

SUSAN SONTAG

# A VONTADE RADICAL

*Estilos*

*Tradução*

João Roberto Martins Filho



Copyright © 1966, 1967, 1968, 1969 by Susan Sontag

*Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.*

*Título original*  
Styles of Radical Will

*Capa*  
Jeff Fisher

*Atualização ortográfica*  
Verba Editorial

*Revisão*  
Renato Potenza Rodrigues  
Julia Barreto

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Sontag, Susan

A vontade radical : estilos / Susan Sontag ; tradução João Roberto Martins Filho. — São Paulo : Companhia das Letras, 2015.

Título original: Styles of Radical Will.  
ISBN 978-85-359-2598-2

1. Ensaios norte-americanos I. Título.

15-03655

CDD-814

Índice para catálogo sistemático:

1. Ensaios : Literatura norte-americana 814

2015

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

Fax: (11) 3707-3501

[www.companhidasletras.com.br](http://www.companhidasletras.com.br)

[www.blogdacompanhia.com.br](http://www.blogdacompanhia.com.br)

# SUMÁRIO

## PARTE I

A estética do silêncio 10

A imaginação pornográfica 44

“Pensar contra si próprio”: reflexões sobre Cioran 84

## PARTE II

Teatro e filme 108

*Persona*, de Bergman 133

Godard 156

## PARTE III

O que está acontecendo na América (1966) 202

Viagem a Hanói 214

Sobre a autora 289

# Parte I

# A ESTÉTICA DO SILÊNCIO

## 1

Toda época deve reinventar seu próprio projeto de “espiritualidade”. (*Espiritualidade* = planos, terminologias, noções de conduta voltados para a resolução das penosas contradições estruturais inerentes à situação do homem, para a perfeição da consciência humana e a transcendência.)

Na era moderna, uma das mais ativas metáforas para o projeto espiritual é a Arte. As atividades do pintor, do músico, do poeta, do bailarino, uma vez reunidas sob essa designação genérica (um gesto relativamente recente), mostraram-se um lugar particularmente propício à representação dos dramas formais que assediam a consciência, tornando-se cada obra de arte individual um paradigma mais ou menos perspicaz para a regulamentação ou a reconciliação de tais contradições. Por certo, o lugar exige contínua renovação. Seja qual for o objetivo colocado à arte, ele afinal se revela restritivo, se comparado às metas muito mais amplas da consciência. A arte, ela própria uma forma de mistificação, sofre uma sucessão de crises de desmistificação; antigas metas artísticas são atacadas e, ostensivamente, substituídas; mapas usados da consciência são refeitos. Mas o que dá a todas essas crises a sua energia — uma energia usufruída em comum, por assim dizer — é a própria unificação de numerosas e díspares atividades em um gênero único. No momento em que a Arte vem à luz, começa a nova etapa da arte. Daí em diante, qualquer das atividades aí reunidas passa a ser uma atividade profundamente *problemática*, com todos os seus procedimentos e, em última instância, com o seu próprio direito de existir sendo passíveis de questionamento.

É da promoção das artes à Arte que provém o mito domi-

nante sobre a arte, o do caráter absoluto da atividade do artista. Na sua versão inicial e menos refletida, o mito tratava a arte como uma *expressão* da consciência humana, da consciência que busca conhecer a si mesma. (Os padrões valorativos gerados por essa versão do mito foram facilmente alcançados: algumas expressões eram mais completas, mais dignificantes, mais informativas ou ricas que outras.) A versão mais recente do mito postula uma relação mais complexa e trágica entre arte e consciência. Negando que a arte seja simples expressão, o mito mais novo relaciona a arte à necessidade ou capacidade da mente para a autoalienação. A arte deixa de ser entendida como a consciência que expressa e, portanto, implicitamente afirma a si própria. Ela não é a consciência *per se*, mas, ao contrário, seu antídoto, que deriva do âmago da própria consciência. (Os padrões valorativos gerados por tal versão do mito mostraram-se muito mais difíceis de ser alcançados.)

