



***Homo fictius*: Como e por que contamos histórias?**

José Costa Júnior¹ (IFMG)

Resumo: O presente artigo trata de duas questões: (i) como interagimos com a narrativa ficcional? e (ii) por que nos envolvemos com dispositivos narrativos com tanta frequência? Tratamos assim da natureza da ficção e da origem da nossa predileção pela mesma. Num primeiro momento, dialogamos com hipóteses que buscam compreender como a ficção opera para nos envolver; na sequência, tratamos de hipóteses de cunho naturalista-evolucionista que buscam compreender como o gosto humano pela narrativa ficcional se desenvolveu.

Palavras-chave: Ficção; narrativa; verdade; evolução.

Abstract: This article deals with two questions: (i) we interact with fictional narrative? and (ii) that engage with narrative devices so often? So treat the fictional nature and origin of our predilection for the same. At first, we dialogue with hypotheses that seek to understand how fiction works to get involved; following, we deal with cases of evolutionary-naturalistic nature trying to understand how the human taste for fictional narrative developed.

Keywords: Fiction; narrative; truth; evolution.

1. Introdução

Todos os dias somos envolvidos por ficções e narrativas. Procuramos por histórias, sem nos preocuparmos com sua veracidade ou não. Lemos épicos e romances, acompanhamos espetáculos teatrais, vamos ao cinema, assistimos a séries e novelas, além de diversas outras formas de produção ficcional, como contos literários, quadrinhos, lendas, mitos, etc. Consideradas estritamente enquanto objetos que proporcionam um tipo diferenciado de experiência, obras de arte não acontecem no mundo, mas no teatro da mente humana e “a forma como se dá a distinção entre faz-de-conta e realidade é uma

questão complexa e antiga” (DUTTON, 2010, 176). Nesse sentido, surgem algumas questões: “o que é a ficção?” é uma delas, assim como tentar entender como a ficção nos afeta (“Por que somos tão afetados por algo que sabemos não ser real?”).

Nesse sentido, o conjunto de questões que envolvem a discussão sobre a natureza da ficção pode ser abordado de diferentes modos e segundo estratégias variadas. As discussões filosóficas dedicam-se a compreender, prioritariamente, a relação entre verdade e ficção e o modo como somos afetados pela narrativa ficcional. Tais questões não possuem respostas sistemáticas nas discussões dos estudos literários, realizadas com o objetivo de delimitar o escopo do ficcional, suas possibilidades e peculiaridades, partindo de suas ocorrências. Desse modo, com o objetivo de esclarecer especificamente a natureza da ficção, trataremos de maneira filosófica da ficção. Nesse sentido discutimos a natureza e dos efeitos da ficção com base na análise das propostas teóricas desenvolvidas por Gregory Currie (1990) e Peter Lamarque (1994). Num segundo momento abordaremos o fenômeno da produção e do consumo da ficção por parte de uma forma multidisciplinar, envolvendo temáticas filosóficas, antropológicas, biológicas e históricas. Tratamos assim, nessa segunda parte do trabalho, de abordagens da natureza da ficção de cunho naturalista-evolucionista, desenvolvidas por Brian Boyd (2009) e Jonathan Gottschall (2012), hipóteses que buscam explicitar a origem da nossa predileção pelas artes ficcionais. Pretendemos assim esclarecer a nossa relação com a ficção e como ela ganha de forma tão avassaladora nossos “corações e mentes”¹, a partir da comparação dessas diferentes abordagens.

2. O que é a ficção?

Dentre as discussões acerca do conceito de ficção, podemos iniciar o debate explicitando a posição do filósofo Gregory Currie, defendida em *Nature of Fiction*, publicado em 1990. Currie começa seu texto tratando das peculiaridades do conceito de ficção, com a seguinte questão:

“O que transforma certa quantidade de escrita em discurso ficcional? Apesar da aparente facilidade com que julgamos que algo seja ficcional e algo não o seja, e apesar do significado que juízos deste tipo têm para a

¹ Trata-se do paradoxo da ficção: só reagimos e respondemos emocionalmente àquilo que acreditamos ser real; não acreditamos que a ficção seja real; mas, mesmo assim, reagimos emocionalmente à ficção.

nossa experiência posterior das obras, muitos de nós não nos encontramos numa boa posição para responder à pergunta. Ficção é um daqueles conceitos como bondade, cor, número, que não temos dificuldade em aplicar, mas uma grande dificuldade em explicar. Compreensivelmente, nenhuma descrição geral do que é ficção pode ser dada. Ficção pode ser um conceito tão básico que qualquer tentativa para explicá-lo será circular, ou o conceito poderá dissolver-se, sob uma inspeção mais minuciosa, numa variedade de casos menores com pouco mais em comum do que o nome." (CURRIE, 1990, p. 5)

