

OS LIMITES DA CURIOSIDADE

João Alexandre BARBOSA

Universidade de São Paulo

É um livro que se lê com admiração e desconfiança. Na verdade, o que dizer de um livro que traz, antes do índice de conteúdos, a frase de advertência “pais e professores devem ser alertados de que o Capítulo VII não é uma leitura apropriada para crianças e menores”? Imediatamente, o leitor vai ao capítulo mencionado e vê que se trata de *O Divino Marquês*, isto é, de uma discussão sobre o Marquês de Sade. A pergunta inevitável é se “crianças e menores” lerão os eruditos seis capítulos anteriores, em que são discutidos problemas de arte, literatura e ciência. Mas como “pais e professores” podem lê-los, é bom mantê-los longe de curiosas criaturinhas, sobretudo o indigitado sétimo.¹

Lendo pela primeira vez este livro de Roger Shattuck, *Forbidden Knowledge. From Prometheus to Pornography*,² lembrei constantemente de duas histórias de que fui testemunha, ambas dos anos 70. A primeira envolvendo o poeta Ezra Pound e a segunda o crítico Otto Maria Carpeaux.

Quando da morte do poeta norte-americano, em 1972, eu estava em universidade dos Estados Unidos e pude assistir a uma homenagem que

¹ Sei que há algo de irônico na advertência de Shattuck, sobretudo se se pensar na voga do politicamente correto em seu país. Não posso, contudo, desconhecer o fato de que, na época de realização do livro, o autor era o presidente da Association of Literary Scholars and Critics, hoje presidida pelo crítico Robert Alter, e que surgiu como oposição à famosa MLA, defendendo uma posição mais conservadora em relação aos estudos literários.

Ihe foi prestada num dos auditórios da Universidade. A mesa era composta por poetas (Allen Ginsberg estava lá), críticos (lembro de Cleanth Brooks) e o editor americano de Pound, o notável James Laughlin, da New Directions. O público, que enchia completamente a enorme sala, era, sobretudo, de jovens. Anunciou-se que os alto-falantes iriam fazer ouvir a última entrevista concedida por Pound a uma jornalista norte-americana. O silêncio era total. A jornalista fez uma pergunta. Nada. Completo silêncio do poeta. E outra, a mesma coisa. Até que, depois de insistir umas cinco vezes, a jornalista pediu que o poeta, pelo menos, dissesse algo que pudesse servir de conselho às novas gerações de poetas; uma palavra que fosse. Então, como se viesse de muito longe, ouviu-se uma voz, como que cantada: Curiosity. E só. A palavra era a mensagem do poeta para as novas gerações. Agora, a segunda lembrança.

Numa de suas últimas visitas a São Paulo, sofrendo uma enorme perseguição política, que envolvia processos e mais processos em tribunais de exceção, Carpeaux jantou em restaurante paulistano com quatro ou cinco amigos e admiradores, e entre estes últimos eu me incluía. A conversa ia animada, apesar da dificuldade que o crítico tinha para falar, quando, de repente, alguém falou em gêneros literários. Foi o bastante para que Carpeaux se inflamasse e, de forma enérgica, respondesse que se opunha à consideração de aceitar a idéia de obediência a regras de gêneros literários pois isto, a seu ver, era mais uma maneira de limitar a liberdade de criação e tinha que ver com a falta de liberdade em geral que, então, se experimentava no país.

² New York: St.Martin's Press, 1996, 369p.

E a razão da lembrança dessas histórias é uma só: em ambos os casos, trata-se de uma recusa de acomodação, um sentimento de que é sempre possível ir para diante, seja impondo a curiosidade como trilha essencial para a realização poética, a vontade de experimentar que estava, sem dúvida, no centro das preocupações intelectuais de Pound, seja se opondo a restrições ou regras na esfera da criação literária, como se depreendia da exasperação de Carpeaux, ainda que, neste caso, arte e vida fossem confundidas pelo sofrimento pessoal e coletivo.

Deste modo, um dos motivos determinantes da desconfiança com que lia o livro de Shattuck era um certo ranço moralista e conservador que sentia contaminar as suas admiráveis incursões pelo universo da literatura, das artes e das ciências, sobretudo as biológicas, para não falar nas ilações éticas que o autor estabelecia.

Por outro lado, todavia, desde o seu início, o livro se propõe exatamente isto: trazer para a esfera da discussão moral os grandes temas da curiosidade e do progresso do conhecimento, bases das artes, literatura e ciência do mundo ocidental. A partir mesmo das primeiras frases do Prefácio, Shattuck é incisivo em seus propósitos:

Existem coisas que nós devemos não saber? Pode alguém ou alguma instituição, nesta cultura de iniciativa e crescimento sem peias, seriamente propor limites ao conhecimento? Perdemos a capacidade de perceber e honrar as dimensões morais de tais questões?

Os motivos de admiração, portanto, resultavam desta decisão do autor em se fazer porta-voz de tais “dimensões morais”, propondo “seriamente(...)limites ao conhecimento”. Não é fácil marchar contra a corrente, sobretudo em campo tão minado quanto este em que a cultura artística, literária e científica se envolve com questões de ordem ética e moral. Mais ainda, se tratando de autor cuja obra anterior de crítico literário teve como objetos de análise autores e obras quase sempre vistos como irreverentes em seus respectivos espaços de cultura. Por isso mesmo, me impus uma releitura e é sobre ela que agora escrevo.

