



PRÉMIO
PULITZER
2020

BENJAMIN MOSER

SONTAG

VIDA E OBRA







Para
ARTHUR JAPIN

Em memória de
MICHELLE CORMIER

P: Tens sempre êxito?

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

P: Então, não tens êxito sempre.

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

DOS DIÁRIOS DE SUSAN SONTAG,

1 DE NOVEMBRO DE 1964

ÍNDICE

INTRODUÇÃO: Leilão de almas	13
-----------------------------	----

PARTE I

CAPÍTULO 1: A rainha da negação	27
CAPÍTULO 2: A mentira suprema	37
CAPÍTULO 3: De outro planeta	43
CAPÍTULO 4: Lower Slobbovia	57
CAPÍTULO 5: A cor da vergonha	67
CAPÍTULO 6: O progresso da bi	77
CAPÍTULO 7: A ditadura benevolente	87
CAPÍTULO 8: Mr. Casaubon	95
CAPÍTULO 9: O moralista	107
CAPÍTULO 10: Os gnósticos de Harvard	117

PARTE II

CAPÍTULO 11: O que quer dizer com isso de querer dizer?	133
CAPÍTULO 12: O preço do sal	147
CAPÍTULO 13: A comédia de papéis	159
CAPÍTULO 14: Só alegria ou só raiva	173
CAPÍTULO 15: Funsville	193
CAPÍTULO 16: Onde você termina e começa a câmara	211
CAPÍTULO 17: Deus abençoe a América	227
CAPÍTULO 18: Continente da neurose	241
CAPÍTULO 19: Xu-Dan Xôn-Tãc	255
CAPÍTULO 20: Quatrocentas lésbicas	269
CAPÍTULO 21: China, mulheres, aberrações	281
CAPÍTULO 22: A própria natureza do pensamento	295
CAPÍTULO 23: Nem um pouco seduzida	307

PARTE III

CAPÍTULO 24: <i>Toujours fidèle</i>	323
CAPÍTULO 25: Quem é que ela pensa que é?	341
CAPÍTULO 26: Escrava da seriedade	351
CAPÍTULO 27: Coisas que correm bem	367
CAPÍTULO 28: A palavra não vai desaparecer	385
CAPÍTULO 29: Porque é que não voltas para o hotel?	397
CAPÍTULO 30: Intimidade casual	409
CAPÍTULO 31: Essa coisa «Susan Sontag»	421
CAPÍTULO 32: Fazer reféns	435
CAPÍTULO 33: A mulher colecionável	445

PARTE IV

CAPÍTULO 34: Uma pessoa séria	459
CAPÍTULO 35: Um evento cultural	473
CAPÍTULO 36: A história de Susan	487
CAPÍTULO 37: Como a Callas	499
CAPÍTULO 38: A criatura marinha	507
CAPÍTULO 39: A coisa mais natural do mundo	517
CAPÍTULO 40: É o que um escritor é	529
CAPÍTULO 41: Uma espectadora de calamidades	539
CAPÍTULO 42: Não podem entender, não podem imaginar	549
CAPÍTULO 43: A única coisa real	561
EPÍLOGO: O corpo e as suas metáforas	575
<i>Agradecimentos</i>	581
<i>Notas</i>	587
<i>Referências bibliográficas</i>	643
<i>Créditos das imagens</i>	653
<i>Índice remissivo</i>	657



INTRODUÇÃO

Leilão de almas

Em janeiro de 1919, no leito de um rio seco a norte de Los Angeles, um elenco de milhares de pessoas juntou-se para recriar um episódio de horror contemporâneo. Baseado num livro publicado um ano antes por uma adolescente que sobrevivera aos massacres arménios, *Leilão de almas*, também conhecido como *Arménia violentada*, foi uma das primeiras super-produções de Hollywood, um novo género que unia efeitos especiais e gastos extravagantes para arrebatat a plateia. Seria algo ainda mais imediato, ainda mais poderoso, pois incorporava outro género novo, o cinejornal, popularizado durante a Grande Guerra, terminada apenas dois meses antes. O filme era, como costuma dizer-se, «baseado numa história real». Os massacres arménios, iniciados em 1915, continuavam a ocorrer.

