mundo, mas pode ser representado de várias formas. Por exemplo, na imagem ele é representado de forma pictórica e numa proposição ele é representado de forma verbal. Segue abaixo um exemplo ilustrativo.

Forma verbal de se fazer uma afirmação:

“Einstein foi um cientista peculiar.”

Forma pictórica de se fazer uma afirmação sobre Einstein:

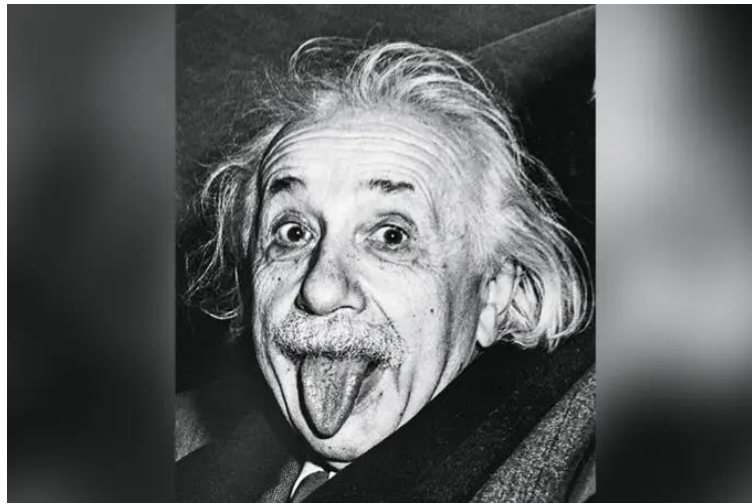


Figura 3: Físico alemão Albert Einstein (1879-1955)

Fonte: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2016/08/estes-audios-de-albert-einstein-sao-fascinantes.html>

Para Goodman, as duas formas de expressão acima, a pictórica e a verbal, podem funcionar aproximadamente do mesmo modo que as descrições, o que pode parecer “estranho” pela falta de convenção em dizer algo simplesmente mostrando uma imagem. Em contrapartida, exponho um exemplo onde a forma pictórica se tornou mais convencional:



Figura 4: Símbolo de banheiro feminino

Fonte: <https://aquitemplacas.com.br/produtosDetalhes.php?p=banheiro-feminino>

Na Figura 4 vemos um símbolo compreendido convencionalmente em rodoviárias, aeroportos, empresas, escolas, universidades de muitos lugares do mundo, para sinalizar que ali há um banheiro que deve ser usado por pessoas do gênero feminino.

Tal como são classificados usando várias etiquetas verbais, os objetos também são classificados usando várias etiquetas pictóricas. E as próprias etiquetas, verbais ou pictóricas são por sua vez classificadas usando etiquetas verbais ou não. Os objetos são classificados em “secretária”, “mesa”, etc. e também em imagens que o representam. (Goodman, 2006, p. 61)

Sabemos que a linguagem é uma forma de conhecer o mundo. Mas, não somente, também é uma forma de construir o mundo. Se a linguagem verbal, que é uma forma de alcançar o conhecimento, tem essas duas funções, a de conhecer e a de construir, a linguagem artística, em caso de ser uma forma de alcançar o conhecimento, também possui essas funções, mas o construtivismo sustentado por Goodman está longe de ser antirrealista e relativista absoluto. Em sua obra *Modos de Fazer Mundos* (2013), Goodman sustenta a tese de que não há apenas um mundo a ser descoberto, mas há também vários mundos que são construídos, seja por pessoas comuns, por artistas, cientistas, filósofos etc. Bem como não há regras de linguagem imutáveis, mas, ao longo de seu uso, nós as construímos dia a dia, como na analogia de Wittgenstein faz sobre a cidade velha e a cidade nova.

Nossa linguagem pode ser considerada como uma velha cidade: uma rede de ruas e praças, casa novas e velhas e casas construídas em diferentes épocas; e isso tudo cercado por uma quantidade de novos subúrbios com ruas retas e regulares e com casas uniformes. (Wittgenstein, 1975, aforismo 18)

Essa construção de mundos consiste em organizar e classificar as coisas, construindo versões de mundos⁷. Ambas, arte e linguagem criam aquilo que Goodman chama de versão de mundo. Isso acontece porque, para ele, assim como o que faz uma pessoa ser um professor é desempenhar a função de um professor – estudar, ensinar, tirar dúvidas sobre determinado assunto, entre outras atividades –, o que faz um objeto ser uma obra de arte é que ele funcione, atue, como um objeto (um símbolo) estético. Esse funcionamento se dá através de uma simbolização ou de uma codificação gerada pelo processo da instauração – veremos melhor esse conceito em algumas linhas, ainda neste capítulo.

Porém, no caso da obra de arte, para que o processo de instauração se realize, o primeiro passo necessário é que ela seja exibida. Como uma linguagem se constrói a partir da

⁷ GOODMAN, Nelson. *Maneras de Hacer Mundos*. Madrid: A. Machado Libros S. A. 2013

relação com o outro ou com o mundo externo, para uma obra de arte ser um símbolo estético, também é necessário que haja ao menos um expectador para contemplá-la. No caso do professor, ele precisa exercer o papel de tal (não apenas possuir um diploma, por exemplo). Tanto que já ouvimos alguém dizer algo parecido com isso: “tenho formação em Direito, mas trabalho com ‘produção de eventos’”. Ou seja, a pessoa é produtora de eventos porque ela “funciona” como tal, no sentido de que sua função é produzir eventos; ela não é advogada, apenas por ter formação em Direito, porque não tem a função de advogar.

A poesia deve ser lida; a música, ouvida; a pintura, exposta. A publicação do poema, o concerto musical e outras formas de exposição são o modo através dos quais arte entra numa cultura, isto é, são instrumentos de implementação de símbolos. Em outras palavras, são formas de instaurar os símbolos dentro de um sistema. Por isso, entendo que a teoria da arte goodmaniana é uma teoria de “funcionamento” estético. Na minha perspectiva, Goodman dá mais importância ao “trabalho” realizado pela obra, ou seja, a sua funcionalidade, do que à execução dela pelo artista. Se, por exemplo, utilizamos um quadro de Vincent Van Gogh como tábua para cortar legumes, esse quadro, embora continue sendo uma obra de arte, não funcionará como tal.

Com esse pensamento, mesmo um mictório, ou qualquer outro objeto que não foi feito para o fim estético, pode ser implementado, instaurado, como obra de arte e, então, passar a trabalhar, a funcionar, como arte, ou seja, passar a ter uma função estética. Eis o caso na Figura 5.



Figura 5: Trabalho de Marcel Duchamp (1917)
Local de exibição: Centro George Pompidou

Quando compreendemos algo, o fazemos a partir da nossa própria interpretação. Como afirma Goodman, “nada é visto a nu nem nu.” (Goodman, 2006, p. 38). Isso quer dizer que nós não conhecemos o objeto propriamente dito, nós conhecemos informações referentes ao objeto, informações estas que são banhadas do conhecimento ou interpretações prévias que temos. Aqui adentramos no conceito de versões de mundo.

Goodman é realista, pois ele não isola o mundo, no sentido de não termos acesso a ele. Inversamente: mundo e versão de mundo (sendo a linguagem e a arte criadoras de “versão de mundo”) são tão interdependentes que não podemos sequer distingui-los um do outro. Por um lado, temos que o mundo se dá pela referência e a linguagem pela representação do representado e assim temos esses dois níveis, “mundo e linguagem”, claros e distintos. Por outro lado, a filosofia seria, portanto, um elo entre esses dois níveis, a qual teria como tarefa investigar logicamente os modos de representação (simbolização). Segundo Goodman, essa dicotomia na sua filosofia não passa de um engano, ele afirma:

Neste caso, então, ela [a linguagem] é um dos elementos da experiência a partir da qual configuramos o chamado ‘mundo real’, não podendo ser dele completamente separada. (Goodman, 2006)

Como, então, podemos firmar um conhecimento se ao transmiti-lo estamos criando uma versão dele? Parece que nem uma proposição, nem a obra de arte têm condições de possuir valores de verdade. Isso porque para cada valor de verdade aplicado, há a possibilidade de um construtivismo relativo, como podemos entender pelas palavras de Aires Almeida:

Goodman argumenta que, se pensarmos nos membros de um qualquer grupo de objetos, verificamos que se assemelham em certos aspectos, mas que também são muito diferentes em outros. Segundo ele, isto mostra que a mera inspeção das suas características não permite estabelecer se duas coisas são do mesmo tipo ou se dois eventos são a manifestação da mesma coisa. Precisamos de algum esquema ou sistema categorial que nos permita distinguir as diferenças que contam das que não contam, de maneira a classificar os objetos numa mesma categoria. Esses esquemas não estão disponíveis na natureza, são construídos por nós. Somos nós quem decide que objetos pertencem a que domínio, havendo várias maneiras de o fazer. A tarefa do artista, do cientista ou do homem comum consiste em organizar e classificar as coisas, construindo versões de mundos. (Almeida, 2006, p. 18)⁸.

Tanto a arte, a ciência e as coisas ordinárias nos permitem fazer interpretações

⁸ Aires Almeida na Introdução à Tradução Portuguesa do livro de Nelson Goodman “Linguagens da Arte: Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos”. Lisboa: Gradiva, 2006. Tradução: Victor Moura e Desidério Murcho, p. 18.

dos conhecimentos que elas oferecem. Nós as compreendemos na medida em que as interpretamos. Nós compreendemos a arte, a ciência e as coisas ordinárias, usando palavras de Aires Almeida, na medida em que as organizamos no mundo. Um conhecimento não é rígido, não é rigorosa e igualmente assimilado por todas as pessoas, ou organizado, ou, ainda, interpretado igualmente por todos, sejam artistas, cientistas, filósofos, ou outras pessoas. Tudo o que apreendemos é a partir de nossas próprias interpretações. Bem como o conhecimento que recebemos também passou pela interpretação de outrem antes de chegar a nós.

Esse pensamento de termos acesso apenas a nossa interpretação, ou aos nossos próprios “dados dos sentidos”, como vimos no capítulo anterior, é bastante intuitivo. Afinal, como podemos ter absoluta certeza de que somos tais como nos vemos no espelho, ou que somos cientes da grande diferença ou da pouca importância de termos oito e não n planetas no sistema solar? Ou ainda, você já pôde conhecer algo ou alguém sem ter nenhuma interpretação sobre ele? Geralmente percebemos uma pessoa, involuntariamente, como brasileiro, familiar, simpático, sério etc. No entanto, não é terrivelmente desconfortável pensar que não podemos conhecer factualmente as coisas, já que todas essas qualidades são tomadas com base em nossas referências culturais ou sistemáticas? Além disso, será que podemos tomar algo como conhecimento quando não for o caso de aplicar valores de verdade nas proposições a seu respeito?

É possível ter a súbita impressão de que agimos através de nossas interpretações do conhecimento, já que compreendemos que não somos uma tela em branco, temos nossos pensamentos, cultura, gostos, memórias, experiências etc. Mas, ao aceitar essa condição, o conhecimento pareceria se tornar secundário, no sentido de que a interpretação é um meio de atingir (e construir) o conhecimento e, na mesma medida que é através da interpretação que chegamos ao conhecimento, essa interpretação também o moldaria, o que parece absurdo, pois isso invalidaria o conhecimento e, caso isso realmente ocorresse, não poderíamos estabelecer uma comunicação segura interna em áreas de conhecimento, tampouco entre elas.

Não há na filosofia de Goodman uma identificação com o ceticismo ou o subjetivismo. O que pretendo dizer é que não há aqui uma rejeição à existência de objetos ou de fatos; tampouco há invalidação do conhecimento. Veja, quando recebemos uma informação verdadeira, contamos com esse conhecimento novo e com as nossas interpretações acerca desse conhecimento. Portanto, não há negação do conhecimento, em detrimento das nossas interpretações, mas sim uma junção de informações: a informação propriamente dita que recebemos ao conhecer algo e a informação gerada por nossas impressões.

Vamos esclarecer melhor essas ideias agora ao iniciarmos a apresentação da

Teoria Geral dos Símbolos de Goodman.

4.2 – Desenvolvimento da Teoria dos Símbolos

A teoria dos símbolos de Goodman consiste em afirmar que um símbolo pode ter múltiplas interpretações corretas e cumpre a sua função – de simbolizar, de codificar – em vários contextos:

Praticamente qualquer imagem pode representar praticamente qualquer coisa; isto é, dada uma imagem e um objeto, há habitualmente um sistema de representação, um plano de correlação, sob o qual a imagem representa o objecto.” (Goodman, 2006, p. 68).

Dessa maneira, a teoria dos símbolos de Goodman não lida com descrições verdadeiras perenes, já que o sentido e o significado dos componentes da descrição podem mudar em função do contexto.

Do ponto de vista de Goodman, para conhecer o mundo usamos símbolos em nossa percepção, em nossa compreensão e na construção dos mundos os quais faremos emergir. Artes e ciências possuem, igualmente, ferramentas que nos tornam capazes de conhecer e de “estabelecer”⁹ o mundo. As artes, como outras linguagens, têm atividades simbólicas, tendo, portanto, efeitos cognitivos, pois, quando usamos símbolos, conhecemos o mundo. Ou melhor, os mundos: o mundo que vivemos e o mundo que construímos quando nos referimos a algo através de um símbolo. Daqui afirmamos que a estética é uma ramificação da epistemologia, pelo fato de aquela nos tornar capazes de conhecer as coisas, além de construir as coisas. Alessandro Giovannelli¹⁰, afirma que “*Linguagens da Arte* tem, entre os seus méritos, o de ter rompido, de forma não superficial e fecunda, a divisão entre arte e ciência.” Goodman se refere assim:

Sugeri anteriormente que a maior parte dos problemas que nos têm vindo a assolar são culpa da dicotomia tirânica entre o cognitivo e o emotivo. Num lado colocamos a sensação, a percepção, a inferência, a conjectura, toda a inspecção e investigação fria, facto e verdade; no outro, o prazer, a dor, o interesse, a satisfação o desapontamento, toda a resposta afectiva 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.

(...)

⁹ Organizar o mundo para o nosso entendimento dele.

¹⁰ A citação foi tirada do website da *Stanford Encyclopedia of Philosophy*: <https://plato.stanford.edu/entries/goodman-aesthetics/>

O que importa é que as comparações, contrastes e organizações envolvidas no processo cognitivo afectam frequentemente as emoções que participam desse processo. (Goodman, 2006, páginas 261 a 263)

E agora entenderemos como se desenvolve esse pensamento de que arte teria essa função cognitiva.

4.2.1 - Sobre a Representação, Imagem e Semelhança

O primeiro conceito que Goodman preza por analisar em *Linguagens da Arte* é o conceito de representação. Depois de contemplar uma obra de arte, um dos primeiros pensamentos que pode suceder a quem contempla é “o que isso quer dizer?”, ou, dito de outra forma, “o que isso representa?”. Ainda hoje, artistas, estudiosos e críticos de arte discutem se a semelhança é um bom critério para algo ser a representação de algo; ou seja, se uma cópia, uma imagem de algo, o representa. Segundo Antonio Busnardo Filho (Busnardo, 2007, pp. 23), imagens simbólicas são produzidas como realidade psíquica e têm a função de mediar a realidade e sua representação. Vamos primeiro analisar filosoficamente essas propriedades: “ser semelhante a” e “ser representação de”. Apesar de nos aparentar correto o pensamento “A representa B na medida em que A é semelhante a B”, Goodman acha ingênuo pensar assim. A semelhança é uma relação simétrica: Se A é semelhante a B, B é semelhante a A. Já a representação, não; por exemplo, o retrato de Dorian Gray pode representar Dorian Gray, mas Dorian Gray não representa o seu retrato. Assim, a semelhança não é condição suficiente para algo ser uma representação de algo. Na minha perspectiva, uma coisa pode sempre representar-se a si própria também. Não podemos negar que uma representação também pode ter correspondência com a propriedade de semelhança. O que Goodman afirma é que apenas a semelhança não é um critério suficiente para que uma coisa seja a representação de outra. Até porque há representações que nada têm a ver, isto é, que não têm nenhuma semelhança com seus representados, podemos pensar no caso do “Cordeiro de Deus”, que representa Jesus Cristo, ou seja, um cordeiro que representa um homem.

A expressão “representar” tem muitos usos. Um homem pode ser a representação de outro, numa reunião quando aquele é o advogado e este é o cliente, por exemplo. Goodman cita que um quadro de Constable do Castelo de Marlborough é mais semelhante a outro quadro que ao próprio castelo, e ainda assim representa o castelo, e não outro quadro (Goodman, 2006, página 37). Dizer que um objeto representa algo significa dizer que tal objeto pode estar no lugar de algo em algum sentido, seja físico, sentimental, imaginativo ou simbólico.

Existe uma condição suficiente para representar? Depende do contexto. No exemplo do quadro de Constable, temos que levar em consideração as propriedades apresentadas na pintura, na tela, e não somente as propriedades da tela, do material. Ainda com o mesmo exemplo, podemos pensar numa situação em que o quadro represente uma veneração do castelo, uma atitude de poder, na qual sempre que um morador ou um visitante passe em frente ao quadro tenha que fazer uma reverência. Se o quadro é tirado de uma parede e colocado em outra, a vida dos moradores e dos visitantes seria modificada na prática.