O mito mais recente, derivado de uma concepção pós-psicológica de consciência, instala no seio da atividade artística muitos dos paradoxos envolvidos na aquisição de um estado de ser absoluto, descrito pelos grandes místicos religiosos. Assim como a atividade do místico deve culminar em uma *via negativa*, em uma teologia da ausência de Deus, em uma ânsia da névoa de desconhecimento além do conhecimento, e do silêncio além do discurso, a arte deve tender à antiarte, à eliminação do “tema” (do “objeto”, da imagem), à substituição da intenção pelo acaso e à busca do silêncio.

Na primeira e linear versão da relação da arte com a consciência, discernia-se uma luta entre a integridade “espiritual” dos impulsos criativos e a “materialidade” perturbadora da vida comum, que tantos obstáculos coloca à trajetória da sublimação autêntica. Porém a versão mais recente, em que a arte é parcela de uma transação dialética com a consciência, apresenta um conflito mais profundo e frustrante. O “espírito” que busca a corporificação na arte choca-se com o caráter “material” da própria arte. A arte é desmascarada como gratuita e a própria concretude dos instrumentos do artista (e, em particular, no

caso da linguagem, sua historicidade) aparece como um ardil. Praticada em um mundo provido de percepções de segunda mão e especificamente confundida pela traição das palavras, a atividade do artista é amaldiçoada com a mediação. A arte torna-se a inimiga do artista, pois nega a realização — a transcendência — que ele deseja.

Portanto a arte passa a ser considerada como algo que deve ser superado. Um novo elemento ingressa na obra de arte individual e se torna parte constitutiva dela: o apelo (tácito ou aberto) à sua própria abolição — e, em última instância, à abolição da própria arte.

## 2

A cena converte-se para uma sala vazia.

Rimbaud partiu para a Abissínia a fim de fazer fortuna no comércio de escravos. Wittgenstein, após um período como mestre-escola de aldeia, escolheu um trabalho servil como empregado de hospital. Duchamp voltou-se para o xadrez. Como acompanhamento dessas renúncias exemplares a uma vocação, cada um deles declarou que via suas realizações prévias na poesia, na filosofia ou na arte como fúteis, insignificantes.

Contudo a opção pelo silêncio permanente não nega a sua obra. Pelo contrário, de modo retroativo confere e acrescenta força e autoridade ao que foi interrompido — o repúdio à obra tornando-se uma nova fonte de sua vitalidade, um certificado de incontestável seriedade. Essa seriedade consiste em não encarar a arte (ou a filosofia praticada como uma forma de arte: Wittgenstein) como algo cuja seriedade persiste para sempre, um “fim”, um veículo permanente para a ambição espiritual. A atitude verdadeiramente séria é a que encara a arte como um “meio” para alguma coisa que talvez só possa ser atingida pelo abandono da arte; num julgamento mais impaciente, a arte é um falso caminho ou (na expressão do artista dadá Jacques Vaché) uma estupidez.

Embora não seja mais uma confissão, a arte é mais do que nunca uma libertação, um exercício de ascetismo. Através dela o artista torna-se purificado — de si próprio e, por fim, de sua arte. O artista ainda está envolvido num progresso em direção ao “bem”. Mas, enquanto anteriormente o bem do artista era o domínio e o pleno desempenho de sua arte, agora o seu bem mais elevado é atingir o ponto onde tais metas de excelência tornam-se insignificantes para si, emocional e eticamente, e ele fica mais satisfeito por estar em silêncio que por encontrar uma voz na arte. O silêncio nesse sentido, como término, propõe um estado de espírito de últimação antitético àquele que informa o uso sério tradicional do silêncio pelo artista autoconsciente (descrito de maneira magistral por Valéry e Rilke): como uma zona de meditação, de preparação para o aprimoramento espiritual, uma ordália que finda na conquista do direito de falar.

