

Gramáticas da criação: reflexões sobre um paradigma de crítica literária-teológica-religiosa¹

Grammars of creation:
reflections on a paradigm of religious theological literary
criticism

Adna Candido de Paula *

Resumo

Este artigo apresenta e discute a prática da crítica literária-teológica-religiosa, a partir da obra *Gramáticas da criação*, de George Steiner. Para tanto, problematiza a atribuição de valor ao objeto literário em uma perspectiva religiosa e ao objeto teológico-religioso em uma perspectiva literária. São apresentadas as considerações críticas de Steiner sobre o *Livro de Jó*, na dimensão religiosa-teológica, e sobre *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, na dimensão literária. Outrossim, indica a pertinência da reflexão de Steiner sobre as noções de “criação” e “invenção”, seus pontos de contato e de distanciamento. Como pano de fundo dessa discussão, desenvolvida em um panorama de argumentos que fazem a ponte entre a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade, está a questão da temporalidade humana.

Palavras-chave: *Crítica literária; criação; invenção; hermenêutica.*

¹ Artigo recebido em: 29/06/2013. Aprovado em 02/12/2013.

* Adna Candido de Paula, Professora de Teoria da Literatura na Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), em Diamantina (MG). Doutora em Teoria e História Literária, pela UNICAMP, doutoranda em Ciência da Religião, pela UFJF. Contato: adna.paula@edu.ufvjm.com

Abstract

This article presents and discusses the practice of religious theological literary criticism based on George Steiner's *Grammars of Creation*. In order to do so, the present study problematizes value assignment to literary objects through a religious perspective and value assignment to theological religious objects through a literary perspective. The article also presents Steiner's critical considerations on the *Book of Job* based on a religious theological dimension, and on Dante Alighieri's *The Divine Comedy* through a literary point of view. In addition, it indicates the relevance of Steiner's insights into the notions of "creation" and "invention", their points of contact and distancing. As background to this discussion, grounded on a link between interdisciplinarity and transdisciplinarity, resides the question of human temporality.

Keywords: *Literary criticism; creation; invention; hermeneutics.*

Introdução

O princípio básico de toda ciência, em suas diferentes perspectivas, exata, natural ou humana, é de que há uma relação dialética entre o objeto a ser analisado e seus métodos de interpretação. A natureza de um determinado objeto orientará, em certa medida, a(s) metodologia(s) de abordagem(ns) deste. O trabalho científico não deve ser reduzido ao resultado final, mas precisa se concentrar na atualização de sua atividade, apoiando-se nas contradições inerentes ao objeto, nos impasses das análises e em seus graus sucessivos de (re)elaboração. Há entre os objetos das ciências humanas, ou das humanidades com maior abrangência, semelhanças notáveis que poderiam indicar que as naturezas e funções destes se reduzem a um único processo interpretativo, o da compreensão, como diria Wilhelm Dilthey. A teologia, as artes e a filosofia são áreas que, frequentemente, se aproximam. Há entre elas uma similaridade discursiva que tanto autoriza o uso de métodos hermenêuticos similares quanto induz ao nivelamento das diferenças, anulando, assim, a identidade de seus objetos. No que diz respeito às aproximações entre o discurso teológico e o filosófico, de acordo com George Steiner, foi a filosofia de Immanuel Kant que determinou a

linha de demarcação, o que não impediu que os dois partilhassem da mesma raiz. Para Steiner, as artes, a teologia e a filosofia constituem essencialmente uma tentativa de resposta, uma atribuição de sentido para o indivíduo. As três áreas tentam responder perguntas da infância da humanidade: de onde viemos?; por que estamos aqui?; há um plano para a existência?; o que havia antes da existência? Somos, segundo ele, *criaturas sedentas e empenhadas em voltar para casa, para um lugar que nunca podemos conhecer* (Steiner, 2003, p. 28).

A religião opera com o discurso figurado, alegórico, muito próximo do discurso metafórico da literatura, já o discurso literário preserva e transforma a linguagem cotidiana, ampliando os sentidos. A metáfora, como percebeu Paul Ricoeur, é um processo retórico que tem o poder de redescrever a realidade ficcionalmente. Se havia diferença entre a metáfora, que se restringia ao nível da palavra, e a alegoria, que se estendia ao nível da frase e dos discursos, ela se perdeu ao longo dos tempos. A metáfora não pode mais ser vista como a unidade mínima (palavra) da alegoria (frase). O que parece, de fato, distinguir essas duas formas de linguagem, metafórica ou alegórica, é a pressuposição da verdade. A alegoria, no domínio das escrituras sagradas, dos textos místicos e religiosos, busca, apesar de trabalhar com níveis de sentido, o ensinamento moral da verdade. Já a metáfora literária, que funciona da mesma forma que o discurso alegórico, não tem comprometimento com a verdade. Ela não está mais, e Karl Phillip Moritz já indicava essa tendência no século XVIII, imbuída da injunção, da obrigatoriedade de transformar moralmente a ação social. Pode-se dizer, então, que a diferença entre os discursos literário e religioso não está no nível da ambiguidade dos sentidos que eles apresentam, mas, sim, no campo de ação e do *télos* de cada um: o religioso e o místico, no domínio da moral, e o literário, no domínio da ética. Mas se, por um lado, a configuração dos dois discursos legitima a aproximação entre eles, por outro, ela não justifica a literatura ser um objeto de exemplificação do discurso religioso, nem tampouco as escrituras sagradas e os demais textos místicos serem objeto, ou servirem de teoria, para as análises literárias. A única possibilidade de se efetivar uma interdisciplinaridade

rica e produtiva é a produção de um saber comum que respeite as especificidades desses discursos e que contribua para a auto-reflexão desses processos de interpretação.

O diálogo entre as disciplinas, princípio básico da interdisciplinaridade, exige paciência e dedicação, pois é preciso conhecer em profundidade, e não em superfície, o discurso alheio para saber operar com seus elementos sem desprezar sua especificidade. A preocupação em encontrar caminhos para este diálogo tem determinado as últimas publicações desta autora³, que empreende esforços a fim de configurar uma teoria literária-teológica-religiosa. No entanto, para esta ocasião, o que se propõe é apresentar alguns pontos centrais de uma obra que figura, em certa medida, como um paradigma de crítica literária-teológica-religiosa. Diferentemente da teoria literária, que é uma metodologia dinâmica que se forma a partir dos plurais e heterogêneos objetos literários, a crítica literária tem por objetivo atribuir valor às obras literárias (Compagnon, 2006). No entanto, a obra, *Gramáticas da criação*, ultrapassa os limites disciplinares aproximando, em um exercício hermenêutico amplo, a historiografia, a crítica e a teoria literárias de outras disciplinas, tais como, a teologia, a filosofia, a matemática, a arquitetura, a história e a tecnologia.