Agora suponha-se que queiramos elaborar uma imagem de um objeto. Sendo esse nosso ofício, então façamos a cópia mais fiel possível de tal. Albert Einstein será o nosso objeto. O nosso primeiro problema é definir o objeto, definir o que ou quem foi Albert Einstein. Tentemos: foi um conjunto de células, um homem, um cientista, o amigo de fulana, colega de sicrano, um alemão etc. Todas essas propriedades são “modos de ser” desse objeto. Os modos de ser de um objeto são as formas sob as quais ele se apresenta no mundo ou, melhor dizendo, são as formas como o mundo lhe percebe. No caso do nosso objeto, Einstein, se ele é todos esses modos de ser – e muitos outros – então não há “o modo de ser” deste objeto. Se não conseguimos nem mesmo descrever todos os modos de ser de um objeto, que se dirá de colocá-los numa imagem que possamos fazer desse objeto? Essa impossibilidade não se trata necessariamente de uma limitação de conhecimento. No caso do objeto em questão, mesmo que se juntassem todos os familiares e amigos muitíssimo íntimos de Einstein, pessoas intelectuais, médicos e psicólogos que pudessem analisar as características do cientista, mesmo que chamássemos o próprio Einstein, ainda assim seria impossível expor todos os modos de ser de Einstein, porque os modos de ser de qualquer objeto embora finitos, são inumeráveis.

Se tudo são modos de ser do objeto, então nenhum é o modo de ser do objeto não consigo copiá-los a todos de uma vez só, e quanto mais o conseguisse menos o resultado seria uma imagem realista. Parece então que o que me é dado copiar é um desses aspectos, um dos modos como o objeto é ou aparenta ser, embora não, como é evidente, um qualquer destes ao acaso. (Goodman, 2006, p. 39)

Complemento frisando que a intenção de copiar um objeto, de elaborar uma cópia, artística ou não de um objeto, não pressupõe identidade. Elaborar uma cópia não implica elaborar o mesmo objeto que está a ser copiado. Por essa razão, uma cópia não precisa estar carregada de todos os modos de ser, isto é, da identidade do objeto. Ela pode conter apenas alguns modos de ser, algumas características mais chamativas que esse objeto apresenta ao mundo. “Não é uma questão de copiar, mas de transmitir. É mais uma questão de <<captar uma semelhança>> do que de copiar

– no sentido em que uma semelhança que uma fotografia não capta pode ser captada numa caricatura. (Goodman, 2006, p. 46)¹¹

Complemento:

É antes, suponhamos, o modo como o objeto é normalmente visto, a uma distância conveniente, de um ângulo favorável, sob uma boa luz, sem instrumentos, sem preconceitos de afeição, animosidade ou interesse, e sem ornamentos do pensamento ou da interpretação. Em suma, o objeto deve ser copiado como se fosse visto em condições assépticas por um olhar inocente e livre. O problema, neste caso, (...) é que não há um olhar inocente. (Goodman, 2006, p. 39)

Assim, as leis das perspectivas, não geram um “olhar neutro”, ou inocente, mas podem auxiliar de outras formas a realizarmos uma cópia de um objeto, como veremos no tópico seguinte.

4.2.2 - Olhar Inocente X Perspectiva

As leis da perspectiva podem ser utilizadas, por exemplo, para pintar um quadro, pois se pressupõe que elas oferecem padrões absolutos capazes de inibir os diferentes modos de interpretar e retratar as coisas. A arte da perspectiva (a arte feita de acordo com as leis da perspectiva) pretende que imagem e objeto sejam semelhantes. Mas, claro, o artista tem liberdade para criar, inventar, fugir de qualquer padrão e assim não se submeter a tais leis. É o que ocorre na obra *The Pope* (Inglaterra, 1953), de Francis Bacon:

¹¹ Duas coisas aqui podem ser esclarecidas. Características “mais chamativas” podem ser aquelas que despertam a atenção da maioria das pessoas; por exemplo, Frida Khalo tinha sobrancelhas bem-marcadas, é comum ver desenhos e caricaturas da artista destacando suas sobrancelhas. Uma caricatura, nesse sentido em que Goodman se refere, é uma característica de um objeto que é destacada pelo artística que o representa.



Figura 6: The Pope (1953), de Francis Bacon

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Study_after_Vel%C3%A1zquez%27s_Portrait_of_Pope_Innocent_X

Os padrões da perspectiva devem seguir algumas recomendações para elaborar a representação mais fiel possível. Uma representação fiel é aquela que seja capaz de acoplar o máximo do que o objeto é com o máximo daquilo que o mundo enxerga o objeto, obedecendo à identidade dos raios de luz que são lançados ao objeto a ser representado, pois esta identidade é um critério de fidelidade da representação pictórica em relação ao objeto a ser representado. Outro ponto importante a ser reparado ao se empenhar em representar um objeto é o ângulo e a distância através dos quais o objeto é observado. Este deve ser observado a partir de um orifício, com apenas um olho aberto e a determinada distância. Se o objeto for uma pessoa, deve ser observado de frente e a uma distância de seis pés; mas se a imagem for de uma catedral, a distância tomada deve ser de uns duzentos pés e o ângulo talvez de 45° graus. (Goodman, 2006, p. 49). Mas será que obedecendo a tais padrões seremos mesmo capazes de fazer uma representação fiel? Analisaremos isso adiante.

As leis da perspectiva, por sua vez, submetem-se às leis da ‘geometria óptica’, que têm a ver com o que comentamos acima sobre o ângulo, a luz e a distância em relação ao objeto a ser observado. A geometria óptica tem três princípios: propagação retilínea da luz, a independência dos feixes de luz e a reversibilidade do trajeto da luz. Após analisar estas leis da geometria óptica dentro da representação pictórica, Goodman afirma que, mesmo que fosse possível alcançar os padrões da perspectiva (ele atém-se principalmente a identidade dos feixes de luz, que não é alcançada, já que estes se movimentam constantemente), dificilmente tal representação ocorreria. Para Goodman, seria inútil a busca por tal fidelidade, pois:

Em suma, o comportamento da luz não sanciona a nossa maneira habitual de representar o espaço nem qualquer outra; e a perspectiva não oferece qualquer padrão de fidelidade absoluto ou independente. (Goodman, 2006, p. 50)

A arte consiste justamente em mostrar sob que perspectiva (neste caso, no lugar de “perspectiva” se poderia usar também “interpretação”) o artista escolheu representar o objeto. Como ele bem afirma, a arte é sobre transmitir, não sobre copiar.¹²

Vimos que tentar colocar todos os modos de ser do objeto na imagem que estamos a fazer é um exercício exaustivo e fadado ao fracasso. Mas já que uma imagem é, afinal, só uma imagem (e não o próprio objeto), há uma solução: escolher *um* modo de ser do objeto. Assim, para fazer a imagem, escolhemos um ângulo, uma distância e uma luz favoráveis para visualizar o objeto. Convenhamos também, já que Einstein foi um cientista e, principalmente, se queremos representá-lo como tal, não faria muito sentido, por exemplo, fazer uma imagem dele dormindo (apesar de saber que todo ser humano dorme, se cientistas são seres humanos, logo cientistas dormem). Para representar um cientista seria mais conveniente uma imagem de um ser humano acordado, atento, vestido.¹³

Parece que essas escolhas deveriam ser feitas por um “olhar inocente”, isto é, uma visão sem preconceitos ou julgamentos, para que assim possa ser captado aquilo que o objeto é de fato e não aquilo que pensamos dele, isto é, não captar a nossa interpretação do objeto. O problema é que tal olhar não existe. O olhar não é capaz de se isolar do seu passado e se tornar “puro”, zerado de informações, para que só então possa formar um novo conceito. Ele sempre carrega seus preconceitos adquiridos pelos dados dos sentidos ao longo de sua existência. Não há recepção que não passe por uma interpretação. Bem como uma interpretação que não possa ocorrer sem uma recepção. Assim, Goodman afirma:

Além disso, o que foi recebido e o que se fez ao que se recebeu não se conseguem distinguir no produto acabado. O conteúdo não se pode extrair descascando estratos de comentário. (Goodman, 1976, p. 40)

No entanto, a busca pelo olhar inocente, apesar de exaustiva, não é sempre levada ao fracasso. Goodman afirma que, embora seja impossível alcançar tal olhar, o artista deve buscá-lo. Em meio à busca pode ocorrer aquilo que chamamos de *insight*. O termo “*Insight*”

¹² Em algumas linhas veremos casos em que os objetos são fictícios ou fantásticos. Item iii – Objetos fictícios.

¹³ De um cientista como Einstein logo pensamos em alguém com uma aparência, digamos, peculiar; talvez faça mesmo mais sentido uma imagem dele com a língua para fora zombando da humanidade, mas essa já existe.

significa uma clareza súbita da mente, é quando uma pessoa tem uma ideia ou “iluminação” de algo que ela não esperava naquele momento. É quando ocorre no intelecto a compreensão ou solução de uma questão sem ter havido um processo, um passo-a-passo anteriormente. É uma compreensão súbita que pode ter sido causada por referências, situações externas, sem que para tal tenha havido uma intenção direta de tal compreensão específica. Ademais, o contrário, isto é, o acúmulo de informações sobre algo, o seu estudo primoroso também pode proporcionar *insights*. Assim, o olhar “virgem” e o olhar repleto de informações – dentre elas, inclusive, preconceitos –, podem ter a mesma complexidade técnica. Uma imagem dita realista, como uma fotografia, e uma imagem dita irrealista, como uma caricatura, não são distinguidas pela quantidade de interpretação, mas pelo modo o qual a interpretação ocorre.

Recapitulando. Primeiro vimos que não é possível fazer uma cópia fiel de um objeto, porque não é possível nem mesmo saber do que trata o objeto que queremos copiar, isto é, somos incapazes de perceber todos os modos de ser, todas as propriedades, de um objeto; conseqüentemente, somos incapazes de reuni-los numa imagem ou numa cópia.

Não consigo copiá-los a todos de uma vez só, e quanto mais o conseguisse menos o resultado seria uma imagem realista. (...) Além disso, algo está errado na própria noção de copiar um qualquer dos modos como um objeto é, um qualquer dos seus aspectos. Pois um aspecto não é apenas ‘o objeto de uma dada distância e ângulo e sob uma dada luz’; é o objeto como o observamos ou concebemos, uma versão ou tradução do objeto. Representar um objeto, não copiamos tal tradução ou interpretação – alcançamo-la. (Goodman, 2006, pp. 39 e 41)

Não encontrado o modo de ser do objeto, nem tendo realizado a cópia fiel do objeto, só nos restou escolher um modo de ser do objeto e então representá-lo com o modo de ser escolhido. Assim, uma representação não é uma cópia; isso simplesmente porque não sabemos o que devemos copiar. Quando representamos um objeto, alcançamos uma determinada interpretação que temos deste. Dessa forma, nenhum objeto pode ser efetivamente representado independentemente de uma interpretação. Uma pintura, uma foto, uma caricatura, um desenho não se limitam a representar x. Uma pintura pode representar x como mar agitado, uma foto pode representar x como um cantor, uma caricatura pode representar x como um piloto de avião. Uma imagem de x nunca se limita a representar x.

O próximo tópico diz respeito à questão dos objetos de ficção que Goodman também comenta. Ele analisa como podemos lidar com imagens, representações, cópias, de

objetos quando eles não existem no mundo atual¹⁴, mas “existem” em representações, conceitos, pensamentos, ideias, arte etc.

4.2.3 - Objetos Fictícios

Quando nos deparamos com uma imagem de um unicórnio, intuitivamente podemos dizer que aquela imagem representa um unicórnio. Porém, se unicórnios não existem, como posso afirmar que uma imagem representa um unicórnio se unicórnio não é coisa alguma? Seguindo este raciocínio de Goodman, se unicórnios nem a Branca de Neve existem física e biologicamente, mas existem ficcionalmente, ou seja, ambos não existem, então uma imagem da Branca de Neve e uma imagem de um unicórnio representariam a mesma coisa, a saber, nada, o que parece absurdo. Como sabemos, as expressões, ou, com as palavras de Goodman, as descrições, “unicórnio” e “Branca de Neve” têm em comum sua extensão, que é nula. São nomes ou conceitos que não possuem referência neste mundo atual, mas ambos são alguma coisa, tanto são, que os podemos distinguir um do outro.

Segundo Goodman, quando dissermos que um objeto *x* é imagem de *y* estamos a fazer uma afirmação dupla ou ambígua. Pois dizer “*x* representa *y*” pode afirmar tanto que existe algo que *x* representa (que é *y*) quanto pode dizer que tipo de imagem é *x*, por exemplo, caso *y* seja uma cadeira, *x* é uma imagem de cadeira. Para ele, “ser imagem de” e “representar” deveriam ser vistos como predicados unários e não como predicados binários¹⁵, como comumente são classificados. Isso que Goodman faz pode gerar um incômodo inicial, mas o resultado é positivo: os predicados “ser imagem de” e “representar”, enquanto unários, tornar-se-iam termos para classes, como “torre” e “cadeira”, e com isso conseguiríamos dizer apenas que tipo de imagem é – e não também o que a imagem denota. Explico melhor. Se ser uma “imagem de alguma coisa” ou ser a “representação de alguma coisa”, fossem predicados unários, ou seja, fossem como etiquetas, expressões a serem postas em um objeto, quando fossemos usar tais expressões não faríamos uma relação entre:

¹⁴ Mundo atual é o mundo em que vivemos. Os filósofos e teóricos que usam esse conceito de mundos possíveis consideram que o mundo em que vivemos, o mundo “real” – as situações que nos deparamos ao longo da vida – é apenas um dos infinitos modos possíveis de as coisas serem. Para cada mudança, grande ou detalhista, que possa haver no mundo já indicaria outro mundo, um mundo possível, não atual, mas sim possível. O uso dessa noção iniciou na filosofia contemporânea com David Lewis e Saul Kripke, mas já Gottfried Leibniz e René Descartes escrevem de forma implícita sobre esse conceito.

¹⁵ Predicados binários são aqueles que relacionam duas entidades ao mesmo tempo. É o caso do predicado “maior”: ‘*x* é maior que *y*’. Como podemos deduzir, predicados unários predicam apenas uma entidade por vez, que instancie propriedades, por exemplo, “*x* é verde”, “*x* é grande”.

- o objeto que é uma imagem de alguma coisa;
- o objeto o qual é representando por tal imagem; e
- a existência ou não desse objeto no mundo.

Para solucionar o problema da afirmação ambígua, o Goodman propõe uma mudança na forma escrita de se referir a algo quando este é uma imagem e tem a função apenas de exprimir que tipo de imagem é. Mesmo que seja somente a nível técnico, a mudança seria feita através da introdução de hifens, que facilitam a compreensão de que se trata de um predicado indivisível, isto é, um predicado unário. Vejamos os exemplos:

- imagem de unicórnio ficaria “imagem-de-unicórnio
- imagem de cadeira, “imagem-de-cadeira”
- imagem de Einstein, “imagem-de-Einstein”
- imagem de Dom Quixote, “imagem-de-Dom Quixote”.

Vimos que uma imagem não pode representar um unicórnio e não representar nada ao mesmo tempo, mas com este recurso dos hifens, “uma imagem pode ser de um certo tipo (...) sem representar coisa alguma” (Goodman, 2006, p. 53). Ou seja, conseguimos dizer se é uma imagem-de-unicórnio ou uma imagem-de-cavalo ou uma imagem-de-homem etc., sem nos comprometermos com a referência. “Do fato de *P* ser uma imagem ou representar um unicórnio não se pode inferir que há algo que *P* retrata ou representa.” (Goodman, 2006, p. 53). Se temos um objeto que seja uma imagem-de-unicórnio, temos algo diferente de uma imagem-de-imagem-de-unicórnio e diferente de imagem de unicórnio”, pois num único conceito (ou, usando as palavras de Russell, numa única descrição), a saber, imagem-de-unicórnio, temos o que queremos dizer com “imagem de um objeto fictício configurado como um cavalo alado com um chifre conhecido popularmente como unicórnio”.

Além do mais, nem sempre é possível saber se uma imagem denota ou não algo, assim é melhor se ater ao tipo de imagem que àquilo que ela pode denotar ou não. Para resumir, exemplifico: uma imagem de Ney Matogrosso (um homem existente no mundo atual, ano de 2024), o denota; uma imagem de Don Quixote (um homem fictício) é uma imagem-de-Don Quixote; e uma imagem de Ney Matogrosso como homem (não como criança, por exemplo) é uma imagem-de-Ney-Matogrosso-como-homem e denota Ney Matogrosso. No terceiro, tanto denotamos como dizemos o tipo de imagem que é, ou seja, nós a classificamos.

Mesmo com tudo isso, Goodman afirma que podemos ter problemas em avançar regras para todos os casos, a fim de decidir se uma imagem é uma imagem-de-homem.

