



Prêmio de Ensaísmo *serrote*

Prêmio de Ensaísmo *serrote*

O Prêmio de Ensaísmo *serrote* recebeu 187 inscrições. De um vasto espectro de assuntos, formas e abordagens, a comissão julgadora selecionou os três ensaios que se seguem. A definitiva literatura de W.G. Sebald, a militância intelectual de Susan Sontag e o cinema de Glauber Rocha em seu momento mais fulgurante são os temas de autores que, na melhor tradição do gênero, fazem da liberdade de pensar o principal norte de suas reflexões.

5

Os duplos de Sebald

LUCIANO GATTI

26

Terra em transe, cinema e política: 45 anos

RODRIGO NUNES

49

Uma viagem para a China

Susan Sontag e a nova sensibilidade

CARLOS SHIMOTE



Os duplos de Sebald LUCIANO GATTI

No aniversário de dez anos de sua morte, a rapidez com que W. G. Sebald passou da consagração ao desaparecimento ainda é um acontecimento difícil de assimilar. Escritor tardio, este acadêmico de profissão estreou na vida literária como um narrador amadurecido e, em menos de uma década, publicou os quatro livros que o destacaram entre os romancistas contemporâneos. Poucos meses após a publicação de *Austerlitz*, seu trabalho mais complexo, um infarto ao volante numa estrada inglesa resultou em sua morte prematura. Antes que o público tivesse a chance de habituar-se à sua figura, ele já se afastava como escritor de uma época passada.

Essa rapidez contrasta com uma das marcas de seu trabalho ficcional. Dificilmente ele inicia uma narrativa com a história a ser contada. Esta só vai aparecer lá adiante, depois de longos preâmbulos dedicados aos percalços do narrador. É comum encontrá-lo num quarto de hotel, na sala de espera de uma estação de trem ou caminhando pelas ruas de uma cidade estrangeira. Este narrador nunca está em casa. Um duplo do próprio Sebald, com o qual partilha inúmeros traços biográficos, ele também abandonou a

Alemanha quando jovem para fixar-se como professor de literatura em uma universidade inglesa de periferia. Muitos dos expatriados que contaram suas histórias a esse duplo descobriram no país de exílio o ponto final de uma viagem. Ele, ao contrário, um personagem em trânsito, nunca extraiu daí um estímulo ao sedentarismo. Seu vínculo profissional é apenas um ponto de conexão entre um número indefinido de deslocamentos.

Os laços afrouxados com o local de residência se justificam por compromissos de trabalho ou por algum processo terapêutico. Ainda que mereçam uma breve menção, os detalhes que colocam esse narrador em movimento são discretamente evitados. Toda a atenção é dada à elaboração da distância de casa como um estado de convalescença. No início de *Os anéis de Saturno*, o narrador revela como uma viagem pela paisagem desolada do leste da Inglaterra deveria ajudá-lo a superar o enorme vazio sentido após a conclusão de um trabalho desgastante. Poderíamos supor, arriscando aproximar o narrador e Sebald, que se trata de um de seus livros anteriores, mas não temos como saber ao certo. A sensação de profundo desapego em suas caminhadas solitárias tem um efeito revigorante sobre seu estado emocional debilitado, mas não salva este viajante escolado de outros contratempos. Assim que retorna, ele mergulha em novo estado melancólico. Seus pensamentos embaralham as belas recordações de mobilidade e o horror das múltiplas associações de destruição despertadas pela paisagem percorrida. Em extrema agitação, ele se recolhe num quarto de hospital, onde passa o

aniversário de sua partida e decide iniciar o registro da viagem. Um ano após a internação, ao passar o texto a limpo, a estadia no hospital já está incorporada ao relato como parte do engendramento da narrativa.

Antes de cada viagem, de cada relato, antes que ele se encontre no local que posteriormente o transformará em narrador dos próprios passos, Sebald alude a alguma experiência infeliz. O tema já havia ocupado seus ensaios sobre literatura austríaca, mas seus romances lhe dão outro teor ao transformá-lo em estágio de formação do narrador. Mais importante que os eventuais detalhes de sua vida pregressa, que, de resto, nem ficamos sabendo, é a linha, traçada nesses estados de perturbação, entre a experiência pessoal e a postura como narrador viajante. A contemplação tradicionalmente atribuída à melancolia não corre aqui o risco da paralisia. O melancólico de Sebald tem pernas de atleta. No início de *Vertigem: sensações* – o primeiro livro –, após a narrativa das desilusões amorosas de Stendhal, posteriormente transformadas em ensaio literário sobre o objeto frustrado (*Do amor*), e marcando o início de seu relato, o autor confere a esta experiência a função de ensejo narrativo: “...na esperança de superar com a mudança de ares uma fase particularmente difícil de minha vida”.¹ Na frase seguinte ele já percorre as ruas de Viena, distante dos dias rotineiros, mas aparentemente não

1 W. G. Sebald, *Vertigem: sensações*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 31.

mais feliz do que em casa. Os dias longos, ainda vazios, começam então a ser preenchidos com a peregrinação narrativa por este e outros destinos, pela sua própria história na história de outros.

Ainda em *Vertigem*, o espelhamento de duas narrativas explicita algo importante a respeito da formação deste narrador. Na forma de ensaio histórico-biográfico, uma delas relata uma viagem empreendida por Kafka a cidadezinhas do norte da Itália. Em outra, encontramos o duplo de Sebald retomando os passos de Kafka – e também dessa tradição da viagem à Itália. Rastreando os vestígios da trajetória do Dr. K., Sebald se apresenta nas pegadas de um estrangeiro solitário. Ele não constrói cenas nem diálogos com outros personagens pelo caminho. Quando estes se fazem presentes por alguma necessidade prática, recebem o tratamento do discurso indireto livre. O cerne do relato é tecido pelas associações entre os dados da observação e as evocações de personagens e acontecimentos passados. Ele passeia por obras de arte, cidades, bares, hotéis e bibliotecas como um detetive no enalço de outras épocas. Como a escrita toma a seu serviço a memória topográfica do narrador, ela assimila não só os passos do Dr. K, mas também uma viagem anterior do narrador, empreendida com a mesma finalidade, mas interrompida abruptamente por uma necessidade inexplicável de partir.

Ainda na Itália, um episódio em torno da perda acidental de seu passaporte chama a atenção pela artimanha da composição. Valendo-se do recurso a diversos personagens e da observação acentuada das situações, o relato é coroado por reproduções

de um documento de livre trânsito emitido pela polícia local e do novo passaporte solicitado ao consulado alemão em Milão. Notamos logo que os papéis trazem o nome e a foto do próprio Sebald. A interposição de fotografias ao texto é uma de suas peculiaridades narrativas. Mas nem sempre o caráter documental do registro fotográfico, como reproduções de documentos, endereços ou mesmo bilhetes e contas de restaurantes, é indicador de uma correspondência real. Muitas vezes são pistas falsas. Ao acentuar o contraste entre a reprodução imediata da realidade e os recursos narrativos, o episódio do passaporte explicita a relação entre ficção e realidade proposta pela prosa de Sebald: o documento é um registro fidedigno que só encontra lugar no texto por meio de um arranjo altamente elaborado de artifícios literários. Conexões semelhantes aproximam o narrador da viagem do Dr. K. A ficcionalização da pesquisa, da escrita e até do autor é parte integrante do ensaio histórico-biográfico. Ao fazer que o objeto histórico surja no bojo de um processo ficcionalizado, Sebald não pretende diluir as fronteiras entre o real e o ficcional, mas tensionar os vínculos subterrâneos do narrador com seu material narrativo. A cumplicidade entre o narrador de Sebald e cada personagem dos livros seguintes será construída sobre a base desta mesma noção de experiência compartilhada.

Não seria difícil localizar o duplo de Sebald entre as muitas aparições explícitas do narrador na história do romance. Desde o romance setecentista em primeira pessoa de Fielding e Sterne, o narrador introduz e interrompe a narrativa com o

intuito de comentar os eventos apresentados ou mesmo fazer graça com sua própria credibilidade. O romance em terceira pessoa do século 19, por sua vez, tendia à eliminação da reflexão do narrador. Em Flaubert, onde essa tendência se configura de modo mais forte e coerente, a subjetividade do narrador recua para arquitetar, sem interferência, a ilusão da representação. Não é à toa que Adorno a comparou ao palco italiano: “O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece como se estivesse presente em carne e osso”.² Quando a reflexão retorna ao romance moderno, seu feitio já não é o mesmo daquele apresentado pelo romance setecentista. Ela foi privada do exibicionismo original para se configurar, antes de tudo, como uma tomada de partido contra o que o mesmo crítico denomina a “mentira da exposição”. A distância do narrador onisciente e onipresente é contestada em nome de recursos narrativos problematizados. Nem leitor nem autor são mais observadores privilegiados das situações imitadas. Cada um à sua maneira, são cada vez mais confrontados com a fragilidade do ato que instaura um mundo ficcional.

Muitos narradores das últimas décadas foram construídos a partir de duplos do autor. Detalhes biográficos, experiências comuns ou mesmo referências a livros publicados são recursos empregados com o intuito de recolocar o problema da autoria

2 Theodor W. Adorno, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, in *Notas de literatura 1*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 60.

para o narrador contemporâneo. É certo que Marcel, o herói de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, já emprestava até o nome do autor, mas a *persona* pública do escritor consagrado ainda não estava disponível a um personagem inseguro da própria vocação literária. Narradores recentes, por sua vez, reapropriam-se do escritor constituído em livros anteriores. Logo no início de *O sobrinho de Wittgenstein*, o narrador de Thomas Bernhard recebe da enfermeira do sanatório em que está internado um exemplar de seu último livro: *Perturbação*, de Bernhard. Mais tarde, durante um de seus passeios com o “sobrinho”, ele comparece a uma cerimônia para receber um prêmio literário outorgado ao escritor. Os episódios da vida literária, com seu cortejo de vaidades e honrarias, são objetos recorrentes do sarcasmo mobilizado por Bernhard para discutir os artifícios da literatura. Mas também servem à construção de um labirinto de conexões possíveis com a vida dupla de Bernhard, construída neste livro graças à amizade com o “sobrinho”, ele mesmo um duplo do tio filósofo e também de outro duplo, mais distante, sobrinho como ele, mas do *Rameau* de Denis Diderot.

Seria um equívoco identificar no recurso aos duplos uma brincadeira pós-moderna com identidades esfumaçadas. Ao contrário, além de mostrar-se fértil em inovações formais, esse recurso tem se mostrado eficaz em problematizar os choques da vivência íntima do autor com a experiência coletiva. O extraordinário alcance histórico dos romances escritos por Philip Roth nos anos 1990 seria impensável sem o reaparecimento

de Nathan Zuckerman, seu duplo de longa data, em *Pastoral Americana*. A mesma década já havia sido aberta, com *Operação Shylock*, com a caçada de um duplo impostor pelo duplo homônimo de Roth. Já o Zuckerman de fim de século não ocupa o centro da ação. Ele não é mais aquele protagonista de *Zuckerman Bound*, mas um coadjuvante abatido pela retirada da próstata e pela incontinência urinária. Como um articulador em segundo plano, assemelha-se aos duplos de Sebald ao permanecer nos bastidores da narrativa. Testemunha de histórias alheias e narrador de lucidez implacável, Zuckerman é um dos recursos mobilizados por Roth para reinventar as potencialidades épicas do romance e se reinventar como grande narrador da vida americana, antes de sua amarga despedida na década seguinte, em *Zuckerman sai de cena*, uma época de retiro e concentração, se comparada à exuberância dos romances da década anterior.

Nesta mesma década, J. M. Coetzee, que emprestou muitas de suas ideias à heroína Elizabeth Costello, escreveu três romances de memórias a partir de um ou mais duplos. No último deles, *Verão*, um biógrafo mobiliza dois cadernos de diários e cinco entrevistas com o intuito de traçar um relato do escritor Coetzee, morto há pouco tempo. Do mesmo modo como a autobiografia se embebe de recursos romanescos, a ponto de desconfiarmos se o Coetzee de quem se fala é o mesmo registrado como autor na capa do livro, romances ainda mais recentes, como *Diário de um ano ruim*, apresentam uma autoria cindida, assimilando ao gênero do romance a meditação política, o registro de diário

e a maleabilidade do ensaio. Essa cisão aparece graficamente registrada na disposição do texto na página. No alto, lemos as “opiniões fortes” sobre os mais diversos temas da vida pública, do terrorismo ao *apartheid*, encomendadas por um editor alemão a uma versão fisicamente decadente do próprio Coetzee; e no rodapé acompanhamos o entrelaçamento dos pensamentos íntimos de Coetzee e da vizinha contratada para datilografar suas “opiniões”. Enquanto o próprio Coetzee se examina pela observação alheia, suas opiniões políticas, para além do conteúdo em si, revelam o drama de quem toma a palavra para se impor como autor. A possibilidade de ritmos e registros de leitura diversos realça os deslocamentos de ponto de vista neste estudo das dimensões pública e privada da responsabilidade do narrador.

Por mais diversos que sejam, esses exemplos, com exceção de Zuckerman, convergem ao fazer do duplo um protagonista. O duplo do escritor, ao construir o foco narrativo por meio de interferências entre ficção e realidade, é também o indivíduo problematizado em sua capacidade de tomar a palavra e narrar a própria experiência. Justamente aqui o projeto de Sebald destoa desse panorama. Ainda que a experiência pessoal do narrador seja um dado importante, ele não está preocupado em transformá-lo em fio condutor da narrativa. Seus percalços iniciais, mergulhado ou à deriva em sua melancolia, seus autorretratos de caneta em punho, tudo faz parte de uma intrincada artimanha destinada a trazer à tona histórias de pessoas e lugares, na

maior parte das vezes sem vínculo explícito com a experiência pessoal. Salvo a última história de *Vertigem* ou o retrato do tio distante em *Os emigrantes*, Sebald se ocupa em desvendar histórias das quais ele mesmo parece não ter noção nenhuma antes de deparar com os protagonistas.

Ele não inicia as narrativas com a história a ser contada porque sabe que a posição de narrador é um posto a ser alcançado. Não é por coqueteria que o narrador suspeita do sucesso desse esforço. Ele se retrata escrevendo nas horas vagas, durante uma viagem ou nos intervalos da rotina universitária, sem saber se conseguiria levar a bom termo a tarefa almejada. A imagem do narrador em trânsito é análoga àquela do narrador debruçado sobre as inúmeras anotações, tentando ordenar as investigações a respeito dos lugares que visita ou das histórias ouvidas de inúmeros interlocutores. São imagens essenciais à construção do foco narrativo, pois realçam o quanto a autoridade de narrador precisa ser pacientemente conquistada, assim como a confiança dos personagens que irão relatar a ele, às vezes ao longo de muitos anos, suas histórias passadas. O narrador não é um mediador neutro que está ali apenas para tomar nota e produzir o relato que, em sua forma acabada, mimetizaria o fluxo narrativo do interlocutor.

A metamorfose de Sebald em narrador cumpre aqui a função tradicional de registrar as histórias que lhe são comunicadas por estranhos. Sua singularidade perante a tradição, contudo, está na desproporção entre a dimensão pública e coletiva da

inscrição histórica de tais relatos – todos se inserem no contexto das catástrofes e deslocamentos provocados pelas duas guerras mundiais – e a dificuldade com que eles vêm à tona do mais íntimo de uma experiência pessoal ameaçada de esvaecimento. No contexto em que a constituição da experiência é um processo danificado, contar a história de alguém exige o relato prévio do encontro com o narrador, de modo a reconstituir o caminho – histórico e literário – percorrido por essa história até o momento da transmissão. A construção de uma relação pessoal de confiança com o pintor da última narrativa de *Os emigrantes* ou com o personagem-título de *Austerlitz* exige do narrador deslocamentos ao longo de décadas de contato pessoal, sem contar o recurso a fontes documentais, cartas e diários, posteriormente organizados e relatados pelo autor. Nada poderia estar mais longe daquela figura do narrador tradicional descrita por Walter Benjamin, que recolhia as histórias da tradição oral e transmitia às gerações futuras. Para os personagens de Sebald, as gerações se sucedem em meio a abismos de silêncio. Seu narrador, percorrendo a Europa nas últimas décadas do século 20, é indissociável da história das catástrofes que devastaram a paisagem europeia na primeira metade do século.

Esse vínculo da literatura com a experiência das duas guerras mundiais é um tema caro a Sebald desde os ensaios sobre literatura alemã. No início dos anos 1980, ele publicou um em que discutia os percalços da literatura do pós-guerra em vista da tarefa de apresentar a destruição das cidades pelos

bombardeios aéreos. Ainda que devamos tomar cuidado com o contrabando de suas observações de crítico para a interpretação de sua obra ficcional, o texto é exemplar na apresentação das preocupações literárias do autor. Seu juízo a respeito da produção recente é severo. Com exceção de dois romances elaborados ainda durante a Segunda Guerra Mundial, o cenário literário alemão teria que esperar até a publicação do segundo volume das *Novas histórias* de Alexander Kluge, em 1977, para ver devidamente representado o que Sebald denomina de “experiência coletiva da destruição dos domínios da vida”. Até então, os romances do pós-guerra haviam se ocupado apenas dos sentimentos e negócios privados dos protagonistas. Em relação à realidade objetiva da época, especialmente a destruição das cidades e o comportamento dos moradores, Sebald insiste em que havia pouca informação digna de valor.

Informação e representação objetiva: os termos não deixam dúvida de que a questão de Sebald é da ordem do realismo literário. Mas a ênfase no trabalho de Kluge indica que a resposta almejada ultrapassa em muito as técnicas do realismo burguês do século 19, tateando na direção de um questionamento mais profundo a respeito dos laços avariados entre a literatura e a representação da experiência histórica. O desafio dessa noção expandida de realismo não é pequeno, pois Sebald acredita que a história a ser representada – a destruição maciça das cidades pelo bombardeio aéreo – também demoliu os alicerces da ficção realista, a mesma que fizera das relações sociais que mediavam

a subjetividade dos personagens o objeto por excelência do gênero épico. A onisciência do narrador e a confiança autoral nos poderes da representação não são mais que ruínas na paisagem histórica perscrutada por Sebald.

É nessa mesma paisagem que Sebald assinala os méritos de Kluge por reconstituir os vínculos de histórias pessoais com a dimensão coletiva. Para tanto, Kluge assinala um acontecimento singular e o transforma em ponto de convergência de sua história pregressa e dos desenvolvimentos posteriores. Formalmente, essa estratégia se traduz no desafio à segmentação dos gêneros e à distinção rígida entre documentação histórica e registro ficcional. É por essa via que o recurso ao gênero da entrevista, por exemplo, se torna um expediente narrativo eficaz para expor os motivos estrategicamente injustificáveis da destruição das cidades. Por meio da montagem de material de origem diversa, ele não hesita em incorporar à narração o esforço para construir um foco narrativo. São técnicas literárias de vanguarda com o intuito de conhecer e representar a realidade. Um realismo para além das convenções realistas, do qual ele aproveitaria inúmeras consequências em seu trabalho cinematográfico.

Não é de menor importância para Sebald que as narrativas de Kluge sejam registros tardios. Cerca de 30 anos as afastam dos acontecimentos retratados. Sebald interpreta o tempo de maturação como intrinsecamente associado à natureza dos eventos. Sua hipótese é que a rapidez e a totalidade da destruição impediam sua conversão imediata em experiência, que só poderia

ocorrer posteriormente por meio de um processo que ele chama de “desvio pelo aprendido”. A incapacidade de elaborar a experiência, ou seja, de transformar o acontecimento histórico em experiência subjetiva do mundo, tem seu contrapeso no aprendizado retrospectivo das condições de destruição. Kluge esperava que o aprendizado correto da catástrofe arquitetada fosse o primeiro passo para o que ele denominava organização social da felicidade. A investigação literária dos bombardeios assumia então a tarefa de discutir as razões por trás de um impacto que milhões de pessoas experimentaram como um golpe irracional do destino. O mérito de Kluge residia em ter encontrado formas literárias capazes de apreender uma experiência histórica que desafiava seu próprio conceito. Nesse aspecto, o tom didático de sua narrativa aparece como um produto do descompasso entre a destruição em larga escala e a experiência que cada um é capaz de realizar na vida cotidiana.