Currie defende que as narrativas ficcionais são baseadas em uma noção diferenciada de verdade, o que o autor chama de *verdade na ficção*: há proposições que são verdadeiras somente no âmbito ficcional. Qualquer tentativa de descrever ficção em oposição à verdade resultará sempre que as ficções sejam construções opostas à verdade, simples construções imaginativas e irreais. Assim, não há oposição entre ficção e realidade, mas sim entre ficção e não-ficção. Acreditamos e nos envolvemos emocionalmente com a ficção justamente por haver tais verdades ficcionais, situações em que certas proposições são verdadeiras somente no universo ficcional. Neste, as ações dos personagens são verdadeiras, por haver uma verdade interna ao discurso ficcional, no qual um indivíduo pode voar com uma capa vermelha e possuir poderes sobre-humanos. Há aqui uma posição conciliatória entre verdade e ficção com suposições sobre: (i) a ficção possui um sentido interno e um externo; (ii) a determinação de verdade na ficção é feita com base em correspondências; (iii) as proposições são consideradas como verdadeiras em contextos ficcionais.

Nesse contexto, sobre o modo como a ficção nos afeta, Currie propõe que "o leitor ou o espectador são convidados pelo autor a jogar um *jogo de faz-de-conta*, onde a estrutura desse jogo é ditada pelo autor" (CURRIE, 1990, p. 70). O que é dito no texto, com algumas pressuposições prévias, gera um conjunto de verdades ficcionais, disponíveis para que o leitor *faça-de-conta* que aquilo é real. Grande parte do jogo consiste em compreender o que é verdadeiro na ficção e, assim, apropriado para o *faz-de-conta*. O defunto-autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é entendido como verdadeiro para o leitor de Machado de Assis e isso é necessário para a compreensão da obra. Aceitamos esse nível diferenciado de verdade e somente assim podemos desfrutar e entender a ficção. Como em outros jogos, os ficcionais podem ser bem ou mal jogados, e alguns indivíduos são melhores que outros para compreender aquilo que é verdade somente na narrativa ficcional. As ficções são objetos do *faz-de-conta*, "surgindo como resultado de uma divisão do trabalho criativo

através do qual, os mais talentosos entre nós oferecem aos demais, fantasias e materiais para sua produção". (CURRIE, 2005, p. 173).

Acerca do paradoxo que configura nossa resposta real à ficção, tais reações acontecem devido a uma transformação dos sentimentos do leitor da ficção em sentimentos de segundo grau, amparados nas verdades da ficção. Compartilhamos o desejo de vingança do personagem principal do romance *O Conde de Monte Cristo*, mas se trata de um sentimento de segunda ordem, uma emoção diferenciada. Não pegamos em armas para ajudá-lo, nem tentamos matar seus inimigos.

Outra consequência do duplo conceito de verdade é o fato de este conferir aos nomes próprios um estatuto diferenciado, uma vez que compõe funções específicas dentro da narrativa, sem possuir referentes externos contra os quais possa ser medida sua verossimilhança. O *Pequeno Príncipe* existe quando acompanhamos a ficção de Saint Exupéry. Entretanto, não acreditamos realmente na sua existência, uma vez que não há referência externa. Não vemos o Pequeno Príncipe no mundo real, atravessando as avenidas ou dando entrevistas para a imprensa. Nossos sentimentos são "emoções diferenciadas", assim como acontece com o conceito de verdade.

É assim que a ficção nos afeta. Ela é um tipo de ato comunicativo por parte do autor. O leitor é convidado a participar de um jogo, do qual se envolve deliberadamente e cuja estrutura como jogo é ditada pelo que é dito na obra e também pela reação daquele que a acompanha. A natureza da ficção abrange, portanto, uma noção diferenciada de verdade, a ser adotada a partir do contato com a ficção. O produto dessa conexão são nossas reações e interpretações do discurso ficcional. O tipo de solução ideal do nosso contato com a ficção é aquela que responde apropriadamente às exigências da ficção, onde o leitor sensível tem refinamento interpretativo e trata corretamente tanto da verdade na ficção como dos sentimentos advindos dessa relação.

O leitor/espectador envolve-se com a história, deixando de lado as impossibilidades apresentadas na ficção. Um exemplo simples e interessante para ilustrar isso são as fábulas, nas quais animais desempenham ações humanas, como a fala e a compreensão moral aguçada, que têm um grande potencial de afecção, bem como as parábolas religiosas, que envolvem grandes feitos e ações humanas, puramente ficcionais.

A tese de Currie parece retratar fielmente nossa relação com a ficção. Nossas reações indicam que algo é verdadeiro no discurso ficcional e isso é amparado pela instanciação promovida acerca da verdade na ficção. É justamente nesse ponto que surgem alguns questionamentos a essa proposta. A principal dificuldade da posição de Currie advém da necessidade de conferir um estatuto ontológico diferenciado ao âmbito ficcional, uma vez que somente desse modo é possível descrever as diferenças entre reagir concretamente ou não e, portanto, não ter qualquer resposta, algo que não parece ser plausível. Cria-se um mundo diferenciado para vivenciar a ficção, recorrendo a uma ontologia particular, que liga instâncias vagas, amparadas no duplo sentido do conceito de verdade.