Os casos de fronteira mudam e confundem-se, há sempre novas categorias a ganhar proeminência e os cânones da classificação são menos claros que na prática. Mas isto quer apenas dizer que podemos ter alguns problemas em dizer se certas imagens (na linguagem vulgar) “representam um unicórnio”, ou em avançar regras para decidir em todos os casos se uma imagem é uma imagem-de-homem. (Goodman, 2006, p. 54)

Por exemplo, imagem-de-Homem-Aranha, é uma imagem-de-homem, mas não representa um homem real. Bem como temos a imagem de um cordeiro representando Jesus Cristo, ou seja, não é uma imagem-de-homem, mas representa metaforicamente um.

Há ainda outra questão em relação à representação. Goodman apresenta o conceito de representar-como. Trata-se de uma classificação monádica, diferente da representação denotativa, que é diádica. A representação denotativa tem ligação com dois objetos: com o objeto em si – o objeto em questão de um contexto – e com o outro objeto – ou imagem – que o representa aquele. Por exemplo: representar Dilma, pode ser representar a única ex-presidente mulher do Brasil até o ano de 2024, mas não necessariamente como tal, já que algumas imagens dela podem ser como quando criança, ou Dilma como estudante, ou como ré etc.; respectivamente seria, então:

- Imagem-de-Dilma-como-criança¹⁶



Figura 7: Retrato de Dilma Rousseff quando criança

Fonte: <http://primeirainfancia.org.br/presidenciaveis-voltam-a-ser-crianca-em-publicidade-da-fundacao-abrinq/>

- Imagem-de-Dilma-como-presidente

¹⁶ No caso dos nossos exemplos em que algumas imagens são em preto e branco e outras coloridas e quiséssemos detalhar tais imagens, poderíamos dizer imagem-de-Dilma-quando-criança em preto e branco.



Figura 8: Dilma Rousseff como presidente do Brasil
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Dilma_Rousseff

- Imagem-de-Dilma-como-ré



Figura 9: Dilma Rousseff como ré
Fonte: <https://jc.ne10.uol.com.br/blogs/jamildo/2012/06/18/dilma-rousseff-as-marcas-da-tortura-sou-eu/index.html>

Nomes e descrições são aquilo que utilizamos para nos referirmos a alguma coisa. Porém, para Goodman, quando usamos uma descrição, não nos limitamos a referir algo. Nós também podemos dar uma nova informação sobre o objeto ao qual nos referimos. Assim, quando utilizamos uma descrição definida, além de nos referirmos ao objeto, também construímos um conceito dele. Veja, por exemplo, “o fenômeno do futebol brasileiro”. Ronaldo Nazário, o jogador brasileiro de futebol mais famoso nos anos 2000 ficou conhecido

como “o fenômeno” (há uma metonímia). Ao lermos a descrição “o fenômeno” em jornais e revistas, naquela época, já sabíamos a quem essa descrição se referia. Mas não sabíamos apenas isso, também poderíamos saber que, além, de o Ronaldo ser o tal “o fenômeno” também já poderíamos constatar que ele era uma pessoa talentosa, que exercia sua função em alto nível, “fora da curva” etc., pois é isso que a palavra “fenômeno” pode significar.

Acontece que os objetos que são classificados por etiquetas verbais, são também classificados por etiquetas pictóricas (fotografias, desenhos, projetos arquitetônicos e de engenharia etc.). No caso das etiquetas pictóricas, as imagens são classificadas em imagem-de-cama, imagem-de-mesa, imagem-de-banheiro etc. Assim, representar um objeto é sempre uma questão de classificá-lo, ou seja, a tarefa da representação não é passiva. Classificar implica exhibir preferências e aplicar etiqueta(s) – pictórica ou verbal. Ora, a representação pictórica está para o artista como a descrição está para o escritor. Ambos produzem uma boa representação – pictórica ou verbal – quando a representação é apropriada, eficaz, iluminadora, sutil e intrigante. A boa representação artística apreende novas e significativas relações. Bem como uma boa teoria também apreende novas e significativas relações. Em suma, “as representações são, então, imagens que funcionam aproximadamente do mesmo modo que as descrições”, afirma (Goodman, 2006, p. 61). Na minha perspectiva, o termo “funcionam” utilizado por Goodman na citação acima, deve cuidadosamente ser interpretado, neste caso, como instaurado e não interpretado como uma ideia de função no sentido utilitário da arte.

No caso da fonte (ou mictório) de Duchamp (Figura 5), penso que se trata de uma subversão ao padrão de exigências referidas a arte que era proposto pela época. O que Duchamp pretendia com sua obra era destravar perguntas do tipo “isso é arte?”, “por que isso está aqui?”, “o que faz disso obra de arte?”, “por que estou olhando para esse objeto?”. Ele pretendia mostrar sua visão de que o meio de elaborar arte não era o mais importante, isto é, a técnica e o material utilizados, ou a forma de pincelar uma tela, por exemplo, não era o mais importante; mas sim as reflexões que tal obra de arte iriam causar na mente do espectador. Dessa forma, a obra de arte não se encerra em si mesma. A obra de arte só se completa com a reação do espectador.¹⁷ Isso é muito semelhante à forma que Goodman também percebe arte, como quando imaginamos um quadro de Van Gogh sendo usado como uma tábua de cortar legumes e, assim, não se instaurando como uma obra de arte. Portanto, quando Duchamp cria uma reação de impacto, dúvida, revolta ou simplesmente questionamento no espectador, ele

¹⁷ Fonte de Amanda Lopes Ponte (2021), acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=QSeYrTkXejg>

estava atingindo justamente o que queria: dar complemento à sua obra. Além disso, Duchamp não se ocupou de dar perspectiva estética à tal obra, para ele, a estética, bem como a beleza ou a feiura era apenas um aspecto; ele queria saber do que o objeto artístico propunha. Outra importância da obra de Duchamp, é o fato de com ela compreendermos o poder da institucionalização das coisas, neste caso, da arte. Na minha visão, tal institucionalização é um conceito muito semelhante ao que Goodman chama de instauração, sobre o que vamos falar agora.

4.2.4 - Instauração

O conceito de instauração é essencial para compreender a teoria dos símbolos de Goodman. Para o filósofo, o que faz uma obra de arte ser como tal é que ela funciona como um símbolo e, neste caso, um símbolo estético. Esse funcionamento se dá através de uma simbolização, de uma “codificação” gerada pelo processo da instauração. Para que esse processo se realize, em primeiro lugar, a obra de arte deve ser exibida. Apenas a produção da obra não faz dela uma obra de arte. O livro ou o poema devem ser lidos, a música deve ser ouvida, a pintura deve ser exposta. A publicação, o concerto, a exposição são modos através dos quais a arte entra na cultura de uma sociedade. Ou seja, essas ações são os instrumentos de implementação de símbolos. Executar ou criar a obra consiste em fazê-la existir, em construí-la, em materializá-la no mundo. A implementação, ou instauração, consiste em dar função a tal obra.

A teoria de arte goodmaniana é uma teoria de funcionamento estético. Goodman prioriza este “trabalho da obra”, ou seja, o que ela afetará ou causará, por via da sua funcionalidade. Diante da produção da obra, para ele o mais relevante é como ela funcionará no mundo. Por isso, mesmo um mictório (como vimos na Figura 5), ou qualquer outro objeto que não foi feito para o fim estético, pode ser implementado como obra de arte e passar, então, a trabalhar como arte, ou seja, passar a ter uma função estética. A função estética se refere à capacidade que uma obra de arte – ou um objeto estético – tem de dar um *insight* ou uma resposta emocional ou sensorial (racional) a seu espectador. A função estética pode se referir à compreensão de emoções, ideais, juízos, cultura, história, ciência e até a compreensão da política.

A implementação não é decidida de forma arbitrária. Há convenções, hábitos, culturas, condições específicas e condições gerais que podem influenciar na implementação de um símbolo dentro de um sistema. Um sistema pode ser compreendido neste caso como

uma condição específica dos fatos, incluindo, por exemplo, o período histórico, o período do ano ou o desenvolvimento tecnológico da época etc.

Goodman considera que a linguagem cria versões do mundo, ao mesmo tempo em que toma as coisas como fato e gera conhecimento. Para ele, não é possível separar aquilo que pertence a uma descrição daquilo que pertence ao mundo. Em outras palavras, não é possível distinguir.

(a) o que pertence aos nossos pensamentos e impressões, de

(b) o mundo propriamente dito.

Isso é porque tudo o que podemos saber sobre o mundo é apreendido através das nossas impressões ou interpretações, isto é, de forma “não direta”. Desse modo, se por um lado a linguagem é tida como um sistema simbólico, através do qual a filosofia trabalha, sendo, portanto, a linguagem uma representação do mundo; por outro lado a linguagem também constrói o mundo. A linguagem constrói e reflete o mundo: uma afirmação pode tanto dizer o que o mundo é, como pode criar um fato novo para o mundo. A linguagem constrói o mundo através de ações.

A medida em que vamos nos referindo ao mundo, vamos colocando nossas impressões ou interpretações naquilo que é referenciado por nós, vamos agindo em relação àquilo que nos referimos. Por exemplo, se eu afirmo, “eu sou brasileira.”, há uma série de interpretações minhas e de quem me ouve a respeito de ser brasileira. Essa frase dita no aeroporto prestes a pegar uma fila para mostrar o passaporte tem um sentido e um tipo de informação. Isso vai apenas me direcionar para determinada fila, a saber, para a fila de estrangeiros, se eu não estiver no Brasil (visto que sou brasileira), ou para a fila de brasileiros, caso eu esteja num aeroporto do Brasil. Essa mesma frase dita após o Brasil ganhar um jogo de futebol na copa do mundo, com uma entonação exclamativa, “eu sou brasileira!”, não tem caráter informativo, é simplesmente uma declaração, um ato de exibir orgulho ou alegria pelo momento. Essa frase nesse segundo contexto tem outro sentido e carrega impressões, interpretações diferentes da frase dita no primeiro contexto. A nossa tentativa como seres racionais, filósofos, cientistas, artistas, seres humanos em geral é apreender o mundo, investigá-lo e organizá-lo. Isto é, apreender os fatos. Os fatos, que temos, de modo geral, como o que é narrado e verdadeiro, são, para Goodman, criados e não descoberto ou encontrados. Para ele, um filósofo trabalha para reconstruir a versão de mundo que lhe apareceu pronta. Ele afirma que, bem como os significados (aquilo que objetos simbolizam) desaparecem diante de uma nova versão, também os fatos desaparecem diante de novas

versões.¹⁸ Para Goodman, a possibilidade de uma única versão de mundo acolher todo o mundo é nula, pois ela se renova a cada nova simbolização de objetos.

Eu gostaria de enriquecer este assunto citando Austin em sua obra *How to do Things with Words* (Austin, 1975), onde ele fala sobre os atos de fala. Austin faz a diferenciação entre *enunciados constatativos* e *enunciados performativos*. Os primeiros são aqueles que podem descrever os fatos, recebendo assim valores de verdade, isto é, eles descrevem o mundo, o refletem ou ofertam informações. Com esses enunciados, nós olhamos o mundo e podemos constatar se o enunciado é verdadeiro ou falso. Já os enunciados performativos são aqueles que se combinam com outras formas de avaliação. Podemos citar as declarações. A declaração “Eu te batizo em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo”, dita por um padre, não é um enunciado com um valor de verdade. Ele é na verdade um tipo de ação que realiza um evento (um ritual, neste caso) no mundo. Neste momento o padre constrói um fato novo no mundo, uma nova condição para a pessoa que está sendo batizada, bem como para a sua família, que é o seu ingresso numa religião. De certa forma, Goodman segue os passos de Austin, pois também entende que nós podemos tanto descrever os fatos do mundo, quanto construir versões do mundo, ou seja, nós podemos representar e construir o mundo.

É importante frisar mais uma vez que as ações de “representar” e “construir” não são opostas, mas elas se completam: ao representar, ou, usando o vocabulário goodmaniano, ao simbolizar, estamos tanto espelhando – ou descrevendo – como construindo o mundo. Dessa forma, a posição filosófica de Goodman não é antirrealista tão pouco realista, ele se descreve como irrealista, que quer dizer alguém que não se importa se o mundo real existe ou não; ele se importa em como as coisas funcionam em seus contextos.

Como vimos no primeiro capítulo deste estudo, representar um objeto não equivale a imitá-lo, mas a criar-lhe uma etiqueta, uma classificação. Assim, uma imagem está para um objeto como um predicado está também para ele, só que de formas diferentes: a primeira pictórica e a outra de forma verbal. Para Goodman, uma pode ser tão convencional quanto a outra. Assim, se a linguagem é uma forma de conhecer e, não só, mas também de construir o mundo, a arte, que é linguagem, também teria a função não só de representar, mas também de construir o mundo, em outras palavras, de mostrar ou construir uma versão do mundo.

¹⁸ “Assim como o significado desaparece em favor de certas relações entre versões, os fatos desaparecem em favor de certas relações ente versões” afirma Goodman em *Ways of Worldmaking*, p. 93.

Relembremos o exemplo envolvendo Einstein que demos no início deste capítulo, sobre a tentativa de fazer uma imagem que representasse o objeto, especificamente, relembremos o conceito de “modo de ser”. Trata-se do modo o qual estamos habituados a ver o objeto. Estamos habituados a ver Einstein como um cientista (gostaria de abranger aqui apenas características fundamentais de um cientista: ser humano, ser racional, ser um estudioso entre outras), portanto, se fizemos uma imagem-de-Einstein-como-cientista, diríamos que é uma imagem adequada. Quando afirmamos que uma obra pertence ao realismo ou naturalismo, por exemplo, é porque ela está condizente com aquilo que faz parte do que vemos habitualmente. Goodman pensa no realismo em arte como uma questão de estilo, o qual nos permite reconhecer um autor ou uma determinada época, podendo nós, por exemplo, obter um conhecimento histórico.

Assim como um gosto se constrói através da cultura, da sociedade, também a forma de ver as coisas, o modo de descrevê-las habitualmente é construído. Façamos um breve exercício mental. Pense numa apresentadora de TV famosa nos anos 2000. Essa apresentadora é branca? Pense numa grande modelo. Ela tem o que você chamaria de uma “beleza padrão”? Pense numa atriz renomada. Como ela é fisicamente? Ainda hoje somos habituados a ver pessoas brancas, magras e/ou de traços delicados como exemplo de padrão de beleza. Dessa forma, por muito tempo é possível que tenhamos procurado traços de pessoas brancas em pessoas negras e asiáticas (Kilomba, 2019). Quando não encontrados, é possível que, em algum momento, tenhamos achado essas pessoas como pessoas fora do padrão. Esse é o poder da convenção, do hábito, daquilo que nos é oferecido diariamente sem que percebamos que estamos padronizando nossos gostos.

A representação pertence a um sistema de símbolos. Para toda representação bem-sucedida deve haver um sistema simbólico que a acolha e através do qual ela exerça sua função. Um sistema de símbolos implica que temos um modo de organizar as coisas. Portanto, tanto uma representação, o que geralmente utilizamos para fazer na arte, quanto uma descrição, o que geralmente utilizamos para fazer teorias científicas, são modos de organizar as coisas. Elas são capazes de “fazer ou marcar conexões, analisar objetos, numa palavra, organizar um mundo.” (Goodman, 2006). Dessa forma, poderíamos pensar que arte e ciência, quando instauradas num sistema, são fontes de conhecimento para seus respectivos sistemas simbólicos, já que ambas refletem a realidade e são partes dela? Sigamos nessa investigação.

Agora que falamos um pouco sobre verdade, conhecimento e sobre arte, no capítulo seguinte vamos tratar de uma das mais principais formas de alcançar o conhecimento:

a ciência. Qual é o seu conceito, como ela funciona no mundo de hoje e como ela se conecta com a arte.

5 ACERCA DA CIÊNCIA

Ciência é um método para alcançar o conhecimento. A palavra “ciência” vem da palavra *scientia*, em latim, que significa conhecimento. Conhecimento aqui entende-se num senso amplo, se refere ao conhecimento sistemático, teórico e prático (Pacheco, 2008, p. 297). Para compreender o que é ciência e como ela atua, foi escolhida para este trabalho a percepção de Thomas Kuhn, pois sua visão sobre a ciência se assemelha em certos pontos à visão de Goodman sobre o conhecimento, o que nos auxiliará melhor nessa pesquisa.

Kuhn coloca sua percepção sobre ciência em sua obra *A Estrutura das Revoluções Científicas* (2020). O título da obra já nos esclarece muito sobre o conceito de ciência, por isso vamos começar explicando o que é “estrutura”. Para Russell (Russell, 2018, p. 399), em sentido lógico, a estrutura é o mapa ou o plano de uma relação. Podemos dizer que duas relações têm a mesma *E*, isto é, a mesma forma, ou mesmo sistema, ou mesma estrutura, quando ambas as relações atuam no mesmo plano. Em outras palavras, duas relações têm a mesma *E* quando são análogas tanto quanto um mapa é análogo à região a qual ele representa. Nesse sentido, *E* é uma unidade fundamental, um conceito que equivale a plano, constituição, construção e, usando o termo desta pesquisa, versão. Segundo Lévi-Strauss, *E* significa:

Sistema de elementos tal que uma modificação qualquer de um implica uma modificação de todos os outros, considerando-a como um modelo conceitual que deve dar conta dos fatos observados e permitir que se preveja de que modo reagirá o conjunto no caso de modificação de um dos elementos. (Lévi-Strauss, 2008, p. 306)

Assim, quando falamos de estrutura há uma conexão entre seus elementos de modo que um afeta os outros, pois eles têm um funcionamento em comum, uma unidade básica. Kuhn nos traz a ideia de que a história da ciência não é linear, não é uma história progressiva em direção a uma verdade única. Portanto, ele se opõe a uma visão muito diferente da ideia propagada na sua época, a saber a ideia de que a ciência é um conjunto de descobertas. Para Kuhn, isso não ocorre porque, caso isso ocorresse, todos os cientistas estariam falando das mesmas coisas da mesma forma, isso implicaria dizer que um estaria certo em relação algo e outro estaria errado. Para Kuhn, cada época tem problemas distintos, não podemos comparar cientistas e outros estudiosos de épocas distintas, com concepções de mundo distintas, interpretações distintas porque eles operam a partir de distintos paradigmas (Kuhn, 2020).