George Steiner⁴ é um crítico literário humanista, no sentido amplo do termo, cujo exercício da literatura comparada ultrapassa os limites da academia e compreende o objeto literário integrado no domínio da cultura, que, por sua vez, tem por objetivo tornar suportável a existência. A crítica de Steiner é, em última instância, uma luta contra a morte do pensamento, um lamento pelo fato de a literatura, a filosofia e as ciências deixarem de se comunicar:

³ Cf. Paula, Adna .C., 2009, 2010, 2011a, 2011b e 2012.

⁴ George Steiner é Professor Emérito da Universidade de Genebra, conhecido, internacionalmente, como um estudioso da cultura ocidental. Foi nomeado, em 2001, “Eliot Norton Professor of Poetry”, na Universidade de Harvard, e “Extraordinary Fellow of Churchill College”, na Universidade de Cambridge. Além de *Grammars of Creation*, destacam-se *After Babel; No Passion Spent; In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Redefinition of Culture; Antigones: How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art and Thought* e *Errata: An Examined Life*. A coletânea de palestras proferidas no Massey Lectures, para a CBC, foi publicada posteriormente com o título *Nostalgia for the Absolute*.

Notre monde se rétrécit. Les sciences nous sont devenues inaccessibles. Qui peut comprendre les dernières aventures de la génétique, de l'astrophysique, de la biologie? Qui peut les expliquer au profane? Les savoirs ne communiquent plus; les écrivains et les philosophes sont désormais incapables de nous faire entendre la science. La science brille pourtant par son imaginaire. Comment prétendre parler de la conscience humaine en laissant de côté ce qu'il y a de plus audacieux, de plus imaginatif? Je m'inquiète de savoir ce que veut dire "être lettré" aujourd'hui – "to be literate", l'expression est encore plus forte en anglais. Peut-on être lettré sans comprendre une équation non linéaire? La culture est menacée de devenir provinciale. Peut-être faudra-t-il repenser toute notre conception de la culture⁵.

Para a especificidade desta abordagem, interessam, em primeiro plano, as aproximações que Steiner promove entre os discursos filosófico, literário e teológico, a respeito dos quais Steiner demonstra ter respectivo domínio disciplinar. Citando Bocaccio, em *Vida de Dante*, Steiner defende a ideia de "que a teologia e a poesia possam ser definidas como quase uma única e mesma coisa; na verdade, afirmo ainda que a teologia não é nada mais que um poema de e sobre Deus". Ao que acrescentaria que o discurso filosófico é uma música do pensamento (Steiner, 2003, p. 26). É preciso dar importância ao vocábulo "quase", visto que o entendimento de Steiner sobre a linguagem, como se verá, denota seu conhecimento sobre as especificidades e a natureza dos dois discursos. Contudo, pode-se depreender um método subjacente às análises de Steiner. O pensador elegeu uma determinada noção comum aos três discursos – filosófico, teológico e literário – como o fio condutor de suas reflexões: a noção de "criação". O sentido da criação, em suas diversas concepções e a partir de diferentes problemas, é a base para as duas análises de Steiner que serão apresentadas, aqui, sobre o *Livro de Jó* e sobre *A Divina Comédia*. Ele considera que o campo semântico de "criação", usado nas narrativas religiosas e mitológicas sobre as origens do mundo, determina as tentativas de *compreender a criação articulada da poesia*

⁵ Entretien: George Steiner: "L'Europe est en train de sacrifier ses jeunes", realizada por Juliette Cerf, no dia 12/12/2011. A entrevista foi postada no dia 29/03/2012, no site Téléràma.fr – Consultado no dia 17/06/2013. <http://www.telerama.fr/idees/george-steiner-l-europe-est-en-train-de-sacrifier-ses-jeunes,75871.php> Téléràma n° 3230.

e de hipóteses filosóficas (Steiner, 2003, p. 24). Os desdobramentos da noção de criação nestes três discursos se voltaram para duas relações relevantes para o crítico – a do criador e sua criatura e a da criação em oposição ou similaridade com a invenção. Resta observar que há, igualmente, outro fio condutor que sustenta as aproximações estabelecidas por Steiner, o da temporalidade humana. O crítico leva em consideração o fato de que, tanto para Santo Agostinho quanto para a cosmologia moderna, não há a noção de temporalidade anterior à criação, assim como para a ontologia heideggeriana, na qual *sein* e *zeit* são coextensivos, *o tempo nasce no ser* (STEINER, 2003, p. 80). Há, segundo Steiner, uma unanimidade na percepção de que qualquer “produção humana e qualquer conceito ou ato estético articulado se estabelecem no interior de limites temporais claramente marcados por componentes históricos, sociais e psicológicos” (Steiner, 2003, p. 80). Entretanto, se a temporalidade está diretamente implicada nos nascimentos da filosofia, da teologia e das artes, as múltiplas e variadas concepções e entendimentos sobre o tempo interferem, proporcionalmente, na funcionalidade desses discursos. O tempo lhes é matéria e moldura. Por outro lado, o tempo determina a história do começo, o começo da história e seu fim.

Na mais confiante elaboração metafísica e na obra de arte mais triunfal há sempre um *memento mori*, um empenho implícito para conter a ação fatal do tempo e da entropia que penetra toda forma viva. É desse embate que o discurso filosófico e a produção da arte derivam seu poder criativo e sua tensão não-resolvida, da qual a beleza e a lógica representam os principais modos formais (Steiner, 2003, p. 10).

Este tema é retomado no momento de apresentar a distinção e a aproximação, indicadas por Steiner, dos vocábulos “criação” e “invenção”. Steiner tentará demonstrar como a fronteira entre essas duas noções é tênue e em que medida elas retratam uma relação antiga do discurso literário, aquela do “fundo” com a “forma”.

As noções de gramática e de linguagem

Metaforicamente, os termos “gramática” e “linguagem” têm sido empregados em discursos de diferentes áreas do conhecimento,

com variadas acepções, por isso, se faz necessário precisar os sentidos nos quais estes vocábulos estão sendo adotados. Tzvetan Todorov indica que, nos séculos XIII e XIV, com a Escola Modista, havia um entendimento de que a gramática só poderia se constituir em uma ciência se fosse universal, única para todos os indivíduos. Sua função seria corrigir a linguagem na medida em que esta faz abstrações do discurso real. Caso se admita, conforme Todorov, a existência de uma gramática universal, ela não pode ser pensada somente no domínio da língua, mas, também, na compreensão de outras atividades simbólicas. É nessa perspectiva que Todorov se propõe a estudar a narrativa como um tipo de atividade simbólica. Para tanto, ele propõe que se tome emprestado o aparato conceitual dos estudos sobre as línguas, mas, evitando seguir, sem reflexão e posicionamento crítico, as teorias correntes sobre a linguagem. Todorov acredita que os estudos sobre as narrativas poderiam contribuir para “corrigir a imagem da língua, tal como a encontramos nas gramáticas” (Todorov, 2003, p. 151). A proposta de Todorov no capítulo “A Gramática da Narrativa”, do livro *Poética da prosa* (2003), é apresentar uma análise da narrativa a partir do isolamento de unidades formais que apresentam analogias com as partes do discurso. Grosso modo, o teórico da literatura franco-búlgaro procurou identificar uma gramática das narrativas, não para explicá-las, mas para definir um aparato descritivo, afinal, “antes de poder explicar os fatos, é preciso aprender a identificá-los” (Todorov, 2003, p. 163).