Essa acepção dúplici tem outras consequências: transforma os sentimentos do leitor de ficção em sentimentos de segundo grau (quase-emoções). Entretanto, as quase-emoções atingem o espectador da mesma maneira que os sentimentos verdadeiros, como no caso dos filmes de terror, por exemplo, nos quais a reação parece ser a mesma de situações reais. Currie apresenta a diferença apenas daquilo que causa a emoção, a suposta verdade ficcional, e não a reação emocional, tão verdadeira. Admite-se alguma distinção de espécie entre as instâncias de emoções e sentimentos da seguinte maneira:

“Ainda existe outro, e talvez melhor, meio de indicar a solução [da questão acerca da diferença entre “emoções” e “quase-emoções”]: renunciemos completamente a usos não-qualificados – e como tal tendenciosos – de “emoção”, bem como a outros termos emotivos específicos e não-qualificados como “medo” e “piedade”, e usemos os qualificativos até ao fim. Existem “emoções em sentido alargado”: qualquer coisa que se enquadra em qualquer das metades do diagrama. Existem “emoções paradigmáticas”: coisas que se enquadram na metade esquerda. Há “quase-emoções”: coisas que se enquadram na direita. Deste modo, devo dizer, sempre que me perguntarem se tenho pena de Anna Karenina, que quase-tenho pena dela, e assim tenho pena dela de modo alargado, mas não tenho pena dela de modo paradigmático”. (CURRIE, 1990 p. 212)

Assim enunciada, a diferença entre emoções e quase-emoções não é tão clara e não parece definitiva. O medo gerado no leitor/espectador de um suspense é dificilmente distinguível de um terror originário de uma situação real. Talvez a proximidade na ordem dos sentimentos e sua indistinguibilidade expliquem a chave de sucesso da ficção. Distribuir os sentimentos em instâncias duais, planos distintos devido à sua origem, das verdades

ficcionais e da realidade, não parece funcionar como explicação sobre o modo como a ficção nos afeta. A consequência da teoria de Currie é que a diferença entre crer e não crer na ficção depende de uma racionalização prévia, na qual é muito clara a verdade na ficção, facilmente discernível do que não é. Os sentimentos e as emoções advindos da ficção, os quase-sentimentos e as quase-emoções nas palavras do filósofo, parecem ser bem concretos para serem limitados por um quase.

Não obstante tais objeções, uma intuição interessante a ser resgatada é que a ficção funciona como uma espécie de jogo, dado o envolvimento imaginativo proporcionado por ela. É possível que a ficção nos “capture” justamente por exigir algo de nossa imaginação ou fazer com que sejamos envolvidos por imagens estimuladoras. Isso não implica que a imaginação não faça parte da nossa existência cotidiana, dela advindo ações concretas.

Uma questão que surge na investigação acerca da natureza da ficção envolve a relação desta com a verdade: até que ponto é relevante para as construções ficcionais relacioná-las com a verdade? Peter Lamarque, juntamente com Sloan H. Olsen, em *Truth, Fiction and Literature* (1990), apontam que essa relação talvez não seja necessária para a compreensão da natureza da ficção. Tais autores defendem que a ficção possui um grau de autonomia que dispensa qualquer tipo de referencialidade ao mundo real ou a existência de outros mundos para que possa fazer sentido. Seu argumento geral é o de que as narrativas ficcionais podem ser sobre qualquer coisa e não dependentes de algum modo de um mundo real delimitável em verdade ou falsidade. Os enunciados ficcionais possuem uma capacidade temática que os torna aptos a criarem descrições do mundo real, simplesmente a partir da atividade imaginativa: “Uma característica importante do prazer que as ficções literárias proporcionam são as exigências que fazem à nossa imaginação. É por meio da reconstrução imaginativa do conteúdo de uma obra que os leitores chegam a ver que valor ou interesse a obra tem”. (LAMARQUE & OLSEN, 2008, p. 262).

Ficções são possibilidades que temos de falar sobre outras coisas, entre elas o mundo em que vivemos, reconstruir situações baseadas em fatos reais, produzir literatura, fazer filmes e histórias com finais felizes. A dimensão fictícia das histórias é explicável somente em termos de uma prática regulamentada e “centrais a elas são certos modos de expressão e um determinado conjunto de atitudes” (LAMARQUE & OLSEN, 1994, p. 32). Tende-se a considerar que a regra fundamental para abordar esse tipo de narração é fazer o

leitor aceitar, tacitamente ao menos, um pacto ficcional com o autor, o que Samuel Taylor Coleridge denominava “suspensão temporária da descrença”².