Paradigma é outro conceito referido por Kuhn. Um paradigma é suposições, conceitos métodos, teorias que unificam as práticas dos cientistas e estudiosos. Por exemplo, há a

possibilidade de dois cientistas poder discutir sobre determinada condição biológica de um animal porque eles partem de um paradigma estabelecido, por exemplo, o paradigma da evolução. Se um não acredita que a evolução acontece, a discussão fica impossibilitada de acontecer. Dentro de um paradigma há uma comensurabilidade, como há, até então (2024), uma comensurabilidade da massa de 01kg, dado pelo Protótipo Internacional de Quilograma, através da barra de platina e irídio (estabelecido na França, em 1889).

Um paradigma tem que ser suficiente para resolver vários problemas e para despertar outros tantos. Paradigmas distintos são incomensuráveis, não podemos compará-los entre si. O paradigma é consistente a depender de quantos problemas ele pode resolver; quanto mais problemas lhe couberem, mais fértil ele será. Já para Karl Popper (Popper, 1979), todas as teorias de todas as épocas podem ser colocadas em questão e gerar debates. Uma revolução científica ocorre quando há mudança de um paradigma para outro.

E, finalmente, o que é ciência? Com a interpretação de Kuhn, ciência é uma resolução de problemas dentro de um paradigma estabelecido. Dessa forma, a ciência não busca uma verdade absoluta (tal qual Goodman também enxerga), a ciência quer resolver os problemas que lhe afligem no período vigente, na sua época. Por isso, Kuhn entende que ciência não é o avanço de uma linha histórica em direção a um objetivo único ou uma verdade absoluta, mas é uma história de resolução de problemas. Assim, para Kuhn, a ciência tem caráter coletivo.

Para explicar a ciência de seu ponto de vista, Kuhn a define em três fases. A primeira ele chama de período “pré-paradigmático”, ou seja, antes de estabelecer um paradigma. Ele dá o exemplo da óptica antes de Newton. Antes de Newton não havia um paradigma estabelecido. Isso não significa que não existia o estudo óptico, mas que não estava estabelecido sob qual paradigma a óptica deveria funcionar. Se não há um paradigma estabelecido, a comunicabilidade e a verificabilidade ficam prejudicadas, pois são pressupostos distintos. Assim, através de uma revolução científica, é estabelecido um paradigma. Feito isto, a próxima fase é a “ciência normal”.

A ciência normal é baseada nas realizações precedentes e, com eles, pode realizar novos problemas. Porém, chega um ponto em que a ciência normal não mais é suficiente, isto é, os antigos paradigmas não funcionam mais, não mais são capazes de solucionar os novos problemas. Por exemplo, se eu tinha determinada visão a respeito de x que funcionava e me ajuda a resolver questões sobre x, mas depois surgem questões distintas que não se encaixam mais nessa visão. Esta é a terceira fase, a fase que Kuhn chama de “anomalias”.

As anomalias desafiam os paradigmas, elas mostram que os antigos paradigmas são falsos ou insuficientes e que precisamos de novos. A sociedade muda, a época muda e

precisamos de novos paradigmas. Quando mudamos de paradigma, por um momento saímos da ciência normal e entramos no período que Kuhn chama de “ciência extraordinária”. Esta não é uma quarta fase, é um período de transição dos paradigmas antigos para paradigmas novos. E então temos uma nova ciência normal novamente (Kuhn, 2020).

Com essa perspectiva de Kuhn, vamos desenvolver o conceito de ciência e sua função no mundo atual - nesta versão de mundo a qual vivemos.

Enquanto entidade pertencente ao mundo natural, o ser humano precisa se relacionar com a natureza para sobreviver, pois é dela que ele tira suas condições de subsistência, de modo a prolongar sua vida enquanto espécie. Sem a natureza, o ser humano não existe (Andery *et al.*, 1988, p. 11). Ao buscar melhores condições de sobrevivência, os animais, incluindo o homem, interagem com a natureza e se organizam dentro dela. Mas, diferente da maioria dos outros animais, o homem não busca apenas suprir suas necessidades imediatas ou quase imediatas. O homem age na natureza para além de suas necessidades fisiológicas. Através dos conhecimentos transmitidos de geração em geração, o homem obtém o conhecimento a partir de alguns níveis a frente do nível inicial e isso possibilita sua evolução.

Quando o homem interage com a natureza, ele a transforma, na mesma medida ele também sofre mudanças através dela, assim, se diferenciando cada vez mais das outras espécies. A relação homem-natureza é “o processo permanente de mútua transformação: esse é o processo de produção da existência humana.” (Andery *et al.*, 1988, p. 12). Ele vai ganhando novas necessidades de sobrevivência e perdendo outras. O homem cria modos de sobrevivência, ideias, conhecimentos, crenças, valores, mecanismos etc., tudo isso através de sua relação e interação com a natureza e com os seres que nela habitam, inclusive com outros seres humanos. Isso ocorre porque o homem não vive isoladamente, ele depende de outros humanos e de outros recursos para sobreviver.

Quando falamos sobre relações humanas, não podemos deixar de falar em trabalho. O trabalho é uma atividade do homem que lhe permite se organizar no meio social e produzir aquilo que lhe é essencial à vida e aquilo que não é essencial. Tal organização implica em divisão de tarefas, níveis de conhecimento e relações entre as pessoas, posições de poder etc. Isso gera a base econômica de uma sociedade, com suas políticas, posições jurídicas, conjunto de ideias, cultura, produzindo novas formas de organização política e social. Por exemplo, em sociedades tribais grupos sociais se organizavam por idade e por sexo para produzir o necessário para garantir a sobrevivência. Já na Grécia antiga, por volta de 800 a.C., a divisão de trabalho ocorria entre produtores de bens e os donos da produção. (Andery *et al.* 1988, p. 14). Foi um período em que dominava o comércio fundado na exportação e importação

agrícolas e artesanais.

Conforme as necessidades e as ambições das pessoas, construíam-se e se desenvolveram as cidades-estados. Percebemos, então, que o desenvolvimento do homem e da história tem sua causa multifatorial, isto é, o desenvolvimento do homem enquanto ser social, intelectual e até mesmo físico depende de necessidades materiais, de suas relações, de condições econômicas etc. As relações, sejam de trabalho ou interpessoais, “evoluíram” para conflitos de interesses, conflitos de classes, propriedade privada e outras peculiaridades da Humanidade.

O conhecimento referente ao mundo é constituído pelas ideias produzidas pelo homem. O conhecimento humano exprime suas condições históricas e materiais de determinado momento. A ciência, sendo um método de buscar e de atingir o conhecimento, é uma forma do homem manifestar o conhecimento que produz no decorrer de sua história. Assim, a ciência também é determinada pelas necessidades materiais do homem, de acordo com o momento histórico, visto que a ciência se caracteriza, inclusive, pela tentativa do homem de entender e explicar racionalmente o que ocorre na natureza, a fim de formular leis as quais nos permitem previsões, planejamentos, em suma, a atuação humana no mundo.

Dessa forma, se tomamos a ciência dentro de uma ação histórica, temos de assumir que compreender o mundo e buscar conhecimento se altera em função do desenvolvimento dos diferentes momentos da História. O método científico engloba concepções sobre o homem, os outros seres vivos e sobre a natureza. O próprio conhecimento científico se sustenta a partir de um conjunto de regras e de observações da natureza. No entanto, o conhecimento não é absoluto, ele se modifica com o tempo, pois reflete o contexto histórico e cultural, ou seja, as condições concretas em que o homem – que é o ser portador do conhecimento – vive.

Através das necessidades biológicas e sociais, o homem se organiza socialmente e em relação a natureza, desenvolve suas ideias e níveis técnicos, assim, o homem não cresce em sua evolução, sem retornar ao ponto de partida. A partir de Galileu Galilei e talvez antes disso, por exemplo com Ptolomeu ou Copérnico, procedimentos metodológicos como a observação e a experimentação começaram a ser considerados e usados como métodos científicos, coisa que não ocorria em regra (exceções à parte), por exemplo, na Grécia antiga e na Idade Média, onde a autoridade de pensadores e referências religiosas eram mais usados como critério de conhecimento (Andery *et al.* 1988, p. 16). Os procedimentos usados para a busca do conhecimento são sustentados pelas concepções que os geram. Assim, quando as concepções que o homem tem sobre o mundo e sobre o conhecimento se alteram, alteram-se também os

procedimentos que levam à produção de métodos científicos. Se o pensamento medieval, ocidental fundamentalmente, fundia suas ideias àquilo que acreditavam ser os desígnios de Deus e, então, a ciência teria um papel contemplativo de modo a fundamentar e afirmar as verdades da fé; hoje a ciência é majoritariamente laica. Mudar as concepções implica mudar a forma de ver a realidade e de atuar sobre ela. Bem como nós não temos como fugir de nossas impressões pessoais e interpretações – como vimos nos pensamentos de Goodman e de Russell nos capítulos anteriores –, a ciência também não pode se isolar do momento histórico em que está a ser construída ou aplicada.

O método científico é historicamente determinado e só pode ser compreendido dessa forma. O método é o reflexo das nossas necessidades e possibilidades materiais, ao mesmo tempo em que nelas interfere. Os métodos científicos transformam-se no decorrer da História. No entanto, num dado momento histórico, podem existir diferentes interesses e necessidades; em tais momentos, coexistam também diferentes concepções de homem, de natureza e de conhecimento, portanto, diferentes métodos. Assim, as diferenças metodológicas ocorrem não apenas temporalmente, mas também num mesmo momento e numa mesma sociedade. (Andery *et al.* 1988, p. 17)

Para compreender a ciência, não podemos negar a relativa autonomia do conhecimento científico. Hoje em dia, uma grande influência para a ciência é a indústria. “A pesquisa financiada pela indústria é uma característica inevitável da ciência contemporânea.”¹⁹, afirma Pedro Bravo (2024). Por exemplo, em média dois terços do financiamento para Pesquisa e Desenvolvimento (P&D) nos Estados Unidos e na União Europeia vêm da indústria. Não diferente do que ocorreu na Grécia Antiga, no século XX, a ciência também foi inspirada pela história, consequentemente, pelo que estava em vigor na sociedade. Neste último caso, um fator predominante na história que influenciou a ciência foi a expansão de ideias neoliberais, a qual originou o abastecimento de direitos intelectuais para a indústria, além da retirada gradual, embora longe de definitiva, do papel do Estado de principal fornecedor da educação e conhecimentos em geral (Bravo, 2024). O resultado de tudo isso são fatores positivos e outros negativos para a população mundial: se por um lado temos mais informações sendo divulgadas, por outro lado temos informações moldadas por financiamentos industriais, portanto, precisamos questionar a confiabilidade e a legitimidade ética de estudos esmagadoramente financiados pela indústria e grupos empresariais de interesse econômico.

Antes de prosseguir, gostaria de reforçar que este trabalho não se trata, em sua especificidade, de questionar a ciência de modo geral. Também esclareço que não é absolutamente o objetivo deste estudo negar a importância da pesquisa científica ou negar um

¹⁹ BRAVO, Pedro. **Values and industry-funded research**. 2024.

ou uns dos muitos conhecimentos tão sólidos – por exemplo, a não planicidade da Terra –, que temos hoje; tampouco alimentar ou apoiar qualquer “teoria da conspiração”. O que propomos refletir aqui é o quão imparcial, neutro, pode ser ou não o conhecimento científico em geral. Além disso, viso com esta parte da pesquisa buscar a possibilidade de outras formas de chegar ao conhecimento através da prática e do estudo artísticos de modo similar ou aproximado à prática e o estudo científicos. Igualmente, gostaria de esclarecer que a influência da História na ciência, como em qualquer outra área, não está, necessariamente, ligada a más condutas ou predomínio de ambições por vezes não éticas. Ademais, há a possibilidade de o financiamento da indústria em parcerias acadêmicas-indústria poder influenciar positivamente os resultados de uma publicação, a dada proporção de projetos. (Bravo, 2024).

Finalmente, compreendo que a indústria é apenas mais uma influência para a ciência. Outras influências podem envolver fatores ambientais, climáticos, emocionais, alimentares afetando as pesquisas científicas. Para citar um exemplo recorrente na área da saúde, especificamente, na área da nutrição: estudos sobre benefícios ou malefícios do ovo até hoje sofrem com a diversidade de conclusões por parte dos pesquisadores. A informações nutricionais referentes a esse produto mudam por diversas razões. Menciono apenas duas:

- 1) O ovo pode se modificar ao longo dos anos: é possível que atualmente ele seja, de fato, menos saudável, pois as galinhas também assim são, já que a maioria das galinhas destinadas ao consumo alimentício é criada em escala industrial, portanto, recebe altas doses de hormônios e tem baixíssima (ou mesmo nula boa qualidade de vida); sua expectativa de vida é em média 300% menor²⁰ que se elas fossem criadas soltas. Assim, há algumas décadas o ovo seria um bom alimento e hoje, em 2024, o ovo não é um alimento tão benéfico; não porque a ciência estava errada antes, mas porque a compreensão científica do objeto ovo e seus processos de produção se modificaram ao longo dos anos.
- 2) O nosso conhecimento a respeito do ovo pode ter se ampliado e, descobrimos que, suponhamos, pessoas do tipo biológico x são beneficiadas pelo consumo do ovo, enquanto pessoas do tipo biológico y não.

Abaixo, ilustro com uma das centenas de notícias sobre o ovo.

²⁰ Uma galinha de indústria vive entre 28 e 42 dias. enquanto ela poderia viver de 10 a 20 anos caso pudesse ciscar e ter boa qualidade de vida e, claro, não fosse abatida pela indústria do frango. Uma das fontes: <https://www.cpt.com.br/cursos-avicultura/artigos/frangos-de-corte-idade-e-peso-para-o-abate>



Figura 10: Página de notícia sobre o consumo de ovos para a saúde do ser humano.

Fonte: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/ha-dez-anos-estudo-britanico-derrubou-fama-de-vilao-do-ovo-na-alimentacao.html>

Tomemos nota da importância de uma matéria jornalística como essa acima, que mostra o ovo como herói. Um possível impacto positivo gerado por ela é a saúde das pessoas ao consumir o ovo em quantidade equilibrada. E outro impacto igualmente importante, no entanto, extremamente negativo, ocorre quando se fala em “consumo livre”, ou mesmo em consumo de altas quantidades do produto, que podemos compreender como consumo excessivo²¹, ou quando se enfatiza exageradamente os benefícios de quaisquer alimentos ou substâncias, inclusive sem citar ou pouco citando os efeitos colaterais do uso ou do consumo quando em grande quantidade. Isso leva a muitas pessoas consumirem ovos em excesso, o que acarreta à produção desequilibrada de ovos - como todos os produtos que são produzidos em larga escala industrial. A consequência disso são os maus tratos de animais, devido às situações insalubres que sobrevivem nas gaiolas industriais.²²

Além dos danos sociais e ambientais, as decorrências negativas das pesquisas financiadas podem abalar a confiança que as pessoas têm na ciência. Cito outra situação em que, em última instância, se torna um fato negativo a ciência ser financiada pela indústria. Trata-se do financiamento de pesquisas amigáveis ou ciência da distração. Ocorre, por

²¹ Vivemos na sociedade do excesso: “O consumo excessivo está nos matando. A humanidade precisa de uma intervenção”, António Guterres, secretário geral da ONU, em março de 2024. Fonte: <https://brasil.un.org/pt-br/264619-o-consumo-excessivo-est%C3%A1-nos-matando-humanidade-precisa-de-uma-interven%C3%A7%C3%A3o>

²² Fonte: <https://mercyforanimals.org.br/blog/a-industria-de-ovos-a-industria-mais-cruel/>

exemplo, com a indústria do tabaco e se caracteriza por buscar explicações alternativas a respeito do cigarro e seu efeito prejudicial à saúde, o que geram dúvidas individuais e sociais e prejudica a implementação de regulamentações mais concisas e eficazes. No caso da indústria do tabaco, ela financia estudos que poderiam explicar a associação entre câncer e tabagismo, mas não explicam. (Bravo, 2024). O mesmo ocorre com a empresa de produtos alimentícios *Nestlé* que, não somente apoia pesquisas científicas ligadas à saúde e nutrição, como tem seu próprio instituto sobre nutrição, o *Nestlé Nutrition Institute*²³. Essa empresa é uma das grandes responsáveis pela obesidade de milhões de crianças²⁴, inclusive em populações ribeirinhas²⁵ do Amazonas e tem acordos com a OMS (Organização Mundial da Saúde). Podemos também citar o *McDonald's*, uma empresa de ultraprocessados que faz doações milionárias a hospitais de tratamento de câncer infanto-juvenil, enquanto a carne processada (produto “estrela” da empresa, visto que o que mais vende é o sanduíche tipo hamburger) lidera a lista de “alimentos” mais cancerígenos²⁶.