Na verdade, Roger Shattuck não é um estreante em estudos culturais abrangentes, em que a literatura, sobretudo a francesa, é apreendida como movimento de repercussões amplas e solidárias. É o caso, por exemplo, do seu livro sobre as vanguardas francesas de fins do século XIX e inícios do XX, tendo como eixo as obras dos controvertidos Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie e Apollinaire, intitulado *The banquet years: the arts in France, 1885-1918: Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire*³. Nem tampouco jejuno em discutir proibições, como o demonstra o seu livro de 1980 sobre o “menino-lobo”, *The forbidden experiment: the story of the wild boy of Aveyron*⁴. (A obra de Shattuck inclui ainda a edição de uma importante antologia sobre a tradução, *The craft and context of translation*, de 1961, dois livros sobre Proust, de 1963 e 1974, e uma coleção de ensaios sobre arte e literatura, *The innocent eye: on modern literature and the arts*, de 1984).

³ New York: Doubleday, 1958.

⁴ New York: Farrar Straus Giroux, 1980.

Deste modo, a leitura e a releitura de *Forbidden Knowledge*, hesitando entre a admiração e a desconfiança, devem ser feitas sob o signo do respeito, da compreensão dos argumentos do autor e de sua discussão. E, para começar, é preciso logo dizer que este livro é de enorme interesse e atualidade, quer pelas leituras que Shattuck realiza de numerosas e importantes obras literárias, quer pelas belas e seguras incursões que faz no âmbito das mais aventurosas pesquisas científicas.

Neste sentido, a obra é dividida em duas partes: na primeira, *Literary narratives*, compreendendo cinco capítulos e o que autor chama de um *Interlude*, são lidos textos que rastreiam a história da curiosidade, dos limites impostos ao conhecimento humano e de suas transgressões desde as mais antigas representações dos mitos de Adão e Eva e Prometeu até as suas transformações modernas. Os cinco capítulos desta primeira parte, intitulados *The far side of curiosity*, *Milton in the Garden of Eden*, *Faust and Frankenstein*, *The pleasures of abstinence: Mme. De Lafayette and Emily Dickinson* e *Guilt, justice and empathy in Melville and Camus*, mais o interlúdio *Taking Stock*, constituem, por assim dizer, o motivo central da obra em torno do qual orbitam os três capítulos da segunda parte, *Case Histories*, e que se intitulam *Knowledge exploding: Science and Technology*, *The Divine Marquis* e *The sphinx and the unicorn*, a que se seguem três apêndices (*Six categories of forbidden knowledge*, *The occult* e *"The Sphinx" by Francis Bacon*) e uma excelente bibliografia.

Embora no Prefácio, com modéstia exemplar, Shattuck afirme que o livro, "mais do que uma história de idéias, (...) oferece uma história de estórias,"⁵ as suas análises de obras literárias e suas interpretações culturais

⁵ Op. cit. p.9

de certos avanços científicos transcendem de muito os limites das narrações a que, aparentemente, se propõe. De fato, narrando novamente as histórias que foram fixadas nos textos das tradições bíblica, grega e mesmo oriental (através da tradução européia das Mil e uma noites), o que Shattuck persegue é aquele instante em que o conhecimento humano se defronta com suas próprias limitações e a ambição por ultrapassá-las. Assim, pode afirmar num trecho do primeiro capítulo:

Consideradas cuidadosamente em suas versões completas, as antigas estórias de Adão e Eva, de Prometeu e Pandora, de Psiquê e Cupido, e mesmo do gênio na garrafa, parecem dar mais créditos aos limites do que às liberdades, aos perigos do conhecimento desautorizado do que a suas recompensas. A ignorância pode não ser uma benção, porém a observação de restrições prudentes ao conhecimento teria evitado o destino de Orfeu, de Ícaro e da mulher de Lot.⁶

Depois de assim resumir o argumento de parte do primeiro capítulo, este ainda vai mais longe com a inclusão de nomes como Dante, Petrarca, Montaigne, Pascal, Francis Bacon, o fisiologista William Harvey e o químico Robert Boyle, Voltaire, Thomas Henry Huxley, Emil Du Bois-Reymond e Hobbes, entre outros, através dos quais Shattuck discute o modo pelo qual o conhecimento humano foi sendo limitado ou expandido em suas possibilidades, sempre atento para uma pergunta de

⁶ Idem, ibidem, p.23

base, qual seja, a de saber se há alguma coisa que não apenas possamos conhecer mas que não devamos conhecer.

Na verdade, em cada um daqueles autores mencionados, é possível encontrar momentos de reflexão acerca dos limites da curiosidade desencadeada por suas maneiras de conhecer a realidade, seja em trechos da poesia de Dante (e o autor transcreve duas estrofes do Canto XXI do Paraíso, em que se diz: "Però che sì s'inoltra nell'abisso / Dell'eterno statuto quel che chiedi, / Che da ogni creata vista è scisso. // Ed al mondo mortal, quando tu riedi, / Questo rapporta, sì che non presuma / A tanto segno più muover li piedi"),⁷ seja no conceito de portée (alcance) que está tanto em Montaigne quanto em Pascal e que sugere uma limitação de conhecimento para o homem: "Um homem só pode ser o que ele é e imaginar somente de acordo com o seu alcance (portée)" (Montaigne) ou "Conheçamos então nosso alcance (portée). Somos algo, e não tudo... Nossa inteligência ocupa na ordem das coisas inteligíveis o mesmo lugar que o nosso corpo na extensão da natureza" (Pascal), seja narrando a experiência secularizadora de Petrarca, subindo ao monte Ventoux, na Provença, só "para ver o que o uma tão grande elevação tinha para oferecer" para depois afirmar que quase perdeu sua alma pela "admiração das coisas terrenas".⁸

⁷ Alighieri, Dante, *La Divina Commedia. Riveduta nel testo e commentata* da G. A. Scartazzini. Milano: Ulrico Hoepli, 1899, p. .911-12. Ou, na tradução brasileira: "que o que ora pedes tão aprofundado / se encontra no mistério celestial / que não pode atingí-lo o ser criado. // E, pois, tornado ao mundo teu mortal, / explica-o lá, por que ninguém pretenda / da terra se elevar à altura tal" , em Alighieri, Dante , *A Divina Comédia. Segundo volume. Integralmente traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins.* São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP/Editora Itatiaia, p.465.