A discussão pautada na dualidade ficção/verdade é infrutífera para uma boa delimitação do escopo ficcional, pois a narrativa ficcional é simplesmente uma construção imaginativa, um tipo de modo de expressão (expressões fictícias) localizado em uma prática social (a perspectiva fictícia). Inventar histórias, contá-las, repeti-las e falar sobre as narrações, reconhecê-las como tais, adotar atitudes adequadas e responder de modo apropriado, são costumes que se inscrevem dentro de um costume cultural. Trata-se de uma atividade de tipo determinado e não se colocam questões acerca das relações entre linguagem e mundo. A ausência de referencialidade ou o modo como a ficção se relaciona com a verdade são irrelevantes nesse debate. Assim, programaticamente, Lamarque e Olsen propõem que:

“O primeiro passo decisivo para entender a natureza e os valores da ficção exige deixar de lado qualquer ilusão a falhas de referência ou valores de verdade. Tomando o ato de contar e as atitudes apropriadas para isso como ponto de partida, podemos seguir adiante para explicar as referências, inclusive a verdade, tal como surgem dentro do contexto narrativo de contar histórias. Dispomos com isso também de um marco para explicar e preservar as distinções que interessam: entre ficção e não-ficção, o imaginário e o real, literatura e história, etc. E finalmente, e não é o menos, poderemos ilustrar com detalhes os diferentes fins e realizações das atividades “naturais” de narrar e imaginar”.(LAMARQUE & OLSEN, 1994, p. 40)

O mais importante para Lamarque e Olsen é constatar como a distribuição de informações na ficção serve para sugerir um nível básico de verossimilhança que possibilite a interpretação da ficção. Para compreendermos uma ficção, são necessários dados trazidos na própria obra, descritos ao longo de seu desenvolvimento, que possibilitem interpretação. Nenhuma condição de verdade é exigida, partindo do princípio de que a ficção possui a capacidade para apresentar e representar algo, com uma autonomia necessária para seu objetivo: o trabalho da imaginação:

² Segundo Samuel Coleridge, a natureza da ficção está ligada a uma “suspensão voluntária da descrença”; o autor faz uma descrição da reação que precede nosso contato com obras ficcionais; tal reação se dá, não pelo fato da arte não corresponder à realidade, mas sim pela verossimilhança que torna os personagens paradoxalmente fidedignos (COLERIDGE, S. T. *Biographia Literaria*, citado por BLOOM, H. e TRILLING, L. *Romantic Poetry and Prose*. Nova York: Oxford University Press, 1973, p. 645)

A famosa história do King Kong, que levado a uma grande cidade, invade e persegue a heroína pode ilustrar a tese de Lamarque e Olsen. Não é preciso exigir nenhuma referencialidade aqui, entretanto, um nível mínimo de verossimilhança é necessário para que a obra funcione: os tiros dos aviões podem matar a criatura no alto do Empire State, além da gravidade, que pode derrubá-lo a qualquer momento.

Lamarque e Olsen defendem que, independente do propósito da ficção, não é o de contar verdades nem ter alguma relação com a verdade, de modo simples e direto, ou qualquer ligação direta com o mundo real, fruto de uma dependência estrita da referência. Se assim fosse, não criaríamos heróis que se transformam em insetos, situação protagonizada por Gregor Samsa em *A Metamorfose*, de Franz Kafka. A ficção pode tratar ou não de reivindicações de verdade acerca do mundo, ilustradas a partir de seus atributos ficcionais, um artifício muito utilizado, como por exemplo, na obra *1984*, de George Orwell, com a descrição do lugar do sujeito num regime totalitário. Todavia, tais conteúdos ou reivindicações não são condições necessárias para as produções ficcionais.

A ficção não nos parece real porque esperamos ou desejamos um mundo mais confortável do que o mundo real, ou seja, esperamos a perfeição que não encontramos no mundo real. A literatura é preferível à vida, porque imita, inventa, reconstrói a beleza que falta à vida com harmonia. A posição é mais bem delineada em um artigo escrito em 1981, intitulado *How can we Fear and Pity Fictions?*. Nele Lamarque questiona acerca do objeto de uma emoção ficcional e afirma que os "objetos reais de nosso medo nos casos ficcionais são pensamentos". Pensamento aqui é tudo o que se pode contemplar como um conteúdo mental: imagens mentais, fantasias e suposições são, por exemplo, pensamentos. As emoções ficcionais ocorrem porque fazemos uma interpretação da ficção. Desse modo, é possível sustentar que, no lugar de entrarmos no mundo ficcional dos personagens, é o mundo ficcional dos personagens que se apresenta no nosso mundo "com a aparência corriqueira de descrições" (LAMARQUE, 1981, p. 293). Tais relatos formam e propiciam representações mentais e conteúdos de pensamento que se constituem como objetos intencionais do nosso medo e piedade. Um conteúdo de pensamento é imune a juízos decorrentes da avaliação de verdade ou falsidade. Nossas respostas tão reais à ficção têm por base os conteúdos de pensamento, gerados pelas descrições ficcionais.