Na medida em que é sério, o artista é continuamente tentado a cortar o diálogo que mantém com um público. O silêncio é a mais ampla extensão dessa relutância em se comunicar, dessa ambivalência quanto a fazer contato com o público, que constitui um tema fundamental da arte moderna, com seu infatigável compromisso com o “novo” e/ou com o “esotérico”. O silêncio é o último gesto extraterreno do artista: através do silêncio ele se liberta do cativo servil face ao mundo, que aparece como patrão, cliente, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra.

Todavia não se pode deixar de perceber nessa renúncia à “sociedade” um gesto altamente social. As pistas para a libertação final do artista, diante da necessidade de praticar sua vocação, provêm da observação de seus companheiros artistas e da comparação de si próprio com eles. Uma decisão exemplar dessa espécie só pode ser efetuada após o artista ter demonstrado que possui gênio e tê-lo exercido com autoridade. Uma vez suplantados seus pares pelos padrões que reconhece, há apenas um caminho para seu orgulho. Pois ser vítima de ânsia de silêncio é ser, ainda num sentido adicional, superior a todos os demais. Isso sugere que o artista teve a sagacidade de levantar mais



indagações que as outras pessoas, e que possui nervos mais fortes e padrões mais elevados de excelência. (Parece desnecessário demonstrar que o artista *pode* persistir na inquirição de sua arte até que ele ou esta estejam exaustos. Como escreveu René Char: “Nenhum pássaro tem ânimo para cantar num matagal de indagações”).

### 3

A exemplar opção do artista moderno pelo silêncio raramente é levada a tal ponto de simplificação final, de forma que se torne literalmente silencioso. O mais usual é que continue a falar, mas de uma maneira que seu público não pode ouvir. A maioria da arte de valor de nosso tempo tem sido experimentada pelo público como um movimento em direção ao silêncio (ou à ininteligibilidade, à invisibilidade, à inaudibilidade); como um desmantelamento da competência do artista, de seu sentido responsável de vocação — e, portanto, como uma agressão contra eles.

O hábito crônico da arte moderna de desagradar, provocar ou frustrar o seu público pode ser encarado como uma participação limitada e vicária no ideal de silêncio que foi elevado como modelo máximo de “seriedade”, na estética contemporânea.

Porém é ao mesmo tempo uma forma contraditória de participar do ideal de silêncio — não apenas porque o artista continua a realizar obras de arte, mas também porque o isolamento da obra em relação a seu público nunca perdura. Com a passagem do tempo e a intervenção de obras novas e mais difíceis, a transgressão do artista torna-se agradável e, afinal, legítima. Goethe acusou Kleist de ter escrito suas peças para um “teatro invisível”. Contudo, posteriormente, o teatro invisível torna-se “visível”. O feio, discordante e sem sentido, passa a ser “belo”. A história da arte é uma sucessão de transgressões bem-sucedidas.

O alvo característico da arte moderna — ser *inaceitável* para seu público — afirma de maneira inversa a inaceitabilidade para

o artista da própria presença de um público (no sentido atual, um conjunto de espectadores voyeuristas). Pelo menos desde que Nietzsche observou, em *O nascimento da tragédia*, que um público de espectadores como o conhecemos, aquelas pessoas presentes que os atores ignoram, era desconhecido entre os gregos, uma boa parcela da arte contemporânea parece movida pelo desejo de eliminar o público da arte, uma empresa que, com frequência, se apresenta como uma tentativa de eliminar a própria Arte. (Em benefício da “vida”?)

Comprometida com a ideia de que o poder da arte se localiza em seu poder de *negar*, a última arma na inconsistente guerra do artista com seu público é inclinar-se cada vez mais ao silêncio. A lacuna sensorial ou conceitual entre o artista e seu público, o espaço do diálogo perdido ou rompido podem também constituir os fundamentos para uma afirmação ascética. Beckett fala de “meu sonho de uma arte resignada com sua insuperável indigência e demasiado orgulhosa para a farsa de, dar e receber”. Mas não se pode abolir uma transação mínima, um intercâmbio mínimo de dons — da mesma forma que não existe nenhum ascetismo talentoso e rigoroso que, seja qual for a sua intenção, não produza um ganho (ao invés de uma perda) na capacidade para o prazer.