O leito arenoso do rio San Fernando, perto de Newhall, na Califórnia, revelou-se, de acordo com um jornal especializado, o local «ideal» para filmar «os ferozes turcos e curdos», impelindo «o esfarrapado exército de arménios com as suas trouxas, alguns deles arrastando crianças pequenas, pelas estradas pedregosas e trilhos do deserto».¹ Milhares de arménios participaram nas filmagens, incluindo sobreviventes que tinham fugido para os Estados Unidos.

Para alguns daqueles figurantes, a filmagem, que incluía a encenação de violações coletivas, afogamentos em massa, pessoas obrigadas a cavar as próprias sepulturas e uma ampla panorâmica de mulheres a ser crucificadas, foi de mais. «Várias mulheres cujos parentes tinham perecido sob a espada dos turcos», prosseguia o cronista, «ficaram devastadas com as encenações espetaculares de tortura e infâmia».

O produtor, acrescentava, «forneceu um festim».

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

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

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

Mildred jamais perdoaria a mãe por a ter abandonado. Mas esse não seria o único legado de Sarah Leah. Na sua curta vida, viajou de Białystok, no Leste da Polónia, onde havia nascido, para Hollywood, onde morreu. Mildred também seria aventureira. Casou-se em Nova Iorque com um homem que chegara aos dezanove anos à China, onde viajou pelo deserto de Gobi e comprou peles a nómadas mongóis. Tal como Sarah Leah, a sua trajetória precoce foi abreviada; também ele morreu aos 33 anos.

A filha de ambos, Susan Lee, num eco americanizado de Sarah Leah, tinha cinco anos quando o pai morreu. Mais tarde escreveria que só o conheceu como «um conjunto de fotografias».²

«As fotografias», escreveu Susan, filha de Mildred, «declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a sua própria destruição».³ O facto de a maioria das pessoas diante da câmara não estar a pensar no seu fim iminente torna as fotografias mais, e não menos, comoventes: Sarah Leah e Mildred, encenando uma tragédia, não viam que a delas se aproximava a passos largos.

Tão-pouco tinham como saber até que ponto *Leilão de almas*, concebido para recordar o passado, contemplava o futuro. É funestamente apropriado

que a última fotografia da mãe e da avó de Susan Sontag estivesse ligada à reconstituição artística de um genocídio. Atormentada toda a vida por questões de crueldade e de guerra, a obra de Sontag iria redefinir os moldes como as pessoas olham para imagens de sofrimento e perguntam o que fazer, se é que se pode fazer algo, com o que veem.

O problema, para ela, não se prendia com uma abstração filosófica. Assim como a vida de Mildred foi despedaçada pela morte de Sarah Leah, a de Susan, segundo a própria relatou, também foi cindida ao meio. A rutura ocorreu numa livraria de Santa Monica, onde viu pela primeira vez fotografias do Holocausto. «Nunca vira — em fotografias ou na vida real — nada que me atingisse de forma tão cortante, profunda, instantânea», escreveu.⁴

Tinha doze anos. O choque foi tão grande que, ao longo do resto da vida, perguntar-se-ia, livro após livro, como podia a dor ser retratada e suportada. Os livros, e a visão que eles ofereciam de um mundo melhor, salvaram-na de uma infância infeliz, e sempre que se defrontava com tristeza e depressão, o seu primeiro instinto era esconder-se num livro, ir ao cinema ou à ópera. A arte pode não ter compensado os dissabores da vida, mas foi um paliativo indispensável; e mais perto do fim dos seus dias, durante outro «genocídio» — a palavra inventada para descrever a calamidade arménia —, Susan Sontag soube exatamente do que os bósnios precisavam. Foi a Sarajevo e encenou uma peça.

Susan Sontag foi o último astro literário dos Estados Unidos, um regresso a uma época em que escritores, mais do que meramente respeitados ou conceituados, poderiam ser *famosos*. Mas nunca antes um escritor que lamentava as deficiências da crítica literária de Georg Lukács e da teoria do *nouveau roman* de Nathalie Sarraute se tornou tão proeminente, e com tanta rapidez, como Sontag. O seu sucesso foi literalmente espetacular: exposto à vista do público.

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

A sua fama fascinava-as, em parte, por ser tão inédita. No início da carreira, Susan era incongruente: uma jovem linda, tão culta que intimidava; uma escritora da hierática fortaleza do mundo intelectual de Nova Iorque que se ocupava da «baixa» cultura contemporânea que a geração mais velha declarava abominar. Não tinha uma verdadeira linhagem. E, embora muita gente se espelhe na sua imagem, o seu papel não voltaria a ser desempenhado de modo convincente. Ela criou o molde e depois partiu-o.