⁸ Todos os textos citados estão em Shattuck, Roger, *op. cit.*, p.29-31

Mas estes são exemplos de limitações, bem configurados pela concepção de portée. Existiram, existem e possivelmente sempre existirão exemplos de vontade de ultrapassá-las, movidos quer por uma curiosidade pelo que está além das próprias possibilidades do conhecimento humano, quer pela conjugação de curiosidade intelectual e desejo sexual a que já os antigos chamavam de libido sciendi. (E Shattuck, para este último caso, lembra os nomes de Sto. Agostinho e Hobbes, citando deste uma frase que vai na direção daquela conjugação: "Desejo de conhecer como e porquê, CURIOSIDADE...é uma luxúria da mente que por uma perseverança de gôzo na geração contínua e infatigável de conhecimento excede a pequena veemência do prazer carnal".)⁹

E o próprio Roger Shattuck encerra este capítulo da obra acenando para o dinamismo fundamental da curiosidade como responsável pela criação inovadora do conhecimento humano:

Porque ela alimenta tanto nossa glória quanto nossa vergonha, a curiosidade oferece o motivo de muitas de nossas maiores narrativas de procura e conquista, de amor e paixão.¹⁰

Os dois capítulos seguintes estão centrados em torno de três destas narrativas: *O Paraíso Perdido*, *O Fausto* e *Frankenstein*, ou *o Prometeu Moderno*.

⁹ Idem, ibidem. p.46

¹⁰ Idem, ibidem. p. 47

A cuidadosa leitura da obra de Milton, e a própria uma leitura audaciosa do livro bíblico em que se narram as aventuras e desventuras do primeiro casal humano, possibilita a Shattuck atacar de frente o problema central do livro, qual seja, o da proibição do conhecimento, tal como ele ocorre nas invenções bíblicas das árvores da vida e a do conhecimento. O paraíso é perdido porque o casal ultrapassou as fronteiras do conhecimento permissível e a sua recuperação é anunciada pela volta de um novo Adão que, na forma do Filho, há de operar a redenção, rasurando as limitações entre Vida e Conhecimento. Ao experimentar da árvore do conhecimento, o velho Adão e sua parceira, Eva, perderam os direitos que lhe haviam sido concedidos à árvore da vida e estes somente lhes serão restituídos pela redenção posterior através do novo Adão.

Sabendo explorar em detalhes a narrativa miltoniana, Shattuck propõe, como conclusão, quatro caminhos que, a partir de Milton, levariam ao conhecimento em sua dimensão mais substancial, isto é, a sabedoria. Diz ele:

Milton nunca se demora muito sobre o primeiro estado de pura ignorância ou inocência. Tanto Eva quanto Adão mostram traços de curiosidade, vaidade, extravio, que pairam perigosamente entre inconsciência e corrupção. A segunda forma de conhecimento vem através de fantasia ou sonho, um encontro puramente imaginário com ações mundanas, como no sonho de Eva. Estes cinco versos (e aqui Shattuck está se referindo à estrofe que diz: "Evil into the mind of god or man / May come and go, so

*unapproved, and leave / No spot or blame behind;
which gives me hope / That what in sleep thou didst
abhor to dream / Waking thou never wilt consent to do"*
JAB) nos assegura que tais encontros imaginários com
o mal não deixam mácula; eles implicam não
infecção mas algo que se aproxima de uma teoria
catártica da imaginação – uma aventura vicária
seguida de limpeza. Não obstante, a passagem
gentilmente resiste à interpretação que eu dei agora.
'Mente' significa fantasia? Ou razão? Ou ambas? Adão
diz 'abominar'; a narração de Eva revela que sua
primeira tentação num sonho interrompido lhe inspira
tanto 'horror' quanto 'exaltação'. Ela está ainda sem
mácula?

O terceiro grau de conhecimento é a experiência
plena., o fazer real que compromete razão, fantasia, e
todos os sentidos. Enquanto que a fantasia por si
mesma, o entretenimento de idéias ou imagens,
permanece sem culpa, a experiência implica as
conseqüências de livre escolha e responsabilidade. No
Livro IX, a experiência plena de comer o fruto proibido
faz surgir a Queda. Tanto Adão, discutindo suas
'dúvidas' com Rafael, quanto Eva, ainda toda
embaraçada por ter comido o fruto, ambos
explicitamente nomeiam a 'experiência' como a
grande mestre. O que pode ela ensinar além de si

mesma? Além de benção e dor? Neste caso, além de mortalidade?

Para este quarto estágio, Milton usa uma outra palavra tradicional, mais clássica do que *Cristã*, que agora abrange o conhecimento do bem e do mal. O aviso de Rafael a Adão durante a longa conversa deles antes da Queda surge logo: '...sê humildemente sábio'. Porque a verdadeira sabedoria só vem no fim da narrativa épica, quando a experiência operou, depois de Adão ter admitido, 'De hoje em diante aprendi que obedecer é melhor'. Então o Arcanjo Miguel pronuncia o que é essencialmente o veredito e a benção deste longo julgamento:

This having learned, thou hast attained the sum

Of wisdom; hope no higher'

Esta lição de modéstia não foi, entretanto, aprendida pelos protagonistas das duas narrativas lidas a seguir por Shattuck.

Tanto o *Fausto I e II*, de Goethe, o da tradição popular germânica ou o de Marlowe no século XVI, quanto o *Frankenstein*, de Mary Shelley, são expressões da desmesura da curiosidade e da insatisfação humana com os limites do conhecimento.