Sebald enfrenta o mesmo desafio de formular o gênero adequado à tarefa que assume como narrador. O relato de viagem, o tratado de ciência natural, a memorialística, o ensaio histórico, o perfil biográfico: vestígios históricos desses gêneros e de suas respectivas tradições são cadenciados pela prosa maleável do romance e do ensaio, gêneros por excelência de transgressão e reformulação dos gêneros. O romance aproxima-se do ensaio, desestabilizando as convenções realistas, mas sem negligenciar a dimensão ficcional da constituição do narrador. Concebê-lo como testemunha de um processo histórico ao qual ele mesmo

não teve acesso é uma formulação original para o problema do acesso à história coletiva a partir do prisma de uma experiência singularizada. Ao fazer que essa experiência emergja das conexões entre o relato oral, a escuta autorizada e o registro escrito, Sebald explicita as mediações presentes nessa relação de confiança e cumplicidade que une narradores, ouvintes e escritores.

O recurso ao duplo se justifica aqui pela necessidade de construção dessa posição do ouvinte autorizado. Paciência e obstinação são os lastros de sua autoridade. Sebald retoma uma questão da literatura de testemunho ao evidenciar a necessidade de contar algo que resiste até mesmo ao conceito de experiência. Embora seus personagens não sejam sobreviventes dos campos de concentração, são pessoas afetadas pela mesma dinâmica histórica que gerou expulsão e morte. Daí a caracterização do narrador como uma espécie singular de testemunha. Ele não é o indivíduo presente aos fatos que posteriormente relata a experiência passada, mas alguém que se debruça sobre histórias alheias e, num gesto de cumplicidade com a experiência alheia, recolhe e reúne os fragmentos escutados a distância, não raro por meio de uma cadeia de narradores aos quais ele mesmo tem apenas um acesso precário. O problema dos laços avariados entre esses indivíduos e a dinâmica aterradora da história coletiva encontra apresentação literária eficaz na sucessão de narradores mobilizados para a composição de um relato.

Austerlitz é o registro mais complexo dessa teia de narradores e ouvintes. Quando o duplo de Sebald o conhece por acaso

nos anos 1960, na sala de espera da estação central de Antuérpia, o próprio Austerlitz, um jovem historiador da arquitetura, pouco sabe de sua origem. Uma conversa casual sobre a arquitetura da estação dá início a encontros que se estendem por várias décadas, tensionando dois eixos narrativos. Na sucessão de experiências traumáticas, como a morte dos pais adotivos e um colapso nervoso, Austerlitz se empenha em uma investigação a respeito de sua vida, que termina por levá-lo a descobrir tanto o destino da mãe, uma judia morta em um campo de concentração, da qual ele não se lembra mais, quanto o seu próprio, o do filho único enviado a Londres às vésperas do início da Segunda Guerra Mundial.

Fragments dessa história são comunicados ao narrador de maneira entrecortada, em conversas sucessivas. À medida que os relatos ganham dimensão, também aumenta a cumplicidade do narrador com a história pessoal de Austerlitz, demandando um trabalho literário mais exigente de organização e comentário das informações coletadas pelo protagonista a respeito de seu passado. Como símbolo da confiança entre ambos, o narrador tem acesso a documentos pessoais e ao material de pesquisa reunido por Austerlitz para um planejado e depois abandonado livro sobre a arquitetura europeia. São incorporados ao texto não só fragmentos desse material, inclusive uma foto de Austerlitz quando criança, mas também o trabalho de outros narradores, como a amiga da família e também sua antiga babá, que Austerlitz encontra em Praga antes de seguir a Terezín atrás

de vestígios da mãe e retornar a Paris, local da última conversa com o narrador.

Por meio de uma rede de remissões e correspondências entre diversas vozes, o romance esboça uma paisagem da história europeia muito semelhante às intenções do trabalho historiográfico abandonado por Austerlitz. Desde a primeira conversa com o narrador, em Antuérpia, ele chamava atenção para a monumentalidade da alta arquitetura burguesa: das estações de trem aos prédios públicos, impõe-se o mesmo descompasso com a escala humana. Nas últimas páginas, esse contraste é realçado pela visita à nova biblioteca nacional francesa, um monumento à grandiloquência, segundo Austerlitz, e uma contrapartida soturna da dimensão acolhedora das abóbadas da sala de leitura da antiga biblioteca da rue de Richelieu. Do alto de uma das torres da nova biblioteca, Paris aparece a Austerlitz como um monumento à destruição.

Dolf Oehler já chamou a atenção para as correspondências entre *Austerlitz* e o trabalho de Benjamin sobre Paris.³ Em um de seus ensaios sobre Baudelaire, Benjamin recorda o relato de Paul Bourget sobre o momento em que o escritor Maxime du Camp teria vislumbrado Paris como uma cidade da antiguidade. Na intuição do curso devastador do tempo, trazido à luz

3 Dolf Oehler, “Alucinações e alegorias. W. G. Sebald se recorda de W. Benjamin, leitor de Paris”, *Novos Estudos Cebrap*. Tradução de Vera Lins. São Paulo, nº 89, mar. 2011.

pelo contraste entre a Paris monumental de Napoleão III e o vislumbre momentâneo da ruína, Benjamin encontrou a mesma inspiração que orientaria as alegorias de Baudelaire. Também pela justaposição da imagem da Paris moderna à recordação da velha Paris, Baudelaire criou imagens da precariedade da grande cidade, erguida sobre os túmulos da revolução de 1848. Por um vínculo subterrâneo com o nome do protagonista, a nova biblioteca retoma de modo sinistro essa tradição de repressão popular. Situada ao lado da Gare d'Austerlitz, ela também se situa no antigo bairro de Austerlitz, cenário de perseguição e deportação de judeus durante a ocupação nazista.

Austerlitz não é a única das narrativas de Sebald a conferir aos lugares visitados um tratamento tão atencioso quanto àquele destinado aos personagens. Tal como a montagem de imobilidade e destruição vislumbrada por Austerlitz do alto da biblioteca, o costume do narrador de percorrer cidades como se pesquisasse um sítio arqueológico tende a explicitar uma compreensão muito particular da história. Para este narrador, a história passada foi retirada do domínio da ação efetiva dos homens e, privada dos vínculos com a vida prática, cifrou-se na paisagem. É por esse motivo que os personagens de Sebald não se destacam pela inserção nos acontecimentos. Não é mais pela vida prática que os eventos históricos os afetam. Seria ainda mais acertado dizer que, posteriormente, pela recordação, pela escuta e pela narração, esses indivíduos se descobrem como atingidos pela história. O desconhecimento de Austerlitz a respeito de sua

origem é um exemplo notável, mas não se restringe a sua singularidade biográfica. Como notamos em *Vertigem*, na visita que realiza a sua cidade natal, essa forma de contato com a dinâmica histórica atinge também o narrador.

A última das narrativas de *Os emigrantes* fornece um exemplo notável dessas relações ao fazer a história transparecer no cenário de uma conversa:

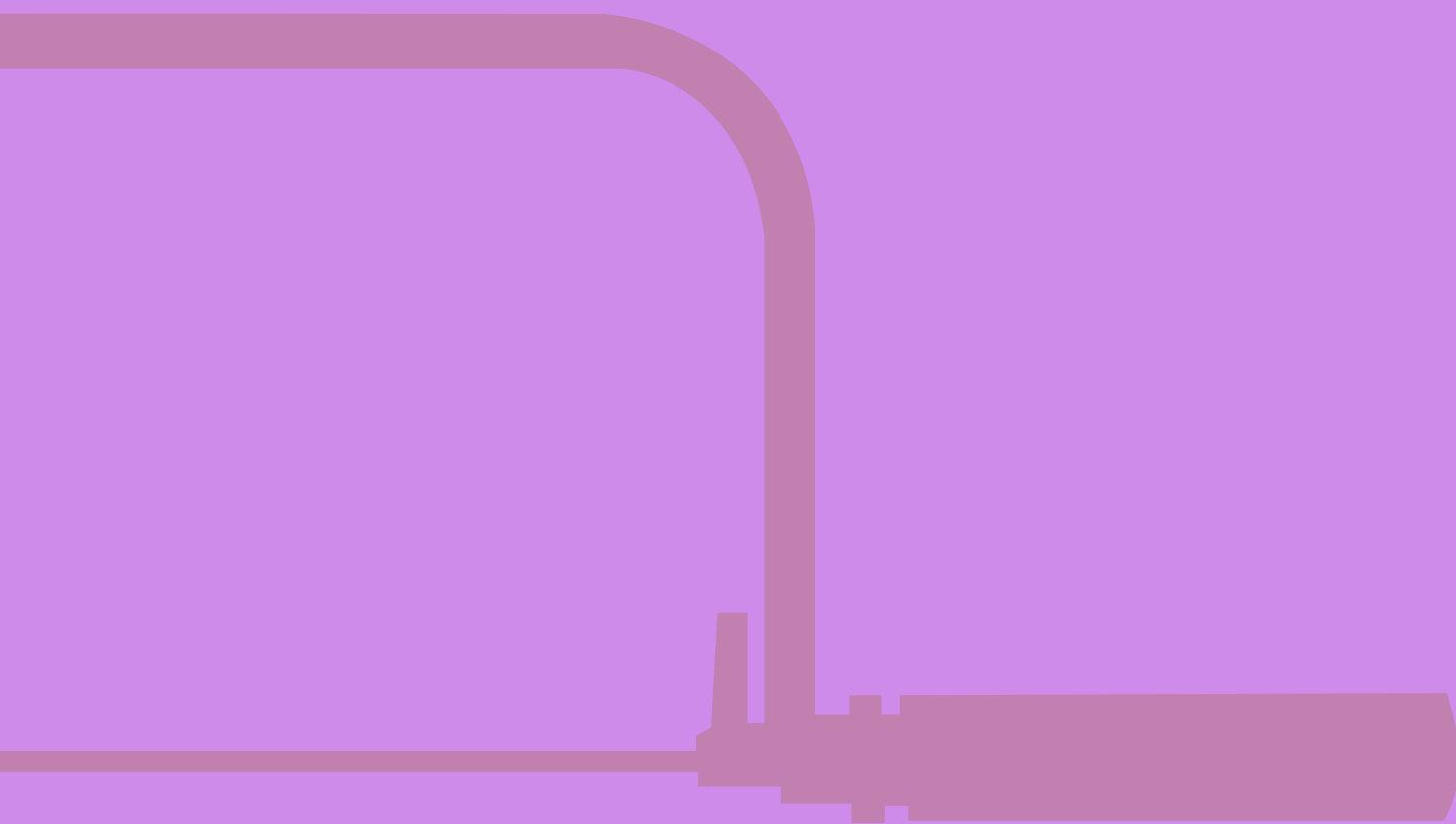
Na tarde de verão de 1966, nove ou dez meses depois de minha chegada a Manchester, Ferber caminhava comigo pela margem do Ship Canal, passando pelos bairros de Eccles, Patricroft e Barton upon Irwell, situados do outro lado da água preta, na direção do sol poente e dos subúrbios desfigurados, onde ocasionalmente se abriam vistas que davam uma ideia dos charcos e pântanos que ali se estendiam até meados do século XIX. [...] Em face da imobilidade e do silêncio tumular que agora pairavam sobre o canal, já era quase impossível imaginar, disse Ferber enquanto olhámos a cidade lá atrás emergindo das sombras noturnas, que ele próprio ainda vira passar ali, nos anos seguintes à última guerra, cargueiros de dimensões descomunais.⁴

Sob a imagem crepuscular do sol poente, o passado e o presente da industrialização que desfigurou as cidades inglesas se

4 W. G. Sebald, *Os emigrantes*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 166-167.

depositam na paisagem em alto-relevo. Nesse momento, poucos meses antes do primeiro encontro de outro duplo de Sebald com Austerlitz, na estação de Antuérpia, o narrador ainda é um iniciante. Recém-chegado a Manchester, este jovem depara com uma conjunção histórica que parece resistir à ação humana, mas que continua a desafiar a credulidade de quem topa com ela. Sebald poderia deter-se longamente nas associações que essa paisagem evoca, caso não tivesse assumido a tarefa de escavar a história de cada um dos terrenos por onde passa. Em sua meditação histórica, o tempo presente não se faz sem esses vestígios em vias de desaparecimento. Não é por outro motivo que sempre o vemos em trânsito. Ele ensina quanta obstinação é necessária para pegar um trem e honrar um compromisso. O tema benjaminiano do encontro marcado com as gerações passadas conquista uma nova e irrecusável urgência quando esse narrador se põe a caminho. Ele sabe que é esse compromisso que o impele a seguir adiante.

Terra em transe, cinema e política: 45 anos
RODRIGO NUNES



Há 45 anos, em 1966, Glauber Rocha começava a filmar *Terra em transe* no Rio de Janeiro. Lançado no ano seguinte, o filme se tornaria imediatamente uma *cause célèbre*: primeiro por sua interdição pela censura, depois pela recepção conflituosa que a *intelligentsia* brasileira lhe dedicou – que a dupla premiação em Cannes não logrou aplacar e um debate público realizado no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, expressou de forma quase teatral.

É evidente que os olhos com que se viu o filme em Cannes, e nos outros festivais pelos quais ele passou, foram bastante diferentes daqueles com que foi visto no país. Se crítica e público estrangeiros puderam apreciar nele a manifestação, por parte de um jovem diretor que gostava de lembrar sua condição terceiro-mundista, de um impressionante domínio sobre a linguagem cinematográfica a serviço de uma notável lucidez política, para o público nacional nem o mero fruir estético nem a apreciação neutra do conteúdo eram atitudes possíveis. O conflito vinha, antes de tudo, do *desconforto* que o filme, mais que causar ou retratar, *encarnava*; seu maior sucesso artístico residia, justamente, na capacidade de

não apenas espelhar, mas expressar, com o impacto de um frio, ou um soco na barriga, a crise que se desenrolava tanto na tela quanto fora dela. “O filme toca uma verdade desagradável, de maneira desagradável”, diria o crítico Maurício Gomes Leite, abrindo sua intervenção no debate do Museu da Imagem e do Som (MIS).

Dessa mesma crise, já se vira em celuloide a dimensão existencial, capturada em 1965 por *O desafio*, de Paulo César Saraceni. Trata-se da confusão em que caíra a intelectualidade, pega de surpresa pelo golpe militar, que abortou o que se chegara a chamar, sem ironia, de “a revolução brasileira”. Ali, o personagem principal – entregue ao mesmo Oduvaldo Vianna Filho que, em 1961, saíra do Teatro de Arena para fundar o primeiro Centro Popular de Cultura (CPC) – zanza pela tela como um pugilista atordoado. Mantém uma relação frustrante com a esposa de um industrial, bate ponto no Teatro Opinião para assistir Maria Bethânia cantar “Carcará”, vai ao trabalho no jornal e contempla o vazio sobre o qual, nas novas condições políticas, gira em falso a falação impotente de intelectuais como ele. Pior ainda: sente insinuar-se a hipótese, mais assustadora, de que, se as condições políticas puderam mudar daquela maneira, é porque o vazio estivera sempre lá – tanto a “revolução” quanto o empenho de todos por ela não tinham passado de um sonho, que o sol claro do golpe viera dissipar.

Na ferida que *O desafio* tocava, *Terra em transe* remexia. Se ainda era possível identificar-se com o personagem interpretado por Vianinha – cuja angústia pessoal parece provir de ser o único

a ainda pretender enfrentar autenticamente a angústia generalizada –, o mesmo não se pode dizer daquele que Jardel Filho encarnou para Glauber. Enquanto o filme de Saraceni devolvia ao público a imagem de alguém que não consegue se identificar consigo mesmo, *Terra em transe* amplificava a crise do conteúdo até que esta contaminasse a forma. Em última análise, seu desconforto consistia em impedir que o espectador se identifique de forma reconciliada com a própria perda de identidade.

No filme de 1965, o ódio surdo que os personagens interiorizavam era compensado pela pena que ainda era possível sentir deles – ou seja, pelo direito que eles concediam aos espectadores, retratados ali, de sentir pena de si mesmos. Era a própria possibilidade de simpatia que permitia manter certo distanciamento: o alívio de ser, de alguma forma, absolvido da própria angústia e, ao mesmo tempo, confirmado como autêntico, ainda que apenas em potência (já que a impossibilidade de ação era, precisamente, a raiz de toda a crise). O paradoxo reverso é que a eliminação da distância é, no filme de 1966, consequência direta da identificação proibida. A inconstância, a incoerência, a frustração e o ódio a si mesmo de Paulo Martins, não podendo ser expiados por nós, tornam-se inteiramente nossos. Se não conseguimos ter empatia ou simpatizar com ele, é porque suas faltas e defeitos são demasiado familiares, são nossos; se não podemos desculpá-los, é porque não somos desculpáveis, porque não podemos nos desculpar.

Não há nenhum conforto, nenhuma posição que escape à crítica total de *Terra em transe*; nada, ninguém que não esteja

de alguma forma projetado naquela tela; nenhum ponto do país real conhecido como Brasil que não se encontre duplicado no Eldorado ficcional.

Em seu nível mais básico, contudo, o filme estava imediatamente disponível a qualquer espectador contemporâneo como um *roman à clef* sobre a experiência janguista e o sonho da “revolução brasileira” que esta alimentara. No lugar de João Goulart, Vieira (José Lewgoy), o populista provinciano que decide, quando já é tarde demais, que seu futuro político está na radicalização do compromisso com os mais pobres, ao invés da manutenção dos compromissos assumidos com as elites. Do outro lado, d. Porfírio Diaz (Paulo Autran), um condensado de gatopardismo oportunista, retórica bacharelesca, catolicismo e atavismos conservadores, suma das forças mobilizadas por um golpe com amplo apoio no *establishment* nacional e em parte considerável dos estratos médio e baixo. (Glauber viria a dizer, talvez não totalmente como piada, ter querido Carlos Lacerda para o papel.) Entre estes dois polos de uma política para a qual o povo nunca foi convidado, o poeta Paulo Martins (Jardel Filho) – herói de nossa desidentificação, ou o anti-herói com quem, contra nossa vontade e para nosso desgosto, nos identificamos.

O que era perturbador no espelho que Paulo Martins erguia aos olhos dos espectadores de então é que localizá-lo *entre* esses polos significava duas coisas: situar Vieira e Diaz como os dois extremos que definem o espaço que a política *real*, numa

situação como aquela, podia ocupar; e apresentar Martins como *produto e elemento* desse espaço, que se lança contra seus limites sem conseguir cruzá-los.

O filme abre com o momento que sela o fracasso: Martins, ferido de morte por soldados, num gesto heroico, porém vazio, de resistência ao golpe que põe Diaz no poder. É no *flashback* de sua agonia que a narrativa de *Terra em transe* se desenrolará. E o *flashback* se inicia justamente com Diaz, “o Deus de minha juventude” – que, numa das muitas espantosas metonímias encontradas por Glauber, aparece como uma espécie de pai conquistador vindo plantar sua bandeira numa anacrônica primeira missa, estendendo a função paterna que tem para Martins a todo o Eldorado. É uma extensão confirmada no final, no delírio em que o poeta vê a cerimônia, entre mística e carnavalesca, de coroação do novo ditador – sobrepondo-se, assim, à outra grande metonímia do filme, pela qual a política do século 20, na medida em que permanece fechada ao povo, pode ser retratada conforme o imaginário monárquico-colonial dos séculos 16 e 17.