Sontag tinha apenas 32 anos quando foi vista numa mesa de seis pessoas num restaurante elegantíssimo de Manhattan: «Miss Bibliotecária» — o nome que dava ao seu eu livresco — à vontade entre Leonard Bernstein, Richard Avedon, William Styron, Sybil Burton e Jacqueline Kennedy.⁶ Era a Casa Branca e a Fifth Avenue, Hollywood e *Vogue*, a Filarmónica de Nova Iorque e o prémio Pulitzer: um círculo reluzente como nenhum outro nos Estados Unidos e mesmo no mundo. Um círculo que Sontag iria habitar até ao fim da vida.

No entanto, a versão fotogénica de Susan Sontag estaria sempre em desacordo com Miss Bibliotecária. Nunca, talvez, uma grande beleza se esforçou tão pouco para ser bonita. Expressou frequentemente o seu espanto ao deparar-se com a mulher glamorosa nas fotografias. No final da vida, vendo um retrato de si mais jovem, suspirou. «Eu era tão bonita!», disse. «E não fazia ideia.»⁷

Numa existência que coincidiu com uma revolução no modo como a fama era adquirida e percebida, Susan Sontag, entre os escritores norte-americanos, foi a única que seguiu todas as suas transmutações e as registou. No século XIX, escreveu ela, uma celebridade era «alguém que é fotografado».⁸ Na era de Warhol — não por acaso um dos primeiros a reconhecer o brilhantismo de Sontag —, ser fotografado já não bastava. Numa época em que *toda a gente* era fotografada, a fama significava uma «imagem», um *Doppelgänger*, um conjunto de ideias obtidas, frequentemente (mas não apenas) em moldes visuais, representando ou substituindo quem quer que estivesse escondido por detrás delas — pois no fim de contas já não importava quem a pessoa de facto era.

Criada à sombra de Hollywood, Sontag procurou reconhecimento e cultivou a sua imagem. Porém, ficou acidamente desapontada com o preço cobrado pelo seu duplo: «A Dama Sombria das Letras Americanas», «A Sibila de Manhattan». Confessou ter tido a esperança de que «ser famosa fosse mais divertido»⁹ e denunciou constantemente os perigos de se situar o indivíduo na sua representação, de se preferir a imagem a quem

ela mostrava, alertando para tudo o que a imagem distorce e omite. Via a diferença entre a pessoa, de um lado, e a aparência, de outro: o eu enquanto imagem, fotografia, metáfora.

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

A sua experiência pessoal com a câmara tornou-a muito consciente da diferença entre posar voluntariamente e ser exposto, sem consentimento, ao olhar do *voyeur*. «Existe uma agressão implícita em qualquer emprego da câmara», escreveu.¹⁰ (A semelhança entre soldados turcos e os homens a apontar as câmaras a Sarah Leah e Mildred não é acidental.) «Uma câmara é vendida como uma arma predatória.»¹¹

Além dos efeitos de ser observada com demasiada frequência, Sontag levantava insistentemente a questão do que uma fotografia diz sobre o objeto que ela se propõe mostrar. «Encontra-se disponível uma fotografia adequada do sujeito», regista o seu ficheiro secreto do FBI.¹² Mas o que seria «uma fotografia adequada do sujeito», e adequada a quem? O que de facto aprendemos — sobre uma celebridade, sobre um parente morto — a partir de «um conjunto de fotografias»? Já no início da sua carreira, Sontag fazia essas perguntas com um ceticismo que muitas vezes soava desdenhoso. Uma imagem perverte a verdade, insistia, oferecendo uma falsa intimidade. O que, sabemos afinal, sobre Susan Sontag quando vemos o ícone *camp* «Susan Sontag»?

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

As reações de Sontag a fotografias e metáforas, assim como as de Balzac, seriam altamente emocionais. Lermos as suas investigações sobre esses temas é perguntarmo-nos por que motivo questões sobre a metáfora

— a relação entre uma coisa e o seu símbolo — tinham para ela uma importância tão visceral, por que razão a metáfora a preocupava tanto. Como é que a relação aparentemente abstrata entre epistemologia e ontologia acabou por se tornar, para ela, uma questão de vida e morte?