Na verdade, são mitos modernos, ou “mitos do individualismo moderno”, como prefere Ian Watt num obra exemplar sobre o tema¹¹, que, juntamente com Don Quixote, Don Juan e Robinson Crusoe, constituiriam um dos conjuntos mais fortes daquela mitologia sem origem clássica, referida por Shattuck no início de suas páginas sobre o Fausto.¹² Watt não utiliza o personagem de Mary Shelley, nem, o que poderá parecer falta mais grave para alguns leitores, o Hamlet shakespeariano. (Diga-se, entre parêntese, que a obra de Watt não poderia ter sido mencionada por Roger Shattuck, publicada que foi no mesmo ano que a sua, embora ele faça uma referência negativa à obra anterior do autor (*The rise of the novel*) por não incluir em seu estudo a obra de Mme.de Lafayette.)¹³

De qualquer modo, é muito rico o pequeno capítulo de inúmeras sugestões: a habilidade com que traça o roteiro de evolução do próprio mito faústico, o que chama de “cenas do Fausto”, ou “cenas do Frankenstein”, a continuidade, quer do Fausto, quer do Frankenstein, em autores posteriores como Poe, R.L.Stevenson, Oscar Wilde, Hawthorne ou Thomas Mann, ou mesmo lembrando a utilização, pela primeira vez, da expressão homem faústico por Oswald Spengler na obra *O Declínio do Ocidente*, de 1918, para descrever o que Shattuck chama de princípio do excesso.

E é para isto que aponta a leitura destas duas grandes narrativas: para a recusa de limitações ao conhecimento, para o excesso de confiança

¹¹ Cf. *Myths of Modern Individualism*.Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

¹²Shattuck, op.cit. p.79-80

¹³ Idem, ibidem, p. 111

na capacidade do homem em lidar com as ilimitações, para aquilo, enfim, que Shattuck, utilizando um termo grego, chama de pleonexia, isto é, "a recusa de qualquer limite, qualquer horizonte".¹⁴

É claro, no entanto, a ocorrência do contrário: são muitos os exemplos, sobretudo na literatura, de autores e obras que se realizaram em obediência a estritos códigos e regras, como aqueles de unidades ou de bienséances que dominaram o teatro clássico do século XVII, de que o maior e mais completo exemplo é a obra admirável de Racine, não só por sua capacidade em fazer das limitações o ambiente ideal para a intensidade de seus versos contidos como pela oportunidade que daí extraía para a reflexão sobre os próprios limites da condição humana. Sem esta relação, por assim dizer, dialética, é muito difícil apreender todo o significado do conceito de destino que é explorado pelo grande poeta trágico (je me livre en aveugle au destin que m'entraîne, é o notável verso que se encontra em Phèdre).

Mas não só Racine: é deste mesmo século XVII, um dos exemplos escolhidos por Shattuck para acentuar o lado positivo das limitações. Trata-se do romance *La Princesse de Clèves*, de Mme de La Fayette, publicado anônimo em 1678.

Tendo por eixo narrativo os sentimentos experimentados pela jovem Princesa em relação a um homem fora de seu casamento com o Príncipe de Clèves, o Duque de Nemours, o romance se constrói por força mesmo da contenção daqueles sentimentos, jamais declarados ao Duque, embora partilhados, num gesto de extrema honestidade pessoal, com o Príncipe. Neste sentido, como acentua Shattuck, "a heroína vive a

¹⁴ Idem, *ibidem*, p.105

saga essencial do conhecimento proibido no domínio do amor romântico”.¹⁵ Encurralada pelas regras de bienséances de seu tempo e meio, a protagonista de Mme de La Fayette é já um exemplo de experimento psicológico que se ampliará nos séculos seguintes. E é, de fato, notável como, depois da morte do Príncipe, sendo assediada pelo Duque, a Princesa resiste às investidas, movida pela crença de que teria sido precisamente o obstáculo a origem da paixão entre ela e o Duque. A fala da Princesa é citada por Shattuck e, em seguida, a transcrevo no original, seguida de tradução no rodapé:

*M.de Clèves estoit peut-estre l'unique homme du monde capable de conserver de l'amour dans le mariage. Ma destinée n'a pas voulu que j'aye pu profiter de ce bonheur; peut-estre aussi que sa passion n'avoit subsisté que parce qu'il n'en avoit pas trouvé en moy. Mais je n'aurols pas le mesme moyen de conserver la vostre: je croy mesme que les obstacles ont fait vostre constance.*¹⁶

Neste caso, portanto, a proibição representada pelo casamento não apenas intensifica os valores da paixão, como obriga à sutileza, aos torneios preciosos de estilo que caracterizam a escrita de Mme.de La Fayette. Aquilo que a Princesa não quer, ou não pode, conhecer, isto é, os prazeres de uma relação fora do casamento, é, ao mesmo tempo, aquilo que permite a Mme.de La Fayette construir o espaço narrativo de

¹⁵ Idem, ibidem, p.111

¹⁶ La Fayette, Mme.de, La Princesse de Clèves, em Romanciers du XVIIe.siècle.Textes présentés et annotés par Antoine Adam. Paris: Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1958, p.1247. Eis uma tradução aproximada:

“O Senhor de Clèves era talvez o único homem do mundo capaz de conservar o amor no casamento. Meu destino não quis que eu gozasse desta felicidade; talvez também sua paixão não tivesse subsistido se ele não a tivesse encontrado em mim. Mas não terei o mesmo meio de conservar a vossa; creio mesmo que os obstáculos fizeram vossa constância”.

