

SONTAG

BENJAMIN MOSER

Sontag

Vida e obra

Tradução

José Geraldo Couto

Copyright © 2019 by Benjamin Moser

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

Título original

Sontag: Her Life and Work

Capa

Allison Saltzman

Foto de capa

Susan Sontag, Nova York, 10 abr. 1968. Foto de Richard Avedon

© The Richard Avedon Foundation

Preparação

Julia Passos

Índice remissivo

Luciano Marchiori

Revisão

Ana Maria Barbosa

Angela das Neves

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

Moser, Benjamin

Sontag : Vida e obra / Benjamin Moser ; tradução José Geraldo Couto. — 1ª ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2019.

Título original: Sontag : Her Life and Work.

Bibliografia.

ISBN 978-85-359-3283-6

1. Autores americanos — Século 20 — Biografia 2. Escritores americanos — Biografia 3. Mulheres e literatura — Estados Unidos — História — Século 20 4. Sontag, Susan, 1933-2004 I. Título.

19-29584

CDD-818.5209

Índice para catálogo sistemático:

1. Escritores americanos : Biografia 818.5209

Maria Alice Ferreira — Bibliotecária — CRB-8/7964

[2019]

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

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

facebook.com/companhiadasletras

instagram.com/companhiadasletras

twitter.com/cialetras

*Para
Arthur Japin*

*Em memória de
Michelle Cormier*

P: Você sempre tem êxito?

R: Sim, tenho êxito trinta por cento do tempo.

P: Então você não tem êxito sempre.

R: Sim. Ter êxito trinta por cento do tempo é sempre.

Dos diários de Susan Sontag,

1º de novembro de 1964

Sumário

<i>Introdução: Leilão de almas</i>	15
--	----

PARTE I

1. A rainha da negação	29
2. A mentira suprema	40
3. De outro planeta	47
4. Baixa Eslobóvia	61
5. A cor da vergonha	70
6. O progresso da bi	80
7. A ditadura benevolente	91
8. Sr. Casaubon	100
9. O moralista	112
10. Os gnósticos de Harvard	123

PARTE II

11. O que você quer dizer com querer dizer?	139
12. O preço do sal	153
13. A comédia de papéis	166
14. Só alegria ou só raiva	179

15. Funsville	199
16. Onde termina você e começa a câmera	217
17. Deus abençoe a América	234
18. Continente da neurose	249
19. Xu-Dan Xôn-Tăc	262
20. Quatrocentas lésbicas	277
21. China, mulheres, freaks	289
22. A própria natureza do pensamento	303
23. Nem um pouco seduzida	315

PARTE III

24. <i>Toujours fidèle</i>	331
25. Quem ela pensa que é?	350
26. Escrava da seriedade	361
27. Coisas que dão certo	377
28. A palavra não vai desaparecer	396
29. Por que você não volta para o hotel?	408
30. Intimidade casual	421
31. Essa coisa “Susan Sontag”	433
32. Fazendo refêns	446
33. A mulher colecionável	456

PARTE IV

34. Uma pessoa séria	469
35. Um evento cultural	483
36. A história de Susan	496
37. Ao modo de Callas	507
38. A criatura marinha	516
39. A coisa mais natural do mundo	527
40. É o que um escritor é	539
41. Uma espectadora de calamidades	549
42. Não podem entender, não podem imaginar	560
43. A única coisa real	571

<i>Epílogo</i> : O corpo e suas metáforas	585
---	-----

<i>Agradecimentos</i>	591
<i>Notas</i>	597
<i>Referências bibliográficas</i>	655
<i>Créditos das imagens</i>	665
<i>Índice remissivo</i>	669

SONTAG



Introdução

Leilão de almas

Em janeiro de 1919, num arroio ao norte de Los Angeles, um elenco de milhares de pessoas foi reunido para recriar um episódio de horror contemporâneo. Baseado num livro publicado um ano antes por uma adolescente que sobrevivera aos massacres armênios, *Leilão de almas*, também conhecido como *Armênia violentada*, foi um dos primeiros superespectáculos de Hollywood, um novo gênero que unia efeitos especiais e gastos extravagantes para subjugar a plateia. Aquele seria um evento ainda mais imediato, ainda mais poderoso, pois incorporava outro gênero novo, o cinejornal, popularizado durante a Grande Guerra, encerrada apenas dois meses antes. O filme era, como se diz, “baseado numa história real”. Os massacres armênios, iniciados em 1915, ainda estavam em andamento.

O leito arenoso do rio San Fernando, perto de Newhall, na Califórnia, revelou-se, de acordo com um jornal especializado, a locação “ideal” para filmar “os ferozes turcos e curdos” impelindo “o esfarrapado exército de armênios com suas trouxas, alguns deles arrastando crianças pequenas, pelas estradas pedregosas e trilhas do deserto”¹ Milhares de armênios participaram das filmagens, incluindo sobreviventes que tinham chegado aos Estados Unidos.