«*Je rêve donc je suis.*»

Esta paráfrase de Descartes («Sonho, logo existo») é a primeira frase do primeiro romance de Sontag.¹⁴ Enquanto frase inicial, e a única numa língua estrangeira, destaca-se como uma abertura estranha para um livro estranho. O protagonista de *The Benefactor*, Hippolyte, renunciou a todas as ambições normais — família e amizade, sexo e amor, dinheiro e carreira — para se dedicar aos seus sonhos. Só estes são reais, mas ele revela-se totalmente contra a interpretação; e os seus sonhos não são interessantes pelos motivos habituais, «para me compreender melhor, para conhecer os meus verdadeiros sentimentos», insiste ele. «Estou interessado nos meus sonhos como... atos.»¹⁵

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

A forma escolhida para expor essa tese revela as suas limitações. A sua definição é calculada quase perversamente para frustrar os objetivos do romance tradicional. Se não há nada que se possa aprender sobre essas pessoas mediante incursões no seu subconsciente, então de que serve embarcar nelas? Hippolyte reconhece o problema, mas assegura-nos que existe outro atrativo. A sua amante, que ele vende como escrava, «devia estar ciente da minha ausência de interesse romântico por ela», escreve Hippolyte. «Mas eu queria muito que ela se tivesse dado conta de quão profundamente, embora de modo impessoal, eu a sentia como a encarnação do meu relacionamento apaixonado com os meus sonhos.»¹⁶ Por outras palavras, o protagonista de Sontag está interessado noutra pessoa na medida em que ela encarna uma invenção da sua imaginação. É um modo de ver que remete para a própria definição de *camp*, fornecida pela autora: «Ver o mundo como um fenómeno estético.»¹⁷

Mas o mundo não é um fenómeno estético. Há uma realidade para lá do sonho. No início da sua carreira, Sontag descreveu os seus próprios sentimentos ambíguos quanto à visão do mundo de Hippolyte. «Sinto-me fortemente atraída pelo *camp*», disse, «e agredida quase na mesma medida». Muito da sua vida posterior foi dedicado a insistir na existência de um objeto real para lá da palavra que o descreve, um corpo real para lá da mente sonhadora, uma pessoa real para lá da fotografia. Como escreveria décadas depois, uma das funções da literatura é tornar-nos conscientes «de que outras pessoas, pessoas diferentes de nós, existem mesmo».¹⁸

Outras pessoas existem mesmo.

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

Num caderno de anotações dos anos 1970, mapeia «o tema obsessivo da falsa morte» nos seus romances, filmes e contos. «Suponho que tudo isso provenha da minha reação à morte do meu pai», escreve. «Parecia tão irreal, eu não tinha prova alguma da sua morte, durante anos sonhei que um belo dia ele aparecia à porta de casa.»¹⁹ Em seguida, tendo anotado isso, exorta de si para consigo, condescendente: «Vamos livrar-nos desse tema.» Mas os hábitos da infância, mesmo que diagnosticados de forma acutilante, são difíceis de cessar.

Em criança, perante uma realidade terrível, refugiou-se na segurança da sua mente. Desde então, tentaria sempre arrastar-se para fora dela. O atrito entre corpo e mente, bastante comum em muitas vidas, tornou-se para si uma fricção sísmica. «Cabeça separada do corpo», anuncia um esquema dos seus diários. Anotou que, se o seu corpo fosse incapaz de dançar ou fazer amor, ela poderia pelo menos efetuar a função mental de conversar; e dividiu sua autoapresentação em «Não sou nada boa» e «Sou ótima» — sem o que quer que fosse entre os dois polos. De um lado, «impotente (quem diabo sou eu...) (ajuda-me...) (tem paciência comigo...), sensação de ser uma fraude». De outro, «convencida (desprezo intelectual pelos outros — impaciência)».

Com uma aplicação tão característica, empenhou-se em superar essa divisão. Há algo de olímpico na sua vida sexual, por exemplo, o esforço de emergir da sua cabeça e entrar no seu corpo. Quantas mulheres norte-americanas da sua geração tiveram tantos amantes, do sexo masculino e feminino, belos e proeminentes? Mas ao ler os seus diários ou falando com os seus amantes, ficamos com a impressão de que a sua vida sexual era frenética, demasiado determinada, o corpo enquanto algo a ser ignorado, enquanto irreal ou um lugar de dor. «Sempre gostei de fingir que o meu corpo não está presente», escreveu ela nos seus diários, «e que eu faço todas essas coisas (cavalgar, sexo) sem ele.»²⁰