A transcrição, traduzida, de Shattuck, encontra-se em op.cit. p.113

uma notável exploração psicológica. Roger Shattuck chama a este processo de prazeres da abstinência: uma espécie de lucidez conquistada por força da recusa à liberação dos sentidos e dos desejos que, por sua vez, transforma um elemento de bienséance em acerto estilístico. Para este caso da autora do século XVII, Shattuck usa também, como termo de descrição, o conceito de ascetismo. Para o outro exemplo de positividade das limitações, ele fala de esteticismo de Emily Dickinson. E, compreendendo os dois, o termo utilizado é o de sublimação: ambos os exemplos “dizem não tanto de como ultrapassar os limites e os constrangimentos da experiência como de fazê-los bem-vindos e tirar vantagens deles”.¹⁷

Pela leitura miúda e detalhada do poema *A Charm*¹⁸ e por algumas observações acerca de sua correspondência, Emily Dickinson é incluída por Shattuck nos prazeres da abstinência.

Na verdade, o rigor e a discrição com que cercou a sua existência pessoal, fez de Emily Dickinson um caso exemplar de entrega total à poesia, não apenas propiciando um modo muito particular de escrita que está não somente nos poemas mas na correspondência trocada com poucos amigos, como ainda transformando o lirismo subjetivo em

¹⁷ Shattuck, Roger, op.cit.p.109

¹⁸ Eis o texto do poema lido por Shattuck:

“A Charm invests a face
Imperfectly beheld-
The Lady dare not lift her Veil
For fear it be dispelled-

But peers beyond her mesh-
And wishes --and denies-
Lest Interview-annul a want
That Image --stisfies-”

agudos momentos de reflexão objetiva. Como se vivendo de e para a fabricação de seus curtos textos, a sua relação com a experiência do mundo fosse sempre uma renovada forma de inquietação pessoal e solitária.

Neste sentido, a sua abstinência, para usar o termo adotado por Shattuck, é diversa da de Mme. de Lafayette: se na romancista ela decorre de uma escolha pessoal e pensada de recusa de uma experiência contrária às bienséances da época, no caso da poeta trata-se, de fato, como quer Shattuck, de uma eleição estética. Nem mesmo a recusa, mencionada pelo crítico, do casamento proposto pelo Juiz da Suprema Corte de Massachusetts, Otis Lord, que, na verdade, possui algo de semelhante com relação ao assédio do Duque de Namours no caso da Princesa de Clèves, iguala as abstinências das duas.

No caso de Emily Dickinson, a recusa é antes uma maneira de conservar intocável a esfera pessoal da realização poética que ela pressentia ameaçada se baixasse a guarda de sua intimidade. Há, entretanto, um elemento que mais distancia as duas escritoras e que, a meu ver, não foi suficientemente abordado por Shattuck. Refiro-me à formação em meios sociais inteiramente distintos da duas: Mme. de Lafayette existindo num ambiente cortesão em que a literatura era parte de uma educação de requinte; Emily Dickinson convivendo com os rigores de uma educação puritana para a qual a leitura que transcendesse os limites das continuadas interpretações bíblicas era vista, sobretudo em se tratando de uma mulher, como aventura arriscada de formação espiritual.

Sendo assim, o campo de atuação da norte-americana era muito mais estreito: a sua poesia só seria admissível se deixasse passar, por sob o lirismo pessoal, algo daquela tensão intelectual e meditativa que a própria poeta lia nos textos, às vezes grandiloqüentes e enviesados, de Emerson. A leitura efetuada por Shattuck do poema *A Charm* termina apontando para este difícil equilíbrio em que se parece manter o texto dickinsoniano: cutucando com vara curta os mais escondidos valores semânticos da língua inglesa, criando ecos não apenas de significantes, mas de significados, a poeta consegue comunicar os mais sutis jogos que vão articulando os sentidos e a inteligibilidade deles pelo poema.

Neste sentido, ao fazer a sua leitura a partir de uma tradução literal de cada uma das palavras utilizadas no texto (ficando, curiosamente, sem comentário uma em cada uma das estrofes: os verbos *lift*, na primeira, e *annul*, na segunda, quando entre levantar e anular parece estar a tensão primordial do texto!), Roger Shattuck, a meu ver, corre o risco de desencaminhar o leitor, ainda que a sua intenção parafrástica fosse exatamente o contrário. Embora haja, em parte, uma recuperação no último item do capítulo, intitulado *An epicurean at "The Banquet of Abstemiousness"*, a sua leitura inicial inclina-se demasiadamente para o lado da clareza do texto, conseguida pela paráfrase, quando, na verdade, é precisamente daquilo que é dito de modo oblíquo e enviesado que o poema extrai a sua extraordinária força de sentido. Ou seja: entre não levantar o véu ("The Lady dare not lift her Veil") e posicionar-se de tal modo que seja anulado o desejo ("Lest Interview – annul a want"), a realização maior cabe à própria instauração da imagem que é o poema ("That Image –satisfies-"). Ou ainda, dizendo de outro modo, a abstinência de Emily Dickinson é de ordem estética, ou

poética, porque ela implica em precisamente não buscar ir além daquilo que foi possível dizer nos limites da linguagem do poema. Que a experiência que fica do texto seja também de auto-limitação é outra história, ou melhor, é uma história que compete ao leitor elucidar trazendo para o jogo da linguagem dickinsoniana a sua própria experiência, ou não, de limitações. O que fica, sobretudo, como queria a poeta, é a imagem: tradução sempre aproximativa da experiência pessoal que se traduziu em literatura.

Por enfatizar em excesso a experiência como motivação poética, o que, no demais, faz sentido com relação aos propósitos básicos do ensaio, Shattuck opera um desvio de leitura tão danoso quanto qualquer outro de uma interpretação mecanicista ou ingenuamente biográfica.