Acreditamos que tal posição adequa-se melhor à nossa intuição do que às teses de Currie acerca da natureza da ficção, por evitar um dualismo ontológico entre mundo real e os mundos ficcionais. Conceituar a ficção com base em diferenciações ontológicas, como a criação de mundos possíveis com os quais interagimos, parece ser menos proveitoso do que descrevê-la por meio de seus modos de produção e efeitos. O que distingue essa explicação da ficção de outras descritas anteriormente é que:

“[...] o ponto mais importante para entender a dimensão fictícia é este: dizer que uma história (ou um incidente, evento, personalidade) é feita ou inventada é dizer algo acerca de sua origem, não algo referente à sua relação com o mundo. Por “origem” entendo causa ou ao menos suas causas relevantes. [...] A origem de uma narração inventada é um ato humano. [...] O ato crucial é linguístico e não psicológico.” (LAMARQUE & OLSEN, 1994 p. 41).

Compartilhamos até aqui a tese de Lamarque e Olsen acerca da natureza da ficção e como ela nos afeta. Entretanto, devido ao seu objetivo de proteger a autonomia da perspectiva ficcional, uma consequência da tese é desconsiderar um possível incremento cognitivo que a ficção possa vir a proporcionar. Tais autores acreditam que ao se distanciarem de toda e qualquer proposta cognitivista, evitam que posições reducionistas retirem da construção ficcional seu valor intrínseco, seja literária, cinematográfica ou teatral.

Todavia, talvez não seja necessário negar um possível potencial cognitivo da ficção para defender sua autonomia. Parece claro que a intenção do artista não é incrementar nosso conhecimento, nem nos mostrar a verdade por vias distintas das convencionais. Como consequência da obra do artista, conforme Lamarque e Olsen mesmo propõem, há um potencial comunicativo na ficção que acaba por propiciar um acesso para circunstâncias concretas da ação e da vida, uma abertura diferente, própria e peculiar da arte, como Lamarque o reconhece em outro momento:

“Do ponto de vista da aprendizagem a partir da ficção, o que é mais notável aqui é que os leitores, muitas vezes, ao envolverem-se com obras de ficção, fazem julgamentos de natureza factual, psicológica ou moral que, mesmo na vida cotidiana não surgem para eles. O que está claro é que a leitura de ficção exige uma participação ativa: os leitores ‘preenchem’ personagens, extraem implicações, formulam hipóteses e fazem julgamentos. A ficção pode proporcionar não só ocasião para esta

participação, mas também conteúdos e assuntos aos quais os leitores não poderiam ter acesso". (LAMARQUE, 1996, p. 19)

Podemos, assim, conceber a ficção como atividade autônoma e aberta às possibilidades diversas. Uma delas é a produção de novas imagens mentais, desenvolvidas com base no acompanhamento das narrativas ficcionais. Não se trata de uma nova "realidade", mas sim de uma instância acoplada ao real, à qual destinamos atenção e vivenciamos a partir do exposto pelo artista. Para isso, uma ampliação cognitiva não é apenas desejável, mas necessária. Uma questão que surge aqui está ligada à motivação humana para a criação de ficções. Por que criamos e contamos histórias? As hipóteses filosóficas nos ajudam a compreender como lidamos com a ficção, sua natureza e funcionamento. No entanto, uma investigação mais ampla é necessária para compreendermos o que nos faz produzir e consumir criações imaginativas com tanto afincamento. No que segue, abordamos duas hipóteses dessa natureza que tentam abordar tal fenômeno de forma multidisciplinar e que dialogam de alguma maneira com as hipóteses tratadas até aqui acerca da natureza da ficção.

3. Hipóteses evolucionistas para a origem da ficção

Uma possibilidade explicativa sobre a natureza e o apelo da ficção insere a mesma na história natural de nossa espécie. Essa posição é defendida por alguns teóricos contemporâneos de viés evolucionista e parte de um cenário parecido com o seguinte: reunidos ao redor de uma fogueira, no tempo livre entre as tarefas do dia e a hora de dormir, os homens primitivos já contavam histórias³. Com base em tais narrativas, buscava-se organizar a realidade, trazendo sentido e coesão social para a comunidade, obtendo ganhos cognitivos a partir de tais relatos. O pressuposto central de tais hipóteses é a teoria desenvolvida por Charles Darwin e publicada em 1859 em *The Origin of Species*, que aponta que os seres humanos, assim como todas as formas de vida existentes e que já existiram, passaram por um longo e lento processo natural de desenvolvimento. A evolução – a ideia

³ A defesa da posição naturalista é bastante difundida na literatura filosófica contemporânea; ver BOYD, Brian. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 2009, GOTTSCHALL, Jonathan. e WILSON, David Sloan. *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*. Evanston: Northwestern University Press, 2005, DUTTON, Denis. *Arte e Instinto*. Trad. J. Q. Edições. Lisboa: Temas & Debates, 2010, entre outros.

da modificação das espécies ao longo do tempo – lança luz sobre a nossa compreensão dos seres vivos de dois modos. Em primeiro lugar, implica que há relações de parentesco entre os seres vivos: para cada organismo vivo, há ancestrais que o precederam. Em segundo lugar a evolução nos permite investigar como ocorreram as mudanças nos seres vivos. Com uma teoria acerca da mudança – que também oferece ideias sobre os processos que causam mudanças das espécies – é possível buscar uma compreensão de como e por que ocorreram as mudanças que resultaram nos seres vivos existentes. Darwin identifica o processo através do qual se dão as mudanças nas formas de vida – um processo de eliminação identificado como seleção natural, que envolve a relação das características dos indivíduos com o meio em que vivem. Os seres humanos, assim como todas as outras formas de vida, são produto desse processo natural de desenvolvimento, juntamente com as suas características e boa parte da estrutura sob a qual os seres humanos existem, inclusive a cultura.