(...) meu objetivo era antes o de levantar questões que o de fornecer respostas. Todavia, acho que a própria ideia de uma gramática da narrativa é incontestável. Essa ideia repousa sobre a profunda unidade da linguagem e da narrativa, unidade que nos obriga a rever nossas idéias sobre ambas. Entenderemos narrativa se soubermos que o personagem é um nome melhor a, a ação, um verbo. Mas o nome e o verbo são mais bem entendidos se pensarmos no papel que desempenham na narrativa. Em definitivo, a linguagem só será entendida se aprendermos a pensar sua manifestação essencial, a literatura (Todorov, 2003, p. 163).

Em uma primeira leitura, superficial, de *Gramáticas da criação*, seria possível afirmar que os termos “gramática” e “linguagem”

têm acepções diferentes para Todorov e Steiner. Embora ambos compreendam que as artes, em geral, e a literatura, em específico, nascem a partir de seus referenciais dispostos no mundo da vida, para reforçá-los, deturpá-los ou negá-los; eles também concordam que a linguagem é o veículo para a manifestação do discurso. Entretanto, o tratamento que cada um confere à noção de “gramática” está separado por uma linha tênue. Pode-se afirmar que a acepção de Todorov é mais imanente que a de Steiner, apesar deste último entender que o texto guarda a potencialidade dos sentidos, assim como é o artefato que presentifica a “criação”, em suas possibilidades de ser e, também, de não-ser. O texto será, por exemplo, o meio pelo qual Steiner problematizará a temporalidade humana: “Há um sentido real em se afirmar que o texto e a arte engendram um tempo específico e particular. (...) A sintaxe estabelece um espectro multifacetado de “tempos”” (Steiner, 2003, p. 81). A linguagem oferece ao Ser meios para alterar seu mundo, recorrendo, por exemplo, a estruturas frasais condicionais. Na concepção de Steiner, a gramatologia dos verbos futuros, subjuntivos e optativos, corroborou com a sobrevivência e a evolução do “animal linguagem”:

Há um sentido genuíno no qual todo uso humano do tempo futuro do verbo “ser” representa uma negação, por mais limitada que seja, da própria fatalidade da mortalidade terrena; da mesma forma como todo uso de uma sentença condicional estabelece a refutação da inevitabilidade bruta e despótica do factual. Fórmulas que envolvam tudo o que “deverá ser”, o que “será” e o que “poderia ser”, circulando em campos intrincados de força semântica ao redor de um centro oculto ou de um núcleo de potencialidades, são as senhas da esperança (Steiner, 2003, p. 15).

No entanto, o sentido dado por Steiner para a “gramática” vai além das estruturas frasais, que poderiam apontar para sistemas simbólicos universais. Na acepção dada ao vocábulo na obra *Gramáticas da criação*, gramática é a “organização articulada de uma percepção, uma reflexão ou uma experiência; como a estrutura nervosa da consciência quando se comunica consigo mesma e com os outros” (Steiner, 2003, p. 14). Tendo em vista que, para Steiner,

estudar a instauração da consciência humana é o equivalente a explorar o nascimento da linguagem, o foco de sua investigação é o sentido da gênese e dos desdobramentos que surgem a partir dele: o que é a criação?; o que havia antes dela? A linguagem é, por excelência, o meio para se perceber, refletir e experienciar as relações com o não-ser e com a gênese, “que considero fundamentais para a criação” (Steiner, 2003, p. 153). Percebe-se, assim, que Steiner considera, em suas análises, a interlocução entre a sintaxe e a semântica, entre o significante e o significado, e insere a dialética dessas relações no plano mais amplo dos discursos das humanidades e das ciências. É preciso, agora, perceber como essa articulação está presente nas análises que Steiner realiza em *Gramáticas da criação*. Para atender ao objetivo deste estudo, que é o de refletir sobre um paradigma de crítica literária-teológica-religiosa, serão observadas duas de suas análises: sobre o *Livro de Jó* e sobre *A divina comédia*.

○ Livro de Jó

O interesse de Steiner no *Livro de Jó* se justifica pelo fato de ser este considerado uma obra-prima da literatura do movimento sapiencial; a leitura deste episódio bíblico mostra como é frágil a fronteira entre o discurso literário e o teológico. Além dessa especificidade, o *Livro de Jó* coloca um problema – a relação conflituosa que se nota, no nível da linguagem, entre criador e criatura. O pano de fundo dessa análise é a questão da responsabilidade do artista sobre sua criação: Quais são as responsabilidades do criador em relação à sua própria obra? Ainda não se refletiu de modo realmente exaustivo sobre esse tópico (Steiner, 2003, p. 50). Há uma dialética entre criador e criatura cujos desdobramentos ampliam os sentidos da criação, seja no campo literário ou no teológico. Steiner lembra que, “a partir de uma escatologia especificamente marxista-leninista, Georg Lukács garantiu que todo pensador e todo artista continuavam responsáveis até o final dos tempos não só pelos usos mas inclusive pelos abusos que suas obras autorizavam” (Steiner, 2003, p. 50). Mas, ao se considerar a questão da responsabilidade do autor é preciso, igualmente,

questionar se as criaturas criadas pela ficção, ou pelas Escrituras Sagradas, também possuiriam algum direito em relação ao criador. Ao que tudo indica, trata-se de um falso problema, pois não existe controle daquilo que foi animado, que recebeu a *anima*, ou, em outras palavras, o sopro da vida. Segundo Steiner, toda vez que esse “sopro se transforma em furacão, as relações entre criador e o criado na teologia, na metafísica e na estética acabam por dissociar-se” (Steiner, 2003, p. 53). No entanto, essas três áreas de conhecimento, e em especial a literatura, cria novos mundos e, por conseguinte, novas formas de habitá-lo e novos modos de ser. Paul Ricoeur, que também articula o nível da frase com o nível do sentido, observa que o que há a ser interpretado em um texto é a proposição de um mundo, o “mundo do texto”, com suas proposições de sujeitos e de ações, dispostos em estruturas espaço-temporais,

pela ficção, pela poesia, novas possibilidades de ser-no-mundo são abertas na realidade cotidiana; ficção e poesia visam ser não mais sob a modalidade do ser-dado mas sob a modalidade do poder-ser. Por aí, a realidade cotidiana é metamorfoseada em favor disso que poderíamos chamar de variações imaginativas que a literatura opera sobre o real (Ricoeur 1988, p. 56).