É essa sobreposição que permite ver todas as dimensões da condição de Diaz como “pai da pátria”. Se por um lado é apenas o cinismo, capaz de qualquer tática para evitar (como diz) “o povo no poder”, por outro ele aparece como a florescência de um magma psíquico obscuro, que – é o que Glauber parece querer dizer – não é a aberração, mas antes a regra: a matéria profunda de um país como Eldorado, ou o Brasil. Sedimentação de camadas de arcaísmo medieval, sebastianismo messiânico,

superstição e misticismo, os traumas da colonização, da escravidão e da exclusão, o medo e o desprezo de uma minoria dominante diante de uma massa dominada, tal é o sonho que produz monstros na aparente razão da sociedade pós-colonial. A divisão fundamental entre os poucos e os muitos, o fato bruto (e brutal) da dominação se encontram duplicados numa cisão entre vida diurna e vida noturna, a vigília e os pesadelos dessa sociedade. Ela se imagina com as formas da razão trazida nas caravelas, como continuação da história europeia ou estágio histórico temporário em direção ao pleno desenvolvimento do Velho Mundo. Denega, assim, a realidade da violência e da exploração que, plenamente presentes no seu inconsciente, se insinuam em cada gesto. Aí está o gênio da caracterização de Diaz: enquanto ele se vê como a negação dessa matéria profunda – o político realista que enxerga as relações de força, o déspota esclarecido que colocará “essas históricas tradições em ordem” –, nós o enxergamos como sua continuidade e culminação – “cavalo” possuído pelos “santos” do autoritarismo e da truculência, da selvageria fundadora do país. “Chegaremos a uma civilização”, grita Paulo Autran em seu transe final; mas “pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos”.

Diante do “pai da pátria” – o que vale dizer: da maneira como o salvacionismo militar lograra mobilizar os medos e conservadorismos mais básicos de boa parte da população –, o “pai dos pobres”, interpretado por José Lewgoy, parece sem densidade, menor. A escolha do ator, aliás, é das mais felizes: o vilão

de chanchadas da Atlântida dá ao personagem a medida certa do ridículo; o político populista, o filme sugere, é antes de tudo um canastrão. Não que Diaz não seja ridículo. Mas ele o é privadamente, e não para si mesmo; somos nós que enxergamos o descompasso entre aquilo que ele pensa que é e o que é de verdade, duplo do descompasso entre o que a sociedade é e o que pensa que é. Vieira, por outro lado, manifesta motivações sinceras em particular, mas padece da consciência de que, diante do povo, estará sempre representando um papel. Sua canastrice é uma espécie de autoironia: não é que não acredite em sua missão, mas sabe que executá-la exigirá sempre uma dose de engano, de jogo duplo. Seu capital político depende de colocar-se como o representante das aspirações dos oprimidos e, para tanto, prometer-lhes coisas que sabe não poder fazer; porque, por outro lado, esse capital de nada valeria se não estivesse dentro do jogo político já dado, limitado por compromissos que impedem o cumprimento das promessas.

A ambiguidade do personagem vem, então, da duplicidade que sua posição exige: num sistema que se reproduz em virtude da capacidade de manter-se fechado ao que está de fora (o povo), cabe a ele ser quem tem, no *interior* do sistema, a função de representar o *exterior*. Ele não é o elemento externo, pois a entrada do verdadeiro elemento externo representaria o fim do sistema como tal (isto é, de seu fechamento). A única inscrição possível do exterior no interior é por meio de um elemento interno que assinala e confirma sua ausência, *substituindo-o*. Tal elemento

representa o exterior: tanto no sentido de ser, politicamente, em quem se investiria aquela vontade externa quanto no de ser aquilo que torna visível e enunciável – *representável* –, no interior do sistema, o que é, por definição, seu exterior absoluto.

É essa a lógica do populismo que, na autópsia dos sonhos janguistas, *Terra em transe* disseca com extrema fineza. No final das contas, vemos ali, a grande promessa que o populista não pôde cumprir é exatamente a de acabar com a *representação*: transformar o sistema pela inclusão efetiva da vontade popular, em vez de transformar as flutuações desta em variáveis do cálculo político da elite, a ser geridas conforme os interesses de ocasião. O que falta ao povo é a *voz* – lição que o filme literaliza nas sequências de campanha política, em que vemos as bocas dos personagens populares se moverem, sem que nenhum som saia delas. “Fala, minha velha”, diz Vieira a uma eleitora. A trilha não registra o que ela diz, mas, em menos tempo do que levaria para articular qualquer coisa, o candidato responde com frases prontas: “Providências serão tomadas”, “Tudo isso vai mudar”, “Estamos tomando nota de tudo”.

Duas sequências se espelham, formal e narrativamente, marcando os limites de cada lado do campo da política possível: um momento público de Vieira, intitulado precisamente “Encontro de um líder com o povo”; e uma conversa a portas fechadas entre Diaz e o magnata Julio Fuentes. No que tange à narrativa, as duas marcam o momento em que, de um lado e de outro, se desencadeiam os processos que levam ao golpe de

Diaz e à capitulação de Vieira. No que tange à forma, ambas culminam com os momentos em que, na *mise-en-scène* épico-didática de Glauber, o efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) se articula de maneira mais clara e efetiva: não há corte, mas um movimento interno à própria tomada, em que o ator se desloca em direção à câmera ou ao ponto de onde “dará o texto” – como se caminhasse para o proscênio a fim de fazer um aparte diretamente à plateia.

Na primeira cena, isso se dá com uma dupla apresentação do “povo”, em que o limite do teatro populista se manifesta tragicamente. Vemos Jerônimo, sindicalista apoiador de Vieira, que agita os braços e grita, mas não ouvimos nada, até que as figuras de autoridade – o padre, o político de casaca – ordenem que fale. “Não tenha medo, meu filho”, diz o último. “Você é o povo.” A trilha, até ali tão carregada quanto as imagens, silencia de um golpe. O silêncio se estende, enquanto a câmera vai fechando no sindicalista; a palavra do povo, pela qual esperamos longamente, vem tímida, conciliadora, resignada à subalternidade de quem “não entende nada” e prefere “aguardar as ordens do presidente”. Martins vem por trás de Jerônimo, tapa a sua boca e fita a câmera. Subitamente, a representação é interrompida, a quarta parede, cruzada, e ele se dirige diretamente a nós: “Estão vendo o que é o povo? Um imbecil. Um despolitizado. Um analfabeto. Já pensaram o Jerônimo no poder?”

Nesse momento, algo acontece. A câmera acompanha o movimento de um homem (Flávio Migliaccio) que se esgueira, quase

rasteja, até atingir o primeiro plano da cena. Quem é ele, que todos evitam com os olhos? “Com a licença dos doutores, o seu Jerônimo faz a política da gente, mas o seu Jerônimo não é o povo.” Um silencioso grupo de camponeses assoma. “O povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar!” Mas o jogo da representação não pode suportar essa ruptura da superfície: o povo “verdadeiro” por debaixo do populismo é uma ameaça, um choque que exige uma tomada de partido, uma escolha de lado. Aos gritos de “Extremista! Extremista!”, o homem é assassinado.

É na exigência de uma escolha que a outra sequência insiste. O efeito que o silêncio súbito tivera na primeira, de concentrar novamente a ação, é duplicado aqui pelo retorno do som (até então um monólogo em descompasso com a ação) à diegese. Diaz repreende Fuentes: o que Martins, Vieira e os extremistas querem é o povo no poder; e no poder eles não se saciarão e virão atrás de Fuentes. O último titubeia e se declara “um homem de esquerda”. Diaz lhe dá as costas e encara a câmera, o público. Entre feroz e complacente – como se falasse com (suas) crianças –, nos confronta: “Olhe, imbecil. Escute. A luta de classes existe. Qual é a sua classe? Vamos, diga!”

Não é difícil imaginar o impacto dessas duas apóstrofes diretas, olho no olho, sobre a *intelligentsia* de esquerda de 45 anos atrás. Mais dolorosa ainda é sua justaposição, resumo do engano da aposta, Partido Comunista à frente, no governo Jango: a suposta aliança com uma burguesia “nacionalista” numa primeira etapa revolucionária, anti-imperialista, se dissiparia

assim que, com o anúncio das reformas de base no comício da Central do Brasil, essa burguesia fosse chamada a escolher um lado. Mais que engano, tratara-se de incapacidade para enxergar a fragilidade em que o acirramento das tensões colocara o característico “jogo duplo” do populismo. Mas os espectadores de então saberiam, também, que não fora apenas nos salões da alta burguesia que a parada se perdera; a quartelada contara com apoio civil nas classes médias e mesmo nas baixas. Lado a lado, portanto, as duas cenas contrastam a clareza com que os golpistas souberam identificar seus interesses pessoais e coletivos e a falta de lucidez e de resolução do outro lado.

Neste dilema, deixado sem resolução, está o cerne do drama geracional que fez de *Terra em transe* um filme indigesto para seus contemporâneos. Porque a pergunta que fica no ar é, em última análise, esta: e se a culpa pelo fracasso não fosse nem das “forças da reação” nem do “povo”, mas de “nós, que amamos tanto a revolução” – ou seja, a própria esquerda? E se sua incapacidade de conquistar as massas fosse uma prova de que nunca fora mais que o outro invertido da burguesia? O que pensar dessa criatura anfíbia, como é Paulo Martins, oscilando entre a recusa de sua origem de classe e a dificuldade de se conciliar com uma nova identidade, entre a atração pela política e a repulsa pelo povo, entre os desejos e os interesses?

É sintomático que o autoquestionamento, a recriminação, a saturação, o sentimento de impotência de *Terra em transe* sejam característicos da safra de filmes do Cinema Novo que se segue

ao golpe. Assim como *O desafio*, *El justicero* (1967) e *Fome de amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos, falam dessa ambivalência da *intelligentsia* de classe média entre a posição social, os interesses pessoais e a ação política com que hesita em se comprometer – ou que, como em *O bravo guerreiro* (1969), de Gustavo Dahl, *Os herdeiros* (1970), de Cacá Diegues, e *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, trai. A “crise da revolução” torna mais nítidas as contradições, na medida em que exige escolhas mais caras – sejam existenciais (morrer herói? viver covarde? o conforto da vida burguesa, ou a clandestinidade?), sejam políticas (até que ponto os riscos valem a pena, em situação tão desfavorável? como distinguir entre radicalismo efetivo e aventureirismo irresponsável? quando a paciência deixa de ser sabedoria tática e se torna acomodação, oportunismo?).

A crítica da conciliação, que expõe o conflito que o populismo lograra encobrir, cobra a cumplicidade de todos, tanto no passado quanto no presente. Se na primeira fase do Cinema Novo – *Barravento* (1962), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Vidas secas* (1963), *Os fuzis* (1964) – o choque bruto da pobreza extrema do Nordeste rural parecia querer mover o público, eminentemente urbano, à ação, os filmes agora se transferem para as cidades e fazem da classe média o seu objeto. A tônica, agora, mais que a denúncia da miséria do subdesenvolvimento *para* o público, parece ser a denúncia *do próprio* público, com uma agressividade talvez tão mais forte quanto maior a incerteza dos diretores de não ser cúmplices da mesma hipocrisia.

Poder-se-ia descrever essa virada em termos da descoberta de uma nova opacidade, e também como um passo atrás. Não que o papel do artista dentro do contexto político – diga-se: o tipo de intervenção política produzida por sua representação da realidade – não fosse uma das questões mais candentes do período. Do neoconcretismo ao teatro do oprimido, passando por CPCs, tropicalismo e Cinema Novo, o ciclo que se estende do final dos anos 1950 ao início dos anos 1970 é, aliás, um dos mais intensos laboratórios de elaboração dessa problemática em toda a história da arte, bem como um dos mais originais nas soluções que produziu. Mas em geral, e especificamente no caso do Cinema Novo, essa problematização assume outra dimensão depois do golpe. Num movimento que se poderia comparar à passagem da episteme clássica à episteme moderna descrita por Michel Foucault em *As palavras e as coisas*, a “objetividade” da representação da realidade se torna uma questão, porque o próprio *meio* dessa representação – o artista, como membro de determinada classe social – é posto em dúvida.

É nesse sentido que se trata de um passo atrás: o artista engajado – aquele que quer deixar de ser “herdeiro”, mas ainda não é “povo” –, que produzia a obra, mas não era visto nela, é agora incorporado ao quadro e torna-se, ele mesmo, um objeto. Mas também é a descoberta de uma opacidade: se o próprio ato de representar pode ser representado, abre-se uma regressão infinita em que a representação sempre poderá ser posta em questão. Daí se insinuam as perguntas que o personagem de Paulo Martins dolorosamente escancara:

Até que ponto podemos pretender ser inocentes em relação àquilo que veio a acontecer? Até que ponto o que fizemos até aqui não esteve contaminado por aquilo que somos? Como exorcizar a suspeita de que nós também fomos, de alguma forma, além de traídos, traidores?

É como um choque, precisamente, que um recente depoimento de Arnaldo Jabor descreve o golpe: a “sensação de você ter vivido uma ilusão durante anos [...] tudo ficou claro aos poucos, mostrando como nós vivíamos um mundo à parte, num mundo feito de ilusões”.¹ A ferida narcísica da súbita descoberta do (auto)engano, da impotência, da incapacidade de interpretar ou transformar a conjuntura se projeta retrospectivamente sobre a avaliação de todo o período anterior – numa autocrítica do próprio entrevistado, mas especialmente na crítica à política cultural do CPC. E termina numa generalização da qual Glauber Rocha – invocado, como de costume, como gênio individual e contraponto artístico ao coletivismo medíocre e ao panfletarismo simplista dos *cepecistas* – certamente discordaria: “Toda a tentativa de arte militante deu em nada até agora”.²

O “fogo amigo” (e às vezes nem tanto) entre CPC e Cinema Novo não é novidade: o auge da colaboração – o filme coletivo

1 Arnaldo Jabor em trecho do depoimento a Carla Siqueira para o projeto *Memória do movimento estudantil*. 13.09.2005, p. 10. Disponível em: <<http://www.mme.org.br>>.

2 *Ibidem*, p. 9.

Cinco vezes favela, única produção cinematográfica concluída pelo CPC – foi também o ponto de ruptura entre os dois grupos. *Cinco vezes favela* (1962) resultou do trabalho simultâneo de Leon Hirszman como um dos principais animadores do grupo do Cinema Novo e como fundador e diretor do departamento de cinema do CPC da UNE. Uma vez pronto, contudo, foi abertamente criticado por algumas das figuras-chave do CPC, especialmente os outros dois fundadores: Vianinha, diretor do departamento de teatro, e principalmente Carlos Estevam Martins, presidente. Ao analisarmos a polêmica que se seguiu com olhos de hoje, fica evidente como o “centro” do debate de então se moveu, por assim dizer, “à direita”; pois o filme, que não se hesitaria em classificar agora como “didático” e “panfletário”, foi atacado na época exatamente por sua falha em comunicar uma mensagem clara.³ Os termos do debate são tão característicos que exalam, hoje, o cheiro das coisas guardadas: o ataque ao conteúdo politicamente confuso e ao formalismo “pequeno-burguês”; e o revide, denunciando uma posição “instrumentalista”, “socialista realista”⁴, dirigista, populista, paternalista. Mas seria um erro lê-lo à luz da renascença, cínica e farsesca, que essa retórica da Guerra Fria teve em anos recentes; pois aquilo que hoje se pode querer apresentar como uma *oposição* entre

3 Anônimo, “Relatório do Centro Popular de Cultura”, in Jalusa Barcellos, *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 453.

4 Carlos Diegues, Depoimento a Jalusa Barcellos, in *ibidem*, p. 43.

arte e arte militante foi, na época, um debate sobre *como fazer uma arte engajada*.

Em comum entre as duas posições havia certa estética da *desestetização*, da qual os dois marcos fundadores se encontram na década anterior: o filme *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1955; e a peça *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, montada pelo Teatro de Arena em 1957. Num primeiro sentido, *desestetização* significava, contra a estética transplantada do Teatro Brasileiro de Comédia ou dos estúdios Vera Cruz, a ideia de que a arte de um país subdesenvolvido não deve emular as condições de produção do mundo desenvolvido, mas sim incorporar a experiência do subdesenvolvimento *na forma e no conteúdo*. À medida que a realidade brasileira se tornasse o objeto, a arte brasileira se descolonizaria, se libertaria da necessidade de imitar a cara, o imaginário, os estilos e *production values* de fora. A melhor linguagem era, por assim dizer, aquela para a qual *o dinheiro dava*: lidar com a experiência do subdesenvolvimento, do imperialismo e da miséria era uma questão a ser tratada não apenas no conteúdo do produto final, mas também expressa *através das condições de produção*.

A diferença crucial, contudo, estava no entendimento do que significava aprofundar o *insight* da indissociabilidade política entre forma e conteúdo. Quando Vianinha e Chico de Assis abandonaram o Teatro de Arena pelo CPC, foi por entender que aquela experiência chegara a um limite: ainda que agora se tivesse começado a falar do “povo”, seguia-se fazendo-o dentro

de um teatro burguês, para uma plateia burguesa, sem chegar aos maiores interessados em conhecer aquele novo teatro e seu conteúdo. A partir daí, então, tratar-se-ia de chegar àquela parte da população que os circuitos normais da produção artística não alcançava, seja diretamente na rua, seja por meio de sindicatos ou das ligas camponesas. A ênfase, aqui, é nos *meios de produção e circulação da obra*, abrindo o caminho que levará ao Teatro do Oprimido de Augusto Boal e que poderíamos observar, ainda, na formulação original do programa Cultura Viva do Ministério da Cultura. Isso vinha, no entanto, acompanhado de desvalorização da forma em favor do conteúdo, da expressão em favor da comunicação. Seja pela imposição da necessidade de falar a um público alheio a preocupações vanguardistas, seja pelo ritmo de premência que regia a produção, a pesquisa formal era não apenas deixada de lado como vista com uma boa dose de desconfiança. A incorporação de linguagens populares não significava, contudo, uma apreciação positiva destas: em 1962, Carlos Estevam Martins opunha a uma cultura popular “ingênua e atrasada”, “sem qualidade artística”, uma arte “popular revolucionária”, que seria produzida pela classe média radicalizada: simples e direta na forma, mas possuidora de um conteúdo que negasse o misticismo, a submissão e a alienação intrínsecos às tradições.⁵

Mais de dez anos depois, Glauber diria que um ponto de

5 Carlos Estevam Martins, “For a Popular Revolutionary Art”, in Randal Johnson, Robert Stam (eds.), *Brazilian Cinema*. Nova York: Columbia University Press, 1995, p. 60.

partida para seu cinema é reconhecer “a cultura tradicional como cultura na qual os elementos revolucionários não são expressados”.⁶ Como se vê, a ambivalência de Paulo Martins diante do povo era mais regra que exceção. O que distingue a crítica glauberiana é a radicalização dessa posição, estendendo-a do conteúdo à forma. Em outras palavras – e esse é um dos pontos centrais de seu pensamento poético-político –, um conteúdo revolucionário não pode ser transmitido por uma forma não revolucionária, seja ela uma incorporação da cultura popular ou uma transação com a cultura de massas: o “primarismo” cheio de “boa consciência” da arte populista, em sua ênfase na capacidade de comunicar, lança mão das próprias “formas de alienação da cultura contemporânea”.⁷ Os efeitos políticos dos filmes não se podem exaurir no nível do conteúdo, mas envolvem uma dimensão de *metacomunicação* que deve desenvolver uma relação dialética com o público. Este, exposto a uma visão desmistificada de sua realidade, em contraste com a falsificação produzida pelo cinema imperialista, seria progressivamente conquistado por uma estética nova e, ao mesmo tempo, descobriria o imperialismo como força determinante em sua vida – criando o espaço, tanto comercial quanto político, de que a nova cinematografia necessitaria para se desenvolver.