Nesse contexto, as explicações acerca da origem da narrativa ficcional apontam que esta foi desenvolvida para organizar e aprimorar a experiência humana de um modo que chame a atenção de forma simples e agradável. Esse cenário destaca para a natureza próxima entre as diversas formas de narrativas ficcionais: aquilo que era contado ao redor da fogueira pelo homem primitivo efetiva-se através de um processo de criação e exposição bem próximo das criações literárias, pictóricas e cinematográficas que nos são bastante familiares. Há algo na ficção que nos agrada e talvez seja até necessário para a complementação da vida, algo que nos seduz com a voz poética que narra histórias. Acerca dessa hipótese, Denis Dutton defende que:

“Considerados estritamente, enquanto objetos que proporcionam alguma forma de experiência estética, obras de arte não acontecem no mundo, mas no teatro da mente humana e a forma como se dá a distinção entre faz-de-conta e realidade é uma questão complexa e antiga. Nesse sentido, o envolvimento mental com os mundos imaginativos da ficção trata-se de um universal intercultural, uma forma de produção cultural existente em todos os agrupamentos humanos. Os humanos consideram que histórias são intelectualmente e emocionalmente fascinantes, retirando dividendos de sua apreciação. Contam-se histórias ou narrativas em volta de fogueiras há milhares de anos. Fica a questão: será que nossa mente seria “projetada” para as histórias?” (DUTTON, 2010, p. 21).

A capacidade imaginativa para cenários e situações, ausentes da consciência direta, pode ter sido uma característica no passado natural do homem, no qual a imaginação

permite pensar a evidência indireta, deduzir consequências, possibilitar simulações intelectuais que não são desgastantes, além de facilitar o desenvolvimento de estratégias. A oportunidade de enfrentar o mundo não apenas a partir da experiência imediata, mas também criando suposições e experimentando cenários parece ser uma situação que traz vantagens cognitivas. Dedicamos grande quantidade de tempo e recursos na criação e experimentação de ficções, que ocupam um espaço relevante na vida humana. Desse modo, a relação de envolvimento com a ficção parece realmente ser constante no desenvolvimento da espécie humana. Do ponto de vista do desenvolvimento da espécie, tal procedimento trouxe benefícios para os indivíduos, uma vez que fomentou o desenvolvimento de capacidades cognitivas mais amplas, que impactaram decisivamente na potencialidade de sobrevivência dessa forma de vida.

Uma tentativa de explicação da ficção segundo a proposta naturalista é realizada pelo teórico Brian Boyd em *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, partindo do cenário descrito acima. O autor defende que a arte, incluindo a ficção, é uma adaptação humana única, cujo principal papel é “melhorar a cognição humana, a cooperação e a criatividade” (BOYD, 2009 p. 32). A arte ficcional funciona como um “acoplamento mental”, onde o *homo sapiens* tem a possibilidade de aperfeiçoar suas habilidades mentais e físicas. Se há algo que nos distingue do resto das espécies sobre o planeta, é que os humanos possuem uma tendência para relatar o que lhes acontece, mesmo aquilo que é fruto de sua imaginação, de maneira compulsiva e recorrente ao longo dos séculos. Esse traço de narrador e contista seria fruto de uma vantagem adaptativa, a capacidade de chamar a atenção de nossos ouvintes e de ordenar o mundo segundo categorias compreensíveis:

“Os efeitos da arte nas mentes humanas dependem de seu poder de governar a atenção. Como o jogo, a arte pode reconfigurar as mentes de modo não-sistemático porque suas altas doses de esquemas regulares nos absorvem de modo compulsivo e, com o tempo, através de muitas experiências, podem alterar nossa capacidade de produzir ou de processar as pautas regulares.” (DUTTON, 2009, p. 392)

O apelo das narrativas ficcionais estaria ligado à natureza humana, um componente que dá prazer e emerge de maneiras logicamente complexas, inclusive nas brincadeiras infantis. Assim como nossos antepassados, somos afetados pela ficção, seja na mesa do

jantar, ao redor de fogueiras ou na sala de cinema, onde boas histórias nos chamam a atenção, nos ensinam e nos agradam. Por isso, as produzimos e as procuramos. Esse cenário “naturalista” aponta para a natureza próxima entre as diversas formas de narrativas ficcionais: aquilo que era contado ao redor da fogueira pelo homem primitivo tem um processo de criação e exposição próximo das criações de William Shakespeare e do cinema hollywoodiano. Há algo na ficção que nos agrada e talvez seja até necessário para complementação da vida. Algo muito profundo tem de haver na ficção para ficarmos sempre seduzidos com a voz viciadora e poética que narra histórias.