E nenhuma das agressões cometidas intencional ou inadvertidamente pelos artistas modernos foi bem-sucedida, seja ao tentar abolir o público, seja ao tentar transformá-lo em alguma outra coisa, numa comunidade engajada em uma atividade comum. Eles são incapazes disso. Até onde a arte é entendida e valorizada como uma atividade “absoluta”, será uma atividade separada e elitista. As elites pressupõem as massas. Na medida em que a melhor arte define-se por objetivos essencialmente “clericais”, ela pressupõe e confirma a existência de uma laicidade voyeurista relativamente passiva, jamais plenamente iniciada, que é com regularidade convocada para assistir, ler ou escutar, sendo depois dispensada.

O máximo que o artista faz é modificar os termos diferentes nessa situação *vis-à-vis* com o público e ele próprio. Discutir

a ideia do silêncio na arte é discutir as várias alternativas no interior dessa situação em essencial inalterável.

#### 4

Quão literalmente o silêncio figura na arte?

O silêncio existe como uma *decisão* — no suicídio exemplar do artista (Kleist, Lautréamont), que desse modo testemunha que foi “demasiado longe”, e nas já mencionadas renúncias modelares à vocação artística.

O silêncio também existe como uma *punição* (autopunição) — na loucura exemplar de artistas (Hölderlin, Artaud) que demonstram que a própria sanidade pode ser o preço da violação das fronteiras aceitas da consciência e, com certeza, nas penalidades (que vão da censura e da destruição física das obras de arte às multas, ao exílio, à prisão do artista) impostas pela “sociedade” face ao inconformismo espiritual ou à subversão da sensibilidade do grupo, por parte do artista.

O silêncio não existe, porém, num sentido literal, como a *experiência* de um público. Isso significaria que o espectador não tinha ciência de nenhum estímulo ou que era incapaz de elaborar uma resposta. Mas tal não pode acontecer; tampouco pode ser induzido programaticamente. A não ciência de nenhum estímulo e a incapacidade para elaborar uma resposta somente podem resultar de uma presença deficiente da parte do espectador, ou de uma má compreensão de suas próprias reações (induzidas em erro por ideias restritivas sobre qual deveria ser uma resposta “relevante”). Sendo o público, por definição, constituído por seres sensíveis em uma dada “situação”, é-lhe impossível não ter resposta alguma.

Nem pode o silêncio, em seu estado literal, existir como a *propriedade* de uma obra de arte — mesmo de obras como os *ready-mades*\* de Duchamp ou o “4’33” de Cage, nas quais o artis-

\* Objetos manufacturados promovidos à condição de objetos artísticos por escolha do artista. (N. T.)

ta visivelmente nada mais fez para satisfazer qualquer critério estabelecido de arte que colocar um objeto em uma galeria ou situar uma execução em um palco de concertos. Não há superfície neutra, discurso neutro, tema ou forma neutras. Uma coisa é neutra apenas com relação a algo mais — como uma intenção ou uma expectativa. Enquanto propriedade da obra de arte em si, o silêncio pode existir apenas num sentido arquitetado ou não literal. (Colocando-se de outro modo: se uma obra de arte existe de alguma forma, seu silêncio é apenas um elemento nela.) Em lugar do silêncio puro ou alcançado encontram-se vários movimentos no sentido de um sempre retrocedente horizonte de silêncio — movimentos que, por definição, jamais podem ser plenamente consumados. Um dos resultados é um tipo de arte que muitas pessoas caracterizam, de modo pejorativo, como taciturna, deprimida, submissa e fria. No entanto essas qualidades privativas existem no contexto da intenção objetiva do artista, que é sempre discernível. Cultivar o silêncio metafórico sugerido por temas convencionalmente sem vida (como em boa parcela da arte Pop) e construir formas “mínimas” que parecem carecer de ressonância emocional são em si opções vigorosas e com frequência estimulantes.