Para alguns daqueles figurantes, a filmagem, que incluía a encenação de estupro coletivo, afogamentos em massa, pessoas obrigadas a cavar suas pró-

prias covas e uma ampla panorâmica de mulheres sendo crucificadas, foi demais para suas forças. “Várias mulheres cujos parentes tinham perecido sob a espada dos turcos”, prosseguia o cronista, “ficaram devastadas com as encenações espetaculares de tortura e infâmia.”

O produtor, acrescentava ele, “forneceu um piquenique”.

Uma imagem daquele dia mostra uma jovem de roupa florida com uma grande bolsa de pano a tiracolo. Em pé em meio a tendas provisórias de refugiados e com uma expressão aflita no rosto, ela consola uma menina. Nenhuma das duas ousa olhar para as sombras sinistras que se aproximam, homens invisíveis com os braços erguidos, apontando alguma coisa para elas. Talvez as mulheres estejam prestes a ser baleadas. Talvez, dado o arsenal de torturas disponíveis, a morte por arma de fogo seja a menos dolorosa das opções.

Contemplando aquele canto devastado da Anatólia, ficamos aliviados ao recordar que se trata, na verdade, de uma locação cinematográfica no sul da Califórnia, e que as longas sombras não pertencem a saqueadores turcos, mas a fotógrafos. Apesar de os releases de imprensa dizerem o contrário, nem todos que estavam sendo filmados eram armênios: aquela dupla, por exemplo, era formada por uma mulher judia chamada Sarah Leah Jacobson e sua filha de treze anos, Mildred.

Se o fato de saber que a imagem é encenada a torna menos pungente, outro fato, que nem as fotografadas nem os fotógrafos tinham como saber, não a alivia em nada. Embora mãe e filha tenham voltado para casa, no centro de Los Angeles, após representar seu papel nas “encenações espetaculares de tortura e infâmia”, Sarah Leah morreria pouco mais de um ano depois, aos 33 anos. Aquele retrato de penúria seria a última imagem dela com sua filha.

Mildred jamais perdoaria sua mãe por tê-la abandonado. Mas esse não seria o único legado de Sarah Leah. Em sua curta vida, viajou de Białystok, no leste da Polônia, onde havia nascido, para Hollywood, onde morreu. Mildred também seria aventureira. Casou-se em Nova York com um homem que chegara aos dezenove anos à China, onde incursionou pelo deserto de Gobi e comprou peles de nômades mongóis. A exemplo de Sarah Leah, sua trajetória precoce foi abreviada; ele também morreu aos 33 anos.

A filha deles, chamada Susan Lee, num eco americanizado de Sarah Leah, tinha cinco anos quando o pai morreu. Ela mais tarde escreveria que só o conheceu como “um conjunto de fotografias”.²

“As fotos”, escreveu Susan, filha de Mildred, “declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição.”³ O fato de a maioria das pessoas postadas diante da câmera não estar pensando em seu fim iminente é algo que torna as fotografias mais, e não menos, comoventes: Sarah Leah e Mildred, encenando uma tragédia, não viam que a delas se aproximava tão rápido.

Tampouco tinham como saber o quanto *Leilão de almas*, concebido para recordar o passado, contemplava o futuro. É funestamente apropriado que a última foto da mãe e da avó de Susan Sontag estivesse conectada à reconstituição artística de um genocídio. Atormentada durante toda a vida por questões de crueldade e de guerra, a obra de Sontag iria redefinir como as pessoas olham para imagens de sofrimento e perguntam o que fazer, se é que se pode fazer algo, com o que veem.

O problema, para ela, não era uma abstração filosófica. Assim como a vida de Mildred foi despedaçada pela morte de Sarah Leah, a de Susan, segundo seu próprio relato, também foi cindida ao meio. A ruptura ocorreu numa livraria de Santa Monica, onde ela bateu os olhos pela primeira vez em fotos do Holocausto. “Nada que eu tinha visto — em fotos ou na vida real — me atingiu de forma tão cortante, profunda, instantânea”, escreveu ela.⁴

Tinha doze anos. O choque foi tão grande que, pelo resto da vida, ela se perguntaria, livro após livro, como a dor podia ser retratada e como podia ser suportada. Os livros, e a visão que eles ofereciam de um mundo melhor, a salvaram de uma infância infeliz, e, toda vez que ela se defrontava com tristeza e depressão, seu primeiro instinto era se esconder num livro, partir para o cinema ou a ópera. A arte pode não ter compensado os dissabores da vida, mas foi um paliativo indispensável; e mais perto do final da sua vida, durante outro “genocídio” — a palavra inventada para descrever a calamidade armênia —, Susan Sontag soube exatamente do que os bósnios precisavam. Ela foi a Sarajevo e montou uma peça.