Figura 11: Campanha do McDonald's em apoio à Associação Peter Pan (Fortaleza, 2021)

Fonte: <https://tvnordestevip.com/associacao-peter-pan-realiza-a-campanha-solidariedade-em-dobro-no-mes-das-criancas/>

²³ Fonte disponível em: <https://brazil.nestlenutrition-institute.org/pesquisas#:~:text=Bem%2Dvindo%20ao%20Centro%20de,sa%C3%BAde%20em%20sua%20pr%C3%A1tica%20cl%C3%ADnica.>

²⁴ Filme-documentário “Muito Além do Peso”, direção de Estela Renner, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8UGe5GiHCT4>

²⁵ “População ribeirinha” é um termo para designar populações que vivem às margens dos rios. Os ribeirinhos estão geograficamente isolados da cultura geral, e tem o acesso à mídia escrita, televisiva e radiofônica extremamente limitados ou ausentes. A distância entre moradores da comunidade pode ser superior a dois quilômetros.

²⁶ Fonte de dados do Hospital do Câncer de Pernambuco. Disponível em: <https://www.hcp.org.br/2023/07/17/conheca-os-alimentos-que-podem-causar-cancer/>

Financiar pesquisas científicas sobre nutrição e saúde enquanto se fabrica produtos alimentícios comprovadamente cancerígenos, além de não ser coerente ética nem socialmente, gera uma dupla imagem social da empresa: por um lado ela fabrica produtos maléficos para a saúde, por outro, ela é benfeitora de instituições de tratamento de câncer infantil ²⁷ e financia estudos focados no combate ao câncer. Essa imagem ambígua que a população tem da empresa faz com que as pessoas desassociem a figura do *McDonald's* aos danos que essa empresa gera à saúde.

A Coca-Cola financiou um estudo²⁸ sobre os benefícios do exercício físico contra a obesidade, a fim de minimizar sua grande contribuição em aumentar o número de índices da doença. A empresa intenciona influenciar os resultados da pesquisa para apontar o sedentarismo como o principal responsável pelos elevados números de casos de obesidade da população. A ideia propagada pela empresa através da pesquisa que fomentou é a de que ser fisicamente ativo é mais importante do que encetar uma dieta sem açúcares. Este tipo de postura de empresas, entre muitas outras incoerentes, faz da pesquisa financiada pela indústria um fenômeno a se discutir e analisar cuidadosamente.

Outra questão que afeta gravemente a vida das pessoas é a de que as pesquisas científicas financiadas pela indústria entram em conflito com a norma proposta pelo sociólogo cientista Robert Merton, a qual afirma que as descobertas científicas devem pertencer a todos. Essa posição também é conhecida como comunismo científico. Quando o resultado de uma pesquisa financiada não é o desejável, ou seja, quando entra em conflito com o comunismo científico, as pesquisas não são publicadas ou são relatados de modo seletivo. “Uma indústria pode reter resultados por razões competitivas ou para evitar regulamentações e processos judiciais caso seus produtos sejam prejudiciais.” (Bravo, 2024). Quando se realiza o relato seletivo dos resultados o produto pode não apenas não parecer prejudicial como, inclusive, pode parecer seguro e positivamente eficaz. (Bravo, 2024).

A ciência é hoje algo conhecido por todos e, talvez por isso, todos têm algo a dizer sobre ela. Se dividirmos a humanidade em apenas dois polos, podemos encontrar: de um lado a maioria crê que a ciência representa o poderoso progresso da humanidade; do outro, a

²⁷ “O primeiro McDía Feliz da Associação Peter Pan foi em 1999. Coordenada pelo Instituto Ronald McDonald, a campanha é realizada há 24 anos pela Associação Peter Pan no estado do Ceará e a sua contribuição foi fundamental para a construção do Centro Pediátrico do Câncer, hospital de referência no tratamento de crianças e adolescentes com câncer.” Fonte disponível em: <https://app.org.br/parceiros-mcdiafeliz/>

²⁸ LEME, Ana et al. **Co-Occurrence and Clustering of Sedentary Behaviors, Diet, Sugar-Sweetened Beverages, and Alcohol Intake among Adolescents and Adults: The Latin American Nutrition and Health Study (ELANS)**. April 2021 / Revised: 20 May 2021 / Accepted: 24 May 2021 / Published: 26 May 2021

maioria que crê que ela é um mecanismo perigoso, de opressão e manipulação do sistema, usado para controlar populações. Essas posições nos mostram que uma forma de avaliar o papel da ciência no mundo é através da tecnologia, apesar da ciência não se esgotar na tecnologia, apesar daquela não se esgotar nesta. “É fato que os produtos tecnológicos, frutos da atividade científica, estão presentes em nosso cotidiano e são marca da vida do século XX.” (Andery *et al.* 1988, p. 435). Se a tecnologia é considerada uma marca da ciência do momento histórico atual, isto é, da contemporaneidade, a compreensão da ciência implica também a compreensão do seu produto imediato: a técnica. Existe, então, um binômio entre a ciência e a tecnologia que caracteriza atualmente ambas, no sentido de que uma completa a outra.

Isto não anula o fato de que em todos os momentos históricos o empreendimento científico busca o conhecimento do ser humano e da natureza. Essa tarefa da ciência, engloba, independente do momento histórico, geralmente, uma explicação racional, com algumas exceções (como ocorre com o emaranhamento quântico ou entrelaçamento quântico)²⁹, ou seja, buscar fazer dos “mistérios” fenômenos captáveis à compreensão humana, em outras palavras, eliminar segredos.

No entanto, se tomamos a “explicação racional” como a marca da ciência no decorrer da história, perdemos a compreensão do que foi a ciência em cada momento histórico. A explicação racional busca esclarecer os fenômenos, mas qual seria o significado preciso desse “esclarecer fenômenos” em cada período da história e até dentro do mesmo período? Esse significado pode ser diferente. O reconhecimento dessa diferença e de sua origem permite-nos ter a compreensão da história da ciência e de como ela chegou no nosso século tão vinculada à tecnologia (Andery *et al.*, 1988, p. 435).

A atividade científica não permanece idêntica ao longo dos anos, porque ela é determinada por condições históricas concretas, isto é, ela é produto do homem a partir de suas condições adquiridas até momento – ou do contexto, para usar um termo mais recorrente neste trabalho – o qual se transforma e é transformado simultaneamente. Aquilo que determina a ciência implica nas condições materiais do momento da História e configura uma sociedade e o viver do homem, bem como o desenvolvimento do próprio conhecimento.

Se supomos, como acredita Andery *et al.*, que o sujeito e objeto são historicamente determinados, isto é, que sofrem forte influência do momento histórico em que estão vigentes,

²⁹ Emaranhamento quântico ou entrelaçamento quântico é um fenômeno da mecânica quântica o qual permite que dois ou mais objetos estejam tão entrelaçados ou ligados, de modo que um objeto não possa ser compreendido sem mencionar o outro; ainda que eles possam estar espacialmente separados por anos-luz. Esse fenômeno foi chamado por Einstein de “ação fantasmagórica à distância”.

significa que nós reconhecemos que o momento histórico implica na representação (ou simbolização) que ambos, sujeito e objeto, têm no mundo.

O reconhecimento da historicidade da ciência e de seu método constitui-se em passo fundamental para instrumentar a análise crítica de um empreendimento largamente produzido, difundido e consumido nos dias atuais” (Andery *et al.*, 1988, p. 436)

O desenvolvimento deste capítulo ocorreu com a intenção de refletir sobre imparcialidade referente a todos os nossos conhecimentos, inclusive os que são obtidos através da ciência. A partir daqui, seguimos para o próximo capítulo, onde poderemos relacionar o conhecimento adquirido pela ciência e o conhecimento adquirido pela arte.

6 ARTE E CIÊNCIA

Para Goodman, o conceito de conhecimento está fortemente ligado ao conceito de “versão”, pois, para ele, versão é aquilo que aumenta conhecimento acerca da realidade (Boeddu, 2007, p. 7). Reformular a realidade, isto é, excluir aspectos antigos para dar lugar aos novos (preservando a contribuição que os aspectos anteriores fizeram durante o tempo em que eles eram a versão atual do sistema vigente no período anterior) e reorganizar os mesmos símbolos de diferentes maneiras são ações fundamentais no progresso da ciência, bem como no progresso da arte. É importante dar clareza a isso, porque quando se pensa em arte como uma fonte de conhecimento das coisas parece muito duvidoso, ao passo que quando se pensa em ciência como fonte de conhecimento das coisas, parece algo muito coerente. Uma razão disso ocorrer seria porque a arte é, de modo geral, considerada uma atividade apenas de entretenimento, principalmente porque é algo que afeta, primordialmente, a nossa sensibilidade, onde não é comum atribuir valor cognitivo. Mas é preciso considerar outras razões também e faremos isso mais à frente.

Já a ciência se mostra como um conhecimento racional, neutro, como uma fonte confiável de verdade, alegadamente sem necessidade de contextualização – o contrário do que observamos no capítulo anterior. Até aqui, sugerimos que o conhecimento é baseado em versões condizentes com determinado sistema ou contexto, sendo que nenhuma área é pautada em verdades absolutas, “trata-se antes de uma estrutura móvel que faz uso de modelos aproximados e simplificados que requerem interpretação constante.” (Boeddu, 2007)

A ciência é conhecida como a atividade humana detentora do conhecimento, isto é, na visão tradicional, uma crença verdadeira cabalmente justificada. Ela tem por objetivo compreender a realidade e apurar a verdade de modo apropriado, chagando assim ao conhecimento. De outro lado, a arte é concebida como aquilo que nos incute efeitos imediatos, puramente emocionais e sensoriais, uma atividade criativa que não pode ser racionalizada do mesmo jeito que a ciência, uma espécie de distração.

O fato é que colecionamos momentos da vida cotidiana e da própria ciência em que nos deparamos com “trocas de verdade”, ou seja, quando algo antes era tido como verdadeiro e hoje não é mais assim considerado, como vimos por exemplo na ilustração da matéria jornalística do capítulo anterior, que dizia “de vilão a herói”. Dentro desta perspectiva que estamos estudando, isso acontece porque a verdade deixaria de ser uma realidade do sistema de simbolização vigente. Um novo sistema vigente demanda novo conhecimento. Analogamente, novas descobertas demandam novos conhecimentos, novas matérias

jornalísticas, tomando o exemplo. E, como vimos, na busca pelo conhecimento, o que atingimos são critérios de coerência com a prática aceita pelo sistema vigente. Como afirma Boeddu:

Não faz sentido na dimensão lógica e científica do nosso contexto cultural falar, hoje, de qualquer verdade em sentido absoluto e sem recorrer a uma estrutura de referência, que nada mais é do que o sistema de descrição escolhido. A objetividade da ciência é apenas uma ilusão, tal como o é a afirmação da sua racionalidade absoluta. Toda experiência, e não apenas a estética, tem um caráter sensível e emocional: emoções, sentimentos, sensações e percepções são todos veículos para aumentar o nosso conhecimento. (Boeddu, 2007, p. 8)

Caso a primeira frase da citação seja verdadeira, temos um aparente paradoxo. Veja: se não faz sentido na dimensão lógica e científica do nosso contexto falar, hoje, de qualquer verdade em sentido absoluto (...), a afirmação de Boeddu de que “não faz sentido na dimensão lógica e científica do nosso contexto cultural falar, hoje, de qualquer verdade em sentido absoluto (...)” não é uma verdade absoluta. E se tal afirmação for uma verdade no sentido absoluto, ela estará mentindo. A meu ver, esse paradoxo é aparente porque creio que, para a autora, as suas próprias palavras também não compõem uma verdade absoluta, mas sim, contextual, mutável. Ela faz uma citação de Goodman:

Emoções e sentimentos são, concordo, exigidos na experiência estética; eles também não são separáveis adicionado ao aspecto cognitivo desta experiência. Eles estão entre os principais meios de implementar distinções e conexões que se enquadram na compreensão da arte. Emoções e sentimentos, tenho que repetir mais uma vez ao mesmo tempo, eles funcionam cognitivamente na estética e em muitos outros tipos de experiência. (Goodman, 1971, p. 273 e 274)³⁰

Assim, Goodman entende que há diferenças entre arte e ciência, inclusive diferenças de funções cognitivas, mas isso não anula o papel da arte de construir e refletir conhecimento. O papel das emoções não é oposto à ideia de conhecimento. Pensando assim, não há um equilíbrio exato entre arte e ciência, referente à função cognitiva. Mas o que há é uma contribuição significativa e efetiva à compreensão da realidade por parte de ambas. Por isso Goodman acredita que arte e ciência são fontes de conhecimento das coisas, cada uma a sua maneira.

Quando Degas pintou uma mulher sentada, colocando-a num canto e com o olhar voltado para o exterior da pintura, desafiou os critérios tradicionais de composição,

³⁰ Esta citação aparece no artigo de Boeddu, 2007.

mas também forneceu um exemplo de uma nova forma de ver, de organizar a experiência. (Goodman, 1978, p. 137)

Uma das diferenças entre arte e ciência é que a arte teria mais expressão de liberdade. Ela pode ser expressa de modo a nos fazer rir ou chorar, refletir, nos indignar etc. Boeddu cita o exemplo da metáfora, não como arte, mas como uma prática criativa que liga os termos antigos, àqueles já em uso no sistema, a novos termos e isso ajuda a frisar a mensagem que se quer comunicar, além de criar organizações conceituais. Boeddu vê a relação entre arte e ciência como uma relação de inovação e tradição (o que está em uso, o que tem a força do hábito). A arte seria algo inovador, a ciência seria algo tradicional. Isso contribui para a impressão de que a arte é imprevisível e que a ciência é objetiva. Mas isso seria, segundo ela, diferenças nas medidas nos sistemas que cada uma assume. Tal como me permito vislumbrar o problema, a filosofia de Goodman quer se alinhar ao equilíbrio entre a preservação do uso e a inovação, fazendo disso um modo de construir e compreender a realidade; como ele afirma: “Compreender e criar andam de mãos dadas” (Goodman, 1978, p. 22). Através de sua forma de simbolizar, a arte adentra o processo de compreensão.

A nossa esfera cognitiva acopla da lógica às emoções, por isso a arte se enquadra no conhecimento, ou como forma peculiar de conhecimento, sobretudo quando diz respeito a uma atualização de versões de mundo. Por outras palavras, a obra de arte tem a capacidade de ampliar o nosso conhecimento ao mostrar-nos novas versões a partir de questões já existentes. Dessa forma, podemos reconhecer que a arte rompe com hábitos e usos instaurados – e por vezes ultrapassados para a nova estrutura de uma realidade, algo que milita a favor do nosso desenvolvimento humano e o instiga. Claro que tais rompimentos não surgem aleatoriamente, pois, lembremos, criar versões de mundos se trata de reformular questões já existentes, mesmo quando se trata das reformulações mais originais. O que temos hoje é a vivência numa realidade extremamente dinâmica, de modo que nos relacionamos com a realidade muito fluidamente. Assim, sob inspeção filosófica, a verdade como algo imutável se torna uma suposição caduca ou mesmo obsoleta.

Segundo Simona Chiodo (Chiodo, 2004, p. 63), a arte possui algo além da conotação romântica, que pode ser relacionada ao irracional; ela possui também o oposto, ela assume em traços precisos ou em movimentos genuínos das funções do intelecto. Para Goodman, a estética é um ramo da epistemologia. Poemas, peças teatrais e de dança, musicais, pinturas etc., são constituídos de símbolos, cada um possui diferentes funções e por isso afetam de modos diferentes os mundos aos quais se referem. As obras de arte, bem como quaisquer outros símbolos, exigem interpretação. Interpretar algo corresponde a:

- 1 - Compreender a o que se refere;
- 2 - Compreender de que modo se refere;
- 3 - Compreender sob qual sistema de regras ou de modelo (sob qual estrutura) se refere.

Um exemplo para visualizar melhor esses itens. Imagine que estamos você e eu num *coffee break* de um evento acadêmico e em dado momento uma de nossas colegas tece comentários positivos sobre uma pessoa. Logo percebemos que ela fala de seu marido, ela diz: “Ele é muito atencioso e fiel.” Depois ela continua. “Ele está com sua outra namorada neste momento, depois ele vem pra cá.” Nós ficamos um pouco confusos porque pensamos “ele é fiel, mas está com outra companheira...”. Então essa colega acrescenta: “nós temos um relacionamento aberto.” Isso nos faz compreender as regras da relação desse casal e, portanto, compreendemos como ele pode estar com sua segunda parceira e ser fiel ao mesmo tempo, pois ele é fiel a ela de acordo fechado entre eles. Esse casal tem um sistema de regras diferente da maioria dos casais da nossa sociedade. Resumindo:

- 1 - Nós compreendemos de quem a pessoa estava falando ao fazer tais descrições;
- 2 - Compreendemos o modo que ela se referia, a saber, um homem, seu marido, pessoa atenciosa e fiel;
- 3 - E compreendemos sob qual sistema de regras ela tinha tais opiniões acerca da referência, a saber, um sistema de regras de uma relação não monogâmica.