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

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

«Fingir que o meu corpo não está presente» revela uma obscura percepção de si, e lembrar a si própria que «outras pessoas existem mesmo» é revelar um medo mais paralisante: o de que ela não existia, de que o seu eu era um bem ténue que podia ser extraviado, arrebatado, a qualquer momento. «É como se», escreveu em desespero, «nenhum espelho para o qual olhava me devolvesse a imagem do meu corpo.»²²

«A meta de qualquer comentário sobre a arte agora», insistiu Sontag num ensaio escrito na mesma época que *The Benefactor*, «deveria ser tornar

obras de arte — e, por analogia, a nossa própria experiência — mais reais para nós, e não menos.»

Esse famoso ensaio, *Contra a interpretação*, denunciava a inflação de metáforas que interferiam na nossa experiência da arte. Cansada da mente («interpretação»), Sontag tinha-se tornado igualmente cética quanto ao corpo — o «conteúdo» — que a hiperatividade da mente obscurece. «É muito pequenino — o conteúdo é muito pequenino», começa o ensaio, citando Willem de Kooning; e, no fim, a noção do conteúdo já parece absurda. Como nos sonhos de Hippolyte, não sobra nada ali: o niilismo que, na definição de Sontag, é a essência do *camp*.

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

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

A sua queda para o sensacionalismo retórico levou-a a fazer declarações cuja formulação poderia banalizar questões profundas sobre «a irrealidade e o carácter remoto do real».²³ Contudo, a tensão entre esses pretensos opostos foi o grande tema da sua vida. «O *camp*, que bloqueia o conteúdo» era uma ideia que nunca poderia defender por completo.²⁴ «Sinto-me fortemente atraída pelo *camp*», escreveu, «e agredida quase na mesma medida.» Por quatro décadas depois da publicação de *The Benefactor* e de *Contra a interpretação*, oscilou entre os extremos de uma visão sempre dividida, viajando de um mundo de sonho em direção ao que quer que ela pudesse chamar realidade — já que a sua opinião variava drasticamente.

Um dos trunfos de Susan Sontag assentava no facto de qualquer coisa que os outros pudessem dizer sobre si já ter sido dita, antes e melhor, pela própria. Os seus diários revelam uma misteriosa compreensão do seu

caráter, uma autoconsciência — embora declinante à medida que envelhecia — que servia de âncora a uma vida caótica. «A sua cabeça e o seu corpo não parecem ligados», observou um amigo nos anos 1970. Sontag respondeu: «É a história da minha vida.»²⁵ Começou a aperfeiçoar-se: «Só estou interessada em gente comprometida com um projeto de autotransformação.»²⁶

Embora o esforço fosse extenuante, passou a empenhar-se vigorosamente para escapar do mundo de fantasia. Baniria qualquer coisa que lhe obscurecesse a percepção da realidade. Se as metáforas e a linguagem atrapalhassem, expulsá-las-ia, como Platão ao excluir poetas da sua utopia. Livro após livro, de *Ensaio sobre fotografia* a *A doença como metáfora — A Sida e as suas metáforas* e *Olhando o sofrimento dos outros*, afastou-se dos seus textos *camp* dos primeiros tempos. Em vez de insistir que o sonho era tudo o que havia de verdadeiro, passou a perguntar como se deveria contemplar até mesmo as realidades mais medonhas, aquelas da doença, da guerra e da morte.

A sua sede de realidade conduziu-a a extremos perigosos. Quando, nos anos 1990, a necessidade de «*ver mais, ouvir mais, sentir mais*» a levou à Sarajevo sitiada, admirou-se com o facto de outros escritores não se disporem a uma jornada que, segundo escreveu, era «um pouco como poderia ter sido visitar o gueto de Varsóvia no final de 1942».²⁷ Os bósnios sitiados ficaram agradecidos, mas perguntavam-se sobre o que levaria alguém a querer participar do seu sofrimento. «Qual era a motivação dela?», inquiriu um ator,²⁸ duas décadas depois, perante outro horror. «Como poderia eu, agora, ir para a Síria? O que precisamos de ter dentro de nós para ir agora à Síria e partilhar a dor deles?»