Susan Sontag foi a última estrela literária dos Estados Unidos, uma remissão a uma época em que escritores, mais do que meramente respeitados ou bem conceituados, podiam ser *famosos*. Mas nunca antes um escritor que deplorava as deficiências da crítica literária de Georg Lukács e da teoria do *nouveau roman* de Nathalie Sarraute se tornou tão proeminente, e de modo tão rápido, como Sontag. Seu sucesso foi literalmente espetacular: exposto à vista do público.

Alta, de pele morena, “com pálpebras de traços fortes à maneira de Picasso e lábios serenos menos curvos que os da Mona Lisa”, Sontag atraiu as câmeras dos grandes fotógrafos de seu tempo.⁵ Era Atena, não Afrodite: uma guerreira, um “príncipe das trevas”. Com a mente de um filósofo europeu e a aparência de um mosqueteiro, ela reunia qualidades que tinham sido combinadas em homens. A novidade é que agora se encontravam numa mulher — e para gerações de mulheres artistas e intelectuais essa combinação proporcionou um modelo mais potente do que qualquer outro que conhecessem.

Sua fama a fascinava, em parte, por ser tão sem precedentes. No início da sua carreira, ela era incongruente: uma linda jovem que era tão culta que intimidava; uma escritora da hierática fortaleza do mundo intelectual de Nova York que se ocupava da “baixa” cultura contemporânea que a geração mais velha declarava abominar. Ela não tinha uma verdadeira linhagem. E, embora muita gente se espelhe em sua imagem, seu papel nunca voltaria a ser preenchido de modo convincente. Ela criou o molde e depois o quebrou.

Sontag tinha apenas 32 anos quando foi vista numa mesa de seis pessoas num restaurante grã-fino de Manhattan: a “Srta. Bibliotecária” — o nome que ela dava a seu eu livresco — resistindo bem em meio a Leonard Bernstein, Richard Avedon, William Styron, Sybil Burton e Jacqueline Kennedy.⁶ Era a Casa Branca e a Quinta Avenida, Hollywood e *Vogue*, a Filarmônica de Nova York e o prêmio Pulitzer: um círculo reluzente como nenhum outro nos Estados Unidos, e mesmo no mundo. Um círculo que Sontag iria habitar pelo resto da vida.

No entanto, a versão fotogênica de Susan Sontag sempre estaria em desacordo com a Srta. Bibliotecária. Nunca, talvez, uma grande beldade tinha feito menos esforço para ser bonita. Ela frequentemente expressou seu espanto ao se deparar com a mulher glamorosa nas fotografias. No final da vida, vendo um

retrato de si mesma mais jovem, ela suspirou. “Eu era tão bonita!”, disse. “E não fazia ideia.”⁷

Numa existência que coincidiu com uma revolução no modo como a fama era adquirida e percebida, Susan Sontag, entre todos os escritores norte-americanos, foi a única que seguiu todas as suas transmutações. E as historiou também. No século XIX, escreveu ela, uma celebridade era “alguém que é fotografado”.⁸ Na era de Warhol — não por acaso um dos primeiros a reconhecer o brilhantismo de Sontag —, ser fotografado já não era suficiente. Numa época em que *todo mundo* era fotografado, a fama significava uma “imagem”, um *Doppelgänger*, um conjunto de ideias recebidas, frequentemente (mas não apenas) visuais, representando ou substituindo quem quer que estivesse escondido atrás delas — pois no fim das contas não importava mais quem a pessoa de fato era.

Criada à sombra de Hollywood, Sontag buscou reconhecimento e cultivou sua imagem. Porém, ficou acidamente desapontada com o preço cobrado por seu duplo: “A Dama Sombria das Letras Americanas”, “A Sibila de Manhattan”. Ela confessou que tivera a esperança de que “ser famosa seria mais divertido”,⁹ e denunciou constantemente os perigos de situar o indivíduo em sua representação, de preferir a imagem a quem ela mostrava, alertando para tudo o que a imagem distorce e omite. Ela enxergava a diferença entre a pessoa, de um lado, e a aparência, de outro: o eu enquanto imagem, fotografia, metáfora.

Em *Sobre fotografia*, ela observou como era fácil, dada “a escolha entre a fotografia e uma vida, escolher a fotografia”. Em “Notas sobre o *camp*”, o ensaio que a tornou notória, a palavra “*camp*” representava o mesmo fenômeno: “O *camp* vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma ‘lâmpada’; não é uma mulher, mas uma ‘mulher’”. Que melhor ilustração do *camp* pode haver do que o hiato entre Susan Sontag e “Susan Sontag”?