Há relatos de autores, como o próprio Steiner cita, no caso de Gustave Flaubert, cujas personagens parecem assumir o controle de sua própria configuração, assim como de sua ação. Flaubert se perde entre afirmar, por vezes, que Emma Bovary era uma extensão dele mesmo, e, em outros momentos, dizer que não a controlava, que ela tinha vida própria dentro da narrativa (Steiner, 2003, p. 175). O que interessa a Steiner é perceber o movimento dialético entre criador e criatura figurado na relação entre Jó e Deus. A criatura exige que o criador se justifique, clama para que ele se revele, visto que os imerecidos sofrimentos, os quais permite que Jó sofra, colocam em xeque sua superioridade: “estabelecem a possibilidade real de que o Criador ou é fraco – o satânico pode, no fim das contas, acabar prevalecendo – ou caprichoso, infantil e sádico; alguém realmente capaz de matar por prazer” (Steiner, 2003, p. 53). Essa interpelação de Jó coloca a questão da responsabilidade do criador por suas criaturas.

Segundo Steiner, o questionamento de Jó é de natureza ontológica, “é uma inquirição que interroga o ser do ser (das Sein des Seyns) de uma forma muito mais radical que Heidegger. Sua expressão formal é especificamente epistemológica” (Steiner, 2003, p. 57). A criatura deseja conhecer o sentido do universo. O questionamento é teológico e filosófico, mas a resposta, de acordo com Steiner, é estética, é um paradigma da “arte pela arte”:

Na estética da resposta sem resposta de Deus a Jó, a “arte pela arte” ou, mais exatamente, a “criação pela criação” ostenta o tempo todo sua grandeza e sua petulância festiva em relação à humanidade. O silêncio da criação⁶ [sic] para justificar-se ou explicar-se, análogo à recusa do oleiro para assumir qualquer responsabilidade pela argila, estende-se implícito na tautologia da Sarça Ardente que afirma “Eu sou o que sou” (ou “Eu sou/Eu sou”) (Steiner, 2003, p. 58).

Esta análise comparativa, focada na relação criador-criatura, tem desdobramentos conceituais para a teoria da literatura. O criador não pode responder por suas criaturas, pois o ato de criar já é uma resposta, uma dádiva. Citando Martin Buber, Steiner sustenta o fato de que a criação é a única resposta possível para Jó, *Deus oferece-Se a Jó. Ele é a resposta* (Steiner, 2003, p. 58). Contudo, essa análise de Steiner indica a necessidade de reflexão a respeito da natureza e da funcionalidade dos objetos. A análise é feita de um episódio teológico, não de uma ficção literária. Do ponto de vista da crítica literária, Deus é uma personagem de ficção, assim como o próprio Jó, mas, do ponto de vista teológico, a personagem “Deus” não está no mesmo patamar de configuração que a de “Jó”. A linguagem teológica não é puramente metafórica, é preciso considerar que, para além de sua estrutura discursiva, seus temas são o nome de Deus e o “Reino de Deus”, o que força o intérprete a considerar que, nelas, há algo a mais a ser percebido. O que é simbólico, em uma história-metáfora, não é seu aspecto de realismo, mas, ao contrário, a extravagância que interrompe o curso da ação e que constitui o que Ricoeur chama de *o extraordinário no meio do ordinário*, que figura

⁶ Com certeza a palavra correta seria “criador”, o que se depreende do contexto da frase e da condução dos argumentos. Possivelmente, foi um erro de tradução ou de edição.

como o traço que transforma a poética da parábola em uma poética da fé. O poder poético de ficção é o de re-descrever a realidade. É precisamente neste sentido que ela, a ficção, é uma espécie de modelo; mas o discurso religioso não é uma ficção como as outras, é uma metáfora limite. O poder de redescrição que está ligado à linguagem religiosa, seu funcionamento como expressão limite, orienta para a *experiência-limite*, como esta do *Livro de Jó*. É, segundo Ricoeur, essa adequação da expressão-limite à experiência-limite que faz com que a linguagem religiosa, como toda linguagem poética, redescrava a experiência humana. A linguagem religiosa deve ser tratada, então, em termos de *modelos-de-revelação*. Observa-se que Steiner atenta para esta especificidade, ao observar o desdobramento do caráter estético da resposta de Deus no teológico:

Em sua dimensão própria, o *Livro de Jó* consegue ao mesmo tempo nos comunicar e espelhar o furioso mistério da criação original e do ser em sua formação. Na medida em que possuímos o poema, na medida em que suas linhas nos assombra e mobilizam, podemos passar a compartilhar algo da opção de Deus para o poético numa contra-reação explosiva aos desafios do ontológico, do ético e do religioso (Steiner, 2003, p. 59)

Em contrapartida, algumas das análises de Steiner são baseadas na literariedade do texto bíblico e nas especificidades dessa língua, que colaboram, como deve de fato ocorrer, para a manifestação dos sentidos: “Articulada em sequências e ecos cruzados cuja delicadeza, cujo poder narcótico, cuja prodigalidade de significados e sugestões desafiaram milênios de explicação e análise hermenêutica, a resposta de Deus a Jó é uma composição elaborada na oficina de um artista. O que está em jogo são premiações e números de opus” (Steiner, 2003, p. 57). Esse tipo de análise pertinente e desejável, que considera as articulações entre o nível da frase, sua estrutura, seus recursos estilísticos e os sentidos manifestos por estes, cria a expectativa, no leitor da crítica, de conhecer a matéria analisada e, neste sentido, a obra de Steiner frustra a recepção, tendo em vista que não há trechos das obras analisadas reproduzidos no discurso crítico. A crítica não pode prescindir de seu objeto, a condição de existência da crítica é o

próprio objeto, por isso, a necessidade de ver crítica e objeto articulados no nível do discurso. A prática interdisciplinar é significativa, entre outras contribuições, por oferecer a oportunidade para a reflexão do diálogo no nível das metodologias e das hermenêuticas. No plano metodológico da interpretação dos textos, a hermenêutica geral e a hermenêutica bíblica estão em relação de inclusão mútua. Ficando, em um primeiro momento, esta subordinada àquela, porque a hermenêutica bíblica incorpora conceitos, argumentos e métodos da hermenêutica geral: (i) a reflexão sobre as categorias do texto e de sua interpretação, (ii) sobre a dialética da explicação com a compreensão, (iii) sobre o papel do leitor e sobre a historicidade do sentido. Mas, por outro lado, a especificidade da linguagem bíblica, ou seja, a originalidade “absoluta” de seu referente (o nome de Deus) e de seu mundo (o Reino) subverte a relação e faz da hermenêutica bíblica um caso único da hermenêutica geral. Há, portanto, uma descontinuidade entre as duas hermenêuticas, literária e bíblica. Ainda sobre a análise do *Livro de Jó*, Steiner indica, em um exercício de metacrítica, o papel da crítica representado na personagem de Satá:

Ao se manter numa ácida intimidade com o Divino, como os críticos em geral costumam manter-se com os artistas, seu papel pode ter sido seminal: Satá pode ter provocado Deus para que começasse a criar. “Mostre-me”, desafia o crítico-teórico. Quando a criação se apresenta à sua frente, Satá começa a procurar suas falhas. A satisfação do Criador – aquele “muito bom” das Escrituras – é motivo de ironia. [...] Por permitir que Satá continue com seu jogo sádico, Deus arrisque a revelar alguma fraqueza no interior de Sua criatividade e de Sua exuberância de artesão (Steiner, 2003, p. 59).