É o que parece ocorrer também no capítulo seguinte, dedicado à leitura de Melville e Camus, através do exame das obras *Billy Budd, Sailor* (An inside narrative), texto de um manuscrito deixado inédito por Melville quando de sua morte em 1891 e somente publicado em 1924, e *L'Étranger*, de 1942.

No primeiro texto, trata-se do julgamento e da condenação de um marinheiro, Billy Budd, que, num rompante de raiva ao se ver acusado de motim por outro, Claggart, na presença do Capitão Vere, agride o acusador e termina por matá-lo. Segue-se o julgamento e a sentença de morte é proferida, condenando-se Billy ao enforcamento. Para o Capitão Vere, entretanto, que presidiu o julgamento e a condenação de acordo com as leis marciais, não há certeza quanto à culpabilidade de Billy ou à pureza de Claggart, os valores do bem e do mal sendo

permanentemente trocados pelo que, num determinado trecho da obra, recorrendo à Bíblia, chama de "mistério da iniquidade". Entre os rigores da lei marcial e as motivações subjetivas, instaura-se um campo de dúvidas, indecisões e incertezas que transformam a sentença de morte naquilo que o próprio Shattuck chama de "alegoria realista", dando razão ao subtítulo da narrativa: uma narrativa interior. Diz Shattuck:

A investigação aprofundada de Billy Budd de estados da mente subentendidos pode muito bem ser o que Melville queria designar com o enigmático subtítulo que escreveu a lápis à margem do manuscrito: "Uma narrativa interior". Não se refere a qualquer forma de onisciência narrativa; muitos acontecimentos cruciais permanecem desconhecidos ao narrador sem face.¹⁹

Mas, se na narrativa de Melville, segundo Shattuck, o leitor tem a possibilidade de julgar a partir do veredito a que chega o tribunal instalado pelo Capitão Vere, a este cabendo tão somente a aplicação de seu resultado, no caso da narrativa de Camus, ainda segundo Shattuck, "o lugar do Capitão Vere é ocupado não por qualquer personagem correspondente, não pelos três juizes e o júri, mas pelo leitor. É uma enorme diferença. O leitor deve decidir entre a narração aparentemente franca de Meursault de como os estranhos acontecimentos ocorreram por si mesmos sem falta de sua parte e a narrativa desorganizada e às vezes odiosamente direta do promotor sobre o comportamento criminoso de Meursault"²⁰.

¹⁹ Shattuck, Roger, op.cit. p.141

²⁰ Idem, ibidem, p.145

Por isso, para Shattuck, o subtítulo da narrativa de Melville cabe “como uma luva” no texto camusiano. Quer dizer: por ser “interior”, a escrita de Camus, protegendo Meursault de possíveis acusações de cinismo e de indiferença pelo assassinio do Árabe, induz o leitor a absolvê-lo, sem que, em nenhum momento, atente para que um homicídio foi cometido e confessado, nem sequer refletindo sobre a existência de uma outra vida humana que foi destruída por seu ato. Uma coisa, entretanto, parece ser o julgamento do personagem, problema a ser indefinidamente discutido a partir do romance, outra coisa é fazer, como o faz Shattuck, uma confusão de ordem moral e estética, condenando o escritor e sua obra por não se posicionar quanto à culpabilidade do personagem. E, o que me parece ainda mais estranho, embora coerente, seja vincular esta neutralidade ao próprio estilo do romance, como se entre a representação que ocorre na obra e sua recepção pelo leitor não estivesse precisamente todo o trabalho de sua construção, sem a qual o mesmo leitor não chegaria àquela. Diz Roger Shattuck:

Camus criou um estilo frio, raso, artificialmente natural para a maior parte dos episódios. Colocado contra esta paisagem monótona, o assassinato semi-ritualístico na praia faz saltar de Meursault um glorioso impulso de intensidade lírica. A cena do crime combina os crescendos de um ato gratuito e uma epifania. O transe daquele momento aparentemente faz Meursault perder a consciência e sofrer perda de memória. Suas derradeiras atitudes e comportamento permanecem misteriosos porque nunca nos é dado

*uma narração completa do que aconteceu logo depois do assassinato e como ele foi preso.*²¹

Agora, à diferença daquilo que ocorria na leitura de Emily Dickinson, como ficou assinalado, não é apenas a experiência do criador que é enfatizada, mas uma derivada: a experiência do leitor que, caindo na armadilha do autor, ultrapassa os limites da moral e compactua com o personagem, por intermédio do que Shattuck chama de empatia, terminando não apenas por compreender e perdoar o assassinato por ele cometido como, o que parece muito mais grave, por louvar o modo de sua expressão. E, embora o crítico conceda em ver o romance de Camus como uma parábola, ao que parece menos evidente do que no caso de Melville, o seu julgamento final da obra é decepcionante:

*Não posso evitar em ver esta novela miniatuira como uma parábola, uma peça de sutil escrita didática cujo significado se revela gradualmente para aqueles que lêem cuidadosamente. Não obstante, dadas as adulações da narrativa interior, que seduzem muitos leitores que empatizam com um criminoso, a parábola erra o alvo. A lição moral –que nenhuma existência pode ser chamada humana se não aceita o mínimo de responsabilidade por si mesma, por suas ações e pelos outros – é facilmente passada por alto.*²²

Por não reconhecer o intervalo que está entre a representação da obra e sua apreensão pelo leitor, que, ao fim e ao cabo, é a recuperação de seus valores propriamente estético-estruturais, o crítico,