Sua experiência pessoal com a câmera tornou-a muito consciente da diferença entre posar voluntariamente e ser exposto, sem consentimento, ao olhar do voyeur. “Existe uma agressão implícita em qualquer emprego da câmera”, escreveu.¹⁰ (A semelhança entre soldados turcos e os homens apontando suas câmeras para Sarah Leah e Mildred não é acidental.) “Uma câmera é vendida como uma arma predatória.”¹¹

Para além dos efeitos de ser observada com demasiada frequência, Sontag levantava insistentemente a questão do que uma foto diz sobre o objeto que ela se propõe a mostrar. “Uma fotografia adequada do elemento está disponível”, registra sua ficha secreta do FBI.¹² Mas o que seria “uma fotografia adequada do elemento”, e adequada para quem? O que de fato aprendemos — sobre uma celebridade, sobre um parente morto — a partir de “um conjunto de fotografias”? Já no início de sua carreira, Sontag fazia essas perguntas com um ceticismo que muitas vezes soava desdenhoso. Uma imagem perverte a verdade, insistia, oferecendo uma falsa intimidade. O que, afinal, sabemos sobre Susan Sontag quando vemos o ícone *camp* “Susan Sontag”?

O abismo entre uma coisa e uma coisa *percebida* se acentuou na época de Sontag. Mas a existência desse abismo já havia sido observada por Platão. A busca por uma imagem que descrevesse sem alterar, de uma linguagem que definisse sem distorcer, consumiu a existência de filósofos: os judeus medievais, por exemplo, acreditavam que a dissociação entre sujeito e objeto, entre linguagem e significado, causava todos os males do mundo. Balzac encarou de maneira supersticiosa as câmeras quase tão logo elas foram inventadas, acreditando que elas despiam seus objetos, “exauriam camadas do corpo”,¹³ como escreveu Sontag. Essa veemência sugere que o interesse do problema não era primordialmente intelectual.

As reações de Sontag a fotografias e metáforas, assim como as de Balzac, seriam altamente emocionais. Ler suas investigações sobre esses temas é se perguntar por que questões sobre a metáfora — a relação entre uma coisa e seu símbolo — tinham para ela uma importância tão visceral, por que a metáfora a preocupava tanto. Como a relação aparentemente abstrata entre epistemologia e ontologia acabou se tornando, para ela, uma questão de vida e morte?

“*Je rêve donc je suis.*”

Essa paráfrase de Descartes (“Sonho, logo existo”) é a primeira frase do primeiro romance de Sontag.¹⁴ Como frase de abertura, e a única numa língua estrangeira, ela se destaca por ser uma abertura estranha para um livro estranho. O protagonista de *O benfeitor*, Hippolyte, renunciou a todas as ambições normais — família e amizade, sexo e amor, dinheiro e carreira — para se de-

votar a seus sonhos. Só seus sonhos são reais, mas ele é decisivamente contra a interpretação; e seus sonhos não são interessantes pelos motivos habituais, “para me compreender melhor, para conhecer meus verdadeiros sentimentos”, insiste ele. “Estou interessado em meus sonhos como... atos.”¹⁵

Assim definidos — puro estilo, zero substância —, os sonhos de Hippolyte são a essência do *camp*. E a rejeição de Sontag à “mera psicologia” é uma recusa das questões da conexão entre substância e estilo e, por analogia, da conexão entre corpo e mente — coisa e imagem — realidade e sonho — que ela mais tarde exploraria com tanto proveito. Em vez disso, desde o começo de sua carreira, ela alega que o sonho em si é a única realidade. Nós *somos* nossos sonhos, como ela diz em sua primeiríssima frase: nosso imaginário, nossa mente, nossas metáforas.

A forma escolhida para expor essa tese revela as suas limitações. Sua definição é calculada quase perversamente para frustrar os objetivos do romance tradicional. Se não há nada que se possa aprender sobre essas pessoas por meio de incursões em seu subconsciente, então de que serve embarcar nelas? Hippolyte reconhece o problema, mas nos assegura que existe outro atrativo. Sua amante, que ele vende como escrava, “devia estar ciente da minha ausência de interesse romântico por ela”, escreve Hippolyte. “Mas eu queria muito que ela tivesse se dado conta de quão profundamente, embora de modo impessoal, eu a sentia como a encarnação do meu relacionamento apaixonado com meus sonhos.”¹⁶ Em outras palavras, o protagonista de Sontag está interessado em outra pessoa na medida em que ela encarna uma invenção de sua imaginação. É um modo de ver que remete à própria definição de *camp* pela autora: “ver o mundo como um fenômeno estético”.¹⁷

Mas o mundo não é um fenômeno estético. Há uma realidade para além do sonho. No início de sua carreira, Sontag descreveu seus próprios sentimentos ambíguos quanto à visão de mundo de Hippolyte. “Sinto-me fortemente atraída pelo *camp*”, disse ela, “e agredida quase na mesma medida.” Muito da sua vida posterior foi dedicada a insistir que existe um objeto real para além da palavra que o descreve, um corpo real para além da mente sonhadora, uma pessoa real para além da fotografia. Como ela escreveria décadas depois, um dos usos da literatura é nos tornar conscientes “de que outras pessoas, pessoas diferentes de nós, existem de verdade”.¹⁸

Outras pessoas existem de verdade.