Mas Sontag já não se forçava a olhar a realidade de frente. Não estava apenas a denunciar o racismo que a horrorizara desde que viu as fotografias dos campos de concentração nazis. Foi a Sarajevo para provar a sua convicção de uma vida de que a cultura era algo por que valia a pena morrer. Essa crença deu-lhe forças durante uma infância infeliz, quando livros, filmes e música lhe ofereciam uma ideia de uma existência mais rica e a ajudavam a atravessar uma vida difícil. E por ter empenhado a sua vida a essa ideia, ficou famosa enquanto barreira feita de uma mulher só, resistindo contra marés implacáveis de poluição estética e moral.

Como todas as metáforas, também essa era imperfeita. Muitos que se depararam com a mulher de carne e osso ficaram desapontados ao descobrir uma realidade muito aquém do mito glorioso. A decepção com a sua pessoa, na verdade, é um tema notório nas memórias alheias de Sontag, para não falar nos seus próprios textos privados. Porém, o mito, talvez

a criação mais duradoura de Sontag, inspirou pessoas em todos os continentes, pessoas que sentiam que os princípios em que insistia com tanta paixão eram precisamente aqueles que elevavam a vida acima das suas realidades mais enfadonhas ou amargas. «*Je rêve donc je suis*» não era, na altura em que ela chegou a Sarajevo, um chavão decadente. Constituía um reconhecimento de que a verdade de imagens e símbolos — a verdade dos sonhos — é a verdade da arte; de que a arte não está separada da vida, sendo, isso, sim, a sua forma mais elevada; de que a metáfora, como a dramatização do genocídio arménio da qual a mãe participou, poderia tornar a realidade visível para aqueles que não a conseguiam ver sozinhos.

E assim, nos seus últimos anos, Sontag levou metáforas a Sarajevo. Levou a personagem de Susan Sontag, símbolo de arte e civilização. E levou as personagens de Samuel Beckett, à espera, como os bósnios, de uma salvação que nunca iria chegar. Se é verdade que os habitantes de Sarajevo precisavam de comida, de aquecimento e de uma Força Aérea amiga, também o é que precisavam do que Susan lhes deu. Muitos estrangeiros opinaram que era frívolo realizar uma peça numa zona de guerra. A isso, uma amiga bósnia, uma das muitas pessoas que a amavam, responde que ela é lembrada exatamente porque a sua contribuição foi tão oblíqua. «Não havia nada de direto nas emoções das pessoas. Precisávamos disso», declarou, a respeito da encenação de Sontag de *À espera de Godot*. «Era cheia de metáforas.»²⁹



PARTE I

CAPÍTULO 1

A rainha da negação

Susan Sontag guardou até à morte dois filmes caseiros feitos com uma tecnologia tão antiga que nunca os conseguiu ver. Talismãs tratados ainda assim com carinho, continham as únicas imagens em movimento dos seus pais juntos: ainda jovens, embarcando numa vida aventureira.¹

As imagens tremidas mostram Pequim: pagodes e lojas, riquexós e camelos, bicicletas e elétricos. Mostram brevemente um grupo de ocidentais diante de uma cerca de arame farpado do outro lado da qual se vê uma série de chineses curiosos. E então, por alguns segundos, aparece Mildred Rosenblatt, tão parecida com a filha que não admira que, mais tarde, as duas passassem por irmãs. O seu belo marido, Jack, surge por alguns segundos, tão pouco iluminado que mal dá para ver algo além do contraste que cria — alto, branco, em roupas estrangeiras — com os espectadores chineses.

As imagens foram capturadas por volta de 1926, quando Mildred tinha vinte anos. O segundo filme, uns cinco anos mais tarde, começa num comboio na Europa e depois passa para o convés superior de um navio. Ali, um grupo de passageiros — Jack, Mildred e outro casal — lança uma argola por cima de uma rede, a rir. Mildred traz um vestido branco de verão e uma boina, arvora um sorriso amplo e conversa com quem está atrás da câmara. Um jogo de *shuffleboard* começa e, mais ou menos a meio do filme, o esbelto e desajeitado Jack aparece com um fato de três peças e também de boina. Ele e o outro homem competem vigorosamente e, em seguida, os amigos começam a fazer caretas e esgares, enquanto Mildred se apoia num batente de porta, quase sem fôlego de tanto rir. No seu conjunto, os dois filmes não duram mais do que seis minutos.