6 Glauber Rocha, “Filmcrítica”, in *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 299.

7 Glauber Rocha, “O cinema novo e a aventura da criação”, in *op. cit.*, p. 132.

Seria tentador usar os personagens Paulo Martins e Sara, de *Terra em transe*, para contrastar Cinema Novo e CPC – o radicalismo brilhante e narcisístico de um, a militância feijão com arroz, porém constante, do outro. Mais correto, porém, seria ver como a impaciência radicalizadora circulava por todos os lados, enxergando sempre *no outro* a marca do compromisso ou da conciliação. Mas a origem da volúpia acusadora, do desejo de estar “em excesso” em relação às próprias condições, estava não no outro, mas no próprio desejo de chegar à raiz das coisas e do temor correlato de se descobrir “em falta” em relação a si mesmo, ao próprio desejo. Conforme escreve Alain Badiou sobre as vanguardas políticas e artísticas do século 20, a “paixão pelo real é também, necessariamente, suspeita. Nada pode atestar que o real é o real, nada exceto o sistema de ficções no qual ele faz o papel de real.”⁸ (Pensa-se, aqui, na maneira como o populismo substitui o povo “real” por uma ficção interna ao jogo político, e como esse “real”, no momento de sua irrupção, precisa ser suprimido.) Quando é movida pela busca de um real concebido como identidade autêntica – a classe, o povo –, a paixão pode realizar-se apenas na luta contra a aparência, em sua destruição. “É preciso, portanto, que a correlação entre a categoria e seu referente seja publicamente *purificada*”,⁹ e esse é seu limite – “pois a purificação é um processo interminável”.¹⁰

8 Alain Badiou, *Le Siècle*. Paris: Seuil, 2005, p. 81.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*, p. 87.

A ruptura entre CPC e Cinema Novo é, assim, análoga ao misto de atração e repulsa que Paulo Martins sente diante de seu processo de desidentificação/ reidentificação. Isto é, como uma resistência contra a pulsão fusional da desestetização cepecista, que era, ao mesmo tempo, negação do autor como individualidade (pela fusão na coletividade e nas demandas comunicativas imediatas) e, seguindo a história das vanguardas do século 20, negação da própria arte (pela fusão com a vida, entendida como práxis política). Para o Cinema Novo, tratava-se de reclamar uma diferença mínima, tanto na especificidade do autor como indivíduo (insubsumível na massa ou no coletivo), quanto na especificidade da obra (insubsumível em seu uso político). Mas, também, de denunciar o fictício no desejo de fusão: o artista ou intelectual não pode querer confundir-se com o povo, pois ocupa posição de classe e função distintas; e, ao querer apagar ou ignorar essa diferença que o distingue, acaba por reforçá-la, seja porque se torna seu “substituto” ou “representante”, seja porque, no afã de “comunicar”, se serve acriticamente de formas que reproduzem o paternalismo e a servidão. De um lado e de outro da disputa, uma “paixão pelo real” que se manifesta como excesso e falta de autorreflexividade: o populismo e a ficção fusional são suspeitos, pois negam a distinção e reproduzem a diferença de classe; o formalismo e a ambição autoral são suspeitos, pois afirmam e reproduzem uma distinção que remete a uma origem de classe. O “passo atrás” da segunda safra do Cinema Novo pode ser entendido, assim, como a virada autorreflexiva que redescobre

aquela diferença mínima, à luz do golpe, também como falha, vício de origem, marca de uma “queda”.

Talvez as coordenadas dos problemas de hoje sejam muito diversas, mas o interesse em revisitar os debates a que *Terra em transe* remete é por certo mais que meramente histórico. Por um lado, as condições tecnológicas atuais nos põem mais perto do ideal cepecista: uma radical democratização dos meios de produção e circulação da produção cultural. Por outro, a crítica cinema-novista nos permite levantar a questão: dadas essas condições, e aí? O que pode significar, nessas condições, fazer um cinema político hoje – ou, como disse Godard, fazer filmes politicamente? Quando a pulsão fusional entre artista e massa parece poder se realizar não apenas de modo vertical, de “baixo para cima” (pela democratização do acesso), mas também horizontalmente (pela ênfase em processos de produção coletiva), como fazer para que isso produza uma prática política e artística não mais obcecada pela identidade autêntica, mas pelo encontro, o comum, a hibridização? Como pensar as valências políticas do audiovisual para além do discurso simplista do “dar visibilidade” – pensando-as de maneira que incorpore as condições de produção e a produção de efeitos concretos? E hoje, quando uma capacidade cada vez mais disseminada de produção parece conviver com uma uniformização da linguagem audiovisual ainda maior que a então denunciada pelo Cinema Novo, onde situar as relações entre arte, política, cultura popular e cultura de massas? É possível pensar, para os dias atuais, um

círculo virtuoso como aquele que Glauber generalizou em seu programa para um cinema “tricontinental”, em que emancipação artística e política se reforçam mutuamente? Ele passaria necessariamente, como se imaginava então, pela constituição de uma indústria?^{II}

No final, o poeta Paulo Martins morre por tentar eliminar a distância entre arte e política mediante um gesto que é, em si, artístico. Talvez o fio da desestetização proposta pelo debate dos anos 1960 possa servir para repensar essa distância em termos políticos.

II Cf. Cezar Migliorin, “Por um cinema pós-industrial. Notas para um debate”. *Cinética*. São Paulo, fev. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>.



Uma viagem para a China
Susan Sontag e a nova sensibilidade
CARLOS SHIMOTE

*Para José Miguel Wisnik, que, como Susan Sontag,
é meio polaco; e Teresa Pires Vara, que me
ensinou a leitura do imaginário poético.*

I have always wanted to go to China. Always.

[...]

What makes the Chinese different is that they live both in the past and in the future.¹

SUSAN SONTAG, “Project for a Trip to China”

Não se pode interpretar a obra a partir da vida.

Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida.

SUSAN SONTAG, *Sob o Signo de Saturno*

I [“Sempre quis ir para a China. Sempre. [...] O que faz dos chineses diferentes é que eles vivem tanto no passado quanto no futuro.”]

I

O narrador afirma no início do conto: “Eu vou para a China”. E afirma que irá percorrer a Luhu Bridge, sobre o rio Sham Chun, na fronteira de Hong Kong com a China continental.

Quando lemos o conto em inglês, observamos que o narrador emprega, na primeira frase da narrativa, o futuro próximo (“I am going to China”); depois usa o futuro propriamente dito (“I will walk across the Luhu Bridge”). E no entanto estamos diante de uma aparente contradição, pois o conto de Susan Sontag tem como um de seus temas centrais o passado: a infância da escritora.

O uso do futuro na escrita do conto é, desta forma, uma das técnicas escolhidas pela escritora para abordar o passado. Um passado que, a propósito, não é dos mais felizes. Um passado que, a propósito, tem a China como uma de suas bases. Um passado que é, enfim, o próprio passado tanto da escritora quanto da narradora do conto; uma vez que “Project for a Trip to China” é um conto confessadamente autorreferencial, um dos raríssimos textos autobiográficos que Susan Sontag publicou.

A escritora quase sempre evitou falar de si mesma (ou de sua vida privada) nas inúmeras entrevistas para revistas, jornais e canais de tevê, ou em suas aparições públicas, ou nos debates dos quais participou. Tal resguardo da vida íntima também é bastante forte em sua obra. “Project for a Trip to China” é uma das exceções mais marcantes no conjunto de escritos – entre ensaios, romances, contos, discursos, roteiros de cinema e peças de teatro – que constituem a obra de Sontag. Para além de um possível recato causado por timidez, ou da dificuldade de se expor em público (quem a conheceu sabe que não era tímida, não era reclusa e muito menos tinha pudor de se expor e participar de qualquer debate quando considerava os temas envolvidos relevantes e necessários), esse comportamento, essa atitude calculada de evitar falar de si mesma, de sua vida privada, pode ser explicado por suas convicções como escritora. Em primeiro lugar, Sontag queria ser conhecida mais pelas ideias que tinha do que pelos sentimentos que nutria em face de sua existência. Não admitia que as mulheres fossem relegadas ao mundo das emoções (o que, de acordo com ela, contribuía para a manutenção do pensamento dominante do *status quo*, segundo o qual as mulheres eram sensíveis demais e emotivas demais, ao contrário dos homens, mais racionais e pragmáticos e, assim, mais propensos à produção de conhecimento que engendra a ciência e as artes). Para Susan Sontag – que conhecia bem *O segundo sexo* e Simone de Beauvoir, desde os tempos de estudante na Universidade de Chicago, a condição da mulher era na verdade o

bem-acabado resultado de uma construção cultural da civilização humana, e desse modo a feminilidade não era determinada por condições naturais e biológicas, como ainda rezava (e ainda reza) o pensamento conservador do Ocidente. Como Simone de Beauvoir, Sontag também começou a defender a tese de que a finalidade última de qualquer sujeito humano responsável por sua existência deveria ser a sua soberania, e de que a liberdade e a soberania das mulheres eram ameaçadas por duas razões fundamentais: ou a falta de liberdade era infligida, e nesse caso constituía uma opressão (contra a qual a mulher escritora, por dever, tinha que se colocar); ou então a falta de soberania feminina era uma escolha, e nesse caso representava uma falha moral que a mulher intelectual deveria evitar (em ambos os casos a falta de soberania era um mal absoluto).

Para Sontag, uma escritora escrever sobre si mesma poderia tornar-se uma falha moral (e aqui sua posição diverge da de Simone de Beauvoir, que como sabemos jamais teve pudor de publicar escritos de natureza autobiográfica e confessional), porque, segundo as convicções de Sontag, tal atitude poderia contribuir e colaborar com a ideia dominante de que, por ser sensível demais ou emotiva demais, toda mulher escritora (desde o primeiro grande nome da literatura ocidental: Safo) tinha tendência “natural” para a confissão e para escrever sobre si mesma. Uma armadilha que, enfim, poderia gerar no campo da literatura o mesmo narcisismo que o mito do “eterno feminino” (termo que Simone de Beauvoir emprega em *O segundo*

sexo) causava na existência da maior parte das mulheres do mundo contemporâneo. Sontag sempre admirou a impessoalidade na expressão artística. Uma de suas últimas coletâneas de textos críticos – *Questão de ênfase* – mostra que esse gosto permanecia forte em seus últimos anos de vida. Ao tratar do poeta polonês Adam Zagajewski, por exemplo, em ensaio escrito em 2001, observa que “nada poderia levar o leitor num rumo tão contrário ao culto contemporâneo aos entusiasmos do eu do que acompanhar Zagajewski”.² Quando analisa a pintura de Howard Hodgkin (um dos trabalhos do artista compõe a capa de *Questão de ênfase*), Sontag elogia o modo como o pintor parte de experiências autobiográficas, sem todavia ser autorreferente: “De fato, o caráter sublime da cor nos quadros de Hodgkin pode ser visto, antes de tudo, como uma expressão de gratidão – ao mundo que resiste e sobrevive ao ego e aos seus dissabores”.³ Lembrando Virginia Woolf, uma de suas referências literárias, Sontag destaca a afirmação da escritora inglesa de que “o estado de leitura consiste na completa eliminação do ego”.

Um escritor deveria, ela acreditava, mais que escrever coisas belas ou tocantes, escrever livros que fossem capazes de mudar a percepção humana da realidade em seus aspectos físicos e, sobretudo, éticos. Isso porque – como lembra a escritora em um de seus últimos ensaios – “o estético e o ético estão longe de ser

2 Susan Sontag, “O projeto de sabedoria”, in *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 84.

3 Susan Sontag, “Sobre Hodgkin”, *ibidem*, pp. 204-205.

polos opostos, e, como insistiram Kierkegaard e Tolstói, o estético é em si mesmo quase um projeto moral”.⁴ A literatura deveria apresentar a consciência e a percepção do escritor não apenas de seu próprio mundo, mas sobretudo do mundo alheio, ou seja, mais que falar de si mesmo, ou de suas dores, o escritor deveria se posicionar diante da dor dos outros e da realidade alheia:

A literatura pode fornecer critérios e transmitir um conhecimento profundo, encarnado na língua, na narrativa.

A literatura pode treinar, exercitar, a nossa capacidade de chorar por aqueles que não são nós, nem nossos.

Quem seríamos se não pudéssemos sentir solidariedade com aqueles que não são nós, nem nossos? Quem seríamos se não pudéssemos esquecer a nós mesmos, pelo menos uma parte do tempo? Quem seríamos se não pudéssemos aprender? Perdoar? Tornar-nos-íamos outra pessoa, que não nós mesmos?⁵

E para isso o escritor, quando fosse uma mulher, tinha de encarar desafios ainda maiores, pois estacionada no próprio terreno da ética havia a questão de gênero, que para as mulheres da geração de Susan Sontag foi uma questão central. Era preciso desconstruir uma concepção e um entendimento da mulher e da condição feminina, astutamente construída pela cultura humana

4 Susan Sontag, “Uma discussão sobre a beleza”, in *Ao mesmo tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 27.

5 Susan Sontag, “Literatura é liberdade”, *ibidem*, p. 215.

durante os séculos em que havia imperado o domínio masculino na área do conhecimento. A última página de *O amante do vulcão* é, nesse sentido, altamente significativa, pois o romance termina com um solilóquio em que a escritora reconstrói a história da execução de Eleonora de Fonseca Pimentel (escritora, poeta, bióloga, ativista republicana de origem portuguesa e participante da malograda revolução republicana de Nápoles, em 1799; mulher, intelectual e ativista política, como Susan Sontag). A técnica do monólogo interior é empregada pela escritora como meio não apenas de reinterpretar a história, mas também de colocar em relevo a questão da alteridade (um dos aspectos centrais da literatura de Sontag), para, só então, permitir-se um momento de autorreferência, como uma espécie de protesto pessoal contra o modo como as mulheres são normalmente tratadas no interior da sociedade humana:

Apesar de toda a minha segurança, temia que nunca seria forte o bastante para compreender o que me permitiria proteger a mim mesma. Às vezes eu tinha de esquecer que era mulher para realizar o melhor do que eu era capaz. Ou então mentia para mim mesma sobre como é complicado ser mulher. Assim fazem todas as mulheres, inclusive a autora deste livro.⁶

6 Susan Sontag, *O amante do vulcão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 422.

Quando, na frase mais famosa de *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir afirma que “a pessoa não nasce mulher, mas antes torna-se mulher” (“*On ne naît pas femme, on le devient*”), ela reafirma seu credo existencialista de não acreditar na “natureza humana” (como um produto determinado pela biologia ou pela “natureza”). Seu argumento é que a “feminilidade” é, na verdade, um constructo social. A biologia não tinha resposta para a pergunta: por que a mulher é o *outro*? Sua tese central é que em todas as culturas, mesmo as ditas matriarcais, o homem era considerado o *sujeito*, e a mulher, o *outro*. Sua conclusão era que a alteridade era (e é) uma categoria fundamental do pensamento humano. Nenhum grupo pode se estabelecer como o *primeiro* sem estabelecer outro grupo como o *outro*. Em outras palavras, nenhum grupo pode se estabelecer como dominante sem estabelecer outro grupo como o *outro*. Mas, se são tão próximas as ideias de Susan Sontag e Simone de Beauvoir no que tange à compreensão da “feminilidade” e da condição da mulher como o resultado da cultura humana, e não da natureza humana, como explicar, por outro lado, a posição divergente das duas escritoras diante dos escritos confessionais e autobiográficos? Para além das questões de personalidade, haveria alguma diferença naquele tempo para uma escritora norte-americana e para uma escritora francesa? Haveria alguma diferença entre as condições a que estavam expostas as mulheres na França e nos Estados Unidos, logo após o término da Segunda Guerra Mundial? Haveria, enfim, alguma diferença

entre os desafios que uma mulher intelectual encontrava nos Estados Unidos e na França?

Os escritos de Beauvoir podem ajudar a elucidar tais questões.

Não é nenhum segredo o caso de amor entre o escritor norte-americano Nelson Algren e Simone de Beauvoir (até porque o fato foi matéria-prima para vários textos dos dois escritores). No auge dessa relação, que gerou diversas e frequentes viagens de Beauvoir para os Estados Unidos, assim como de Algren para a França, Simone de Beauvoir escreveu e publicou *L'Amérique au jour le jour* (cuja tradução para o inglês apareceu em 1953), em que encontramos o seguinte trecho:

Eu imaginava que as mulheres aqui me surpreenderiam com sua independência. “Mulher americana” e “mulher livre” pareciam expressões sinônimas. A princípio [...] seu modo de vestir me espantou com sua característica flagrantemente feminina, quase sempre sexual. Nas revistas femininas daqui, mais do que nas francesas, li longos artigos sobre a arte de caçar um marido e pegar um homem. Vi que as universitárias não se preocupam com quase nada, a não ser com homens, e que a mulher que não é casada é muito menos respeitada aqui do que na Europa [...] As relações entre os sexos são uma luta. Uma coisa que ficou imediatamente clara para mim quando cheguei aos Estados Unidos é que homens e mulheres não se gostam [...] Em parte, isso se deve ao laconismo dos homens americanos; apesar de tudo, para haver amizade, é necessário um mínimo de conversa. Mas deve-se também à existência de uma

desconfiança mútua, uma falta de generosidade, um rancor que muitas vezes tem origem sexual.⁷

Ora, verifica-se pelo testemunho de Beauvoir que a França, ainda que sob os destroços da então recém-acabada Segunda Guerra Mundial, apresentava condições melhores para as mulheres do que aquelas que ela pôde constatar nos Estados Unidos. E se considerarmos outro testemunho, o da escritora Judith Grossman (colega de Susan Sontag na Universidade de Oxford, onde Sontag desistiu de concluir seu doutorado em ética), a condição das mulheres (especialmente das mulheres inteligentes) não era diferente na Inglaterra, particularmente no mundo acadêmico de Oxford. Em seu romance *Her Own Terms* (no qual Sontag aparece como personagem), Judith Grossman descreve, por meio da narradora e seu *alter ego* Irene Tanner, o mundo acadêmico de Oxford nos anos de 1957 e 1958 (quando Grossman – do mesmo modo que Sontag – ganhou uma bolsa de estudos e foi então estudar na tradicional universidade inglesa). O romance revela que era próprio daqueles tempos mulheres americanas como Susan Sontag e Sylvia Plath serem recebidas pelos acadêmicos ingleses com desdém ou uma curiosidade condescendente. Sontag causava espanto em Oxford (em certa medida, mais escândalo que admiração) porque havia deixado

7 Simone de Beauvoir, *L'Amérique au jour le jour*. Paris: Gallimard, 1997, pp. 330-334.

nos Estados Unidos o marido Philip Rieff e o filho (David, que nascera em 1952) para cuidar de seus próprios interesses. Grossman descreve Susan Sontag como “uma figura andrógina, alta, esguia, toda vestida de preto, com cabelo escuro, pele azeitonada e um rosto classicamente belo”. Ao contrário da França, onde Simone de Beauvoir exercia uma bem-sucedida carreira de escritora e professora de filosofia (tendo sido inclusive aprovada em primeiro lugar em concurso público para o magistério, à frente de Sartre, seu companheiro), as mulheres ainda enfrentavam misoginia e preconceito no mundo acadêmico predominantemente masculino dos Estados Unidos e da Inglaterra. E ainda que, em 1957, *O segundo sexo* (publicado na França em 1949) já tivesse quase dez anos de publicação, o fato era que, para grande parte dos acadêmicos ingleses ou americanos, era uma obra ainda desconhecida (em grande parte devido à desastrada tradução que teve em sua primeira edição nos Estados Unidos). E era muito difícil à época, para os países de cultura anglo-saxônica, compreender plenamente as ideias e a defesa intransigente da soberania humana propagada pelos existencialistas a partir de Paris. No mundo anglo-saxão Sartre foi recebido com desconfiança e como portador de uma filosofia negativa e pessimista. As ideias do líder do existencialismo francês expostas em sua conferência “O existencialismo é um humanismo”, realizada em 29 de outubro de 1945 no Club Maintenant de Paris (e posteriormente publicada) não haviam sido ainda plenamente divulgadas nos países de língua inglesa. Em tal conferência,

Sartre defende a tese de que não existe uma “natureza humana” ou essência *a priori*. Sua doutrina afirmava que Deus não existe e que o homem cria a si próprio: “Não nascemos covardes ou preguiçosos: escolhemos ser essas coisas”. “O homem é responsável por aquilo que é [...] Somos sozinhos e sem desculpas”, ele afirmava, “é isso que quero dizer quando digo que o homem está condenado à liberdade.”