É espantoso chegar a essa conclusão, é espantoso *precisar* chegar a essa conclusão. Para Sontag, a realidade — a coisa real, despida de metáfora — nunca foi de todo aceitável. Desde muito jovem, ela soube que a realidade era frustrantemente cruel, algo a ser evitado. Quando criança, ela esperava que sua mãe saísse de seu estupor alcoólico; esperava residir, não numa enfadonha rua suburbana, mas num mítico Parnaso. Com toda a força de sua mente, ela desejava abolir a dor, incluindo a realidade mais dolorosa de todas, a morte; primeiro a de seu pai, quando ela estava com cinco anos, e depois, com horríveis consequências, a dela mesma.

Num caderno de anotações dos anos 1970, ela mapeia “o tema obsessivo da falsa morte” em seus romances, filmes e contos. “Suponho que tudo isso provenha da minha reação à morte de meu pai”, ela registra. “Parecia tão irreal, eu não tinha prova alguma de sua morte, durante anos sonhei que ele aparecia um belo dia na porta da frente.”¹⁹ Em seguida, tendo anotado isso, ela exorta a si mesma, condescendente: “Vamos nos livrar desse tema”. Mas os hábitos da infância, não importa quão acuradamente sejam diagnosticados, são difíceis de romper.

Quando criança, ao se defrontar com uma realidade terrível, ela se refugiou na segurança de sua mente. Desde então, tentou, a vida toda, se arrastar de novo para fora. O atrito entre corpo e mente, bastante comum em muitas vidas, tornou-se para ela uma fricção sísmica. “Cabeça separada do corpo”, anuncia um esquema dos seus diários. Ela anotou que, se seu corpo fosse incapaz de dançar ou fazer amor, ela poderia pelo menos efetuar a função mental de conversar; e dividiu sua autoapresentação em “Não sou nada boa” e “Sou ótima” — sem nada entre os dois polos. De um lado, “impotente (quem diabos sou eu...) (me ajude...) (tenha paciência comigo...), sensação de ser uma fraude”. De outro, “convencida (desprezo intelectual pelos outros — impaciência)”.

Com aplicação característica, ela se empenhou para superar essa divisão. Há algo de olímpico em sua vida sexual, por exemplo, o esforço de emergir de sua cabeça e entrar no seu corpo. Quantas mulheres norte-americanas de sua geração tiveram amantes, do sexo masculino e feminino, tão numerosos, belos e proeminentes? Mas ao ler seus diários ou falar com seus amantes, saímos

com a impressão de que sua vida sexual era frenética, sobredeterminada, o corpo como algo a ser ignorado como irreal ou um lugar de dor. “Sempre gostei de fazer de conta que meu corpo não está presente”, escreveu ela em seus diários, “e que eu faço todas essas coisas (cavalgar, fazer sexo) sem ele.”²⁰

Fazer de conta que seu corpo não estava presente também permitiu a Sontag negar outra realidade inescapável: a homossexualidade da qual ela sentia vergonha. A despeito de ocasionais amantes homens, o erotismo de Sontag se concentrou quase exclusivamente em mulheres, e sua frustração de toda a vida com sua inabilidade em pensar um modo de escapar da realidade dessa atração levou à incapacidade de ser honesta a esse respeito — seja em público, muito tempo depois que a homossexualidade deixou de ser motivo de escândalo, seja em particular, com muitas das pessoas mais próximas a ela. Não é coincidência que o tema preponderante em seus escritos sobre amor e sexo — bem como em seus próprios relacionamentos pessoais — tenha sido o sadomasoquismo.

Negar a realidade do corpo é também negar a morte com uma obstinação que tornou o próprio fim de Sontag desnecessariamente pavoroso. Ela acreditava — de forma literal — que uma mente aplicada poderia, no fim das contas, triunfar sobre a morte. Lamentava, segundo escreveu seu filho, por “aquela imortalidade química” que “ambos iríamos perder, ainda que provavelmente por muito pouco”.²¹ À medida que ela ficava mais velha e conseguia, repetidas vezes, vencer as probabilidades, começou a ter esperança de que, em seu caso, as leis do organismo poderiam ser suspensas.

“Fazer de conta que meu corpo não está presente” trai uma obscura percepção de si, e lembrar a si própria que “outras pessoas existem de verdade” é revelar um medo mais paralisante: de que ela mesma não existia, de que seu eu era um bem tênue que podia ser extraviado, arrebatado, a qualquer momento. “É como se”, escreveu em desespero, “nenhum espelho que eu olhava devolvesse a imagem do meu corpo.”²²

“A meta de todo comentário sobre a arte agora”, insistiu Sontag num ensaio escrito na mesma época que *O benfeitor*, “deveria ser tornar obras de arte — e, por analogia, nossa própria experiência — mais real para nós, e não menos.”