²¹ Idem, ibidem, p.147

mesmo sem querer, deixa passar aquele ranço moralista sobre o qual se montava a minha desconfiança desde o início de sua leitura e que se confirma pela releitura da obra. Aliás, este traço ainda mais se torna claro no pequeno capítulo final desta primeira parte do livro, intitulado *Interlude: Taking Stock*, em que resume a sua posição no que se refere aos conceitos de conhecimento proibido e conhecimento aberto, buscando marcar a sua equidistância e, portanto, fugindo à pecha de “política e intelectualmente reacionário”. Diz ele:

*Hoje, o princípio de conhecimento aberto e de livre circulação de todos os bens e idéias se estabeleceram tão firmemente no Ocidente que quaisquer ressalvas a esta conquista são vistas usualmente como política e intelectualmente reacionárias. Entretanto, as estórias examinadas nos capítulos precedentes demonstram de diversas maneiras que o princípio de conhecimento aberto não afastou em todo lugar o princípio do conhecimento proibido.*²³

Não só as estórias anteriores: as *Case Histories*, da segunda parte do livro, apontam para formas perigosas de transgressão nos limites da proibição do conhecimento, seja no caso das pesquisas e aplicações nas áreas científicas e tecnológicas, seja na leitura que Shattuck realiza da obra do Marquês de Sade.

Sendo assim, o primeiro capítulo desta segunda parte, intitulado *Knowledge Exploding: Science and Technology*, é um belo exemplo da

²² Idem, ibidem, p.150

²³ Idem, ibidem, p.167

habilidade de Shattuck em realizar sínteses significativas e esclarecedoras, percorrendo as várias fases que vão da ciência pura à aplicada, tomando por eixo de reflexão, por um lado, os vários momentos de pesquisa e utilização da energia nuclear, e, por outro, as experiências nas áreas da biologia molecular e da engenharia genética, buscando assinalar os momentos de inquietação e de dúvida e também de euforia que marcaram estas mesmas fases.

As duas epígrafes utilizadas para o capítulo dão bem conta esta oscilação: a primeira, de J.Robert Oppenheimer, o principal articulador do Projeto Manhattan, de onde resultou a explosão da primeira bomba em Alamogordo, New Mexico, é expressão do momento de dúvida e inquietação. Diz ela: "De uma maneira brutal...os físicos conheceram o pecado"; a segunda de Walter Gilbert, um dos responsáveis pelo chamado The Human Genome Project, isto é, pelo mapeamento do código genético humano cujo conhecimento resultou das pesquisas do DNA, é indicadora da euforia com que foi, e ainda é, vista a possibilidade que se abre para o conhecimento a partir de tais pesquisas:

*"(O Projeto de Gene Humano) é o gradal da genética humana...a última resposta ao mandamento 'Conhece-te a ti mesmo'."*²⁴

É pena que, tendo sendo publicado alguns meses antes, o livro não pudesse acrescentar aos cinco casos de limites à pesquisa científica explorados por Shattuck, o da clonagem da ovelha Dolly, cujas conseqüências éticas e morais foram, são e ainda serão muito discutidas

quer pela comunidade científica, quer pela sociedade de modo geral, pois os cinco casos de limites estudados por Shattuck, isto é, considerações práticas, prudentes, legais, morais e mistas, abrangem, de fato, o espectro de inquietações eufóricas e disfóricas motivadas pelas pesquisas científicas e tecnológicas. E os últimos parágrafos do capítulo é, ao mesmo tempo, um reconhecimento do que há de irreversível nas descobertas científicas e uma meditação sobre suas aplicabilidades:

O conhecimento que nossas muitas ciências descobrem não é proibido em si e por si mesmo. Todavia os agentes humanos que perseguem tal conhecimento jamais foram capazes de ficar à parte de ou controlar ou prevenir sua aplicação em nossas vidas. Não obstante o episódio de Odisseu e as Sereias, 'pesquisa pura' é um mito moderno. Deste modo, como a ciência explode de umas poucas áreas para uma vasta empresa impulsionada tanto pelo comércio e pela guerra quanto pela curiosidade, precisamos investigar este crescimento desproporcional. O mercado livre pode não ser o melhor guia para o desenvolvimento do conhecimento. O planejamento estatal nem sempre nos tem servido melhor. Enquanto ponderamos estas questões dilacerantes, não nos esqueçamos das estórias de Ícaro e da 'Esfinge' de Bacon e as histórias de caso muito diferentes do programa de Lebensborn de Himmler e o Projeto Manhattan. Nesta era de liberação e permissividade,

²⁴ Idem, *ibidem*, p.173

*pode bem ser que um judicioso juramento para cientistas ajude a prevenir-nos de agir como o Aprendiz de Feiticeiro.*²⁵

Mas é para o sétimo capítulo, aquele mesmo ao qual se dirige a advertência com que Shattuck abre o livro e para o qual chamei, logo de início, a atenção do possível leitor, acentuando a sua estranheza, que parecem convergir as linhas essenciais de discussão sobre o conhecimento proibido.

De fato, usando como título do capítulo a mesma frase que Apollinaire utilizou para nomear o seu ensaio introdutório à antologia das obras do Marquês de Sade de 1909, "O divino Marquês", com a qual iniciou o processo de reabilitação do escritor, o texto de Shattuck é não apenas uma excelente introdução a Sade, narrando aspectos decisivos de sua vida e de sua obra, e fazendo, por assim dizer, o processo de sua recepção, mas uma prova de fogo para a sua habilidade em discutir, no âmbito da criação literária, as implicações morais de uma obra. Porque, na verdade, a pergunta, depois de mais de dois séculos de sua existência, é ainda a mesma: o que fazer com Sade? Que ele fazia parte dos "infernos" das bibliotecas é fato corriqueiro. Que hoje se tenha que usar o pretérito imperfeito é a novidade, confirmada por sua edição na prestigiosa coleção Pléiade, da Gallimard, ou, como lembra o próprio Shattuck, pelo fato de que, na mais recente e revisionista *História da Literatura Francesa*, aquela organizada por Dennis Hollier e publicada