Satá também é testado, pois a criação é um ato divino. A obra, literária, filosófica ou teológica, sempre diz mais e melhor o próprio sentido, e aí reside a provocação da criação que silenciosamente murmura, como uma esfinge invisível, “decifra-me ou devoro-te”. Diante de objetos que articulam as três dimensões, filosófica, teológica e literária, o crítico se vê provocado a conhecer a natureza do objeto analisado e as especificidades das hermenêuticas

envolvidas. O que está em questão são as formas de incorporar, na investigação metafísica e nos discursos filosófico e literário, respectivamente, as nuances e particularidades de recepção dos outros dois. O próprio criador é confrontado com este enigma, uma mistura de medo e atração, como observa o próprio Steiner: “Sempre que não se limita à lógica formal, será que a filosofia é capaz de distanciar-se genuinamente de seu próprio estilo operacional e libertar-se das insinuações das “Musas”?” (Steiner, 2003, p. 64). O crítico é, igualmente, confrontado em relação ao recorte de análise que apresenta, sempre incompleto, sempre parcial. Mas essa não é sua fraqueza, nisso reside sua força, haja vista que um objeto plural, que desperta a atenção e interesse de três áreas, a saber, a literária, a teológica e a filosófica, jamais para de significar e de ressignificar. Toda análise crítica será sempre “uma”, e nunca “a” análise.

A Divina Comédia

A análise de Steiner sobre a *Divina Comédia* é rica em detalhes e aspectos observados, pois o crítico considera que é no poeta italiano que se articulam, em torno das noções de “criação” e “criatividade”, os três campos, literário, filosófico e teológico, em *orgânica coesão*. Dante, segundo Steiner, soube fazer com primazia a aproximação entre os códigos religiosos, metafísicos e estéticos. Dante é um criador, sua criação ofusca as viagens dos navegares da baixa Idade Média e do Renascimento. Sua viagem é épica, ele vai ao inferno, assim como fez Ulisses, Orpheu, Eneias e tantos outros heróis.

Que se leve em consideração o ponto central da criação e da descoberta de Dante: a ideia de que o território do inferno, do paraíso e do céu (cujas expressões em boa parte Dante foi o primeiro viajante secular a descrever) também se estrutura de forma temporal. São territórios que configuram espaços-tempo. É o poderoso talento intelectual operando na *Commedia* que a capacita a mapear o tempo no próprio interior do espaço. O movimento do Peregrino torna a cronologia sensível; uma cronologia que se estende desde o tempo antes do tempo, quando Deus estava na imanência de criar nosso universo, até o fim absoluto de toda temporalidade, marcado pelo juízo final (Steiner, 2003, p. 88-89).

A observação sobre a relação tempo-espaço é particularmente literária, teórica, e faz lembrar os estudos de Mikhail Bakhtin sobre o cronotopo⁷, que representa a indissociabilidade desses dois elementos. O cronotopo é o elemento de conexão entre a literatura e a história e possui dois sentidos: (i) um restrito, como unidade de análise narrativa que permite a aplicação a textos literários concretos, observados na sua singularidade; (ii) outro amplo, como unidade de estudo susceptível de detectar estruturas invariantes e transhistóricas. O cronotopo dantesco é especial, por ser restrito e por caracterizar de maneira excepcional, segundo Steiner, essas duas categorias. Dante associa a unidade temporal às experiências sensíveis do peregrino, de acordo com os lugares que visita:

Nos espaços da danação, o tempo se desdobra em vastidões definidas de sofrimento. Nas esferas da benção, a temporalidade se abre na serenidade de um infinito de luz. No Purgatório, a aceleração do tempo e as dimensões temporais que são representadas espacialmente se transformam de acordo com o progresso da alma em direção à eternidade (Steiner, 2003, p. 89)

A obra de Dante oferece, por sua estrutura, um modelo privilegiado para que Steiner desenvolva seu tema, a noção de “criação” atrelada a certa concepção de temporalidade. Ao contrário da leitura feita sobre o *Livro de Jó*, Steiner se debruça sobre o texto literário com mais propriedade, mesmo sem o apresentar; ele reflete sobre elementos típicos dos estudos literários, assumindo que a obra possui uma composição que faz uso dos elementos da *poiesis*. Observa que Dante buscou equalizar as tensões entre a ficcionalização e a revelação inserindo, por exemplo, a figura de Beatriz como portavoza daquilo que Deus permitia ser revelado. É nesse aspecto que a obra dantesca figura como o único texto secular que realiza a “ficção da verdade”. Steiner atribui essa competência de Dante à sua formação particular: “Dante é uma figura formidável na história da teologia filosófica do Ocidente e um teórico político de primeira ordem” (Steiner, 2003, p. 91). Apesar de não apresentar nenhum

⁷ Bakhtin, 2002.

trecho da obra, assim como fez com o *Livro de Jó*, Steiner valoriza o domínio de Dante sobre a linguagem, o estilo, a alegoria e a retórica, e reconhece na obra um projeto estético cujo objetivo era a criação de uma linguagem nacional:

Tanto em seus tratados sobre a língua vulgar quanto em suas explorações minuciosas sobre os limites do comunicável no *Paradiso*, o que Dante continuava elaborando de maneira programática, na verdade, eram as bases de uma nova linguagem nacional. Sua opção pela língua vulgar para a *Commedia* e seus usos combinatórios e inovadores de uma língua até então dispersa e incipiente já representa por si só um eminente ato de criação (Steiner, 2003, p. 89-90).