Esse famoso ensaio, “Contra a interpretação”, denunciava a inflação de metáforas que interferiam na nossa experiência da arte. Cansada da mente (“interpretação”), Sontag tinha se tornado igualmente cética quanto ao corpo — o “conteúdo” — que a hiperatividade da mente obscurece. “É muito pequenino — o conteúdo é muito pequenino”, começa o ensaio, citando Willem de Kooning; e ao chegar ao final do ensaio, a noção do conteúdo já parece absurda. Como nos sonhos de Hippolyte, não sobra nada ali: o niilismo que, na definição de Sontag, é a essência do *camp*.

“Contra a interpretação” trai o temor de Sontag de que a arte, “e, por analogia, nossa própria experiência”, não seja inteiramente real; ou que a arte, como nós próprios, demande alguma ajuda exterior para se tornar real. “O que é importante agora”, insiste ela, “é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a *ver* mais, *ouvir* mais, *sentir* mais.” Presumindo um corpo entorpecido, desesperado por estímulo, Sontag suspeita que a arte possa ser o meio de supri-lo; mas o que, sem “conteúdo”, é arte? O que deveria nos fazer ver, ouvir ou sentir? Talvez, diz ela, nada mais do que sua forma — embora acrescente, um tanto desconsolada, que a distinção entre forma e conteúdo é, “em última instância, uma ilusão”.

Sontag dedicou tanto da sua vida à “interpretação” que é difícil saber até que ponto ela acreditava nisso. Seria o mundo todo um palco, e a vida não mais do que um sonho? Não haveria distinção entre forma e conteúdo, corpo e mente, uma pessoa e uma fotografia de uma pessoa, a doença e suas metáforas?

Um fracasso pelo brilho retórico levou Sontag a fazer declarações cujo fraseado poderia banalizar questões profundas sobre “a irrealidade e o caráter remoto do real”.²³ Mas a tensão entre esses pretensos opostos lhe forneceu o grande tema de sua vida. “O *camp* que apaga o conteúdo” era uma ideia que ela só poderia ter defendido pela metade.²⁴ “Sinto-me fortemente atraída pelo *camp*”, escreveu ela, “e agredida quase na mesma medida.” Por quatro décadas depois da publicação de *O benfeitor* e de “Contra a interpretação”, ela oscilou entre os extremos de uma visão sempre dividida, viajando de um mundo de sonho em direção ao que quer que ela pudesse chamar de realidade — já que sua opinião variava drasticamente.

Um dos trunfos de Susan Sontag era que qualquer coisa que os outros pudessem dizer sobre ela era dita, antes e melhor, por Susan Sontag. Seus diá-

rios traem uma misteriosa compreensão de seu caráter, uma autoconsciência — no entanto, declinante à medida que envelhecia — que servia de âncora a uma vida caótica. “Sua cabeça e seu corpo não parecem conectados”, observou um amigo nos anos 1970. Sontag respondeu: “É a história da minha vida”.²⁵ Ela começou a se aperfeiçoar: “Só estou interessada em gente engajada num projeto de autotransformação”.²⁶

Embora o esforço lhe resultasse extenuante, ela passou a se empenhar vigorosamente para escapar do mundo de fantasia. Baniria qualquer coisa que obscurecesse sua percepção da realidade. Se as metáforas e a linguagem atrapalhassem, ela as expulsaria, como Platão ao excluir poetas da sua utopia. Livro após livro, de *Sobre fotografia* a *Doença como metáfora*, *Aids e suas metáforas* e *Diante da dor dos outros*, ela se afastou de seus escritos “camp” dos primeiros tempos. Em vez de insistir que o sonho era tudo o que havia de verdadeiro, passou a perguntar como contemplar até mesmo as realidades mais medonhas, aquelas da doença, da guerra e da morte.

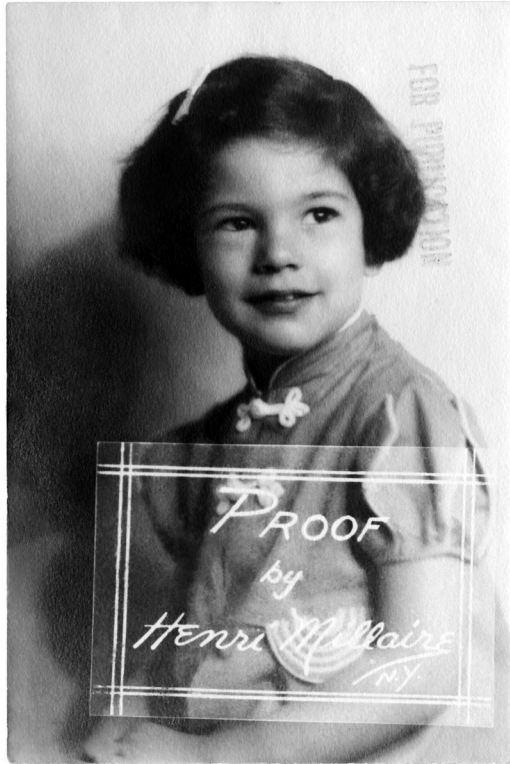
Sua sede de realidade a conduziu a extremos perigosos. Quando, nos anos 1990, a necessidade de “ver mais, ouvir mais, sentir mais” a levou à Sarajevo sitiada, admirou-se do fato de não haver outros escritores se dispondo a uma jornada que, segundo sua descrição, era “um pouco como poderia ter sido visitar o gueto de Varsóvia no final de 1942”.²⁷ Os bósnios sitiados ficaram agradecidos, mas se perguntavam o que levaria alguém a querer participar de seu sofrimento. “Qual era a motivação dela?”, um ator se perguntou,²⁸ duas décadas depois, em meio a outro horror. “Como eu poderia, agora, ir para a Síria? O que a gente precisa ter dentro de si para ir agora à Síria e compartilhar a dor deles?”