Vamos tomar como exemplo uma obra de arte na qual podemos encontrar esses três requisitos, é a obra d'A *Última Ceia* (produzida entre 1495-1498), de Leonardo da Vinci. Vejamos algumas teorias referentes a essa obra tão aclamada.

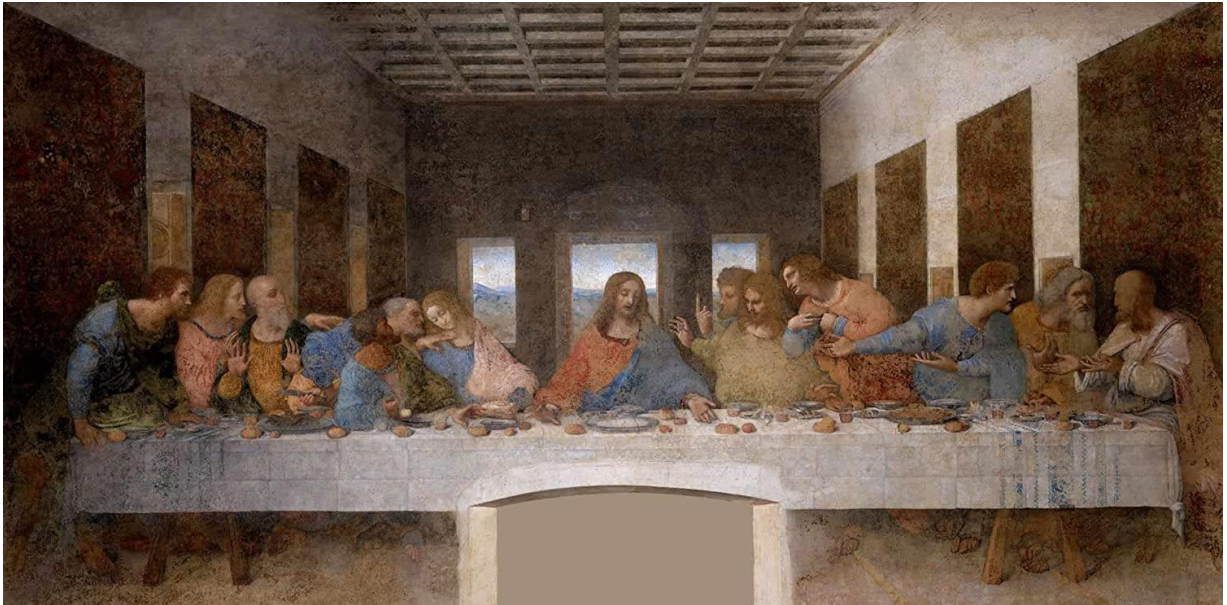


Figura 12: Santa Ceia (1495), de Leonardo Da Vinci

Fonte: [https://www.amazon.com.br/Santa-Ceia-Leonardo-](https://www.amazon.com.br/Santa-Ceia-Leonardo-Vinci50x101/dp/B08VDVWKD9/ref=asc_df_B08VDVWKD9/?tag=googleshopp00-20&linkCode=df0&hvadid=379735406124&hvpos=&hvnetw=g&hvrnd=13679458037405284207&hvpone=&hvptwo=&hvqmt=&hvdev=c&hvdvcmdl=&hvlocint=&hvlocphy=9101516&hvtargid=pla-1313122678024&th=1)

[Vinci50x101/dp/B08VDVWKD9/ref=asc_df_B08VDVWKD9/?tag=googleshopp00-20&linkCode=df0&hvadid=379735406124&hvpos=&hvnetw=g&hvrnd=13679458037405284207&hvpone=&hvptwo=&hvqmt=&hvdev=c&hvdvcmdl=&hvlocint=&hvlocphy=9101516&hvtargid=pla-1313122678024&th=1](https://www.amazon.com.br/Santa-Ceia-Leonardo-Vinci50x101/dp/B08VDVWKD9/ref=asc_df_B08VDVWKD9/?tag=googleshopp00-20&linkCode=df0&hvadid=379735406124&hvpos=&hvnetw=g&hvrnd=13679458037405284207&hvpone=&hvptwo=&hvqmt=&hvdev=c&hvdvcmdl=&hvlocint=&hvlocphy=9101516&hvtargid=pla-1313122678024&th=1)

Segundo os estudos, o quadro ilustra uma cena em que Jesus e seus discípulos estão a mesa e Jesus diz: “Em verdade eu vos digo, um de vocês me trairá”. Neste momento todos os discípulos ficam espantados. O quadro guarda vários mistérios, o primeiro deles é sobre quem é quem na pintura. Da Vinci exprime em sua arte expressões únicas para cada apóstolo, através de gestos das mãos, olhares, posturas, tudo isso baseado na personalidade de cada um de acordo com a história bíblica – e outras histórias alternativas, que não estão escritas no livro sagrado dos cristãos, mas que são teorias de estudiosos (Chevitarese, 2006). Observamos a pintura e podemos identificar de onde estão posicionados no quadro Pedro, João e Judas Iscariotes.

Supostamente, essa é a ordem:



Figura 13: Personagens da Santa Ceia

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=W3U_otKZ_8g&t=205s

Historiadores contam que ao tentar colocar expressões únicas nos personagens, Da Vinci teria tido dificuldade de colocar expressão em Judas Iscariotes. Portanto, ele o pintou como um homem comum de estereótipo da época, com nariz curvo e longo, o que para muitos estudiosos da área, essa foi uma maneira de retratar os judeus. Além disso, no evangelho de Matheus conta que Jesus afirma que a pessoa que vai traí-lo é aquela que molha as mãos na mesma tigela que Jesus. Na pintura, as mãos de Jesus e de Judas Iscariotes se direcionam para a mesma direção, em direção à mesma tigela. Outro detalhe referente a Judas é que próximo a ele há um potinho de sal caído sobre a mesa, para a época isso é um significado de azar. O último detalhe que pode confirmar o número que 12 (na Figura 12) se trata mesmo de Judas é que ele é o único da mesa que está bebendo leite, não vinho, como os outros. Isso mostra que ele não está no mesmo nível que os outros, que bebem o sangue de Cristo.



Figura 14: Judas Iscariotes

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=W3U_otKZ_8g&t=205s

Ao lado direito de Jesus, supostamente, está o apóstolo João, o discípulo amado por Jesus. No entanto, há uma teoria que diz que quem estava ao lado de Jesus não era João, mas

Maria Madalena, esguia, de cabelos longos, traços delicados e um pingente no peito. Essa é uma teoria da década de 60, divulgada pelo francês Pierre Plantard³¹. Uma provável razão para não se falar da presença de Maria Madalena à mesa e a substituírem por João, é que não queriam assumir que ao lado de Jesus Cristo poderia estar uma mulher. Há um espaço vazio entre Jesus e tal personagem – João ou Maria Madalena – o qual forma um triângulo, que sugere que da Vinci quis representar um cálice sagrado ou o útero, indicando que Maria Madalena e Jesus tiveram um filho.

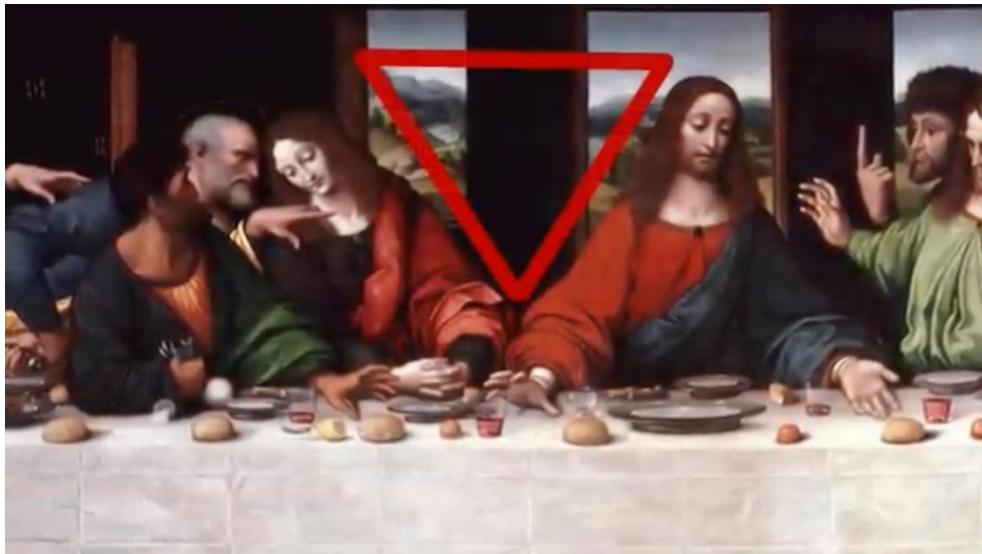


Figura 15: Jesus Cristo e Maria Madalena

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=W3U_otKZ_8g&t=205s

Friso que esta teoria é uma teoria alternativa. A teoria oficial, tomada pelos cristãos, é que o personagem ao lado esquerdo de Jesus é João, o mais jovem entre todos ali, por isso os traços ainda delicados. Essas são algumas das histórias que envolvem a pintura de Da Vinci. Nenhuma dessas teorias que relatei são comprovadas, É importante ressaltar que a pintura é muito malconservada, pois foi feita na parede do refeitório de um convento e sofreu destruições ao longo dos anos, inclusive sofreu o bombardeio da segunda guerra mundial. Foi reformada várias vezes. Como saber se tudo isso se trata de verdade? Não alcançamos essa resposta.

A arte se difere da ciência por exprimir teorias não possíveis de serem provadas, nem pela ciência, nem por outro meio. Isso porque músicas, pinturas, danças, esculturas, podem ultrapassar barreiras de idioma, de cultura e de linguagem em geral e ser interpretadas em contextos extensamente variáveis. Mas isso parece conflitar com certos princípios lógicos, o

³¹ O livro “O Santo Graal e a Linhagem Sagrada”, de Michael Baigent, Richard Leigh e Henry Lincoln conta essa história, supostamente, fictícia.

que nos gera resistência ao conceber arte como conhecimento, como veremos a seguir.

Um dos mais importantes desses princípios é o princípio da lógica clássica de não-contradição – princípio da não contradição, ou lei da não contradição, ou princípio da contradição, ou lei da contradição –, formulado primeiramente por Aristóteles³², o qual afirma que a proposição “A não é B” e a proposição “A é B” devem ser mutuamente exclusivas, ou seja, quando uma for verdadeira, a outra tem que ser falsa. Assim, se as proposições ligadas à arte têm valores de verdade, elas deveriam estar sujeitas ao princípio de não-contradição, o que parece não ocorrer. Desse modo, seria possível dizer que duas obras de arte se contradizem quando se ligam a proposições contraditórias. No entanto, o professor Douglas F. Morgan observa em uma citação:

Falamos que obras de arte que se contradizem ou que se invalidam não nos é algo muito confortável, nem parece ser algo razoável. “As verdades supostamente afirmáveis unicamente em uma obra de arte não são significativamente contraditas pelas verdades afirmadas em alguma outra obra de arte. E não sentimos nenhuma compulsão para rejeitar um dos elementos de um par de obras de arte contraditórias, o que quer que contraditório possa significar aqui. Nem qualquer obra de arte pode, em qualquer sentido estrito, ser traduzida. A sinonímia não tem uso evidente, quando falamos de obras de arte distintas.” (Morgan, 1967, p.18)^{33, 34}

Ao encontrar perspectivas contraditórias entre obras de arte, temos não somente aprendizados multiculturais, multilinguísticos, multigeracionais – o que reduz a importância e valor da arte –, mas temos também uma perspectiva contraditória, o que nos levaria a um conceito cognitivamente irrelevante de “conhecimento contraditório”. Ana Carolina Coahn, em sua pesquisa diz:

Para Morgan, essa necessidade de falar da arte em termos de ganhos cognitivos não passa de um vício resultante da crescente visibilidade de atividades científicas de sua época como categorização e classificação que supostamente nos ajudariam a alcançar a verdade absoluta ou o caminho correto.

E ela completa seu pensamento com uma citação de Morgan:

Autoconscientemente, orgulhosos de nossas parcas e pobres descobertas sobre a natureza e de nossas ainda mais escassas e mais pobres descobertas sobre nós

³² ARISTÓTELES, *Metafísica*. Volume IV – 3-6, especialmente 4. Tradução do texto grego, sumário e comentários de Giovanni Reale. Tradução portuguesa Marcelo Perine. São Paulo. Edições Loyola. 2002

³³ MORGAN, Douglas. Must Art Tell The Truth. *American Society for Aesthetics*, Volume 26, Issue 1, setembro 1967.

³⁴ COAN, Ana Carolina. **Sobre o valor da arte e a construção de mundos em Nelson Goodman**. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Filosofia, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, p. 73. 2018.

mesmos e uns sobre os outros, estamos pervertendo inconscientemente nossos talentos, cegando nossos sentidos e canalizando demais nossos corações. (Morgan, 1967, p.19)

A exposição desse pensamento de Morgan mostra o quanto somos submissos ao conhecimento como crenças verdadeiras justificadas, e, com isso, deixamos de considerar que outras fontes que não a ciência podem nos guiar ao conhecimento - embora, como temos percebido ao longo desta pesquisa, a arte não seja uma fonte de conhecimento, pelo menos não uma fonte direta deste, mas sim, a arte seria uma fonte de reflexão a qual pode, posteriormente, através da ciência ou da filosofia, nos guiar ao conhecimento.

A arte pode fornecer informações de acordo com a realidade de um grupo ou comunidade. Um exemplo disso é a obra performática de Grada Kilomba³⁵, “O Barco” (*The Boat*, 2021), que é uma instalação composta por 140 blocos de madeira queimada, que formam uma silhueta de uma nau (navio de grande porte), de tal modo que se recria um espaço semelhante ao usado para comportar corpos de milhões de africanos escravizados pelos impérios europeus.

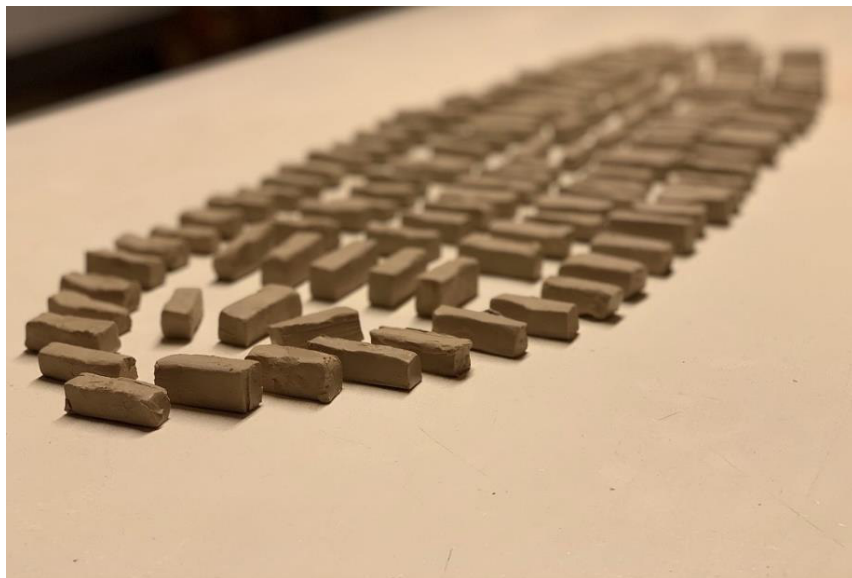


Figura 16: O Barco/ The Boat (2021), de Grada Kilomba
 Fonte: <https://www.maat.pt/pt/exhibition/grada-kilomba-o-barco-the-boat>

Esta obra de arte informa e abre portas para infinitas reflexões e construções de conhecimento. Inclusive, apenas o fato de essa obra ser exibida mantém forte, vívida e não esquecida a história do povo africano que foi escravizado. O não esquecimento dos erros

³⁵ Grada Kilomba é uma escritora, psicóloga, teórica e artista multidisciplinar portuguesa, mundialmente reconhecida por seus trabalhos que tratam ou envolvem temas como: memória, trauma, gênero, racismo e pós-colonialismo.

cometidos no passado é fundamental para elaboração de políticas públicas inclusivas e de outras ações necessárias para o desenvolvimento sistemas sociais justos.³⁶

Com o exemplo acima, podemos perceber que a aplicação de valores de verdade na arte não é demandada para que se tenha arte como uma fonte de reflexões ou de informações do tipo “conhecimento de verdades”, como vimos com a teoria de conhecimento de Russell (3 - Capítulo 2). A arte é uma fonte de reflexão e de construção de novas visões, isto é, a arte é uma forma de construir versões de mundos. Isso porque, embora a obra de Grada Kilomba conte-nos uma história baseada em fatos, há muitas análises, informações, conceitos e reflexões para além dos fatos históricos.