Quando Simone de Beauvoir aplicou tais ideias em suas análises de *O segundo sexo*, chegou a constatações que chocaram o pensamento conservador daquele tempo. Tal como Sartre, Beauvoir afirma que a liberdade exige coragem moral (e que era mais fácil uma pessoa desistir de sua liberdade e tornar-se uma coisa). Para Beauvoir, as mulheres podiam obter vantagens bajulando os homens, vivendo através deles, sendo sustentadas por eles. “É um caminho fácil: nele se evita a tensão envolvida em assumir uma existência autêntica.” E não sem razão ela expõe em diferentes capítulos de *O segundo sexo* (“A narcisista”, “A mulher apaixonada”, “A mística”) as diferentes formas escolhidas pelas mulheres para evitar sua liberdade. Beauvoir sustenta que a “feminilidade” não resulta da natureza, mas da cultura (de uma cultura masculina dominadora), e que, em virtude de sua função maternal, a mulher fora excluída da vida pública pelo homem. Sua vocação ficara circunscrita ao lar e reduzida, assim, à vida privada, num papel subalterno, encorajada por mitos seculares. “O eterno feminino”, ela explica, foi construído peça por peça; a educação, os jogos, as vestimentas, as interdições,

tudo destinava a mulher a uma finalidade compulsória: agradar o macho, o que resultava em seu narcisismo. Sem meias palavras, Simone de Beauvoir colocava a maternidade como opção pessoal a que as mulheres tinham o direito de se furtar. E propunha também a igualdade sexual (como já fizera Léon Blum em 1907, em *Du mariage*), a liberdade da mulher de dispor de seu corpo, o direito ao amor livre, a desassociação entre sexualidade e procriação – Beauvoir descreve sem rodeios a especificidade fisiológica da mulher, sua sexualidade e seu universo imaginário: a puberdade, a menstruação, o defloramento, a gravidez, a menopausa, a iniciação sexual, o machismo, a frigidez, o lesbianismo, o aborto e o adultério.

Sontag era uma exceção no meio acadêmico dos países de língua inglesa daquele tempo. Em primeiro lugar porque, em 1949, escolhera estudar na Universidade de Chicago, quando o lendário reitor Robert Hutchins colocara em funcionamento seu ambicioso projeto de ensino superior, cuja base era chamada *The Curriculum*: um currículo fixo centrado na leitura de “grandes livros”, assim como no estudo de filosofia. Como explica Sontag numa entrevista concedida a Molly McQuade em 1993,⁸ a partir de sua temporada de estudos na Universidade de Chicago ela se tornou uma devoradora de livros [*a gluttonous reader*], e em grande parte isso se devia ao método de ensino adotado

8 Entrevista de Susan Sontag para Molly McQuade, in Leland Poague (ed.), *Conversations with Susan Sontag*. Jackson: University Press of Mississippi, 1995.

ali, que Sontag define como método comparativo, em que livros clássicos de Platão eram lidos e examinados para depois serem comparados com a leitura e o exame dos escritos de Aristóteles e Tomás de Aquino, num processo que Sontag define como “constante diálogo de textos”. Em Chicago ela aprendeu a ler textos com rigor, rejubilando-se em aulas em que era possível passar três horas discutindo duas frases. Descreveu o regime de Hutchins como “uma ditadura benevolente”. Aprendeu o método socrático com Joseph Schwab, que considerava o maior professor da universidade, e estudou textos filosóficos e literários com professores renomados, entre eles Elder Olson, Leo Strauss, Richard McKeon e Kenneth Burke. Depois foi fazer o mestrado em Harvard, onde deparou com Paul Tillich, Jacob Taubes, E.H. Carr, Joseph Brodsky e Herbert Marcuse. Harvard a introduziu em uma dimensão inteiramente nova de ensino, onde além de preparar longos artigos tinha um orientador para lhe fazer uma “leitura detalhada e cuidadosa com comentários”. Sontag gravitou em torno do mais carismático dos professores: Jacob Taubes (nascido em Viena em 1923, formado em história e filosofia pela Universidade da Basileia e pela Universidade de Zurique, onde obteve o doutorado). De Taubes, Sontag absorveria uma das suas principais características: uma simpatia imaginativa por ideias em oposição e a habilidade de entrar simultaneamente em esquemas mentais conflitantes (Taubes paira, por exemplo, sobre a dialética do ensaio *Contra a interpretação*, publicado em 1964, no qual ela sustenta a tensão entre as ideias

de conteúdo e de estilo, e apregoa que “em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte”).

Sontag tinha a mente treinada para a leitura rigorosa de textos filosóficos quando as “novas ideias” francesas e especialmente parisienses chegaram aos Estados Unidos, não poucas vezes de modo errático no pós-guerra. E apesar de sua pouca idade já tinha um contato de longa data com a cultura francesa, além de conhecimentos de francês (que estudara na Universidade da Califórnia, em Berkeley, antes de transferir-se para Chicago). Seus diários mostram que desde muito jovem ela encontrou na leitura de ícones da cultura francesa uma base sólida para sua formação de escritora. No século 20, nos anos 1960 e 1970, Susan Sontag foi uma das maiores responsáveis pela divulgação nos Estados Unidos de luminares da cultura francesa do pós-guerra, como Albert Camus, Jean Genet, Roland Barthes, Antonin Artaud, Claude Lévi-Strauss, Nathalie Sarraute, Simone Weil, Robert Bresson, Jean Cocteau, Henri Cartier-Bresson e o próprio Sartre, o que se deveu em grande medida a seu contato precoce com grandes escritores da língua francesa.

O mentor da juventude de Susan Sontag foi sobretudo André Gide, a quem ela faz – do início dos registros de seu diário, em 23 de novembro de 1947, até 21 de outubro de 1949 – nada menos que oito alusões. Sabemos por isso que naquele período ela leu diferentes livros de André Gide: *Os moedeiros falsos*, *O imoralista*, *Os subterrâneos do Vaticano*, *Corydon*, além dos próprios diários do autor francês. Gide foi para Sontag o modelo do escritor que

se dirige “à cabeça, e não ao coração”,⁹ o escritor engajado nas questões de seu tempo: defensor da ideia de que o compromisso com a verdade é dever de quem escreve. O que explica que, ao término da leitura dos diários do escritor e também fundador da *Nouvelle Revue Française*, Sontag tenha registrado em seu diário, no dia 10 de setembro de 1948 (quando tinha apenas 15 anos), a seguinte declaração: “Gide e eu alcançamos uma comunhão intelectual tão perfeita que chego a sentir as dores do parto de cada pensamento que ele dá à luz!”.¹⁰ André Gide foi o exemplo do escritor que agia como mentor de consciências e desejava com seus escritos mais que apiedar, incomodar; e que liderou, em Paris, ao lado de André Malraux, durante o Congresso Internacional de Escritores para a Defesa da Cultura, no dia 25 de junho de 1935, a iniciativa de fundar a Associação Internacional de Escritores e Artistas Revolucionários, com a finalidade de combater a ameaça do fascismo à civilização, que contou com a imediata adesão de Henri Barbusse, Romain Rolland, Heinrich Mann, Maksim Górkki, Thomas Mann, Edward Foster, Aldous Huxley, Bernard Shaw, Sinclair Lewis, Selma Lagerlöf e Ramón del Valle-Inclán. Após sua morte, em 19 de fevereiro de 1951, Gide foi homenageado por Sartre no artigo “André Gide vivant”, publicado em *Les Temps Modernes*, no qual se lê:

9 André Gide, prefácio à primeira edição de *Corydon*, em 1911.

10 Susan Sontag, *Diários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 22.

Ele morre, e descobrem o quanto estava vivo; o mal-estar e o ressentimento que transpareciam sob as coroas mortuárias mostram que ele ainda incomodava e incomodará por muito tempo: conseguiu formar contra ele a união dos bem-pensantes de direita e de esquerda.¹¹

Gide e Sartre tornaram-se para Sontag modelos bem-acabados dos seus tempos de formação, exemplos do escritor contemporâneo, concebido como um intelectual que, a despeito de colocar a literatura e o ato de escrever como a primazia de sua existência, nem por isso abriram mão de também se manifestar e se engajar nas questões públicas e políticas de seu tempo. Sartre criou um conceito que se tornaria famoso: “O escritor está em sintonia com sua época: cada palavra tem repercussões. Cada silêncio também”.¹² Um posicionamento em que o escritor era chamado a uma missão: dar sentido a seu tempo, de modo a contribuir para mudanças necessárias, sob o imperativo do engajamento levado ao extremo.

Nada espantoso, portanto, que Sontag tenha encontrado nas ideias de Simone de Beauvoir uma das bases para a construção de sua compreensão do feminino e da condição da mulher,

11 Jean-Paul Sartre, *Situations* IV. Paris: Gallimard, 1964, p. 85.

12 Jean-Paul Sartre, “Présentation des Temps Modernes”, *Situations*, II, Paris, Gallimard, 1948, pp. 12-13. [“Uma vez que o escritor não tem como se evadir, nós queremos que ele abrace sua época fortemente; esta é sua única chance: ela foi feita para ele e ele para ela.”] Jean-Paul Sartre, *in introdução a Les Temps Modernes*, *Situations*, II, Paris, Gallimard, 1948, p. 12-13.

ou que tenha encontrado nela e no próprio Sartre algumas das ideias mais importantes para a construção de sua existência como escritora e mulher de seu tempo. E que numa sequência de atos libertários tenha se reinventado depois da primeira temporada de estudos na Europa: divorciando-se de Philip Rieff e, contrariando a visão arraigada entre seus pares, decidindo refazer sua vida sem nenhum tipo de pensão ou ajuda de sustento do pai de seu filho (ainda que isso fosse um direito garantido por lei), para, em nome da liberdade, mudar-se com David para Nova York, decidida a criá-lo sozinha, e decidida, enfim, a tornar-se escritora. Sontag tinha então, além dos modelos de Gide, Sartre e Beauvoir, também o de Marie Curie (de origem polonesa, como ela), pela forte impressão que lhe causara a leitura, aos dez anos de idade, do livro *Madame Curie*, escrito por Eve Curie. Sontag se identificava com Marie Curie em vários aspectos: a infância desolada, num lugarejo da Polônia; o inconformismo diante de sua existência e da condição feminina na época; o desejo ardente de servir a uma causa (“adorar algo elevado e grandioso”); o engajamento político para libertar a Polônia da ocupação russa e construir uma sociedade melhor e mais justa. Curie tornara-se para Sontag a mulher exemplar que rompera com as amarras e a visão estreita de seu lugarejo natal e partira para a França (“a terra do conhecimento e da liberdade”) para estudar, tendo vivido em Paris nas mais espartanas condições e estudado até quase a exaustão, guiada por sua “vontade férrea”.

Quando Sontag chegou em Paris pela primeira vez, no final

do ano de 1957, percebeu de imediato que a urbana Sorbonne lhe convinha muito mais que a sossegada e bucólica Oxford. No pós-guerra, durante os anos 1950, a capital francesa vivia um momento de esplendor cultural: da literatura, do cinema, das artes e da crítica surgiam obras e eventos que transformavam a sensibilidade e a cultura, base de toda a ebulição dos anos 1960, que culminaria no explosivo maio de 1968. Jerome Lindon (editor das Éditions de Minuit) continuava a obstinada publicação da obra experimental de Samuel Beckett (já haviam sido publicados os romances que formavam a trilogia do pós-guerra – *Molloy*, *Malone morre*, ambos de 1951, e *O inanimável*, de 1953, bem como as peças teatrais *Esperando Godot*, de 1953, *Ato sem palavra* e *Fim de partida*, ambas em 1957). Na literatura, surgiu o articulado e inovador grupo do *nouveau roman français*, com a ativa participação dos escritores Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Marguerite Duras e Michel Butor. No cinema, surgiu a *nouvelle vague*, com François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Éric Rohmer e Louis Malle. A esses movimentos se somaram transformações nas artes plásticas e na cena teatral parisiense, uma das mais dinâmicas do Ocidente desde o fim da Segunda Guerra Mundial, quando houve o surgimento de várias pequenas salas de teatro na margem esquerda do rio Sena onde se encenaram diversos espetáculos inovadores e experimentais; foi então que surgiram e se impuseram autores que praticavam não apenas um teatro filosófico ou de ideias, mas também um teatro experimental, muitas vezes chamado de

antiteatro, ou teatro da derrisão, ou teatro do absurdo, ou teatro da crueldade: Sartre, Anouilh, Camus, Cocteau, Genet, Beckett, Ionesco, Adamov, Artaud, Brecht e Pirandello estavam entre os mais importantes.

Paris também apresentou a Susan Sontag a “nova crítica”, por meio das obras de Roland Barthes. O escritor, que se iniciara no ensaísmo com *O grau zero da escritura*, em 1953, acabara de publicar *Mitologias*, em 1957, quando Susan Sontag foi estudar na Sorbonne. O livro de Barthes foi o indicador de um novo caminho para Sontag, um novo olhar sobre a cultura de massas. Os “mitos” que atraíam a atenção de Barthes eram representações da vida cotidiana, menores e aparentemente inocentes, como uma notícia de jornal sobre as famílias europeias, um texto qualquer de publicidade, espetáculos esportivos ou eróticos como a luta livre ou o *striptease*, fotografias de atores ou de políticos, enfim, tudo o que ocupava o público médio nas horas de lazer. Barthes mostrou a Sontag que era própria desses discursos (fossem eles verbais ou icônicos) a aparência de naturalidade absoluta, como aquilo que o senso comum aceita sem discutir. Partindo então de observações quase óbvias, o crítico francês ia estabelecendo relações insuspeitas para o consumidor desprevenido, de modo que a notícia, o espetáculo, a imagem se revelavam, de repente, como algo diferente daquilo que pareciam ser. Sontag aprendeu com Barthes as linhas mestras, as diretrizes de uma nova visão da cultura, que ela aplicaria na elaboração de seus ensaios

dos anos 1960, com os quais introduziu uma sofisticação europeia na crítica norte-americana. Enquanto seus predecessores, como Lionel Trilling e Edmund Wilson, limitavam-se à literatura, história e discussões culturais gerais, Sontag demonstraria uma compreensão de todas as artes, informada por um pensamento treinado filosoficamente, que reivindicava o que ela denominaria a “nova sensibilidade”, e traria para a discussão da cena contemporânea a mesma seriedade que devotava às obras clássicas da filosofia e da literatura.

2

“Project for a Trip to China” é o primeiro dos contos do livro *I, etcetera*, de 1977. Como o próprio título acusa, uma das matérias-primas e fontes de inspiração das narrativas curtas do livro é o próprio eu da escritora, de modo que uma das bases do livro é a autobiografia. De fato, desse conjunto de narrativas (o volume é composto por oito contos), três são de caráter explicitamente autobiográfico: “Project for a Trip to China”, “Debriefing” e “Unguided Tour”. A essas três narrativas poderia se somar ainda o conto “Pilgrimage” (que saiu na revista *The New Yorker* nos anos 1980, depois do lançamento de *I, etcetera*, e nunca foi publicado em livro), no qual narra a visita que fez aos 14 anos ao escritor Thomas Mann, em Los Angeles. Esses são os únicos registros autobiográficos em toda a sua obra de ficção. Entretanto, o constrangimento de Sontag ao escrever sobre si mesma aparece no título do livro, em que ela utiliza

a expressão latina *et cetera* – “e o restante”. O título anuncia assim que o livro de contos de Susan Sontag não se restringe às narrativas de natureza autobiográfica: é também composto por outros recursos, temas e fontes, para além da simples biografia da escritora. Ela revela o desconforto, a insegurança (e o medo) de escrever sobre si mesma ao declarar, como uma espécie de advertência para si própria, mais do que para o leitor: “*don’t panic*”, seguido da afirmação: “*confession is nothing, knowledge is everything*”, ou de sua variante: “*confession is me, knowledge is everybody*”.¹³

Quando emprega o futuro no início de “Project for a Trip to China” para reportar-se ao passado, Sontag quer legitimar a iniciativa de falar de si mesma (superando o pânico, as inseguranças e convicções mais profundas) por meio da técnica narrativa. Se o escritor tem de falar de si mesmo, que ao menos fale de um modo não convencional, ela indica, que utilize para tal a experimentação, de modo que a relação da narrativa com o tempo não se prenda ao modelo mais tradicional da exposição sucessiva e progressiva dos fatos, conforme os princípios mais básicos e mais convencionais da cronologia. Se o escritor tem de falar de si mesmo, que ao menos a relação da memória com o tempo seja exposta de um modo atípico e experimental. Sontag usa no conto uma mistura bem calculada dos tempos verbais presente,

13 Susan Sontag, “Project for a Trip to China”, *in I, etcetera*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2002, p. 4.

passado e futuro, porque, como ela afirma, a China é o lugar de seu passado mais longínquo e de um pesar inacabado (“Archaeology of longings”),¹⁴ o lugar onde ela foi concebida em uma das viagens de seus pais (Jack Rosenblatt e Mildred Jacobsen) àquele país, quando seu pai era comerciante de peles e tinha a China como a principal fonte de mercadorias (“Archaeology of conceptions”),¹⁵ “I’m not returning to my birthplace, but to the place where I was conceived”.¹⁶ A China é também o lugar onde o pai de Sontag faleceu, em 1938, após contrair uma doença pulmonar, provavelmente pneumonia, quando ela tinha cinco anos: eis a razão da nostalgia inacabada, do pesar sem controle, da dor sem fim, da “infância deserta”; a China é o lugar onde seu pai estaria enterrado em local desconhecido (“He died so far away. By visiting my father’s death, I make him heavier. I will bury him myself”).¹⁷

Quando Sontag escreve no conto que a particularidade dos chineses reside no fato de viverem simultaneamente no passado e no futuro, não está apontando apenas para um dos estereótipos com o qual o “Império do Meio” (*Zhong Guo*, o nome da China em chinês) é descrito por tantos viajantes que lá estiveram (ela cita alguns deles no conto: Marco Polo, Matteo Ricci, os irmãos Lumière, Teilhard de Chardin, Pearl Buck, Paul

14 *Ibidem.*

15 *Ibidem.*

16 *Ibidem*, p. 12.

17 *Ibidem*, p. 19.

Claudiel e Norman Bethune); Sontag está sobretudo falando de si mesma, pois, diante da perspectiva de uma viagem para a China, o que a torna diferente quando comparada a um viajante qualquer é que para ela a China é de fato tanto o passado (o lugar de sua concepção e onde seu pai está sepultado), quanto o presente e o futuro: a China é o país cujo governo a convidou para uma viagem oficial e, assim, o local para onde a escritora consagrada vai viajar no futuro próximo (“Invited by the Chinese government, I am going to China”).¹⁸ A China aparece no conto de Sontag como o lugar onde estão os dois polos da existência humana: o de nascimento ou promessa (representado pela concepção) e o de morte ou interdição (representado pela morte e o sepultamento do pai); espaço, portanto, de nascimento e morte, de passado e futuro, a China é o lugar da interdição, da frustração e do luto, assim como o lugar da promessa (de uma nova civilização, ou de um novo tipo de sociedade com base no socialismo de Mao; e também promessa no campo da vida pessoal e íntima da escritora, de uma nova existência, uma vez que ela poderá superar o luto, com a possibilidade simbólica de finalmente viver uma experiência da qual fora privada, a de enterrar o pai: “I will bury him myself”). A interdição aparece no uso do advérbio “nunca”, logo no início da narrativa (“I have never been to China”),¹⁹ assim como no relato de que

18 Susan Sontag, *I, etcetera*, *op. cit.*, p. 10.

19 *Ibidem*.

os pais lhe causaram a frustração de não levá-la numa viagem para aquele país (“My parents decided against bringing me to China. I had to wait for the government to invite me”),²⁰ o que se contrapõe frontalmente ao tempo da esperança e da promessa, quando ela pergunta: “Ir para a China seria como nascer de novo?” (“Is going to China like being born again?”).²¹ Tal mistura de passado e futuro, ou de realidades diferentes, aparece no conto no episódio do anel que pertencera ao pai de Susan Sontag e que a escritora recebeu de herança, anel que, para seu espanto, coube perfeitamente no dedo de seu filho, David (“David wears my father’s ring”; “Surprising that it should just fit David’s finger”).²² Anel cuja forma indica a ideia de continuidade e de totalidade, tendo servido como emblema ou símbolo tanto do casamento quanto do tempo em seu eterno retorno. Não é, portanto, sem propósito que o filho de Sontag é apontado como a continuidade do pai da escritora, ao usar o anel que antes pertencera ao avô; ou que a escritora – como a reviver a experiência do tempo em retorno – veja no filho a mesma situação e condição da criança que um dia ela foi, crescendo sem a presença do pai, ainda que no caso de David a ausência do pai não seja causada pela morte prematura, mas pela condição do divórcio:

20 *Ibidem*, p. 18.