Mas Sontag não estava mais se forçando a olhar a realidade cara a cara. Ela não estava meramente denunciando o racismo que a horrorizara desde que viu as fotos dos campos de concentração nazistas. Ela foi a Sarajevo para provar sua convicção de toda vida de que a cultura era algo pelo qual valia a pena morrer. Essa crença empurrou-a para a frente durante uma infância infeliz, quando livros, filmes e música lhe ofereciam uma ideia de uma existência mais rica e a ajudavam a atravessar uma vida difícil. E por ter empenhado sua vida a essa ideia, ficou famosa como uma barreira feita de uma mulher só, resistindo contra marés implacáveis de poluição estética e moral.

Como todas as metáforas, essa também era imperfeita. Muitos que se separaram com a mulher de carne e osso ficaram desapontados ao descobrir

uma realidade muito aquém do mito glorioso. A decepção com sua pessoa, na verdade, é um tema notório nas memórias alheias de Sontag, para não falar em seus próprios escritos privados. Mas o mito, talvez a criação mais duradoura de Sontag, inspirou pessoas em todos os continentes, as quais sentiam que os princípios em que ela insistia com tanta paixão eram precisamente aqueles que elevavam a vida acima de suas realidades mais enfadonhas ou amargas. “*Je rêve donc je suis*” não era, na época em que ela chegou a Sarajevo, um chavão decadente. Era um reconhecimento de que a verdade de imagens e símbolos — a verdade dos sonhos — é a verdade da arte; de que a arte não está separada da vida, mas é a sua forma mais elevada; de que a metáfora, como a dramatização do genocídio armênio da qual sua mãe participou, podia tornar a realidade visível àqueles que não podiam vê-la por conta própria.

E assim, em seus anos finais, Sontag levou metáforas a Sarajevo. Levou a personagem de Susan Sontag, símbolo de arte e civilização. E levou as personagens de Samuel Beckett, à espera, como os bósnios, de uma salvação que nunca ia chegar. Se os sarajevianos precisavam de comida, de aquecimento e de uma Força Aérea amiga, precisavam também do que Susan lhes deu. Muitos estrangeiros opinaram que era frívolo dirigir uma peça numa zona de guerra. A isso, uma amiga bósnia, uma das muitas pessoas que a amavam, responde que ela é lembrada exatamente porque sua contribuição foi tão oblíqua. “Não havia nada direto nas emoções das pessoas. Precisávamos disso”, disse ela, a respeito da montagem de Sontag de *Esperando Godot*. “Era cheia de metáforas.”²⁹



PARTE I

1. A rainha da negação

Susan Sontag guardou até a morte dois filmes domésticos feitos com uma tecnologia tão obsoleta que ela nunca conseguiu vê-los. Talismãs tratados ainda assim com carinho, eles continham as únicas imagens em movimento de seus pais juntos: quando eram jovens, embarcando em uma vida aventureira.¹

As imagens tremidas mostram Beijing: pagodes e lojas, riquixás e camelos, bicicletas e bondes. Mostram rapidamente um grupo de ocidentais em pé diante de uma cerca de arame farpado do outro lado da qual se vê uma aglomeração de chineses curiosos. E então, por alguns segundos, aparece Mildred Rosenblatt, tão parecida com sua filha que não admira que, tempos depois, as duas fossem confundidas com irmãs. Seu belo marido, Jack, aparece por alguns segundos, tão pouco iluminado que mal dá para ver algo além do contraste que ele forma — alto, branco, em roupas estrangeiras — com os espectadores chineses.

As imagens foram feitas por volta de 1926, quando Mildred tinha vinte anos. O segundo filme, uns cinco anos mais tarde. Começa num trem na Europa e depois passa para o convés superior de um navio. Ali, um grupo de passageiros — Jack, Mildred e outro casal — está arremessando uma argola por cima de uma rede, aos risos. Mildred traça um vestido branco de verão e uma boina, com um sorriso amplo e conversando com quem está atrás da câ-

mera. Um jogo de *shuffleboard* começa, e mais ou menos na metade do filme o esbelto e desajeitado Jack aparece vestido de terno de três peças e também de boina. Ele e o outro homem competem vigorosamente, e em seguida seus amigos começam a fazer caretas e micagens, enquanto Mildred se apoia num batente de porta, quase sem fôlego de tanto rir. Juntos, os dois filmes não duram mais do que seis minutos.