Seguramente, Goodman não quer colocar a arte no lugar da ciência, em nenhum sentido. Vejo que o que a filosofia de Goodman busca é construir uma ideia de continuidade entre arte e ciência. Uma não invalida a outra, mas uma complementa a outra; e ambas são priorizadas de acordo com o que está relacionado a elas e em qual contexto. Goodman tem uma posição construtivista, na qual os diferentes sistemas simbólicos formam a base para construção da realidade. A depender do sistema que utilizamos, nossa realidade ganha diferentes cores e tonalidades, o que não significa dizer que existem fatos independentes, mas sim que as linguagens que usamos para acessá-los se diferem, assim diferenciando também a nossa compreensão desses fatos. Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, não há nada puro ou simples (que possamos enxergar com um “olhar inocente”), tudo o que acessamos, o acessamos banhados de nossas categorias e impressões, o que formam as versões do mundo. Quando essas versões são consideradas válidas dentro do sistema, o mundo real é constituído. Complemento com essa citação de Goodman:

Os mitos do olhar inocente e do dado absoluto são cúmplices perversos. Derivam da ideia, que promovem, de conhecimento enquanto processamento material em bruto recebido pelos sentidos e da ideia de que esse material pode ser descoberto quer através de ritos de purificação quer através de uma desinterpretação metódica. Porém, recepção e interpretação não são operações separáveis; são completamente interdependentes. Faz-se aqui eco do *dictum* kantiano: o olho inocente é cego e a mente virgem é vazia. (Goodman, 2006, p. 40)

Como um cavaleiro pode quebrar sua armadura e substituí-la por outra, as versões que são dadas ao mundo podem ser alteradas. Versões antigas são substituídas por versões atuais que funcionem melhor ao sistema simbólico nas quais são inseridas. Não existe mundo que

³⁶ Um sistema social justo impede ou reduz a ocorrência do mal uso do conhecimento, inclusive pela indústria, como vimos no capítulo anterior. Isso porque um sistema social justo demanda transparência de informações, o que impediria financiamentos para fins privados.

possa ser conhecido sem uma versão dele. Dessa forma, entendemos que a realidade se limita às formas como ela é descrita.³⁷ Outros símbolos demandam outros mundos, “não estamos nos referindo a múltiplas alternativas possíveis para um único mundo real, mas a múltiplos mundos reais”, diz Goodman (Goodman, 1978, p. 2). A arte é, portanto, uma forma de apresentar essas versões. Enquanto temos as formas de conhecimento linguísticas, temos também formas não declarativas ou não verbais, símbolos artísticos que funcionam com o mesmo fim, a saber, conhecer e construir a realidade, duas ações estas que se complementam e são interdependentes, já que “é a forma que olhamos para a realidade que determina sua própria constituição.” (Boeddu, 2007, p. 2)

Mas como é possível construir algo que já está criado?³⁸ Essa é uma objeção à posição construtivista de Goodman. Quando Goodman se refere a “fazer mundos” ou criar versões novas dele, ele se refere a um fazer com a mente, não fisicamente. Além disso, ele não afirma que começamos do zero, começamos a construir o mundo a partir do que já recebemos dele, do que já nos foi dado no passado. Assim, cada versão é, na verdade, um refazer. Além disso, as versões se conversam umas com as outras, inclusive com as versões antigas – como pudemos ver no exemplo do ovo, mesmo na ciência há posições conflitantes e mesmo assim verdadeiras. “‘A verdade, toda a verdade, e nada além da verdade’, seria para um construtor de mundo, um curso de ação desviante e paralisante.” (Goodman, 1978, p. 7)

Imagino que não apenas eu, mas muitas pessoas têm o temor de cair num relativismo absoluto diante da negação de um mundo válido único. Por isso é necessário a determinação de uma noção de correção para ser aplicada às versões corretas e às versões incorretas. Se duas versões conflitantes são corretas, certamente se trata de mundos diferentes – de sistemas simbólicos diferentes, ou poderíamos entender utilizando o vocabulário de Kuhn, de paradigmas diferentes. Vejamos o que Goodman diz disso:

A disposição de aceitar inúmeras versões alternativas do mundo que sejam verdadeiras, ou corretas, à vontade não significa que tudo seja igualmente bom, [...] significa apenas que a verdade não pode ser concebida como uma correspondência a um já belo mundo pronto. Mesmo que construamos mundos fabricando versões, não construímos um mundo juntando símbolos aleatórios [...]. Os múltiplos mundos que defendo nada mais são do que os mundos reais constituídos por – e correspondentes a – versões verdadeiras ou corretas. Mundos possíveis ou impossíveis que supostamente correspondem a versões falsas não têm lugar algum na minha filosofia. (Goodman, 1978, p. 94)

³⁷ “Versões dramaticamente contrastantes do mundo podem obviamente ser relativizadas: cada uma é correta de acordo com um determinado sistema – para uma determinada ciência, um determinado artista, ou para um determinado assunto de percepção e uma situação.” Goodman (1978, pp. 3-4).

³⁸ Crítica de Israel SCHEFFLER, em *Um apelo pelo pluralismo*, tradução livre, em *Erkenntnis* (52), 2000/2 pp. 161-173. Citação encontrada no artigo de Boeddu, da NR anterior.

Tanto o desafio quanto o objetivo de Goodman dizem respeito a determinar uma noção de correção a qual tenha relação com seu sistema, isto é, determinar uma noção de correção que seja em certo nível relativista, mas que tenha restrições ao relativismo. Claro que não devemos procurar na filosofia de Goodman uma verdade imutável, pois não existe uma realidade que seja parâmetro para todas as outras realidades.

Os valores de verdade são aplicados a descrições verbais de caráter enunciativo. Quando tratamos de versões de mundos temos outros tipos de sistemas além do verbal declarativo. A arte é um sistema representativo, expressivo, que pode usar a linguagem verbal, como na poesia, mas pode não usar a linguagem verbal, como na escultura. Nesses sistemas, o uso de valores de verdade perde seu sentido; embora tentemos ‘representar’ uma realidade, como falamos no terceiro capítulo. Nesses casos, outros critérios, não o de valor de verdade, devem ser levados em consideração, por exemplo, simplicidade, coerência, credibilidade e relevância. (Boeddu, 2007, p. 5)

É muito importante notar que isso ocorre também na ciência.³⁹ A ciência não se pauta em verdade absolutas, mas sim em probabilidades ou aproximações ao que seria uma verdade absoluta. Tomemos o exemplo de uma pessoa que faz um tratamento para câncer. Quando o médico oferece ao paciente a quimioterapia como uma opção de tratamento, o profissional não está a dizer que aquilo vai curá-lo, mas que há chances de tratar a doença com tal método. Isso porque muitos estudos foram feitos e concluiu-se que a quimioterapia pode proporcionar de 20 a 40% de chance de cura do paciente, isso quando já se trata de metástase.⁴⁰ Portanto, a verdade relacionada às hipóteses científicas condizem mais com a teoria considerada válida do que com os fatos.

Crítérios de Certo e Errado

Ao admitir que concebemos uma multiplicidade de mundos e de versões de mundos, entramos em conflito com descrições da realidade já validadas. Tal conflito faz parte da visão pluralista do mundo e, para os pluralistas, é visto como uma certificação de que valores de verdade não são critérios suficientes para a escolha de uma versão. (Boeddu, 2007, p. 5).

³⁹ “A maioria das leis científicas são exatamente assim: não relatórios diligentes e detalhados, mas simplificações drásticas e radicais.”. Goodman, 1978, p. 121

⁴⁰ Informação tirada do Centro de Oncologia do Pará. <https://centrodeoncologia.com/blog/avancos-no-tratamento-do-cancer-de-mama/#:~:text=Segundo%20o%20estudo%2C%20nos%20casos,sucesso%20chegam%20quase%20a%20100%25.>

Como podemos distinguir versões corretas de versões erradas? Como Goodman destaca, devemos focar nas características de cada versão e em suas relações umas com as outras, ele diz: “A construção do mundo começa com uma versão e termina com outra.” (Goodman, 1978, p. 97). Pois, construir novas versões é como fazer reformulações. Reformular algo não é uma tarefa que se começa do zero, do início, mas sim a partir de algo existente, a partir de uma versão já enraizada, aceita e compreendida por um sistema. Isso nos leva a perceber a importância do que já existe, da versão antiga e, portanto, essencial para aquele sistema. Boeddu chama atenção para um fator muito importante nessa teoria, o uso ou a função: “Um fator crucial é o uso, o hábito, que constitui o termo de referência básico para qualquer suposição de correção e garante um horizonte de significado compartilhado.” (Boeddu, 2007, p. 6)

Como se trata de algo fluido e vivo como o hábito e o uso, nós devemos dar foco num procedimento basicamente pragmático. Primeiro excluimos versões que não são válidas por si, porque não têm lógica (por exemplo, podem ferir princípios como o da não contradição), ou porque não condizem com as condições do sistema o qual fazem parte. Restarão apenas versões válidas, creditadas por seu sistema, apesar de ainda não tomadas como verdadeiras ou corretas. Posteriormente, agora já apenas com versões plausíveis, coerentes e credíveis, analisamos as relações entre elas e as relações entre as versões já consolidadas na tradição e a versões que ainda estão por ser determinadas como válidas ou não. (Goodman, 1978, p. 142). Em complemento, segundo Ilaria Boeddu, são necessários pontos de partida relativamente fixos, embora possam ser adaptáveis, pois só assim poderemos ter uma base para iniciar a cadeia de versões adequadas. Segundo Goodman, para alcançarmos a determinação de uma versão correta, recorreremos ao modo científico: com dedução e indução. Goodman defende que dedução e indução partem de princípios e hipóteses, respectivamente, os quais são tomados como verdadeiros. O raciocínio indutivo, o usado pela ciência, não nos fornece conhecimentos incontestáveis. Na verdade, nós os procedemos ao modo de dedução, ou seja, nós tomamos “qualquer raciocínio que simplesmente esteja em conformidade com as leis consideradas válidas é considerado verdadeiro.” (Boeddu, 20017, p. 7) Essas leis são aquelas validadas pela prática dedutiva aceita.

O que firma todo o ‘acordo’ é o uso da linguagem. Temos uma aplicação adequada do predicado quando este está enraizado no uso e na prática que foram estabelecidos, o que gera uma indução válida e estável. O uso traz o hábito. O hábito também é um elemento determinante para fortalecer as hipóteses constituídas por predicados válidos no sistema vigente. “A linha divisória entre previsões (ou induções ou projeções) válidas e inválidas é

traçada com base em como o mundo é e foi, descrito e previsto em palavras”, afirma (Goodman, 1983, pp. 72-77)

Para Goodman, validade e verdade não necessariamente se condizem, mas ambas podem trazer conhecimento. A validade depende da sua coerência com as regras que são instauradas – codificadas – e aceitas pelo sistema. Dessa forma, o conhecimento – ou as versões válidas – é aquilo que é correto e consistente em si e consistente com o sistema em uso. E caso nos deparemos com duas versões válidas e corretas, porém contraditórias entre si, a que será levada em consideração será a mais simples e mais bem capacitada para comunicar a nova realidade, já que a ciência também tem preferência pela simplicidade em suas teorias.

7 CONSIDERAÇÕES

Como busquei mostrar, este trabalho tem como um dos objetivos apresentar a teoria dos símbolos de Nelson Goodman como um recurso de reflexão sobre as fontes de conhecimento, especialmente, envolvendo arte e ciência. Para isso, iniciamos esta pesquisa com o desenvolvimento de dois conceitos que nos serviram de base: o conceito de verdade e o conceito de conhecimento. O nosso objetivo foi investigar como e se arte e ciência poderiam se equivaler quando pensamos em ambas como fontes de conhecimento das coisas. Para esse efeito foram apresentados os conceitos primários da ciência e da arte, considerando posições filosóficas que se alinham ao pensamento de Goodman.

Conforme vimos, dentro do conceito da arte temos pelo menos duas questões principais que o rodeiam: a questão da natureza da arte e a questão dos juízos de valor da arte (estes são os que podemos associar diretamente aos estudos sobre estética). Aqui nós tratamos de uma terceira questão: a função cognitiva da arte. Ao nos emocionarmos, refletirmos, ou nos entretermos através de uma obra de arte, podemos construir novas ideias acerca da realidade e compor nossa visão dela. Essa é a ideia da arte como algo que possui uma função cognitiva, que Goodman quer evidenciar.

Diante da leitura dos filósofos que foram estudados no decorrer desta pesquisa, percebemos que os benefícios cognitivos têm alta importância e influência para a construção da realidade e para a compreensão do mundo. Isso mostra que o conhecimento aparece sempre como uma ideia positiva. Mas o que ocorre em paralelo é que a arte - bem como a intuição, a criatividade - não é encarada como sendo fonte de conhecimento, embora ela pareça ser um instrumento ou meio de acesso, de alguma forma, ao conhecimento.

Inicialmente, eu vi isso como um problema, pois a perspectiva de não compreender a arte como fonte de conhecimento parecia redutora e nos impulsionaria a buscar conhecimentos apenas através das fontes referidas por Russell como externas (se contrapondo com as fontes internas, a saber, intuições, interpretações, criatividade etc.). Explico melhor. Conforme vimos na teoria do conhecimento de Russell, que adotamos para sustentar a parte inicial deste trabalho, muito (provavelmente todo) do conhecimento proposicional ou factual vem do contato. O contato é originado por eventos externos e internos a nós. Por internos a nós Russell se refere a nossa mente, onde reside o que Russell chama de dados dos sentidos e onde fica a nossa capacidade de captar, de refletir e de perceber os acontecimentos, entidades ou objetos e, então, compreendê-los. Quando estamos dispostos a dar ênfase excessiva ao evento (ao que seriam os chamados por Russell eventos externos a nós) em sacrifício da nossa

capacidade de análise, corremos o risco de sermos enganados (por informações equivocadas, aparências etc.) e, assim, o conhecimento não é gerado. Damos crédito apenas ao que é ditado por autoridades, ou seja, apenas ao, como Russell nomeia, conhecimento de verdades, sem levar em consideração as versões válidas, como diria Goodman. Caso seguissemos os raciocínios de Russell em paralelo ao de Goodman, creio que a arte se encaixaria na teoria do conhecimento da seguinte forma:

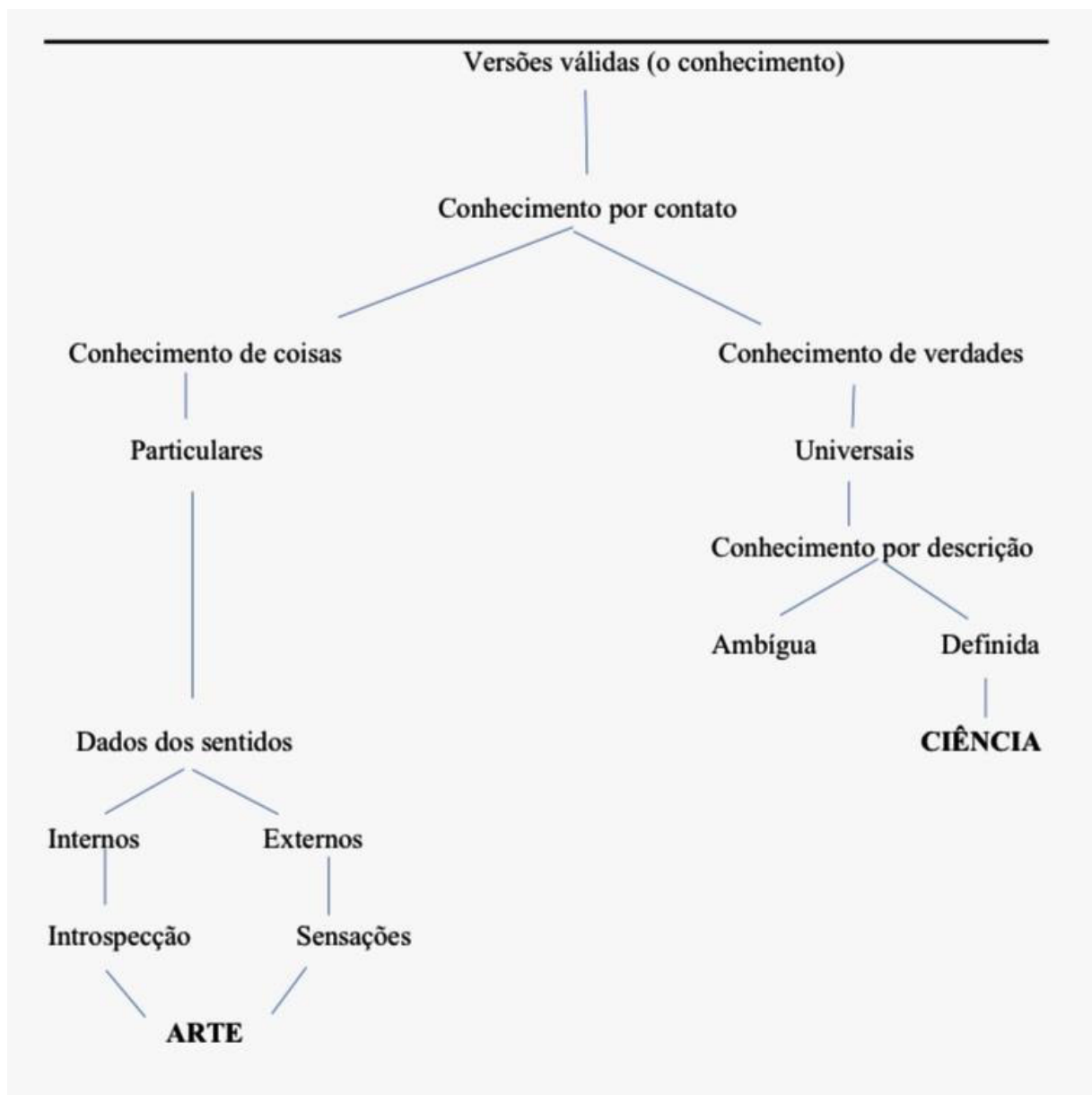


Figura 17: Esquema sobre o conceito de conhecimento (versões válidas)

Fonte: elaborada pela autora

Se pensássemos através desta Figura 17 alinhada ao termo “interpretação” de Goodman, poderíamos dizer que haveria uma “dupla interpretação” ao ter contato com um

símbolo. Assim:

- a) haveria a interpretação ordinária, aquela que realizamos ao conhecer ou ao estar em contato com qualquer objeto, isto é, os nossos dados dos sentidos externos (audição, visão, olfato, tato e paladar);
- b) e haveria uma interpretação extra, mais sutil que a anterior; uma interpretação caracterizada pela intuição, que se encontra no mesmo território dos dados dos sentidos internos, lá onde estão nossa introspecção e talvez até mesmo o nosso “eu”, segundo Russell.