Boyd afirma que, “considerados estritamente, enquanto objetos que proporcionam alguma forma de experiência estética, as obras de arte não acontecem no mundo mas antes no teatro da mente humana e a forma como se dá a distinção entre o faz-de-conta e realidade é uma questão complexa e antiga.” (BOYD, 2009, p. 247) O envolvimento mental com os mundos imaginativos da ficção é um universal cultural, uma forma de produção cultural existente em todos os agrupamentos humanos. Os seres humanos consideram que histórias são intelectualmente e emocionalmente fascinantes, retirando dividendos da sua apreciação. Terá a nossa mente sido “projetada” para produzir e entender narrativas? A capacidade para imaginar cenários e situações distantes da percepção direta pode ter sido uma característica adaptativa no passado natural do homem, onde a imaginação permite pensar em indícios indiretos, deduzir consequências, possibilitar simulações intelectuais que não são desgastantes, desenvolver estratégias para a guerra e manutenção de diversos traços humanos. A possibilidade de enfrentar o mundo não apenas a partir daquilo que é imediato, mas também a partir da criação de suposições e experimentações de cenários parece trazer vantagens, tanto cognitivas quanto adaptativas.

As ficções são desenvolvidas a partir de conjuntos de proposições, ligadas entre si, mas isoladas da verdade literal do mundo real. A verossimilhança é uma possibilidade nesse cenário, mas não uma obrigatoriedade. Se apenas a descrição factual do mundo tivesse relevância na história humana, o problema filosófico da ficção não surgiria; dado que a ficção é uma constante na vida humana, há algo que liga a criação de histórias à natureza humana. Os seres humanos dedicam enormes quantidades de tempo e recursos na criação e experimentação de ficções, que ocupam um espaço relevante na vida humana. Onde há seres humanos, há ficção. Trata-se de um universal na espécie humana, assim como o

estabelecimento de hierarquias sociais, a instituição do casamento, a religião e o tabu do incesto.

A tese de Boyd é que a arte funciona como um “acoplamento mental,” onde o *homo sapiens* tem a possibilidade de aperfeiçoar suas habilidades mentais e físicas. Se há algo que nos distingue do resto das espécies sobre o planeta, é que os humanos têm uma tendência para relatar o que lhe acontece, mesmo o que é fruto da sua imaginação. Este traço narrativo e contista seria uma vantagem adaptativa fruto da evolução: uma capacidade para chamar a atenção dos nossos ouvintes, de ordenar o mundo em categorias compreensíveis, de injetar sentido. Tudo isto é uma vantagem adaptativa que faz parte da nossa história natural. Num cenário primitivo, e levando em consideração a relação entre o custo e o benefício, o processo de criação de uma história pode ser caro em termos de tempo e energia — mas intrinsecamente gratificante, devido a apelar a padrões e histórias sentimentais do nosso cérebro. A ficção contribuiria para modelar e remodelar a mente, promovendo um enfoque criativo para a solução de problemas, além de promover o estatuto social do narrador. A audiência, entretanto, paga um preço em tempo, mas em troca ganha uma visão mais rica do mundo, da sociedade e da mentalidade de outros indivíduos.

Uma tentativa de explicar a busca e produção constantes de ficção por partes de nós humanos, também em termos evolucionistas, é desenvolvida por Jonathan Gottschall em *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*, de 2012. O autor parte da seguinte questão para esboçar sua hipótese: contar uma estória é apenas uma forma lúdica ou tem alguma função do ponto de vista orgânico e, portanto, alguma função para espécie humana? Busca assim em diferentes áreas do conhecimento (história, psicologia social, neurociência e biologia) fundamentos para compreender o fato de que temos o impulso de narrar tudo que ocorre a nossa volta. Nesse caminho, procura demonstrar como o “Homo fictivus” se tornou um animal narrador e como essa atividade, que possui alto custo em termos de energia e tempo, é uma adaptação crucial para a espécie humana.

A mente humana não apenas foi “moldada para a ficção, mas que ela foi moldada pela ficção”. Aas narrativas são o local para onde vamos para praticar habilidades-chave para a vida humana social: “A experiência de baixo custo, especialmente a experiência emocional, é a principal beneficiária da ficção”, ou seja, “a ficção é uma realidade virtual

ancestral que se especializou na simulação dos problemas humanos” (GOTTSCHELL, 2012, p. 58).

Nesse sentido, o autor de uma ficção lança suas palavras, mas elas são inertes. A proposta ficcional necessita de um catalisador para ganharem vida e funcionar no teatro da mente humana. Esse “catalisador” é nossa imaginação. A imaginação/ficção, então, seria uma poderosa e antiga ferramenta de realidade virtual que estimula os grandes dilemas da existência humana, de modo que a ficção permitiria ao nosso cérebro treinar reações aos tipos de desafios que são, e sempre serão cruciais para o nosso sucesso como espécie animal. “Não nos sentimos preparados quando não temos uma narrativa (para contar) e, por outro lado, trabalhamos intensamente para impor uma estrutura narrativa a uma experiência sem sentido” (GOTTSCHELL, 2012, p. 108).