Por fim, mesmo sem atribuir intenções objetivas à obra de arte, persiste a verdade inescapável sobre a percepção: a positividade de toda experiência em todos os momentos dela. Como insistiu Cage: “Não existe o silêncio. Sempre há alguma coisa acontecendo que provoca um som”. (Cage descreveu como, mesmo numa câmara silenciosa, ainda ouvia dois sons: a batida de seu coração e o fluxo do sangue em suas têmporas.) Da mesma forma, não existe o espaço vazio. Na medida em que o olho humano está observando, sempre há algo a ser visto. Olhar para alguma coisa que está “vazia” ainda é olhar, ainda é ver algo — quando nada, os fantasmas de suas próprias expectativas. Para perceber o volume, a pessoa precisa reter um agudo sentido do vazio que o destaca; inversamente, para perceber o vazio, é necessário apreender outras zonas do mundo como preenchidas. (Em *Através do espelho*, Alice encontra uma

loja “que parecia estar cheia de toda sorte de coisas curiosas — mas a parte mais estranha de tudo isso é que sempre que ela fixava os olhos numa prateleira, a fim de divisar exatamente o que havia sobre ela, aquela prateleira particular estava sempre absolutamente vazia, embora as outras ao redor dela estivessem tão abarrotadas quanto podiam”).

O “silêncio” nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir “em cima” sem “embaixo” ou “esquerda” sem “direita”, é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio. Este não apenas existe em um mundo pleno de discurso e outros sons, como ainda tem em sua identidade um espaço de tempo que é perfurado pelo som. (Assim, grande parte da beleza do mutismo de Harpo Marx deriva do fato de ele estar cercado de conversadores maníacos.)

Um vazio genuíno, um puro silêncio não é exequível — seja conceitualmente ou de fato. Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloquente. O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo.

## 5

Os programas em defesa de uma redução radical de meios e efeitos na arte — incluindo a exigência recente de uma renúncia à própria arte — não podem ser tomados por seu valor nominal, de forma não dialética. O silêncio e ideias afins (como vazio, redução, “grau zero”) são noções-limite com uma série de usos muito complexa, termos dominantes de uma retórica espiritual e cultural específica. Descrever o silêncio como um termo retórico não significa, obviamente, condenar tal retórica como fraudulenta ou de má-fé. Os mitos do silêncio e do

vazio são quase tão férteis e viáveis quanto se podia imaginar em uma época doente — que é, necessariamente, uma era em que estados psíquicos “doentios” fornecem as energias para a maior parte das obras superiores nas artes. Todavia não se pode negar o *pathos* desses mitos.

Esse *pathos* aparece no fato de que a ideia de silêncio possibilita, no essencial, apenas dois tipos de desenvolvimentos valiosos. Ou ela é tomada até o ponto da total autonegação (como arte), ou é praticada de uma forma que é heroica e engenhosamente inconsistente.

## 6

A arte de nosso tempo é ruidosa, com apelos ao silêncio.

Um niilismo coquete e mesmo jovial. Reconhece-se o imperativo do silêncio, mas continua-se a falar da mesma forma. Quando se descobre que não se tem nada a dizer, procura-se uma maneira de dizer *isso*.

Beckett expressou o desejo de que a arte deveria renunciar a todos os projetos adicionais por questões problemáticas no “plano do exequível”, de que a arte deveria aposentar-se, “farta de explorações insignificantes, farta de simular ser capaz, de ser capaz, de fazer um pouco melhor a mesma velha coisa, de dar um passo a mais em uma estrada melancólica”. A alternativa é uma arte que consiste na “expressão de que nada há a expressar, nada do que expressar, nenhum poder a expressar, nenhum desejo de expressar, além da obrigação de expressar”. De onde então provém essa obrigação? A própria estética do desejo de morte parece fazer desse desejo alguma coisa incorrigivelmente viva.