Posteriormente, ao analisar mais cuidadosamente, se a arte tivesse lugar no conhecimento, a sua verdade seria uma verdade de aspecto subjetivo, como vimos no primeiro capítulo (2 - Capítulo 1) deste trabalho, quando citamos o exemplo da fala do ator, “*my name is Bond, James Bond*”. Nesse caso, não poderíamos dizer que ele está mentindo, tampouco que está falando uma verdade. Ela está falando uma verdade subjetiva (sob o aspecto de Russell), o que não nos serve como fonte de conhecimento fora do contexto fictício.

Assim, vejo que o lugar de autoridade do conhecimento não pode ser ocupado pela criatividade e pela intuição, isso porque o conhecimento é resultado obtido a partir delas e, juntamente, de outros recursos, como a observação e a investigação.

É comum que ao contemplarmos uma obra de arte compreendamos coisas sobre nós mesmos, sem saber explicar exatamente o que foi compreendido. Essa compreensão, apesar de muito valiosa e necessária para a nossa evolução (talvez não como espécie, mas muitíssimo provavelmente, como seres éticos), não pode ser confundida com conhecimento. Essa autocompreensão é aquilo que nos move em direção à investigação em busca do conhecimento. Assim, o território da arte é de sensibilidade e inovação, originalidade, pois cada pessoa, seja espectador ou artista, tem uma forma diferente de compreender um objeto artístico.

Esse território não é exclusivo da arte. Na vida ordinária encontramos experiências que afetam diretamente o que temos chamado aqui de dados dos sentidos internos, captadas por nossa sensibilidade e nossa intuição. Em casos assim, algo ocorre que nos afeta de modo diferente do convencional. A arte, além de ser um objeto físico é um objeto transcendental, no sentido léxico da palavra, no sentido de algo que transcende, que excede, que vai além da normalidade e além do seu formato (audível, temporal, visual, de textura, de temperatura, de combinações etc.).

O lugar da arte não é de apenas de distração e entretenimento – embora isso já seja um

grande benefício para a saúde mental de quem a consome. Inclusive, durante a Pandemia *Coronavirus Disease 2019* (COVID-19), nunca a arte foi tão quantitativamente e intensamente consumida pelas pessoas, através de plataformas de transmissão contínua (*streaming*), aplicativos etc. O entretenimento fornecido pela arte tem influência também na saúde mental das pessoas. Nesse período, *lives* de música e teatro e filmes foram transmitidos ao vivo de forma remota e foram extensamente consumidas e tidas como aliadas do melhoria da qualidade de vida. Segundo Marcelo Rocco (2021),

(...) as artes são pequenos lampejos de luz na escuridão. São pequenos fragmentos, frestas, rachaduras em meio aos tempos de omissão, de falso moralismo e de tentativas sucessivas de barrar, de eliminar, de censurar a arte. É assim que a arte racha o asfalto, a arte sobrevive respingando e soltando seus pequenos feixes de luz na escuridão.⁴¹.

A arte ocupa um lugar de transmissão de visões elucidativas. Ela proporciona diferentes pontos de vista sobre um mesmo objeto. Quando percebemos e reconhecemos a importância de outros pontos de vista, nos tornamos seres de “mente aberta”, mais esclarecidos, mais agradáveis, tolerantes e humanizados na sociedade.

Seja música, poesia, dança, pintura, escultura, filmes, teatro, o que há em comum a todas as obras de um desses ramos artísticos? Ao contemplar obras de arte de diferentes áreas – e mesmo da mesma área, claro – veremos que não há algo comum a todas as obras, porém há semelhanças. Se consideramos a poesia, pode haver semelhança com o teatro, visto que se usa da escrita, às vezes da fala, da voz. O teatro tem semelhança com a música, pois a entonação do ator também é musical, o que pode se transformar numa ópera. Da ópera podemos seguir para a música clássica, apenas instrumental, sem uso de falas, às vezes representando o silêncio de uma personagem. Sem o uso de falas podemos perceber o movimento na música, quando o nosso corpo se move quase involuntariamente e assim pensamos na dança. Na dança, interagimos com o ambiente, portanto temos um cenário, o qual podemos fazer semelhança com as cores e as formas, surge a arquitetura. Assim, concluímos que na arte há um engenho de semelhanças que conversam entre si e conosco, o que nos faz chamar seus objetos de objetos artísticos ou obras de arte.

A arte é capaz de interligar as intuições das pessoas. Ela ocorre quando, ainda que a “expliquemos” ou debatamos seus sentidos e as manifestações do artista, é algo que se comunica com uma parte não-racional nossa, a intuição.

⁴¹ Trecho de sua entrevista à “Em Discussão”, revista online da UFOP. Fonte: <https://ufop.br/noticias/em-discussao/arte-e-pandemia-adaptacao-uma-nova-realidade>

Há alguns anos poderia parecer enigmático falar em intuição num ambiente acadêmico, pois, apesar de “intuição” ser um tema filosófico, isso parece não nos levar a lugar algum. Então pareceria um discurso longo, detalhista, cansativo e sem solução, que, na maioria das vezes, apenas movimentava nossos pensamentos, mas não nossas ações. O resultado é que continuamos a não aceitar que nossas inquietações não nos levem a lugar algum, por isso continuamos com o sonho de encontrar a “verdade absoluta”. Caso nossas análises e pensamentos nos levem a algum lugar, talvez não consigamos chegar a comunicar sobre esse lugar. Assim, parece que a filosofia é uma luta contra aquilo que nos tornamos quando nos submetemos somente à linguagem. Nesse sentido, a linguagem teria – ou seria – uma espécie de enfeitiçamento, um embelezamento teórico, de mundo fantástico no qual existem verdades imutáveis ou absolutas e decisões da vida cotidiana baseadas em conclusões lógicas, ignorando que há emoções, sentimentos, estados psicológicos e outras condições para além da razão que se tem ao viver e se relacionar.⁴²

No entanto, diante do que aqui foi aqui dito e proposto, não foi possível concluir que podemos obter conhecimento através da arte. O que pude perceber foi que ela gera um material a ser usado na - eu diria - movimentação primária em direção ao conhecimento. O conhecimento, por sua vez necessita de mais eventos, além das visões elucidativas, para se realizar. Ainda assim, vejo como essencial a arte estar em discussões acerca do conhecimento, pois dela surge “o novo”, a nova versão, versões de mundo para ampliação do conhecimento existente e para a geração de novos conhecimentos.

Na minha perspectiva, seria como se a arte fosse uma fonte indireta de conhecimento, no sentido de ser uma ação primeira, um *insight*, para despertar para uma investigação. Como quando fazemos um bolo: precisamos bater a massa antes de colocá-la no forno, isso pode ser feito com um liquidificador, com uma batedeira ou mesmo a mão, uma dessas formas de bater a massa seria o papel da arte. Depois precisamos aquecer, cozinhar a massa, então precisamos de outra ferramenta, um forno (ou *airfryer*, ou micro-ondas etc.), esse seria o papel da ciência - porque se trata de outro instrumento, já que o liquidificador, apesar de fazer bem o seu papel de misturar e triturar alimentos, não é capaz de cozinhar ou aquecê-los. Arte e ciência até podem atuar no mesmo campo, na mesma *estrutura*, mas para fins distintos e com distintos papéis. Vejamos agora as nossas conclusões.

⁴² “(...) o enfeitiçamento a que somos submetidos pela linguagem. Esta atitude sua foi definida como “quietismo” e está centrada na ideia que a filosofia deixa tudo como está e procura apenas dar sossego aos tormentos do intelecto (9.4). PENCO, Carlos. Introdução à Filosofia da Linguagem. Editora Vozes, Petrópolis, 2006, p. 134.

CONCLUSÃO

Concluo ser crucial perceber como inenarrável a importância do desenvolvimento dos conhecimentos científico e tecnológico, sobretudo para questões emergenciais, como salvar vidas, e para questões de longo prazo, como compreender a evolução dos seres vivos, da natureza, do Todo. Bem como são importantes seus incontáveis benefícios e melhorias que impactam a vida de bilhões de pessoas. Entretanto, nada disso deveria subestimar a confiança em nossas intuições e interpretações, já que, se elaboradas adequadamente pelo auxílio de outros recursos - como a investigação e a observação - podem compor conhecimento. Dessa forma, podemos concluir que arte não é uma fonte de conhecimento. A arte é uma fonte de reflexões, questionamentos e outras coisas. Ela está no mesmo território onde se originam as inquietações, para, só então, a filosofia e a ciência compreenderem as necessidades em questão humanidade e elaborarem o conhecimento.

Diante desta pesquisa, não pude chegar em momento algum à conclusão de que arte é conhecimento, visto que para obter conhecimento precisamos da aplicação de valores de verdade, ou seja, precisamos de uma verdade para ter um conhecimento. Dessa forma, concluo que uma coisa ou é arte ou é verdade, ambas ela não pode ser, pois não encontrei nada que pudesse ser determinado como verdade objetiva ou como verdadeiro dentro do campo da arte.

Creio que uma prova de que arte não é fonte de conhecimento é que ela não pode ser ensinada. Ensinam-se técnicas, mas não arte. Por exemplo, para um professor de dança formar uma pessoa como bailarina(o), ele deve primeiramente formar um atleta, neste caso, uma pessoa com força e flexibilidade físicas e com várias técnicas e habilidades como girar e saltar com leveza. A partir da rotineira prática dessa técnica, o atleta pode desenvolver a arte da dança e se tornar um artista da dança, um bailarino.

A arte não é conhecimento e, de fato não é isso que Goodman afirma. Ele afirma que arte é uma fonte de conhecimento, na minha perspectiva, no sentido de ser de onde vem parte do material (intuições, impressões, interpretações etc.) com o qual, posteriormente, através de outros recursos (como investigação, observação, inferências etc.) se concebe o conhecimento.

Ainda assim, creio que este trabalho representa um esforço válido, pois também concluí que para acessar o conhecimento é necessário reconhecer a importância de sentimentos e dos atributos que estão dentro dos dados dos sentidos russellianos, sobretudo se queremos evoluir como seres conscientes, sensíveis e intuitivos. Uma obra de arte, quando exerce bem a sua função, ou seja, quando há sucesso em sua simbolização (que é a

comunicação adequada entre sujeito e objeto que simboliza algo), pode afetar instantaneamente - e a longo prazo - o sujeito (espectador ou artista), isso é algo o move em busca do conhecimento.

Concluo também que a ciência, quando aplicada de modo inadequado e aliada à tecnologia e ao financiamento da indústria, pode gerar doenças aos seres vivos e transtornos ao planeta Terra. Isso não é uma culpa da ciência, claro, que é um instrumento para chegar ao conhecimento, mas sim uma consequência do mal uso deste instrumento. A nossa conduta social é baseada no capitalismo, o qual exerce poder sobre pesquisas científicas. Assim, ficamos, de modo geral, à mercê daquilo que causa distração e alívio instantâneo de sofrimento – sem tratar o sofrimento –, aqui me refiro a tecnologias, através de jogos, redes sociais, inteligência artificial etc. Isso torna a saúde mental um elemento a cada dia mais raro, ao invés de se manter como um meio básico para a boa qualidade de vida. Reforço, tudo isso é fruto do mal uso da ciência e não é fruto da ciência. A nossa questão aqui não é sacrificar a confiança na ciência e noutros saberes que são corretos ou coerentes para nós, mas alertar-nos para pesquisas enviesadas.

Nesse sentido, penso e proponho uma epistemologia, não alternativa, mas complementar à tradicional. Sugiro que as áreas de conhecimento sejam menos generalistas tanto quanto e quando possível; já que somos extremamente diversos e, muitas vezes, não partimos do mesmo contexto (leia-se privilégios ou até “paradigmas”).

Friso que nenhum conhecimento está livre de falhas, nem o científico, nem o não-científico. Como afirma Aires Almeida, a dicotomia entre humanidades e ciência é falsa, não por superioridade ou inferioridade de uma ou de outra, mas porque ambas são indispensáveis para a evolução do conhecimento (Goodman, 2006, p. 33). O que ocorre é que a arte e a ciência se localizam em planos de fundo distintos, por isso são incomensuráveis, não podemos compará-las entre si.

REFERÊNCIAS

ANDERY, Maria Amália *et al.* **Para Compreender a Ciência: Uma Perspectiva Histórica.** 3.ed. Edição, Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1988.

ARISTÓTELES, Metafísica. Volume IV – 3-6, especialmente 4. Tradução do texto grego, sumário e comentários de Giovanni Reale. Tradução portuguesa Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

AUSTIN. John Langshaw. **How to do Things with Words.** Harvard University Press, 1975.

BOEDDU, Ilaria. **Art and Science: Which Relationship? Some Reflections about Nelson Goodman's Philosophy.** *PhilPapers*. 2007. *Epistemologia* 30 (1):101-121.

BUSNARDO FILHO, Antonio. Arte e Representação Simbólica. **Revista Educação**, UnG, 2 (2), pp. 23-31, 2007.

BRAVO, Pedro. **Values and industry-funded research**, 2024.

CHIODO, Simona. **Un'arte senza estetica.** *Metamorfosi dell'estetica contemporanea*, Mimesis – Morfologie, Milano 2004, p. 63.

COAN, Ana Carolina. **Sobre o Valor da Arte e a Construção de Mundo em Nelson Goodman.** Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, 2018.

DA SILVA, Ronaldo MigueL. **Epistemologia do Testemunho: críticas à refutação do reducionismo local quanto ao desempenho justificacional do testemunho.** *Cadernos Do Pet*. 2014. *Filosofia* 5 (9):17-32.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte: uma abordagem a teoria dos símbolos.** Lisboa: Gradiva, 2006.

GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking.* **The Farication of Facts.** Indianapolis: Hackett, 1978, 1992.

GOODMAN, Nelson. **Modos de Fazer Mundos.** Portugal: Edições ASA, 1995. Tradução Antonio Duarte.

GOODMAN. **Fact, Fiction and Forecast.** 4. ed., Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1983.

GRADA, Kilomba. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano.** Berlim: Cobogó, 2019. Tradução Jess Oliveira.

IMAGUIRE, BARROSO. **Lógica – Os Jogos da Razão.** Fortaleza: UFC Edições, 2006.

KUHN, Thomas. **A Estrutura das Revoluções Científicas.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.

PACHECO, Renato *et al.* O que é Ciência: Uma abordagem para cursos tecnológicos. INTERNATIONAL CONFERENCE ON ENGINEERING AND TECHNOLOGY. São Paulo, 2008.

PATANJALI. **Yoga Sutras de Patanjali**. Editora Mantra, 2017.

PLATÃO. **A República**. Nova Cultural, Os Pensadores, 1997.

RAMME, Noeli. **Arte e construção de mundos: um estudo sobre a teoria dos símbolos de Nelson Goodman**. Tese de Doutorado - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

ROCCO, Marcelo. Revista Virtual “Em discussão”, Universidade Federal de Ouro Preto. 2021. Disponível em: <https://ufop.br/noticias/em-discussao/arte-e-pandemia-adaptacao-uma-nova-realidade>

RUSSEL, Bertrand. **Os Problemas da Filosofia**. Lisboa: Edições 70, 2008. Tradução: Desidério Murcho.

RUSSELL, Berrtrands. On Denoting, **Mind**. New Series, vol. 14. No. 56, out, 1905, p. 479-493.

RUSSELL, Bertrand. **Conhecimento Humano**. Editora UNESP: São Paulo, 2018