A partir desse pressuposto, a ficção pode servir a uma série de circunstâncias: (i) um componente de seleção sexual, não de seleção natural, onde as narrativas (e outras formas de arte) sejam maneiras de “obter sexo ao ornamentarmos certas habilidades que possuímos, como a inteligência e a criatividade; (ii) as narrativas podem ser uma forma de “brincadeira cognitiva”; (iii) as narrativas sejam um recurso informativo ou uma experiência de baixos custos; (iv) as narrativas sejam uma forma de cimento social que une as pessoas em torno de valores. Mesmo que as narrativas não tenham valor em termos biológicos diretamente, funcionam como “uma droga que tomamos para escapar da mesmice e da brutalidade da vida cotidiana real” (GOTTSCHELL, 2012, p. 29).⁴ Assim, os seres humanos teriam evoluído para desejarem fortemente as narrativas e esse desejo tem sido um enorme benefício para todos nós: “As narrativas nos dão prazer e instruções. Elas simulam mundos de modo que possamos viver melhor no mundo real. Elas nos ajudam a criar laços comunitários e a definir nossa cultura. As narrativas foram uma dádiva para nossa espécie” (GOTTSCHELL, 2012, p. 197).

Uma objeção tanto à proposta de Boyd quanto à de Gottschall é o caráter absoluto do papel da seleção natural na explicação do gosto humano pela ficção. O filósofo Thomas Nagel defende em *A Última Palavra* que há hoje um darwinismo excessivo, caracterizado pelo “grotesco uso excessivo da biologia evolucionista para explicar tudo o que respeita à

⁴ O psicólogo evolucionista canadense Steven Pinker desenvolve uma hipótese correlata em *Tabula Rasa: A negação contemporânea da natureza humana*, de 2002. A arte e a ficção seriam como um açúcar refinado, uma concentração acentuada de certos elementos agradáveis à nossa mente.

vida humana, incluindo tudo o que respeita à mente humana.” A crítica de Nagel diz respeito ao uso excessivo, e não a qualquer explicação darwinista. Não nos parece uma prática condenável desenvolver teorias levando a sério a teoria darwinista, uma vez que tão fecunda tem sido para a compreensão de tantos fenômenos. A questão é saber traçar a linha entre explicações darwinistas iluminantes, e explicações grotescas que nada explicam, mas têm o ar de ciência.

4. Conclusão

Os seres humanos gastam grandes quantidades de tempo e de recursos para criá-las e experimentá-las. As perplexidades que a ficção propõe são inúmeras, e é tarefa dos filósofos compreendê-las, organizá-las e, de acordo com a natureza de sua atividade, propor resoluções. Nosso objetivo aqui jamais foi esgotar a questão, ou as questões, que envolvem a reflexão sobre a natureza e a origem da capacidade humana para formular ficções. A bibliografia sobre esta temática é bastante ampla e a produção filosófica sobre este tema á cada vez maior.

Buscou-se aqui somente apresentar algumas respostas a algumas questões que envolvem a nossa relação com a ficção, levando em consideração as peculiaridades da mesma. Os recursos ficcionais podem ser utilizados para criar imagens que nos obrigam a perceber a experiência de certos modos, possibilitando-nos certos aspectos experiências diversos. O debate continua. Teorias sobre a natureza da ficção, sua lógica e ontologia são abundantes nas diversas tradições filosóficas, além de teorias sobre a relação entre a ficção e o conhecimento, a moral e sobre a relação entre ciência, filosofia e ficção. Com o desenvolvimento da biologia evolucionista, novas possibilidades de resposta surgem acerca do papel da narrativa no florescimento do animal humano. Tais respostas oriundas da ciência podem contribuir para a compreensão dos vários âmbitos da experiência humana. No entanto, tais explicações devem envolver sempre análises críticas acerca de seu alcance.

Referências bibliográficas

BOYD, Brian. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition and Fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

CURRIE, Gregory. *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

DUTTON, Denis. *Arte e Instinto*. Tradução de J. Q. Edições. Lisboa: Temas & Debates, 2010.

GOTTSCHALL, Jonathan. *The Storytelling Animal: How Stories Make us Human*. Nova York: Houghton Mifflin Harcourt, 2012.

LAMARQUE, Peter. e OLSEN, S. H. *Truth, Fiction and Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

NAGEL, Thomas. *A Última Palavra*. Tradução de Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 1998.

ⁱ José COSTA JÚNIOR, Prof, Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais, Professor de Filosofia do Instituto Federal de Minas Gerais (Campus Avançado de Ponte Nova) e Professor Pesquisador II do Centro de Educação Aberta e a Distância da Universidade Federal de Ouro Preto. Contato: jose.junior@ifmg.edu.br.

Recebido em 28/11/2014

Aprovado em 19/12/2014