21 *Ibidem*, p. 7.

22 *Ibidem*, p. 17.

It is oppressive to have an invisible father.

Q. Doesn't David also have an invisible father?

A. Yes, but David's father is not a dead boy.

My father keeps getting younger. (I don't know where he's buried. M. says she's forgotten.)

An unfinished pain that might, just might, get lost in the endless Chinese smile.²³

E do mesmo modo a mistura de passado, presente e futuro aparece no único prato da culinária chinesa que Sontag menciona no conto: os ovos “preservados de cem anos”. O ovo cuja forte simbologia remete à promessa de vida, ou àquilo que é potencial, o germe da geração, o mistério da vida; o ovo que na cultura ocidental está associado à Páscoa e à ideia de ressurreição, e que no conto de Sontag aparece a partir da perspectiva exótica da culinária chinesa, como um ingrediente preservado que contém em si mesmo todos os tempos: o passado de seu preparo, o presente de seu consumo, o futuro da promessa de transferir a quem o consome sua longevidade preservada. Os ovos (preservados em sua longa existência) aparecem como uma espécie de emblema do tempo que retorna (a autora descreve o modo como eles são preparados para se manter

23 *Ibidem*, p. 18. [“É opressivo ter um pai invisível./ P: David não tem também um pai invisível?/ R: Sim, mas o pai de David não é um garoto morto.// Meu pai permaneceu jovem (não sei onde ele está sepultado. M. diz ter se esquecido.)// Uma dor inacabada que poderia, bem poderia, se perder no interminável sorriso chinês.”]

preservados) e são consumidos numa linha de continuidade por mãe e filho:

I've always liked hundred-year-old eggs. (They're duck eggs, approximately two years old, the time it takes to become an exquisite green and translucent-black cheese.

I've always wished they were a hundred years old. Imagine what they might have mutated into by then.)

In restaurants in New York and San Francisco I often order a portion. The waiters inquire in their scanty English if I know what I'm ordering. I affirm that I do. The waiters go away. When the order comes, I tell my eating companions how delicious they are, but I always end up having all the slices to myself; everyone I know finds the sight of them disgusting.

Q. Didn't David try the eggs? More than once?

A. Yes. To please me.²⁴

Esta forma experimental de trabalhar a narrativa em sua

24 *Ibidem*, p. 12. ["Sempre gostei dos ovos de cem anos (os ovos de pato são preservados por aproximadamente dois anos, tempo que leva para se tornarem um requintado queijo verde e preto translúcido.// Sempre desejei que fossem ovos de cem anos. Imagino que pudessem ser mutantes de ovos de cem anos.)// Frequentemente peço uma porção nos restaurantes de Nova York e São Francisco. Os garçons sempre questionam, com o sumário inglês deles, se estou certa do que pedi. Afirmando que sim. Os garçons se vão. Quando o pedido chega, conto para meus comensais como são deliciosos, mas sempre tenho que eu mesma dar todas as fatias por terminadas; todos que conheço acham a aparência dos ovos nojenta.// P: David experimentou os ovos? Mais de uma vez?// R: Sim. Para me agradar."]

relação com o tempo também é indicativa do temperamento saturnino e melancólico que Susan Sontag acreditava compartilhar com Walter Benjamin. Quando ela escreve “Project for a Trip to China”, tem como modelo a própria escrita que o filósofo alemão realizou em “Infância berlinense” e “Crônica berlinense”, pois o conto foi escrito na mesma época em que Sontag também lia Benjamin e escrevia o ensaio sobre a influência da melancolia nos escritos do filósofo (1977). No ensaio, ela cita um trecho de “Crônica berlinense” que bem poderia explicar seu próprio posicionamento como escritora diante da perspectiva de escrever um texto autobiográfico. O melancólico, Sontag explica, subverte a narrativa quando transforma o tempo em espaço; e cita Benjamin: “Autobiografia é algo relacionado a tempo, a sequência, àquilo que constitui o fluxo contínuo da vida”; e o alerta que o filósofo alemão expõe a seus potenciais leitores: “Estou falando de um espaço, de momentos e descontinuidade”.²⁵

Em *Sob o signo de Saturno*, ensaio que escreveu sobre Walter Benjamin e que, segundo David Rieff, é entre seus textos ensaísticos o “mais próximo de uma investida autobiográfica”,²⁶ Susan Sontag faz uma série de considerações sobre as características do temperamento melancólico. Ela observa que o melancólico, além de suas características mais conhecidas, como a apatia, a

25 Susan Sontag, *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 90.

26 David Rieff, prefácio a Susan Sontag, *Diários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 12.

indecisão e a lentidão, é propenso ao ensimesmamento e à fantasia, o que faz dele um ser fascinado pelo sonho e pelos estados alterados da mente, como o delírio e a loucura. Para os melancólicos, explica Sontag, o trabalho da memória faz o tempo desmoronar, razão pela qual “não existe uma ordem cronológica em suas reminiscências, para as quais repudia o nome de autobiografia, porque o tempo é irrelevante”. A memória, encenação do passado, transforma o fluxo do tempo dos eventos em quadros, pois, “para o indivíduo nascido sob o signo de Saturno, o tempo é o meio da repressão, da inadequação, da repetição, mero cumprimento”.²⁷ O tempo, ela continua, “não nos concede muitas oportunidades: ele nos impele por trás, empurrando-nos pela estreita passagem do presente que desemboca no futuro”. O fato de Sontag escrever “Project for a Trip to China” na mesma época em que escrevia o ensaio sobre Walter Benjamin, somado a sua profunda identificação com o filósofo, explica a presença de Benjamin no conto. Conto que, como bem observou Sigrid Nunez em livro recém-lançado²⁸ (que o crítico Edmund White considera “a melhor coisa escrita sobre Sontag”), é um trabalho híbrido em que se misturam o ensaio, a invenção e a imaginação. Conto cujo narrador coloca em contraste um “Eu que narra e fala” com um “Eu que pensa” e que, por isso mesmo, não raras vezes usa citações de autores diversos como meio expressivo, como é o caso da

27 Susan Sontag, *Sob o signo de saturno*, op. cit.

28 Sigrid Nunez, *Sempre Susan: a memoir of Susan Sontag*. Nova York: Atlas & Co., 2011.

própria citação que surge no conto do ensaio que Hannah Arendt escreveu sobre Walter Benjamin, em que o narrador não apenas ressalta a observação de Arendt segundo a qual Walter Benjamin seria o portador da “descoberta da moderna função das citações”, mas também – por meio de uma narrativa propositalmente fragmentada – apresenta uma síntese da vida do filósofo alemão:

(– Much to be said about the “discovery of the modern function of the quotation”, attributed by Hannah Arendt to Walter Benjamin in her essay “Walter Benjamin”.

– Facts:

a writer

someone brilliant

a German [i.e., a Berlin Jew]

a refugee

he died at the French-Spanish border

in 1940

To Benjamin, add Mao Tse-tung and Godard.)²⁹

Claire de Obaldia observa que o reconhecimento dessa exclusão recíproca do “eu falo” e do “eu penso” está no centro da lógica

29 Susan Sontag, “Project for a Trip to China”, *in I, etcetera, op. cit.*, p. 21. [“(– Há muito para ser dito sobre a ‘descoberta da função moderna das citações’, atribuída por Hannah Arendt a Walter Benjamin em seu ensaio ‘Walter Benjamin’:// – Fatos:// um escritor/ alguém brilhante// um alemão [isto é, um judeu de Berlim]// um refugiado// ele morreu na fronteira entre a França e a Espanha// em 1940// – Benjamin, adicionar Mao Tse-Tung e Godard).”]

paradoxal do autorretrato, gênero sobre o qual a teoria literária não cessou de se debruçar desde o surgimento dos ensaios de Montaigne. O autorretrato, explica Obaldia, se distingue da autobiografia por seu pendor maior para a organização topológica (segundo uma lógica espacial) do que para a organização cronológica, e por sua estrutura essencialmente descontínua e aberta: a acumulação do material discursivo se faz por aditamentos e retornos sucessivos, por justaposições e correspondências anacrônicas de elementos homólogos.³⁰

“Project for a Trip to China” é uma narrativa repleta de interrogações, usadas como meio não só de destacar a condição de autoconsciência da narradora e escritora (e sua faceta reflexiva e inquieta), mas também de expor suas dúvidas diante de uma viagem que, além de tudo, como afirma Sontag, é uma viagem mítica. E por que mítica? Primeiro, porque é próprio do mito o caráter atemporal. E segundo, porque a China é o lugar, como já destacamos, para onde convergem o passado e o futuro da escritora. Esta viagem apaziguará uma nostalgia? (É a primeira pergunta do conto.) A concepção desta viagem é muito antiga, afirma a escritora, para logo depois formular outra questão, seguida de várias outras: Por que todos gostam da China? Que concepção desta viagem eu poderia ter antecipadamente? Uma viagem poderia apaziguar um pesar particular? Quando ela foi concebida pela primeira vez? Ir para a China é nascer de novo? M.

30 Claire de Obaldia, *L'Esprit de l'essai*. Paris: Éditions du Seuil, 2005, p. 145.

mudou-se da Califórnia para o Haváí, três anos antes, para estar mais próxima da China? (M. é o modo como Sontag – seguindo um modelo consagrado por Kafka e Beckett, de nomear alguns personagens apenas pela primeira letra – se refere a Mildred, sua mãe, a quem dedica *I, etcetera*. M. remete tanto ao nome Mildred quanto à palavra *mother*). Mas a pergunta que aparece dissimulada por detrás de todo esse questionamento no interior do conto parece ser, na verdade, a questão clássica: Quem sou eu?

Viajar para a China não é, portanto, uma simples viagem a um lugar estranho e desconhecido; é também – e sobretudo – uma espécie de viagem interior, uma viagem de Sontag ao mais profundo de si mesma, uma viagem para o próprio eu, que – como em todo ser de temperamento melancólico (lembra a escritora no ensaio sobre Walter Benjamin), é um eu que precisa ser decifrado:

A característica do temperamento saturnino é a relação consciente e implacável com o eu, que nunca pode ser dada como certa. O eu é um texto – precisa ser decifrado. (Logo, é um temperamento adequado ao intelectual.) O eu é um projeto, algo a ser construído.³¹

Susan Sontag parece, desse modo, diante de sua autoconsciência e no interior do conto, reformular a pergunta que Montaigne

31 Susan Sontag, *Sob o signo de Saturno*, *op. cit.*, p. 91.

faz em seus ensaios, qual seja, em vez da tradicional *Que saís-je?* – que o clássico escritor, apontado como o inventor do gênero ensaístico, faz constantemente em seus escritos –: Quem eu sou? Isso porque, entre outras coisas, “Project for a Trip to China” foi escrito e publicado num momento de profunda crise pessoal da escritora, no final dos anos 1970, quando ela ainda vivia o drama do primeiro câncer diagnosticado na mama, cujos prognósticos foram os mais alarmantes e pessimistas (em 1975, quando Sontag tinha 42 anos, os médicos disseram que havia apenas 10% de chance de ela estar viva nos dois anos seguintes). Dotada de uma vontade férrea, contrariando toda a ciência daquele tempo, a escritora, cheia de coragem e diligência, submeteu-se aos mais diversos tratamentos, entre os quais uma série experimental extrema de 30 meses de quimioterapia, com doses maciças de certos medicamentos ainda não aprovados pela FDA (“A doença é o lado sombrio da vida, uma espécie de vida mais onerosa”).³² E então, contrariando não só os médicos, mas também a ciência médica daquele tempo, Susan Sontag sobreviveu. Venceu o câncer e escreveu *A doença como metáfora*, em que sugere que os pacientes de câncer são agraciados com uma conspiração silenciosa.

Quando Sontag parece interrogar a si mesma – Quem sou eu? – nas páginas de “Project for a Trip to China”, está em busca

32 Susan Sontag, *A doença como metáfora*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984, p. 7.

de sua arqueologia pessoal. Responder a essa pergunta implicava buscar na criança que ela havia sido as respostas para compreender a mulher que se tornara, e portanto as respostas para compreender a si mesma naquele tempo de padecimento e enfrentamento de uma doença grave. Responder a questão – Quem eu sou? – obrigava-a a responder também a pergunta: Quem eu fui? E assim recuperar pela memória a criança que fora e a infância que tivera. Viajar para a China significava, portanto, muito mais que um entretenimento ou um passeio num lugar longínquo e exótico, o enfrentamento do seu maior trauma: a morte inesperada do pai, naquele país distante, quando ela tinha cinco anos, bem como a busca de compreender uma dor que jamais cicatrizara, “uma dor inacabada”, materializada na estranha e inquietante sensação de que, na verdade, fora abandonada (portanto rejeitada). Viajar para a China significava o enfrentamento da infância infeliz, assim como a busca de compreender a dor e o luto que havia gerado em si mesma a doença pulmonar e respiratória que obrigara sua família a se mudar da fria e úmida Nova York para a aridez do deserto do Arizona, na distante e isolada cidade de Tucson, onde ela cresceu infeliz. Não é sem razão, assim, que no conto Sontag resgata do passado o episódio em que cavara um buraco no quintal da casa em Tucson com o objetivo de se isolar, de ter um espaço só seu para a fantasia e o deleite precoce da leitura:

When I was ten, I dug a hole in the back yard. I stopped when it got to be six feet by six feet by six feet. “What are you trying to do?”, said the maid. “Dig all the way to China?”³³

David Rieff afirma que, acima de tudo, Susan Sontag invariavelmente descreveu sua infância como marcada por sentimentos de abandono e desamor (“She often described herself as having felt abandoned and unloved”).³⁴ Em janeiro de 1957, ela fez um longo registro em seu diário sobre sua infância; registro que David Rieff explica como uma longa evocação da infância escrita em notas, quase como um fluxo de consciência, e que “exceto por alguns contos autobiográficos, como ‘Project for a Trip to China’, e um punhado de entrevistas, foi o mais próximo que ela chegou de um texto francamente autobiográfico”.³⁵ Entre as notas de evocação da infância, encontramos uma que registra o episódio do buraco cavado no quintal da casa em Tucson, também exposto no conto de *I, etcetera*:

O buraco. Cavar, encher, cavar de novo.³⁶

33 Susan Sontag, “Project for a Trip to China”, in *I, etcetera*, *op. cit.*, p. 8. [“Quando eu tinha dez anos, cavei um buraco na parte de trás do quintal. Parei quando o buraco estava com 1,83 m por 1,83 m por 1,83 m. ‘O que você está tentando fazer?’, disse a babá. ‘Cavar até China?’”.]

34 David Rieff, *Swimming in a Sea of Death*. Nova York: Simon & Schuster, 2008, p. 23. [“Ela frequentemente descreveu a si mesma como alguém que se sentia abandonada e sem amor.”]

35 David Rieff, in Susan Sontag, *Diários*, *op. cit.*, p. 122.

36 Susan Sontag, *op. cit.*

No conto Sontag relata que o proprietário da casa alugada onde morava com a família pedira a sua mãe que o buraco fosse imediatamente tapado, alegando a temeridade e o perigo que poderia representar para os demais. Contestando o proprietário, uma vez que a casa estava localizada nas cercanias de Tucson e em lugar bastante isolado (“– Anyway, who was going to cross the yard at night? A coyote? A lost Indian?”),³⁷ Sontag reabriu o buraco três meses depois (“It was easier this time, because the earth was loose”).³⁸ O buraco – afirma Sontag no conto – era:

- my refuge
- my cell
- my study
- my grave³⁹

Estamos diante da menina que, impossibilitada de viver a experiência de sepultar o pai, repleta de dor e pesar, parece querer sepultar a si mesma, cavando um buraco que, no imaginário popular (representado pela fala da babá), poderia levá-la ao elo perdido, a China (onde estaria a sepultura do pai, que ela nunca visitara). Cavar a terra é também o movimento e o gesto do arqueólogo, que busca nas entranhas da terra a origem e a explicação

37 Susan Sontag, “Project for a Trip to China”, in *I, etcetera, op. cit.*, p. 9. [“– De todo modo, quem iria atravessar o quintal à noite? Um coioote? Um índio perdido?”]

38 *Ibidem*. [“Foi mais fácil dessa vez, porque a terra estava fofa.”]

39 *Ibidem*, p. 8. [“meu refúgio// minha cela// meu estúdio// minha cova”]

de nós mesmos e do passado da civilização. Cavar a terra é o gesto de quem, no caso de Sontag, procura a própria arqueologia pessoal: um passado abruptamente perdido com a morte do pai num mundo desconhecido. Anos depois, ela afirmaria no ensaio apropriadamente intitulado “Um lugar para a fantasia”, publicado em uma de suas últimas coletâneas de ensaios críticos – *Questão de ênfase* –, seu encanto pelas grotas (donde vem a palavra “grotesco”, uma das preferidas de Sontag, segundo o testemunho de Sigrid Nunez),⁴⁰ seu fascínio pelas grutas artificiais dos jardins ocidentais: “A gruta de jardim é a versão domesticada de um espaço não raro amedrontador, e até repulsivo, que no entanto exerce sobre certas pessoas, entre as quais me encontro, uma atração muito forte”.⁴¹ Um espaço que, como observa a escritora, remete ao sagrado, mas também ao mórbido:

As grutas, sobretudo as grutas de verdade, foram antes de tudo lugares sagrados. O nicho da sibila ou do oráculo, o retiro do eremita, o santuário secreto, o local de repouso dos ossos dos homens santos e dos ancestrais venerados – nunca estamos longe, em nossa imaginação, de algo que nos faça recordar a cela e o túmulo.⁴²

O cemitério, explica Sontag,

40 Sigrid Nunez, *op. cit.*

41 Susan Sontag, “Um lugar para a fantasia”, in *Questão de ênfase*, *op. cit.*, p. 181.

42 *Ibidem.*

é um jardim com grutas – em geral inacessíveis. Mas certos cemitérios, sobretudo em países latinos, têm mausoléus e criptas na superfície do solo, com grades em vez de portas, através das quais se pode espiar. As visitas aos túmulos etruscos escavados em Cerveteri, perto de Roma – como a Tomba Bella, com suas paredes com incrustações em relevo –, parecem visitas a grutas de jardim, como também as visitas às catacumbas de Palermo e Guanajuato, cujas paredes são decoradas com múmias postas de pé ou com engenhosas pilhas de ossos, em vez de conchas.⁴³

3

A palavra “viagem” (em inglês, *trip*) aparece no título de apenas dois textos no conjunto da obra de Susan Sontag: “Project for a Trip to China” e “Trip to Hanoi”.⁴⁴ Parece estranho, à primeira vista, que a escritora tenha utilizado essa palavra apenas nos títulos de seus textos sobre o Extremo Oriente. Estranho porque, na verdade, o tema da viagem é recorrente em todos os seus romances. O primeiro, *O benfeitor* (1963), trata das viagens dos personagens Hippolyte e Frau Anders pelo Norte da África; o segundo, *Death Kit* (1967), tem boa parte do enredo focada numa viagem de trem do personagem, Dalton Harry; o terceiro, *O amante do vulcão* (1992), aborda a longa viagem do Cavaliere (lord Hamilton) pelo reino de Nápoles e suas incursões

43 *Ibidem*, p. 185.