Muitos autores seguiram essa empreitada de associar um projeto ideológico a um projeto estético. No Brasil, um exemplo digno de nota é a proposta de Mário de Andrade, que tentou configurar uma língua literária brasileira, híbrida, elaborada a partir de três dimensões da língua materna – a linguagem cotidiana, a linguagem erudita e a folclórica. Steiner observa, igualmente, que em *A Divina Comédia* é possível identificar uma metaliteratura, na medida em que há uma espécie de reflexão teórica sobre a estética. Steiner não apresenta trechos que comprovem a afirmação, mas direciona essa dimensão da obra dantesca para o que considera a perfeita presença, na obra, do artista e do artesão, um equivalente de Deus: “O essencial, para nós, é a representação dantesca de Deus como o artista e artesão. Conforme acreditava São Tomás, Deus cria como um artesão, sicut artifex rerum artificatarum, e acalenta de tal forma Suas criações que jamais permite que se afastem” (Steiner, 2003, p. 116). Engenho e arte aparecem e reaparecem na história da literatura como uma tradução da relação entre o artista e o artesão. Apesar de Steiner não abordar a questão diretamente, ele a indica ao afirmar que, na “Divina Comédia, o artesão compõe tanto o conteúdo de sua produção quanto seus instrumentos” (Steiner, 2003, p. 90). O crítico considera que o *intelleto* e a *arte* são instrumentos do criador mortal, que, em um plano menor, representam as formas que habitam a inteligência divina. Nesse sentido, as formas verbais e estruturais são compatíveis com uma fonte transcendente única,

a do Criador. Essa proposição faz recordar a reflexão de Mário de Andrade sobre o assunto na obra *O Baile das quatro artes*. O que Mário de Andrade denomina como “arte” é a resultante do fluxo lírico somado ao trabalho artístico e à eleição das palavras “certas”; o artista participa da relação como o agente que move os dois últimos elementos da fórmula *lirismo puro + crítica + palavra = poesia*, além de ser o receptor do lirismo puro. Ou seja, a compreensão do *status* do artista é fundamental para a compreensão do conceito da arte, que deve associar o artesanato à criação:

Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. [...] ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão (Andrade, 1975, p. 12).

O artesanato, para Mário de Andrade, é a parte ensinável da obra de arte, ensinamento imprescindível, de acordo com o esteta, pois faz parte da técnica; mas a técnica da arte não se resume ao artesanato. O primeiro momento da técnica é o conhecimento do material com o fim de colocá-lo em movimento, em ação; o segundo é a virtuosidade, que, segundo Mário de Andrade, representa o conhecimento e a prática das diversas técnicas históricas da arte, o que implica que a virtuosidade também é ensinável, pois representa o conhecimento da técnica tradicional. Mário de Andrade amplia o conceito de virtuosidade, considerando-o importante, mas não imprescindível, podendo se tornar uma armadilha para o artista que se transformará em um virtuose, um reproduzidor imitativo de um tradicionalismo técnico. O virtuosismo somente é louvável naquele artista que cria em cima do modelo, que ultrapassa a tradição apresentando sempre novas maneiras de “ver”, “ouvir” e “sentir” o que já foi feito⁸. Steiner segue a mesma linha de interpretação, visto

⁸ “O virtuose verdadeiro jamais executará uma obra duas vezes da mesma maneira. Há sempre um valor instantâneo, espontâneo, cuja consequência mais lógica é a improvisação. E este será o virtuose ideal: o artista que cria no momento, entregue às possibilidades técnicas e

que identifica na obra de Dante a presença da tradição e da criação, e esta vai além das influências. A tradição está presente na polifonia do texto dantesco, nas presenças eleitas, nos companheiros de viagem, “vozes que murmuram sob as suas, e que são capazes de conferir até ao mais complexamente solitário e inovador dos atos criativos a experiência de uma trama compartilhada e coletiva” (Steiner, 2003, p. 95). A polifonia é uma técnica de composição musical que produz um efeito sonoro específico, que organiza, em estruturas variadas, várias vozes. Bakhtin, ao ressignificar o vocábulo no contexto da linguística, identifica como polifônica a presença de outros textos dentro de um texto central, textos que inspiram ou influenciam o autor. A polifonia é, igualmente, um distintivo entre a criação artística e a divina, segundo Steiner: “Só o movimento de Deus em direção a si próprio constitui, *stricto sensu*, um monólogo. Mesmo o mais “original” dos artistas, no sentido mais rigoroso de toda noção de “originalidade”, é polifônico. Outras vozes convidam ao desequilíbrio, ao abandono da compostura estéril, e acabam deflagrando o movimento da imaginação” (Steiner, 2003, p. 99). Para Steiner, uma voz, em especial, dentre as muitas presentes na *Divina comédia*, se destaca; é a voz do mestre do verso épico, “o autor de um texto genuinamente nacional e embrionário, Virgílio representa para Dante um verdadeiro sábio misteriosamente iluminado. Sua obra marcava o ponto exato de congruência das disciplinas poéticas e filosóficas da criação com o teológico” (Steiner, 2003, p. 103). No entanto, outra “voz”, outro texto, inspira e convoca o poeta italiano a criar:

Esse outro livro é a Bíblia Sagrada, já presente na procissão alegórica que anuncia o Jardim do Éden no Canto XXIX do *Purgatório*. Quem começa a convocá-lo é uma “musa” maior, uma musa superior até à mais inventiva elaboração do poeta. É a mesma musa que tornou possível a arte do *Livro de Jó* e a do *Livro dos Salmos*. É nela que o ficcional e o simbólico se reúnem em tautologias sugestivas das verdades que encarnam. Num nível mais elevado, nem a *techné*, nem

aos domínios íntimos do seu sentimento e da sua fantasia. E, de-fato, não é à toa que, no alemão, o verbo *fantasieren* tanto significa ‘cismar’, ‘fantasiar’, como ‘improvisar’ também” (Andrade, 1975, p. 50).

a habilidade e nem a mera compreensão não são nunca suficientes: *ben far non basta*. Só a fé é capaz de conferir substância (Steiner, 2003, p. 108).

A indicação de Steiner é de que a inspiração para criar uma obra que aproxima as três áreas, filosófica, literária ou teológica, é especial, diferente. É neste ponto que se compreende a diferença proposta pelo crítico entre a “criação” e a “invenção”.

A relação criação-inovação

Steiner apresenta o histórico do termo “inventar”, que, de origem latina, *invenire*, pressupunha o que pode ser “descoberto” ou “encontrado”, ou seja, aquilo que já existe e que poderia ser revelado. Com este caráter, o vocábulo passa a integrar a língua inglesa no final do século XV; a forma *invention* surge bem mais tarde. De acordo com Steiner, a partir de 1540, *invenire* passou a descrever a composição e produção de uma obra literária. Já no início de 1530, surge a conotação de “fingimento” ou “fabricação” atrelada ao vocábulo. A partir do estudo da evolução do termo, Steiner entende que a “invenção” não é “criação”, mas que a inventividade pode figurar entre o conjunto de virtudes do criador. A criação para o crítico tem um *status* superior à invenção. O ato criativo possui dois tributos: (i) ele é uma representação da liberdade, e é nesse sentido que os artistas são divinos, na gratuidade da criação; (ii) ele encerra em si a implicação paradoxal, o fato de criar algo que “é” assim como as possibilidades do que “poderia ser”. Igualmente, neste sentido, as criações artísticas são paralelas à criação de Deus, visto que o Ser, a criatura de Deus, também encerra em sua existência as possibilidades de ter sido “outra coisa”. Qual a implicação desses tributos para a criação literária?