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

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

«Andava sempre maquilhada», disse Paul Brown, que conheceu Mildred em Honolulu. Destacava-se naquela cidade de *hippies* e surfistas, onde passou a última parte da vida. «O seu cabelo estava sempre bem penteado. Sempre. Como uma princesa judia de Nova Iorque que vestia roupas *Chanel* e era magérrima.» Conservou os maneirismos hollywoodianos toda a vida. Atendia o telefone com um gutural «simmm» e proibia as filhas de transpor a porta da sala de estar antes de serem expressamente chamadas com um gesto da mão bem cuidada.⁴ «Mildred tinha aquela postura superior, de membro da realeza», disse Paul Brown, que constatou a sua dificuldade em lidar com o mundo real. «Como alguém que não consegue encontrar o interruptor de luz.»⁵

Quando embarcou para a China, a bela Mildred parecia encaminhar-se para um destino deslumbrante. O seu companheiro a bordo era Jack Rosenblatt, que conhecera quando trabalhava como ama no Grossinger's.

Era um dos gigantescos *resorts* de verão nas montanhas Catskills, os «Alpes judaicos». Para uma rapariga de classe média como Mildred, o Grossinger's era um trabalho de verão. Para alguém como Jack, representava mais um degrau na escala social.

Como milhares de imigrantes pobres, os pais de Jack, Samuel e Gussie, tinham-se enfiado no Lower East Side de Manhattan, na altura porventura o mais famigerado bairro marginal dos Estados Unidos. Nascidos em Krzywca, na Galícia, uma parte da Polónia submetida à Áustria, os Rosenblatt eram marcadamente mais plebeus do que os Jacobson, que enquadravam a «classe média de bairro bom» e «não se pareciam nem um pouco com judeus de primeira geração», conforme Susan contou certa vez numa entrevista.⁶ Na intimidade, dizia que a família do pai era «terivelmente vulgar».⁷

Talvez a desconsideração de Samuel e Gussie pela educação tenha contribuído para que a neta os menosprezasse. Nascido em Nova Iorque a 1 de fevereiro de 1905, Jack fez apenas a quarta classe. Deixou a escola aos dez anos e foi trabalhar como moço de entregas no bairro das peles, no West Side de Manhattan, onde a sua energia e inteligência logo foram notadas. Possuía uma memória fotográfica infalível: a memória da filha seria igualmente excepcional.⁸ Ao promovê-lo do setor de entregas, os seus superiores embarcaram-no para a China, quando tinha apenas dezasseis anos. Lá, enfrentou o deserto de Gobi montado num camelo, comprou peles de nómadas mongóis⁹ e acabou por criar o seu próprio negócio, a Empresa de Peles Kung Chen, com escritórios em Nova Iorque e Tientsin (hoje Tianjin). Era o começo de uma vida movimentada: nos oito anos em que foram casados, Jack e Mildred ergueram um próspero negócio internacional, foram à China em várias ocasiões, viajaram para as Bermudas, Cuba, Havai e Europa, mudaram de casa pelo menos três vezes e tiveram tempo de ter duas filhas.

Quando Susan Lee Rosenblatt veio ao mundo, a 16 de janeiro de 1933, o casal estava a morar num elegante prédio novo na West Eighty-Sixth Street, em Manhattan. Naquele verão, a família mudou-se para Huntington, em Long Island; e por volta da época em que Judith nasceu, em 1936, estava instalada num subúrbio idílico em Great Neck, também em Long Island. Trata-se do bairro imortalizado como West Egg em *O grande Gatsby*, sendo que a chegada de Jack Rosenblatt era prova do sucesso de alguém vindo dos bairros degradados. Em termos de classe social, Great Neck estava tão distante das fábricas clandestinas e dos cortiços do Lower East Side quanto da China. Era o tipo de ascensão que poderia ter custado toda uma vida de trabalho árduo. Jack Rosenblatt alcançou-a aos 25 anos.

*

Um progresso tão rápido só poderia ter sido conquistado por um homem obstinado; e Jack sabia que precisava de se apressar. Aos dezoito anos, dois anos depois da sua primeira viagem à China, teve o seu primeiro acesso de tuberculose. Em termos literários, como escreveu Susan mais tarde, aquela era «uma doença que tendia a atacar os hipersensíveis, os talentosos, os passionais».¹⁰ Em termos não literários, encher-lhe-ia os pulmões de líquido e afogá-lo-ia.