Mildred Jacobson nasceu em Newark, em Nova Jersey, em 25 de março de 1906. Embora seus pais, Sarah Leah e Charles Jacobson, tivessem nascido na Polônia ocupada pelos russos, ambos chegaram aos Estados Unidos ainda crianças: Sarah Leah em 1894, aos sete anos, e Charles no ano anterior, aos nove anos. De modo pouco comum para judeus naquela época de imigração em massa, os pais de Mildred falavam inglês sem sotaque. E — algo irônico para a escritora norte-americana mais europeizada de sua geração — sua neta foi talvez a única escritora judia importante dessa mesma geração sem conexão alguma com a Europa, sem experiência alguma do passado de imigração que definiu tantos de seus colegas escritores.

Embora tenha nascido em Nova Jersey, Mildred cresceu do outro lado do continente, na Califórnia. Quando os Jacobson se mudaram para Boyle Heights, um bairro judeu a leste do centro, Los Angeles era uma cidade prestes a se tornar uma metrópole. O primeiro filme de Hollywood foi feito em 1911, mais ou menos na época em que os Jacobson chegaram. Oito anos depois, quando Mildred e Sarah Leah apareceram em *Leilão de almas*, a cidade já abrigava uma indústria de grande escala. A nascente colônia cinematográfica atraía o submundo: Mildred adorava contar às pessoas que tinha estudado com o notório gângster Mickey Cohen, um dos primeiros chefões de Las Vegas na época da Lei Seca.² Também atraía — e exalava — glamour: Mildred sempre impressionaria as pessoas como uma mulher bela, vaidosa e sofisticada de um jeito hollywoodiano. Susan a comparou uma vez com Joan Crawford; outros associariam a própria Susan com a mesma diva.³

“Ela estava sempre maquiada”, disse Paul Brown, que conheceu Mildred em Honolulu. Naquela cidade de hippies e surfistas, onde passou a última parte da sua vida, ela se destacava. “Seu cabelo estava sempre bem penteado. Sempre. Como uma princesa judia de Nova York que vestia roupas Chanel e era

magérrima.” Ela conservou seus maneirismos hollywoodianos por toda a vida. Atendia ao telefone com um gutural “Yeeeeees?” e proibia as filhas de ultrapassar o capacho da sala de estar até que fossem expressamente chamadas por um gesto de sua mão bem cuidada.⁴ “Mildred tinha “aquela postura superior, de membro da realeza”, disse Paul Brown, que constatou a dificuldade dela em lidar com o mundo real. “Como alguém que não sabe como encontrar o interruptor de luz.”⁵

Quando partiu de navio para a China, a linda Mildred parecia se encaminhar para um destino deslumbrante. Seu companheiro a bordo era Jack Rosenblatt, que ela conhecera quando trabalhava como babá no Grossinger’s. Era um dos gigantescos resorts de verão nas montanhas Catskills, os “Alpes judaicos”. Para uma garota de classe média como Mildred, o Grossinger’s era um trabalho de verão. Para alguém como Jack, era um degrau a mais na escala social.

Como milhares de imigrantes pobres, os pais de Jack, Samuel e Gussie, tinham se espremido no Lower East Side de Manhattan, então talvez o mais famigerado bairro marginal dos Estados Unidos. Nascidos em Krzywca, na Galícia, uma parte da Polônia submetida à Áustria, os Rosenblatt eram marcadamente mais plebeus que os Jacobson, que eram “classe média de bairro bom” e “não se pareciam nem um pouco com judeus de primeira geração”, conforme Susan contou certa vez numa entrevista.⁶ Na intimidade, ela dizia que a família de seu pai era “terrivelmente vulgar”.⁷

Talvez a desconsideração de Samuel e Gussie pela educação fizesse sua neta menosprezá-los. Nascido em Nova York em 1º de fevereiro de 1905, Jack chegou apenas à quarta série. Largou a escola aos dez anos e foi trabalhar como garoto de entregas no distrito das peles, no West Side de Manhattan, onde sua energia e sua inteligência logo foram notadas. Possuía uma memória fotográfica infalível: a memória de sua filha seria igualmente excepcional.⁸ Ao promovê-lo do setor de entregas, seus superiores o embarcaram para a China, quando tinha apenas dezesseis anos. Lá, ele enfrentou o deserto de Gobi montado num camelo, comprou peles de nômades mongóis⁹ e acabou montando seu próprio negócio, a Empresa de Peles Kung Chen, com escritórios em Nova York e Tientsin (hoje Tianjin). Era o começo de uma vida movimentada: nos oito anos em que foram casados, Jack e Mildred ergueram um próspero negó-