Seria possível que até o mais acabado dos poemas não passasse, no fundo, da sombra tosca ou da transcrição, num discurso saturado, daquilo que já estava previamente programado para ser? Nesse caso, a persuasão do poema e sua reivindicação de nossas leituras repetidas implicariam a presença latente ou a pressão próxima de um outro

poema, que (ainda) não existe. Essa pressão próxima da ausência formada, de uma promessa de realização não-realizada mas sempre incipiente, constitui o ponto crucial não só das filosofias idealistas mas da experiência religiosa e mística (Steiner, 2003, p. 204).

Segundo Steiner, o poema “acabado” incorpora todos os rascunhos, todas as versões preliminares. O poema não terminado, interno ao poema final, está na mesma esfera de especulação do não-ser no ser. Essas presenças-ausências exercem pressão iminente sobre o que foi criado. Este também parece ser o entendimento de Mário de Andrade, que afirma ser “justamente a atividade artística que nos abre um dos caminhos mais penetrantes de introdução ao ser” (Andrade, 1975, p. 27).

No domínio da estética, é possível, igualmente, perceber que a relação entre “criação” e “invenção” está relacionada àquela, postulada por Horácio, em *Epistula ad Pisones*, da relação entre fundo e forma. Como observa Steiner, “a possibilidade de uma criação sem forma é tão inacessível ao senso comum e à linguagem natural como os estados especiais, exteriores às leis da física, que a teoria matemática postula no interior de um buraco negro” (Steiner, 2003, p. 34). A invenção está para a forma, assim como, a criação está para o conteúdo. O artista inventa, de acordo com Steiner, como o faz o engenheiro, mas a natureza dos discursos filosófico, teológico e literário tende a tornar indissociáveis essas categorias: “Em qualquer ponto de sua execução ou percepção, o conteúdo de um quadro coincide com o de seus recursos formais” (Steiner, 2003, p. 123). Friedrich Nietzsche, na obra *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*, já apontava para essa indissociabilidade da forma com o fundo. O filósofo lembra que aos dois deuses da arte, a Apolo e a Dionísio, vincula-se o entendimento de que no mundo helênico existia a contraposição entre a arte apolínea (forma) e a dionisíaca (fundo). No entanto, Nietzsche entende que “ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a

ponte” (Nietzsche, 2007, p. 24). Nietzsche defende que esses poderes artísticos irrompem da própria natureza, mas a mediação humana os separa, principalmente, no que diz respeito à estética moderna, que contrapõe o artista objetivo ao subjetivo: “Por uma fraqueza peculiar de nossa capacidade moderna, tendemos a complicar o profenômeno estético e a representá-lo de maneira muito complicada e abstrata” (Nietzsche, 1992, p. 59).

Steiner, na mesma perspectiva de Nietzsche, defende que as formas substanciam, que a distinção entre o inventado e o criado é abolida na dimensão estética. Embora o conteúdo tenha uma vitalidade multifacetada, essencialmente incomensurável, ele demanda da forma como condição de existência, por isso, “a composição ou mesmo o sistema filosófico, encerra um elemento redutor” e virulento. Num sentido mais profundo, a arte também é artífice (Steiner, 2003, p. 134). Fundo e forma são indissociáveis, o fundo está intrinsecamente implicado na forma, assim como a criação está implicada na invenção.

Considerações finais:

Gramáticas da criação é, sem dúvida, um texto instigante, provocador e revolucionário. A obra de George Steiner divide opiniões, alguns leitores célebres, como Edward Said, o consideram “um fenômeno”⁹, outros, como Peter Burke, apontam inconsistências em suas análises e veem nele um “paranoico”¹⁰, que afirma produzir de forma marginal ao ambiente acadêmico ortodoxo e de ser marginalizado pelos colegas. Com a primeira leitura de *Gramáticas da criação*, considera-se que Steiner está exercendo a prática interdisciplinar, afinal, em suas considerações, há a presença de conhecimentos disciplinares sobre as áreas. A interdisciplinaridade supõe um diálogo e uma troca de conhecimentos, de análises,

⁹ Trecho reproduzido na contracapa da obra traduzida no Brasil.

¹⁰ “Entrevistas reunidas em “George Steiner à luz de si mesmo”, que está saindo no Brasil, destacam os interesses múltiplos do crítico franco-americano, mas apontam sua incapacidade em desenvolvê-los”, por Peter Burke. Tradução de Leslie Benzakein. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0709200306.htm>. Site visitado em: 26 de junho de 2013.

de métodos entre duas ou mais disciplinas. Ela implica que haja interações e um enriquecimento mútuo entre vários especialistas. A especificidade está marcada no prefixo *inter-*, que é uma preposição latina que significa “no interior de dois; entre; no espaço de”. É o prefixo de palavras como *interlocução*, *interrelação*, *intermédio*, *intercâmbio*. A interdisciplinaridade pressupõe dois ou mais elementos em relação. Já a pluridisciplinaridade, ou multidisciplinaridade, é o encontro de pesquisadores e professores de disciplinas diferentes em torno de um tema comum, no qual cada um conserva a especificidade de seus conceitos e métodos. Trata-se de aproximações paralelas que tendem a um objetivo comum através de contribuições específicas. No entanto, a obra de Steiner não é nem interdisciplinar, visto que não há usos disciplinares explícitos de teorias com o efetivo diálogo entre os métodos, mas também não é pluridisciplinar, pois na leitura em profundidade de *Gramáticas da criação* é possível perceber que Steiner, mesmo que não os cite explicitamente, trata de temas específicos das áreas interpretando-os a partir de métodos e teorias tradicionais disciplinares, como se viu nas análises do *Livro de Jó* e da *Divina Comédia*. Na opinião de Buker, Steiner utiliza o método filológico, mas a Filologia Alemã, que surge no século XIX, focada na noção de *Literaturwissenschaft* (ciência da literatura), considera o texto imprescindível nas análises críticas e, como se observou, Steiner não apresenta trechos das obras que analisa. O mais célebre filólogo, Erich Auerbach, em *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental, não prescinde do texto literário, reproduzindo os trechos das obras sobre os quais faz considerações críticas. A filologia alemã nasce em oposição à cultura das *Belles Lettres* e ao gosto pela tradição retórica, assim como condena o “subjetivismo” na crítica literária. De acordo com a primeira impressão, o texto de Steiner retoma a crítica impressionista do século XIX, mas não é o caso deste autor. Steiner, de fato, não é interdisciplinar, mas, sim, transdisciplinar. Ele parte da cosmologia e da astrofísica para discutir os modelos de nascimento do universo e, a partir destes, estabelecer a distinção entre a criação humana e a divina, entre as noções de criação e invenção. As argumentações vão desde a matéria negra até à noção de temporalidade agostiniana,

passando pela matemática aplicada, como neste trecho, longo, mas exemplar:

A hipótese da “criação contínua”, isto é, da criação da matemática a partir de uma “matéria negra” interestelar ou a partir do nada, acaba de ser descartada. O que se supõe é que alguma espécie de *Big Bang* tenha realmente iniciado nosso universo há mais ou menos quinze bilhões de anos. A radiação de fundo e a compactação de “protuberâncias” em novas galáxias são tidas como sinais desse *incipit*. Num paradoxo supremo, quanto mais avançadas a radioastronomia e a observação de nebulosas do “limite do universo”, mais profundo é nosso mergulho no abismo temporal e no passado primevo no qual toda expansão começou. O ponto crucial, na verdade, é o próprio conceito de início. Modelos de criação contínua costumam ignorar o problema, elaborando suas soluções a partir da noção de eternidade e de *perpetuum mobile* tal como sonhado pelos alquimistas medievais e pelos criadores de autômatos. Na física *Big Bang* e da transição possível através de buracos negros para universos paralelos (com suas descrições ao mesmo tempo rigorosas e surrealistas), a noção de tempo é augustiniana. (...) A presença do verbo “ser” – o primeiro “é” – ao mesmo tempo cria e é criada pela eclosão da existência. Embora ainda escapem de nossos cálculos, durante a partícula inicial do tempo, as condições próprias de “estranheza” e “singularidade” (termos que penetram tão profundamente na metafísica e na poesia quanto na física da cosmologia), a ciência do final do século XX está muito próxima de desvendar o início do universo (Steiner, 2003, p. 20).

A transdisciplinaridade marca uma distinção forte em relação às demais práticas de aproximações entre os diversos campos das ciências, o que se percebe na etimologia do termo *trans-*, o mesmo usado em *transgressão*, *transversal* e *transpassar* cuja preposição latina *trans* significa “além de”, “para lá de”, “depois de”. Em 1972, Jean Piaget, nos *Proceedings*, assim definiu a prática transdisciplinar: “Enfim, à etapa das relações interdisciplinares, podemos ver suceder uma etapa superior, que seria a “transdisciplinaridade”, que não se contentaria em esperar pelas interações ou reciprocidades entre pesquisas especializadas, mas situaria essas ligações no interior de um sistema total sem fronteiras estáveis entre as disciplinas¹¹” (Piaget, 1972, p.144). O modo transdisciplinar é a idealização de

¹¹ Tradução livre da autora do artigo.

um sonho, no qual os sujeitos abandonam seus pontos de vista particulares de cada disciplina para produzir um saber autônomo de onde resultariam novos objetos e novos métodos. Esse ideal, que a crítica de Steiner exemplifica, suscita a questão: Estaria a universidade preparada para essa prática, as políticas acadêmicas estão prontas para acolher a transdisciplinaridade? “Fala-se claramente da necessidade da Evolução Transdisciplinar na Educação; no entanto, seu exercício efetivo e o “Como?” só poderão ser encontrados com o trabalho conjunto de indivíduos devotados ao inesgotável questionamento a respeito do homem e de sua existência, na Sociedade e neste imenso, inescrutável Universo” (Coll, 2002, p. 207). Este parece ter sido um desafio que Steiner assumiu. Há a ser considerado, por outro lado, e esta necessidade fica clara na análise de *Gramáticas da criação*, que a prática transdisciplinar determina, em sua textualidade, um leitor implícito¹², aquele capaz de perceber, mesmo que não sejam explicitadas, as especificidades disciplinares dos objetos e dos métodos de análise. Como bem disposto na “Carta da Transdisciplinaridade”, redigida e assinada, em 1994, por ocasião do “I Congresso Mundial de Transdisciplinaridade¹³”, realizado no Convento de Arrábida, em Portugal, a sustentação da prática transdisciplinar reside na unificação semântica e operativa das acepções através e além das disciplinas. A transdisciplinaridade pressupõe uma racionalidade aberta, mediante um novo olhar sobre a relatividade das noções de “definição” e de “objetividade”. Em comparação com a interdisciplinaridade e a multidisciplinaridade, a transdisciplinaridade é multirreferencial e multidimensional, e, embora, considere as noções de tempo e história, a transdisciplinaridade não exclui a existência de um horizonte transhistórico.

Referências

ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. 3ª. Ed.. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1975.

¹² Cf. Iser, 1979, p. 83-132.

¹³ Cf. Severo, Cristine Gorski; Paula, Adna Candido de, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. “Formas de tempo e de cronotopo no romance - ensaios de poética histórica”. Questões de Literatura e de Estética. São Paulo: Annablume, 2002.

COLL, Agustí Nicolau et alii. *Educação e transdisciplinaridade II*. Coordenação executiva do CETRANS (Orgs.). São Paulo: TRIOM, 2002.

ISER, Wolfgang. “A Interação do Texto com o leitor”. In: Luiz Costa LIMA (org.) *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Seleção, tradução e introdução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979,

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, [1992] 2007.

PAULA, A.C. “Tragédia, Epopéia e Lírica: As Narrativas das Mulheres do Antigo Testamento”. In: *Mandrágora* (São Bernardo do Campo), v. 15, p. 80-90, 2009.

_____. “Paul Ricoeur, Michael Riffaterre e Gérard Genette: Considerações Acerca do Duplo Regime do Objeto Literário”. In: *Revista Pesquisa em Foco em Educação e Filosofia* (São Luís), v. 3, p. 14-29, 2010.

_____. “Explicar e compreender: por uma teoria literária teológica-religiosa”. In: Suzi Frankl Sperber (Org.). *Presença do sagrado na literatura*. Questões teóricas e de hermenêutica. Campinas: Publief-Unicamp, v. 1, p. 11-21, 2011a.

_____. “Religiosidade e estética: a transposição da identidade pessoal em identidade poética na poesia de José Régio”. In: Jéri Roberto Marin (Org.). *Religiões e identidades*. Dourados: Editora UFGD, p. 309-328, 2011b.

_____. “A teoria da interpretação e a hermenêutica bíblica de Paul Ricoeur”. In: *Revista Brasileira de Literaturas e Teologias* (São Paulo), v. 2, p. 240-252, 2012.

PIAGET, Jean. “L’interdisciplinarité – Problèmes d’enseignement et de recherche dans les universités”. *Proceedings*. Paris : OCDE, 1972.

RICOUER, Paul. *Interpretação e ideologias*. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.

SEVERO, Cristine Gorski; PAULA, Adna Candido de. *No mundo da linguagem: Ensaio sobre identidade, alteridade, ética, política e interdisciplinaridade*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

STEINER, George. *Gramáticas da criação*. São Paulo: Globo, 2003.

TODOROV, Tzvetan. "A gramática da narrativa". In: *Poética da prosa*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.