A julgar pelas aparências, o homem que Mildred conheceu no Grossinger's era vigoroso e atlético, rico e prestes a ficar mais rico. Mas as manchas no pulmão fizeram-na hesitar; na verdade, a mãe dele levava-o ao Grossinger's com a esperança de que o ar do campo o pudesse aliviar.¹¹ Mildred deu-se conta de que a vida em comum com ele poderia não ser muito longa. Talvez se tenha convencido de que a infeção poderia não evoluir para uma tuberculose declarada: o bacilo poderia permanecer inofensivo durante anos. Mas não havia, na época, nenhum tratamento. (A penicilina, descoberta em 1928, só estaria amplamente disponível depois da Segunda Guerra Mundial.) Porém, Mildred estava perdidamente apaixonada por Jack. Em 1930, casaram-se e foram para a China, montando uma empresa em Tientsin.

Grande porto próximo de Pequim, Tientsin, hoje comumente grafado Tianjin, era uma das «portas de entrada» impostas à China depois da sua derrota nas Guerras do Ópio. Ali, comerciantes estrangeiros podiam operar fora das restrições impostas pela lei chinesa; para eles, escreveu Susan, isso significou «um espaço fechado, cercado por arame farpado; todos os que ali viviam tinham de mostrar um passe para entrar e sair, e os únicos chineses presentes eram empregados domésticos».¹²

Esses empregados tinham sempre destaque nas memórias que Mildred guardava da China. Enquanto o país era devorado pela invasão japonesa e pela guerra civil, os recém-casados Rosenblatt desfrutavam de uma época de ouro. «Ela adorava o estilo de vida», rememorou o seu amigo Paul Brown. «Os empregados. Ter alguém para cozinhar e servir. Viver assim, com aquelas roupas e objetos lindos, com as festas da embaixada.»¹³ Mildred distribuiria ao longo do resto da vida bugigangas chinesas a amigos escolhidos. «Tinha algumas coisas simplesmente espantosas», disse Brown. «Lindas coisinhas chinesas feitas por mãozinhas chinesas.» No entanto, as suas lembranças românticas não eram do agrado de todos: «Mesmo em criança», escreveu a filha Judith, «ficava enfastiada com as histórias de toda aquela gente que a servia desta ou daquela maneira na China.»¹⁴

PRÉMIO PULITZER DE BIOGRAFIA 2020

A BIOGRAFIA INEXCEDÍVEL E DEFINITIVA DE UMA DAS MAIS IMPORTANTES E ESTIMULANTES INTELLECTUAIS DO SÉCULO XX: O SEU PENSAMENTO RADICAL, AS CAUSAS QUE ABRAÇOU E A SUA TÃO RESERVADA VIDA PRIVADA.

Susan Sontag é, ela própria, a representação do século xx americano. Emblemática, envolta em mitos e incompreendida, louvada e detestada, tornou-se um símbolo do cosmopolitismo cujo vastíssimo legado intelectual se configura indispensável para compreender a modernidade. Os seus escritos sobre arte, política, feminismo, homossexualidade, drogas, fascismo, freudianismo, radicalismo e comunismo marcaram gerações de leitores com um virtuosismo e uma clarividência únicos. Testemunhou e dissecou as grandes revoluções da segunda metade do século xx: a revolução cubana, a queda do Muro de Berlim, a guerra no Vietname, o cerco de Sarajevo, os conflitos em Israel, momentos-chave do mundo contemporâneo, cujo desfecho tudo mudaria indelevelmente.

Neste livro, Benjamin Moser, brilhante biógrafo e escritor, narra estes acontecimentos e examina o trabalho sobre o qual a reputação de Susan Sontag se construiu. Explora a angústia e as inseguranças por trás da formidável *persona* pública, as suas relações mais íntimas, o conflito interior com a sua sexualidade, que lhe motivava e ensombrou a escrita. Revela ainda as suas tentativas de reagir à crueldade e ao absurdo de um país que perdera o rumo, e a convicção de que a fidelidade à alta cultura era um ativismo em si mesmo.

Incluindo várias fotografias e inúmeras entrevistas conduzidas pelo mundo inteiro, este é o primeiro livro que tem como fontes os arquivos privados da escritora e testemunhos inéditos de várias pessoas que com ela privaram. *Sontag, vida e obra* é o grande romance americano sob a forma de biografia.



Penguin
Random House
Grupo Editorial

penguinlivros.pt
penguinlivros
editoraobjectiva

ISBN 9789897845024



9 789897 845024 >