44 Susan Sontag, “Viagem a Hanói”, in *Avontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

pelo Vesúvio e pela vizinha ilha da Sicília; o último, *Na América* (2000), trata da viagem de um grupo de poloneses liderado pela atriz Marina Zalenska (inspirada em Helena Modrzejewska) para estabelecer uma comunidade alternativa e utópica em Anaheim, Califórnia, em 1876.

A viagem, explica Sontag em “Project for a Trip to China”, é acumulação: o colonialismo da alma.⁴⁵ É, dessa perspectiva, um dos meios mais eficazes de adquirir conhecimento sobre o mundo e sobre os outros (portanto, um dos meios mais eficazes de compreensão da alteridade como um dos fundamentos da ética). Um modo de a alma acumular a sabedoria criada e desenvolvida por outras culturas, outros povos, e, assim, uma experiência similar à acumulação de conhecimento resultante da leitura. No romance *O amante do vulcão*, Sontag recria o livro de Goethe *Viagem à Itália*, colocando o poeta alemão como um dos personagens de sua narrativa, a lembrar, por exemplo, a visita que Goethe fez à Villa Palagonia, em Bagheria, na Sicília, numa indisfarçável apologia e encantamento da escritora pelo bizarro, pelo grotesco e pela fantasia desmesurada do príncipe Gravina, cuja morada, mais que demonstração de loucura ou desequilíbrio mental, como apontou Goethe em seu livro, é para Sontag uma perfeita revelação do excesso de imaginação dos nascidos sob o signo de Saturno e movidos pelo temperamento melancólico.

45 Susan Sontag, “Project for a Trip to China”, in *I, etcetera*, *op. cit.*, 2002, p. 27.

Claire de Obaldia observa que o ensaio, o romance de ideias e o romance de formação (*Bildungsroman*) guardam semelhanças com a experiência da viagem. O ensaio, ela sugere, desenvolve-se como uma viagem, na medida em que é uma forma ambulante que se desenvolve conforme uma aventura de certo número de tópicos que se oferecem ao acaso em seu caminho evolutivo. Do mesmo modo, no romance de formação, a aprendizagem do personagem principal (ou o ensaio de si, que transforma o sujeito em mestre de si mesmo) se desenrola no meio de um processo concreto de peregrinação geográfica de um local (*locus*) a outro, e de uma prova a outra; razão pela qual o romance de formação mais modelar, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, se divide em duas partes: “Os anos de aprendizagem” e “Os anos de viagem”. No ensaio, como no romance de formação, explica Claire de Obaldia, a errância é o motor fundamental do itinerário que leva o sujeito à autorrealização e à caução de uma dissonância renovada entre o eu individual e o mundo exterior, o particular e o universal, a prática e a teoria, a arte e a filosofia.⁴⁶

No conto “Project for a Trip to China”, Susan Sontag menciona sua primeira aquisição de um produto chinês, ocorrida durante a viagem a Hanói em maio de 1968, em plena Guerra do Vietnã:

46 Claire de Obaldia, *op. cit.*, p. 73.

The first chinese object I acquired on my own was in Hanoi in May 1968. A pair of green and white canvas sneakers with “Made in China” in ridged letters on the rubber soles.⁴⁷

A experiência das viagens realizadas em regiões de conflito e sob a violência da guerra possibilitou que Susan Sontag não só expusesse sua faceta de ativista política, mas também colocasse em prática algumas de suas convicções mais destacadas, a saber, a de que o estético e o ético são polos convergentes e a de que a arte é o encontro da verdade com a beleza. “Todas as guerras modernas”, explica a escritora,

mesmo quando seus objetivos são os tradicionais, como ampliação territorial ou obtenção de recursos escassos, são pintadas como confrontos de civilizações, guerras de culturas, em que cada um dos lados declara ocupar a posição mais elevada, enquanto o outro é visto como bárbaro.⁴⁸

Quando visitou o Vietnã, em maio de 1968, Sontag escreveu um ensaio cuja primeira parte é uma espécie de diário, numa clara demonstração de que seu modelo inspirador era o livro de André Gide *Voyage au Congo*, de 1927, que se transformou numa

47 Susan Sontag, *op. cit.*, 2002, p. II. [“O primeiro objeto chinês que eu própria adquiri foi em Hanói em maio de 1968. Um par de tênis de lona verde e branca com ‘made in China’ em letras de alto relevo na sola de borracha.”]

48 Susan Sontag, “Literatura é liberdade”, in *Ao mesmo tempo*, *op. cit.*, p. 206.

espécie de libelo anticolonialista nos anos 1930. Alguns anos mais tarde, em 1973, de novo ela se sujeitaria aos perigos e ameaças da guerra para visitar Israel em plena guerra do Yom Kippur e, desta vez, não mais escrever um texto, mas fazer um documentário, chamado *Promised Lands*, lançado em 1974. Finalmente, nos anos 1990, Sontag visitou outra vez uma região em guerra, os Bálcãs, para encenar uma montagem de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em Sarajevo. Em todas essas experiências, havia a busca da expressão pela escrita (no Vietnã), pelo cinema (no Oriente Médio) e pelo teatro (nos Bálcãs) como meio de sensibilizar a opinião pública sobre os horrores da guerra e a insensatez de um mundo comandado por homens sedentos de violência e poder. Nessas ações, em que as viagens se misturam a demonstrações de indignação e coragem, a revelação da compreensão do escritor e do intelectual – conforme aguda observação de Barbara Ching e Jennifer Wagner-Lawlor⁴⁹ – como alguém que deveria evitar o maior de todos os pecados, isto é, a preguiça e o descaso em todas as suas manifestações: falta de vontade, falta de movimento, falta de interesse, falta de compromisso, falta de seriedade, falta de imaginação, falta de simpatia e falta de esperança nas transformações políticas e sociais.

Essa faceta múltipla e a busca de expressar-se em tão diferentes linguagens, mais que inquietação intelectual ou possível

49 Barbara Ching e Jennifer Wagner-Lawlor (eds.), *The scandal of Susan Sontag*. Nova York: Columbia University Press, 2009, p. 3.

insatisfação com as limitações da literatura como meio expressivo, mostra o que Sontag denominou nos anos 1960, ainda no início da carreira, de “nova sensibilidade”, que seria um contraponto ao *new criticism* que imperara até então nos Estados Unidos. Um modo peculiar de compreender a arte, que Sontag aplica na elaboração de sua obra literária desde o primeiro romance, *O benfeitor*, de 1963, e que tem nas ideias de Kenneth Burke – seu professor na Universidade de Chicago – uma referência nada desprezível.

Hippolyte, o narrador de 61 anos de *O benfeitor*, jamais nomeia a cidade onde vive, mas o leitor consegue identificar Paris por meio de pistas confidenciais pelo próprio narrador:

(Omito o nome dessa cidade não para provocar a curiosidade do leitor – de fato, não excluí da narração certas palavras e os nomes dos monumentos locais, conhecidos por todos os turistas, para que o leitor possa identificá-la imediatamente –, mas porque estou convencido de que o lugar onde morava não tem importância para os fatos que irei relatar. Por outro lado, não me queixo da minha terra natal ou dessa cidade em particular, que não é pior e pode até ser melhor que a maioria das cidades, um centro cultural onde residem muitas pessoas interessantes e agradáveis.)⁵⁰

50 Susan Sontag, *O benfeitor*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1989, pp. 12-13.

No ensaio “Uma cultura e a nova sensibilidade” – publicado em 1965 (dois anos, portanto, após a publicação de *O benfeitor*), Sontag sistematizou os princípios da nova sensibilidade:

A característica fundamental dessa nova sensibilidade é que seu produto típico não é a obra literária, acima de tudo, o romance. Existe hoje uma nova cultura não literária, cuja existência, sem falar na importância, a maioria dos intelectuais desconhece totalmente. Este novo *establishment* inclui certos pintores, escultores, arquitetos, planejadores sociais, cineastas, técnicos de TV, neurologistas, músicos, engenheiros eletrônicos, bailarinos, filósofos e sociólogos. (Podemos incluir alguns poetas e prosadores.) Alguns textos básicos desse novo alinhamento cultural podem ser encontrados nas obras de Nietzsche, Wittgenstein, Antonin Artaud, C.S. Sherrington, Buckminster Fuller, Marshall McLuhan, John Cage, André Breton, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Sigfried Giedion, Norman O. Brown e György Kepes.⁵¹

Susan Sontag expunha no ensaio (que depois comporia a coletânea de seus escritos críticos de 1961 a 1966, *Contra a interpretação*) os alicerces da arte de seu tempo, e assim estabelecia os fundamentos da nova sensibilidade. A nova sensibilidade, ela explica, “entende a arte como extensão da vida – sendo

51 Susan Sontag, “Uma cultura e a nova sensibilidade” in *Contra a Interpretação*, Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 343.

esta entendida como a representação de (novos) modos de intensidade”.⁵² Uma grande obra de arte, ela prossegue,

nunca é simplesmente (ou mesmo principalmente) um veículo de ideias ou de sentimentos morais. É, antes de mais nada, um objeto que modifica a consciência e a sensibilidade, alterando, ainda que ligeiramente, a composição do húmus que nutre todas as ideias e sentimentos específicos.⁵³

Ela ainda diagnostica: “A unidade básica da arte contemporânea não é a ideia, mas a análise e a ampliação das sensações”.⁵⁴ (Não seria exatamente isso, a “ampliação das sensações”, uma erótica da arte, como ela propôs em 1964, quando publicou na *Evergreen Review* o ensaio “Contra a interpretação”?)

Para Sontag, o principal fato estético dos anos 1960 era que a arte ganhara efetivamente uma nova função, e, desse modo, fazia-se necessária uma nova sensibilidade para entendê-la e explicá-la, pois a arte e a cultura tinham um apelo sensorial indisfarçável:

O que temos não é a morte da arte, mas uma transformação da função da arte. A arte, que surgiu na sociedade humana como uma atividade mágico-religiosa e se transformou em uma

52 *Ibidem*, p. 345.

53 *Ibidem*, pp. 345-346.

54 *Ibidem*, p. 346.

técnica para retratar e comentar a realidade secular, arrogou-se em nosso próprio tempo uma nova função – nem religiosa, nem desempenhando uma função religiosa secularizada, nem meramente secular ou profana (conceito que desaparece quando seu oposto, o “religioso” ou “sagrado”, se torna obsoleto). A arte hoje é um novo tipo de instrumento, um instrumento para modificar a consciência e organizar novos modos de sensibilidade. E os recursos para a prática da arte foram radicalmente ampliados. Na realidade, respondendo a esta nova função (mais sentida do que claramente expressa), os artistas tiveram de se tornar estetas conscientes: desafiando continuamente seus recursos, seus materiais, seus métodos. Frequentemente, a conquista e a exploração de novos materiais e métodos inferidos do mundo da “não arte” – por exemplo, da tecnologia industrial, dos processos e das imagens comerciais, de fantasias e sonhos puramente pessoais e subjetivos – parecem constituir o principal esforço de muitos artistas. Os pintores já não se sentem limitados à tela e à tinta, mas utilizam cabelos, fotografias, cera, areia, pneus de bicicleta, suas próprias escovas de dente e meias. Os músicos foram além dos sons dos instrumentos tradicionais e usaram instrumentos modificados, sons sintetizados e ruídos industriais (em geral gravados).

A nova música séria fere nossos ouvidos, a nova pintura não gratifica graciosamente nossos olhos, os novos filmes e as poucas obras em prosa interessantes e mais recentes não descem com facilidade. A crítica mais comum aos filmes de Antonioni ou à

narrativa de Beckett ou Burroughs é que são difíceis de apreciar ou de ler, “maçantes”. Mas essa acusação é na realidade hipócrita. Em certo sentido, o tédio não existe. O tédio é apenas outra designação de certa espécie de frustração. E as novas linguagens faladas pela arte interessante de nosso tempo são frustrantes para a sensibilidade da maioria das pessoas instruídas.

Sontag ressalta que, a despeito do desconforto dos espectadores diante da arte daquela época (causado pela ruptura entre as expressões artísticas e os paradigmas clássicos), ou das dificuldades de recepção que a arte inovadora dos anos 1960 trazia para o público, tais manifestações ainda assim não haviam renunciado a seu fim maior, isto é, causar prazer. E que, apesar de a arte interessante de seu tempo de início de carreira como escritora (anos 1960) ser, como ela observa, em grande parte

frustrante para a sensibilidade da maioria das pessoas instruídas [...] o objetivo da arte é sempre, em última análise, proporcionar prazer – embora nossa sensibilidade possa demorar para alcançar as formas de prazer que a arte oferece em dado momento⁵⁵

A escritora aponta com sua reconhecida segurança:

55 *Ibidem*, p. 349.

Como a nova sensibilidade exige menos “conteúdo” na arte, e está mais aberta aos prazeres da “forma” e do estilo, é também menos esnobe, menos moralista – no sentido de que não exige que o prazer na arte esteja necessariamente associado a seu caráter edificante.

Em outros termos, o prazer que a arte dos anos 1960 oferecia aos consumidores não era um prazer de natureza moral, mas antes – e ao contrário – um prazer sensorial: a expansão das sensações. Sontag não estava, naquele momento, ocupada nem preocupada em construir e elaborar um romance que satisfizesse de imediato o gosto das pessoas instruídas de seu tempo. Seu principal objetivo era mudar os paradigmas da narrativa nos Estados Unidos, introduzindo no país outros modos de narrar, outras maneiras de conceber o romance, tal como ela havia testemunhado na cena literária parisiense, que desde Beckett e sobretudo no final dos anos 1950, por meio do *nouveau roman*, havia revolucionado a arte da narrativa.

É submetida a tais princípios e a partir deles que o primeiro romance e toda a obra literária de Susan Sontag devem ser lidos. A composição assimétrica de *O benfeitor* ou dos contos de *I, etcetera* é, na verdade, o resultado direto daquela nova estética que se apraz em trabalhar com a forma da narrativa, com a estrutura formal, neste caso com a estrutura da narrativa, com a forma da narrativa, com o modo e as maneiras do narrar. *O benfeitor*, mais que edificar ou colocar-se a serviço de alguma causa

moralmente edificante, pretende modificar a consciência do leitor: expandir as estruturas narrativas por meio da exploração de experimentos formais e explorar as possibilidades oníricas propagadas por Breton, sem se esquecer das potencialidades da onirocricia como outro legítimo instrumento para modificar a consciência, e, assim, a sensibilidade do leitor.

Hippolyte (nome grego que significa “aquele que solta ou liberta os cavalos”) é um nome teatral por excelência: remete de imediato a Fedra, o mito grego explorado, em diferentes momentos da história da literatura, por Eurípides, Sêneca e Racine. Nas tragédias (*Fedra*, de Eurípides e Racine, ou *Hipólito*, de Sêneca), Hipólito, filho de Teseu e Antíope, é o jovem puro e virtuoso (“O dia não é mais puro que o fundo do meu coração”) por quem Fedra (mulher mais velha, esposa de Teseu) fica desesperadamente apaixonada. Fedra é prisioneira das trevas de um amor absolutamente proibido: Hipólito, seu enteado; por isso foge da luz do dia e se debate entre a loucura, a exaltação, a inveja, o ódio, a autopunição e a vergonha pública.

Em *O benfeitor*, Susan Sontag reconstrói o triângulo amoroso e onomástico das antigas tragédias, nas quais Hipólito aparece em tensão e conflito com Fedra e Teseu. Em vez de Fedra, Frau Anders;⁵⁶ em vez de Teseu, Jean-Jacques (dramaturgo e escritor, que segundo depoimento da escritora foi inspirado em Jean Genet). Além do mais, em *O benfeitor*, Sontag também altera a

56 Em alemão, *Anderer/ Anders* quer dizer “outro/ outra”.

condição sentimental dos personagens, uma vez que, diferentemente da tragédia clássica, aqui é Hippolyte, o rapaz jovem, quem assedia a mulher mais velha, Frau Anders. Hippolyte, ao submeter sua existência no romance de Susan Sontag ao império dos sonhos, inverte o *cogito* cartesiano (“*Je rêve, donc je suis*”), passando a confundir sonho e realidade e esta última com os próprios sonhos. *O benfeitor* também lembra o teatro barroco espanhol, mais particularmente o teatro das ilusões do século 17, que Pedro Calderón de La Barca explorou em sua peça *A vida é sonho*, na qual Segismundo (filho renegado do astrólogo Basílio, rei da Polônia) vive seus desenganos diante da existência humana e das ilusões do mundo, ora aprisionado, ora liberto, a questionar o limite entre sonho e realidade: até que ponto a vida é, na verdade, uma encenação, um teatro? Em que medida a existência é uma ilusão e a vida, um sonho? Somos livres, ou, ao contrário, marionetes do destino, sobre o qual não temos nenhum controle?

Em *O benfeitor*, Hippolyte explica sua obsessão pelos sonhos, assim como por experimentos quiméricos e oníricos, por meio de analogias que estabelece com o teatro e com a experiência teatral:

O problema é que nossos olhos não estão plantados diante de nós para podermos olhar nossos próprios rostos, mas, ao contrário, ficam em nossas cabeças, e assim somos condenados a olhar para fora, e por causa desta circunstância anatômica concluí que

os seres humanos foram planejados para o amor. A única exceção a este plano é o sonho. No sonho nós olhamos para nós mesmos, nos projetamos sobre nossa tela íntima, somos ator, diretor e espectador ao mesmo tempo.⁵⁷

E seu fascínio pelo teatro é tão maiúsculo que ele não se furta, quando mais jovem, a tornar-se ator e tecer considerações sobre a arte de representar:

Por que me dediquei à carreira de ator? Não que, às vésperas do meu trigésimo aniversário, eu sentisse de repente a falta de uma profissão. Não, a verdade era que esse trabalho me divertia (sou capaz de me divertir de muitas maneiras). Entretanto, não posso deixar de observar que ao divertimento mesclava-se certa vaidade. A vaidade seguramente influía no fato de eu preferir representar para o cinema e não para o teatro. Mas eu gostava de que, num filme, o papel que eu interpretava e minha interpretação fossem indissolúveis, uma coisa só, enquanto no teatro o mesmo papel já foi representado por muitos atores e continuará a sê-lo. (Será por isso que o cinema se assemelha mais à vida do que o teatro?) Além disso, não incentiva nossa vaidade o fato de saber que nosso trabalho num filme está gravado e é tão imperecível quanto o celuloide, enquanto no teatro a interpretação não pode ter registro?

57 Susan Sontag, *O benfeitor*, *op. cit.*, p. 143.

Outra razão de minha preferência pelo cinema é que não há público presente, exceto os colegas de trabalho, e nenhum aplauso. Na realidade, não só não há público, tampouco há representação. Representar no cinema não é o mesmo que representar no palco, onde, apesar das interrupções dos ensaios, a representação é contínua, cumulativa, repleta de movimento e emoção. O que chamam de representação no cinema, ao contrário, está muito mais perto da imobilidade, das poses para uma sequência de fotos fixas, como aquelas dos fotorromances mensais lidos pelas balconistas e donas de casa. Num filme, cada cena está subdividida em dezenas de tomadas, cada qual não exige mais que uma linha ou duas de diálogo, uma única expressão de rosto do ator. A câmera cria o movimento, anima esses breves momentos congelados – assim como o sonhador é ao mesmo tempo ator e espectador de seus próprios sonhos.⁵⁸

Sontag afirmou que uma das leituras decisivas para a composição de seu primeiro romance foi o ensaio de Heinrich von Kleist (que, como sabemos, também foi uma referência e influência literária para Kafka) sobre o teatro de marionetes. Nesse pequeno texto estruturado em forma de conto, Kleist apresenta uma conversa travada entre o narrador e um bailarino, cujo tema central é a perfeição dos movimentos das marionetes em contraposição às falhas e imperfeições dos gestos humanos.

58 *Ibidem*, pp. 104-105.