Apollinaire diz: “J’ai fait des gestes blancs parmi les solitudes”. Contudo ele *está* gesticulando.

Uma vez que o artista não pode literalmente abraçar o silêncio e permanecer um artista, o que a retórica do silêncio indica é uma determinação em perseguir suas atividades de forma mais errática que antes. Uma maneira é indicada pela noção da “mar-

gem plena” de Breton. O artista é recomendado a se dedicar ao preenchimento da periferia do espaço artístico, deixando em branco a área central de uso. A arte torna-se privativa, anêmica — como sugere o título do único esforço de realização cinematográfica de Duchamp, *Cinema anêmico*, um trabalho de 1924-6. Beckett projeta a ideia de uma “pintura empobrecida”, que é “autenticamente infrutífera, incapaz de qualquer imagem, seja ela qual for”. O manifesto de Jerzy Grotowski em defesa do Teatro Laboratório, na Polônia, é denominado “Apelo por um Teatro Pobre”. Tais programas a favor de um empobrecimento da arte não devem ser compreendidos apenas como admoestações terroristas ao público, mas principalmente como estratégias para o aprimoramento da experiência do público. As noções de silêncio, vazio e redução delineiam novas receitas para os atos de olhar, ouvir etc. — as quais ou promovem uma experiência de arte mais imediata e sensível, ou enfrentam a obra de arte de uma maneira mais consciente e conceitual.

## 7

Considere-se a correlação entre a ordem de uma redução de meios e efeitos na arte, cujo horizonte é o silêncio, e a faculdade da atenção. Em um de seus aspectos, a arte é uma técnica para a concentração da atenção, para o aprendizado de habilidades de atenção. (Embora o conjunto do ambiente humano possa ser assim descrito — como um instrumento pedagógico —, essa descrição aplica-se particularmente às obras de arte.) A história das artes equivale à descoberta e formulação de um repertório de objetos sobre os quais dispensar atenção. É possível traçar exata e ordenadamente como o olho da arte garimpou o nosso meio ambiente, “nomeando”, efetuando sua seleção limitada de coisas que as pessoas passam a perceber então como entidades significativas, agradáveis e complexas. (Oscar Wilde salientou que as pessoas não viam os nevoeiros antes que certos poetas e pintores do século XIX lhes ensinasse como fazê-lo; e pode-

-se dizer que ninguém via tanto da variedade e da sutileza do semblante humano antes da era do cinema.)

Outrora, a tarefa do artista parecia ser a simples inauguração de novas áreas e objetos de atenção. Essa tarefa ainda é admitida, mas se tornou problemática. A própria faculdade de atenção passou a ser questionada e sujeita a padrões mais rigorosos. Como diz Jaspers: “Já é muito ver alguma coisa *claramente*, pois nós não vemos *nada* claramente”.

Talvez a qualidade da atenção que se aplica a alguma coisa seja melhor (menos contaminada, menos distraída) se se oferece menos. Supridos com a arte empobrecida, purificados pelo silêncio, talvez possamos então começar a transcender a frustrante seletividade de atenção, com suas inevitáveis distorções de experiência. Idealmente, seríamos assim capazes de prestar atenção a todas as coisas.

A tendência é caminhar para cada vez menos. Contudo nunca o “menos” apresentou-se de modo tão ostensivo como “mais”.

À luz do mito dominante, em que a arte visa tornar-se uma “experiência total”, solicitando atenção total, as estratégias de empobrecimento e redução indicam a ambição mais exaltada que a arte pode adotar. Debaixo do que parece ser uma vigorosa modéstia, senão real debilidade, deve-se discernir uma enérgica blasfêmia secular: o desejo de atingir o ilimitado, não seletivo e completo conhecimento de “Deus”.