²⁵ Idem, ibidem, p.225

em 1989 pela Harvard University Press, o Marquês, “de nove séculos de escrita, é o único autor a merecer duas entradas plenas”.²⁶

Os sete itens do capítulo *O divino Marquês* são de uma organização exemplar: em primeiro lugar algumas notas biográficas com as circunstâncias históricas, sociais e políticas de sua existência (“The Sade case”), em seguida, todo o processo de releitura a que foi submetida a sua obra, desde o citado Apollinaire, passando por Klossowski, Bataille, Paulhan, Camus, Foucault, Barthes, até à consagração atual nas referidas edição e história literária (“Rehabilitating a prophet”); os dois capítulos seguintes são, por assim dizer, provas da realidade pela narração de dois casos famosos, nos Estados Unidos, de assassinios perpetrados sob a aparente ou comprovada inspiração das obras do Marquês (“The Moors murders case” e “Ted Bundy’s sermon”); o quinto item é o centro da leitura de Shattuck: uma análise minuciosa de alguns textos da obra de Sade, sem exclusão daqueles mais explicitamente perversos - “o que ocasiona mais uma advertência, a meu ver desnecessária, aos pudibundos leitores - através dos quais vai marcando, sobretudo, os equívocos da reabilitação do autor (“A closer walk with Sade”); no sexto item, retomando a famosa questão proposta por Simone de Beauvoir, que dá título ao item, discute as teses de inclusão ou exclusão da obra do Marquês do cânone da cultura e da literatura (“ ‘Must we burn Sade?’ ”) e, finalmente, no último item, trata-se de escolher uma maneira adequada de situar o autor no universo de nossas experiências culturais, tendo anteriormente recusado quer a sua consagração, quer a sua rasura

²⁶ Idem, ibidem, p.252. A edição francesa da obra de Hollier é de quatro anos depois, *De la Littérature Française, Sous la Direction de Denis Hollier*, Paris: Bordas, 1993

radical que ocorreria caso a questão de Beauvoir recebesse uma resposta positiva.

É um capítulo decisivo para o julgamento desta obra de Shattuck: a sua organização, o modo pelo qual desenvolve os seus argumentos, a erudição precisa e adequada com que cerca o seu objeto e, enfim, os juízos serenos e objetivos com que lê a tradição crítica já existente sobre Sade, dão prova de sua iluminadora perspicácia em repropor o exame de uma obra tão polêmica quanto a do Marquês. Mais do que isso, no entanto, a leitura de Sade é também uma prova de fogo para toda a sua discussão anterior acerca do conhecimento proibido. A necessidade de ler o autor do século XVIII parece, para ele, resultar precisamente do conhecimento que se obtém de um extremo de ilimitação e não é por acaso que, já nos últimos parágrafos do item quinto, ocorre a lembrança de Nietzsche, como que acentuando a presença do Marquês num aspecto fundamental de nossa cultura. Diz ele:

Em Nietzsche, a ética da transgressão foi aliviada de cenas de tortura e destruição sexual explícitas e elevada a uma atrativa Valhalla intelectual de filosofia lírica. Não temos evidência de que Nietzsche leu alguma vez o divino marquês. No entanto, o filósofo do Superhomem oferece um produto modificado com amplo apelo para alguns: Sade sem orgasmo.

Os escritos de Sade fazem-nos confrontar com a tentativa extrema na cultura Ocidental de rasgar os limites da civilização a fim de retornar à barbárie. Em todos os seus maiores escritos, Sade visa uma

completa rejeição das lei e profecia Hebráicas, da filosofia e visão trágica Gregas, da caridade e ritual Cristãos, e de todos os princípios de justiça igualitária e de democracia. Ele busca reviver a pena de talião do olho por olho e de que o poder é o certo. Talvez haja algo 'grande' na absoluta atrocidade da obra de Sade, alguma monumental aberração e lição objetiva que devamos reverenciar. Mas parecerá menos admirável se nós o lemos todo e guardamos suas idéias nihilísticas sobre egoísmo e poder amarradas a suas vívidas cenas pingando sangue e fezes. Ele sabia 'a importância destas cenas para o desenvolvimento da alma' e como 'por as mãos sem medo no coração humano e pintar suas divagações gigantescas (Justine)'. Sade sempre foi o professor e o evangelista.²⁷

Não se deve queimar Sade, parece dizer Shattuck: deve-se ler o Marquês como a qualquer outro autor extremado, sem cair na idolatria nem, por outro lado, na perseguição inquisitorial. Os seus excessos são também parte de uma condição que, ainda nos limites, continuamos chamando de humana. E esta condição, quer se queira ou não, inclui a curiosidade e, o que é terrivelmente difícil de aceitar, os seus limites. A conclusão de Shattuck para este capítulo, e que poderia ser a do livro, é exemplar:

O divino marquês representa o conhecimento proibido que não podemos proibir. Conseqüentemente, devemos rotular os seus escritos cuidadosamente:

²⁷ Shattuck, Roger, op.cit. p.282

*veneno potencial, poluidor de nosso meio moral e intelectual.*²⁸

Poderia ser o capítulo final do livro, como disse, pois os demais são explicitações, ou mesmo redundâncias, de argumentos já desenvolvidos. Mas são generosos, oferecendo ao leitor elementos de sobra para uma reflexão de bom tamanho. Entre a admiração e a desconfiança do início, a leitura e a releitura terminaram impondo a primeira.

Nota Ed. Este artigo foi publicado na Revista Cult. Agradecemos seu Editor, Manuel da Costa Pinto, por ter concedido generosamente o direito de republicação.

²⁸ Idem, *ibidem*, p.299