O bailarino – que se encontra numa praça pública – mostra ao narrador um grande paradoxo: a pantomina dos quatro bonecos que ele manipula se concentra num único fio, de modo que ele é capaz de produzir os mais belos movimentos justamente por comandar o centro de gravidade de cada figura. Uma tarefa bastante simples do ponto de vista mecânico, porém dotada de uma sensibilidade superior, pois, como explica o bailarino e manipulador dos bonecos, para alcançar tal perfeição rítmica é necessário que ele se transfira para o interior da marionete, numa operação “algo muito misteriosa”. Misteriosa porque a linha descrita pelo fio de comando nada mais é que “o caminho da alma” dele mesmo. Segundo a explicação do bailarino ao narrador, as falhas humanas “são inevitáveis desde que comemos o fruto da Árvore do Conhecimento”, ou seja, a afetação própria do homem seria decorrente de sua capacidade de pensar, e precisamente por isso os gestos automáticos e irrefletidos das marionetes dariam uma imagem daquilo que seria a graça natural de nossos movimentos, não tivessem eles se tornado conscientes. Uma concepção que opõe um estado de inocência original (em que os seres existiriam centrados em si) a um estado de conhecimento no qual o homem teria se deslocado do próprio centro para contemplar o autorreflexo no “espelho da consciência”. Otto Maria Carpeaux observou que as influências decisivas no pensamento de Kleist foram Rousseau e Kant: “Do primeiro aprendeu que temos perdido o paraíso; do outro,

que nunca mais voltaremos para lá”.⁵⁹ Razão pela qual, observa Carpeaux, tanto na literatura de Kleist quanto na de Kafka os personagens aparecem “desorientadas no mundo”, pois, insiste Carpeaux, Kleist sabia que o mundo não era tão firmemente organizado como acreditavam os poderosos e os vencedores: a qualquer momento poderia se abrir, para qualquer um de nós, o abismo.

E qual é o abismo que desorienta os personagens de *O benfeitor*? O abismo são o amor e a relação amorosa. Podemos perceber que os personagens que constituem o triângulo de *O benfeitor*, sobretudo Hippolyte e Frau Anders – e um pouco menos Jean-Jacques –, parecem viver (como se fosse uma espécie de fantasmagoria e danação) a máxima de Kleist segundo a qual “até mesmo o Olimpo é um deserto se não existir amor”. Ou, como desabafa Hippolyte: “Desgraçado aquele que ousa desprezar o poder de Eros”.⁶⁰ Hippolyte observa, no trecho de *O benfeitor* citado anteriormente, que a anatomia humana, mais precisamente, a localização dos olhos, o fato de não estarem plantados diante de nós, mas, ao contrário, estarem fixos na cabeça (o que nos condena a olhar para fora de nós mesmos, para o outro), é o principal motivo de sua conclusão de que “nós, humanos, fomos planejados para o amor”. E, no curso desse abismo que é o amor, surgem as inquietações dos amantes diante de questões que

59 Otto Maria Carpeaux, “Novelas exemplares”, in *Ensaaios reunidos*, vol. I. Rio de Janeiro: Topbooks/ UniverCidade, 1999, p. 793.

60 Susan Sontag, *op. cit.*, 1989, p. 220.

envolvem escolha, responsabilidade e liberdade: até que ponto a razão e a racionalidade dominam a mente dos que amam? O ato de amar é uma escolha racional? Aquele que ama não se transforma em escravo involuntário do ser amado? Quando amamos não nos tornamos marionetes da paixão, do sentimento, do amor? Amar não é abdicar da liberdade?

E não há como não perceber, nesse abismo que desorienta os personagens do romance de Susan Sontag, ecos dos capítulos da terceira parte de *O ser e o nada* (em que Sartre apresenta sua teoria do amor e da relação amorosa), sobretudo quando, quase no final do romance de Susan Sontag, Hippolyte tece uma série de considerações sobre o amor:

Eu raciocinei dessa maneira: o único critério do amor com o qual todos concordam é a intensidade. O amor eleva a temperatura do espírito, é uma espécie de febre. Os homens precisam amar a fim de se manterem vivos, e não apenas amar; eles precisam também fazer a guerra. Se a guerra não satisfizesse um desejo elementar – não o desejo de viver num estado de tensão, de sentir mais intensamente –, a prática da guerra teria sido abandonada e esquecida. No entanto, os homens não hesitam em pagar com a morte o prazer de se sentirem vivos.

A guerra não falha, ao contrário do amor. Por quê? Porque, no fundo, o amor é o desejo de incorporar o ser amado. O amante não procura um ser para amar, ele procura apenas expandir o seu

eu. Com isto ele aumenta o peso da sua própria carga, agora ele carrega o outro também.⁶¹

A presença das ideias de Sartre em *O benfeitor* não é de causar espanto para o leitor atento, uma vez que Sontag, no mesmo momento em que redigia seu romance de estreia, também escrevia um ensaio sobre *Saint Genet*, de Sartre, publicado originalmente na *Partisan Review*, em 1963, ano da publicação de *O benfeitor* nos Estados Unidos. No ensaio, Sontag aproxima Genet de Sartre, assim como relaciona, por meio de analogias e comparações, a obra filosófica e ficcional de Sartre com a vida de Jean Genet. Sontag, a despeito de considerar os defeitos do livro de Sartre (particularmente sua falta de medida), reconhece que há em *Saint Genet* um conjunto de ideias extraordinárias, e destaca em sua análise a presença central da liberdade no livro de Sartre:

A liberdade, o conceito fundamental do existencialismo, revela-se ainda mais claramente em *Saint Genet* do que em *O ser e o nada*, como uma compulsão a atribuir um significado, uma recusa a deixar o mundo em paz. Segundo a fenomenologia da ação de Sartre, agir é mudar o mundo. O homem, obcecado pelo mundo, age. Ele age a fim de modificar o mundo, tendo em vista um fim, um ideal. Um ato é, portanto, intencional, não acidental, e um

61 *Ibidem*, p. 195.

acidente não deve ser considerado um ato. Os gestos da personalidade e as obras do artista não devem ser apenas experimentados. Devem ser compreendidos, devem ser interpretados como modificações do mundo. Assim, em todo o livro, Sartre moraliza continuamente. Moraliza sobre os atos de Genet. Como o livro de Sartre foi escrito numa época em que Genet escrevia principalmente em prosa (das peças, somente as duas primeiras, *Les Bonnes* [As criadas] e *Haute Surveillance* [Alta vigilância], já haviam sido escritas) e essas narrativas são todas autobiográficas e escritas em primeira pessoa, Sartre não precisa separar o ato pessoal do literário. Embora ocasionalmente ele se refira a coisas que conhece através de sua amizade com Genet, aqui fala quase exclusivamente do homem revelado por suas obras. Trata-se de uma figura monstruosa, real e surreal ao mesmo tempo, cujos atos são para Sartre importantes, intencionais. É o que confere a *Saint Genet* uma qualidade densa e espectral. O nome Genet, repetido milhares de vezes em todo o livro, jamais parece o nome de uma pessoa real. É o nome dado a um processo de transfiguração filosófica infinitamente complexo.⁶²

Sontag observa que *Saint Genet* “é um livro sobre a dialética da liberdade” (construído segundo os moldes hegelianos), e que Sartre quer, na verdade, mostrar que “Genet escolheu a si

62 Susan Sontag, “*Saint Genet*, de Sartre” in *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 115.

mesmo”. Escolha esta que, observa Sontag, é afirmada por meio de três diferentes metamorfoses: o criminoso, o esteta, o escritor. Metamorfoses que se fazem necessárias, prossegue Sontag, para atender à exigência da liberdade de uma investida além do eu: “Toda a discussão sobre Genet pode ser lida como uma sombria paródia da análise das relações entre o eu e o outro de Hegel”.⁶³ A escritora arremata seu raciocínio observando que “de todos os filósofos da tradição hegeliana (e incluo Heidegger), Sartre é o homem que compreendeu a dialética entre o eu e o outro em *A fenomenologia do espírito*, de Hegel, da forma mais interessante e aproveitável”.⁶⁴

Essa percepção, essa compreensão que Susan Sontag tem de *Saint Genet* (como uma “dialética da liberdade” que parodia um problema exposto por Hegel em *A fenomenologia*) parece, por sua vez, explicar a nota que ela registrou em seu diário sobre o personagem Jean-Jacques, de *O benfeitor*, que, como já se mencionou anteriormente, foi construído a partir de Genet: “[Jean] é invejável. Ele não se perde – ele incorpora o mundo”.⁶⁵ De tal modo que o antagonista Jean-Jacques, ao contrário do protagonista Hippolyte (que Sontag, na mesma página do diário, observou ser “mais assombrado do que admite”⁶⁶), é aquele que, por ter escolhido a si mesmo, alcançou uma espécie de ascese. Não

63 *Ibidem*, p. 117.

64 *Ibidem*, p. 118.

65 Susan Sontag, *Diários*, *op. cit.*, p. 336.

66 *Ibidem*.

é, portanto, sem razão que, no “duelo” de palavras entre Hippolyte e Jean-Jacques, muito semelhante, por sua vez, a uma cena teatral em que dois atores travam uma batalha por meio de diálogos, deparamos com a seguinte discussão:

EU: Você não leva a sério seus sentimentos.

JEAN-JACQUES: São complexos demais para eu levá-los a sério.

EU: Você é vaidoso.

JEAN-JACQUES: Sou um homossexual e um escritor, criaturas que por profissão só prezam a si próprias.

EU: Mas você apenas representa o papel do homossexual.

JEAN-JACQUES: A diferença entre ser e representar é divertida e não é importante.

EU: Você é um turista em busca de sensações.

JEAN-JACQUES: Melhor um turista do que um empalhador.⁶⁷

Hippolyte, o narrador sexagenário do romance, guarda semelhanças com o também sexagenário narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (outra das grandes paixões literárias de Susan Sontag). Tanto em *O benfeitor* quanto em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, os narradores, por meio do exercício da memória, mostram aos leitores as lembranças da juventude e os desencantos com a existência humana. Machado de Assis parece ter entrado para o repertório de Sontag em 1960,

67 Susan Sontag, *O benfeitor*, *op. cit.*, p. 214.

pois há um registro no diário da escritora feito em 12 de dezembro daquele ano: “Ler *Memórias póstumas de Brás Cubas*”.⁶⁸ Além disso, no livro que escreveu sobre Sontag, Phillip Lopate observa que nos anos 1960, quando ela escrevia seu primeiro romance, ao mesmo tempo que exercia a função de professora de redação criativa na Universidade de Columbia, em Nova York (onde Lopate se graduou), estavam em voga nos cursos ministrados por ela escritores engajados na prosa experimental, como Nabokov, Beckett, Burroughs, Robbe-Grillet, assim como nomes mais clássicos, como Dostoiévski, Tolstói, Fielding, Kleist e Stendhal; e que havia “no ar” naquele tempo toda uma série de discussões em torno da técnica do chamado “narrador inconfiável”, (*unreliable narrator*) cujos modelos mais celebrados eram justamente Machado de Assis e Italo Svevo, autores levados a Columbia pelo poeta Kenneth Koch, que ministrava então um curso de literatura cômica na universidade⁶⁹. No entanto, no ensaio que escreveu em 1990 sobre o romance do brasileiro (publicado como prefácio à edição norte-americana), Susan Sontag – ainda que reconheça tais semelhanças – nega ter lido Machado de Assis antes de escrever seu primeiro romance:

O romance como exercício de antevisão da velhice é uma aventura que continua a atrair escritores de temperamento melancólico. Eu

68 Susan Sontag, *Diários*, *op. cit.*, p. 281.

69 Phillip Lopate, *Notes on Sontag*. Princeton: Princeton University Press, 2009, p. 137.

tinha quase 30 anos quando escrevi meu primeiro romance, que se faz passar pelas reminiscências de um homem de 60 e poucos anos, um homem que vive de rendas, um diletante e fantasista que declara no início do livro ter alcançado um estágio de serenidade de onde, encerrada toda experiência, podia recapitular sua vida. As poucas referências literárias conscientes em minha mente eram na maioria francesas – sobretudo *Candide* [de Voltaire] e as *Meditations* de Descartes; pensei estar escrevendo uma sátira contra o otimismo e contra certas ideias caras (a mim) sobre a vida interior e sobre uma interiorização religiosamente alimentada. (O que se passava de forma inconsciente, do modo como encaro hoje, era uma outra história.) Quando tive a sorte de ver *O benfeitor* aceito pela primeira editora a que o apresentei, a Farrar Straus, tive a felicidade adicional de indicarem como meu editor Cecil Hemley, o qual, em 1952, na sua encarnação anterior como diretor da Noonday Press (pouco antes adquirida pela minha nova editora), havia publicado a tradução do romance de Machado que de fato impulsionou a carreira do livro em língua inglesa. (E com aquele título!) Em nosso primeiro encontro, Hemley me disse: “Vejo que você foi influenciada por *Epitaph of a small winner* [Memórias póstumas de Brás Cubas]”. “Epitáfio do quê?” “Você sabe, de Machado de Assis.” “Quem?” Ele me emprestou um exemplar, e dias depois confessei-me retrospectivamente influenciada.

O romance concebido como exercício de antevisão da velhice (portanto como uma espécie de exercício profético) é, segundo

Sontag, marca dos escritores que têm temperamento melancólico. A força de tal temperamento tanto na obra de Sontag quanto na de Machado de Assis seria desta forma não apenas a razão das semelhanças entre os romances de ambos, mas também a razão maior do apreço de Sontag por essa obra específica do escritor brasileiro. Assim, se por um lado deparamos no início do romance de Machado com uma espécie de confissão do “defunto autor”, que afirma ter sido o livro escrito com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, há também, por outro lado, no romance de Susan Sontag, a seguinte confissão de Hippolyte:

Não pretendo dar a impressão de que eu me abandonara às delícias da melancolia e da misantropia. Foi talvez a melancolia que me levou a este espaçoso refúgio. Mas, uma vez no interior do meu castelo, a melancolia desapareceu e foi substituída pela excitação que acompanha a realização de qualquer tarefa importante.⁷⁰

Há nesse procedimento técnico da utilização da primeira pessoa como meio de construção do chamado “narrador inconfiável” – procedimento narrativo presente em diversos livros, como, por exemplo, *O lobo da estepe*, de Hermann Hesse, *O imoralista*, de André Gide, e *O estrangeiro*, de Albert Camus – uma busca calculada de impessoalidade que, no caso de Susan Sontag, carrega em si a sombra e a influência já destacada de Kleist e seu

70 Susan Sontag, *O benfeitor*, *op. cit.*, p. 229.

texto sobre o teatro de marionetes. Para Sontag, o escritor, tal como o manipulador de bonecos do texto de Kleist, deve transformar o narrador dos seus escritos numa espécie de marionete e, assim, transferir-se para o interior do narrador – do mesmo modo como o manipulador de bonecos do texto de Kleist transfere sua alma para o interior dos bonecos numa operação “algo muito misteriosa”. Essa é a principal razão de muitas vezes, ao ler a ficção de Susan Sontag, o leitor ter a nítida sensação de que depara com a *persona* da própria escritora, ainda que esteja diante de uma ficção calculadamente não autobiográfica nem autorreferente, portanto totalmente diferente do conto “Project for a Trip to China”.

4

Em Paris, perto da entrada principal do Cemitério de Montparnasse, no boulevard Edgar Quinet, encontra-se à direita o túmulo de Simone de Beauvoir e Jean Paul-Sartre; pouco além, num jazigo de mármore preto, estão os despojos de Susan Sontag. No túmulo de Sontag (não muito longe do jazigo de Samuel Beckett, e também não muito distante dos de Émile Cioran, Raymond Aron e Charles Baudelaire, no mais literário de todos os cemitérios da capital da França), há uma plaquinha de aço inoxidável onde se gravou o nome da escritora e as datas de nascimento e morte (1933-2004). Sobre a lápide de mármore preto há pedras diversas; umas parecem seixos de rios, outras mais escuras são prováveis rochas de lava vulcânica: esféricas e

redondas, ovais ou pontiagudas e floriformes, algumas foram extraídas de montanhas, ou de uma gruta, ou de algum deserto, ou trazidas de ilhas, ou de uma praia, do fundo de um lago ou oceano. São diferentes pedrinhas colocadas ali por leitores e admiradores da escritora. Uma espécie de homenagem póstuma daqueles que sabiam que uma das paixões de Susan Sontag era colecionar pedras (invariavelmente recolhidas nas viagens e inúmeros locais por onde ela passou em sua atribulada e corajosa existência).

Pequim, junho e julho de 2011

Universidade de Estudos Internacionais de Pequim

SOBRE OS AUTORES

LUCIANO GATTI, de 34 anos, é professor de filosofia da Universidade Federal de São Paulo. Formado em filosofia e direito pela USP, é doutor pela Unicamp e autor de *Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno* (Edições Loyola). Com *Os duplos de Sebald* foi o vencedor da primeira edição do Prêmio de Ensaísmo *serrote*.

RODRIGO NUNES tem 33 anos, nasceu no Rio e mora em Porto Alegre. Doutor em filosofia pela Universidade de Londres, faz pós-doutorado em filosofia na PUC-RS. Publica artigos em revistas nacionais e estrangeiras e atualmente trabalha em dois livros, um deles sobre Foucault e Deleuze, seu tema de doutorado.

CARLOS SHIMOTE, de 47 anos, nasceu em Santo Anastácio (SP). Mestre pela USP, mora há dois anos em Pequim, onde ensina português, literatura e cultura brasileira para universitários em um programa organizado pelo Itamaraty e pelo MEC.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Prêmio de Ensaísmo Serrote (livro eletrônico)

São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

(Clássicos Serrote), 394Kb, PDF.

Conteúdo Os duplos de Sebald / Luciano Gatti, Terra em transe, cinema e política: 45 anos / Rodrigo Nunes, Uma viagem para a China: Susan Sontag e a nova sensibilidade / Carlos Shimote. ISBN 978-85-86707-73-5

I Ensaaios brasileiros I Gatti, Luciano. II Nunes, Rodrigo. III Shimote, Carlos. IV Série. V Título: Os duplos de Sebald. VI Título: Terra em transe, cinema e política: 45 anos. VII Título: Uma viagem para a China: Susan Sontag e a nova sensibilidade.

Índices para catálogo sistemático I Ensaaios: Literatura brasileira 869.94



INSTITUTO MOREIRA SALLES

Walther Moreira Salles (1912-2001)

FUNDADOR

DIRETORIA EXECUTIVA

João Moreira Salles

PRESIDENTE

Gabriel Jorge Ferreira

VICE-PRESIDENTE

Francisco Eduardo de Almeida Pinto

DIRETOR TESOUREIRO

Mauro Agonilha

Raul Manuel Alves

DIRETORES EXECUTIVOS

COMISSÃO EDITORIAL **Alice Sant'Anna**,
Daniel Trench (DIRETOR DE ARTE),
Eucanaã Ferraz, **Flávio Moura**,
Flávio Pinheiro, **Francisco Bosco**,
Heloisa Espada, **Mariana Lanari**
(EDITORA DE IMAGENS), **Matinas Suzuki Jr.**,
Paulo Roberto Pires e **Samuel Titan Jr.**

COORDENAÇÃO EDITORIAL **Alice Sant'Anna**
e **Flávio Cintra do Amaral**

ASSISTENTE DE ARTE **Gustavo Marchetti**

PRODUÇÃO GRÁFICA **Acássia Correia**
e **Jorge Bastos**

PREPARAÇÃO E REVISÃO DE TEXTOS **Denise**
Pessoa, **Flávio Cintra do Amaral**,
Sandra Brazil e **Berenice Baeder**

CHECAGEM **José Genulino**

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO

Marília Scalzo e **Nathalia Pazini** /
nathalia.pazini@ims.com.br

© Instituto Moreira Salles

Av. Paulista, 1294/14º andar

São Paulo SP Brasil 01310-915

tel. 11.3371.4455 fax 11.3371.4497

www.ims.com.br

EDITOR **Paulo Roberto Pires**

As opiniões expressas nos artigos desta revista são de responsabilidade exclusiva dos autores. Os originais enviados sem solicitação da *serrote* não serão devolvidos.

www.revistaserrote.com.br

leitor@revistaserrote.com.br