



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ANA CARLA DA SILVA LIMA

A CRÍTICA PERFORMÁTICA DE SUSAN SONTAG

Londrina
2025

ANA CARLA DA SILVA LIMA

A CRÍTICA PERFORMÁTICA DE SUSAN SONTAG

Tese apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras - Estudos Literários.

Orientador: Prof^a. Dra. Barbara Cristina Marques.

Londrina
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

L732 Lima, Ana Carla da Silva .
A crítica performática de Susan Sontag / Ana Carla da Silva Lima. - Londrina, 2025.
168 f.

Orientador: Barbara Cristina Marques.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.
Inclui bibliografia.

1. Susan Sontag - Tese. 2. Crítica performática - Tese. 3. Crítica literária - Tese. I. Marques, Barbara Cristina . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

ANA CARLA DA SILVA LIMA

A CRÍTICA PERFORMÁTICA DE SUSAN SONTAG

Tese apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras - Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof^a. Dra. Barbara C. Marques
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof.^a Dra. Claudia Consuelo Amigo Pino
Universidade de São Paulo - USP

Prof.^a Dra. Sheila Oliveira Lima
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Almir Aquino Correa
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof.^a Dra. Laura Taddei Brandini
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 28 de agosto de 2025.

AGRADECIMENTOS

À minha família, mãe e irmã, pela fé depositada e pelo incentivo contínuo.

Ao Diogo Pablos Florian, meu companheiro. Por tornar, nestes anos de estudo e pesquisa, *tudo* tão mais doce, melhor e possível. À Baltazar, Sontag, Furiosa e Stevie, que representam carinho e equilíbrio todas as horas do dia.

À Barbara Marques, minha orientadora. Muito obrigada por abrir caminhos e desanuviar inseguranças.

A três amigos que a UEL me deu, Ana Luísa, Ângela e Henrique. Ao meu amigo, agora de décadas, Eduardo. Um enorme obrigada por todo o companheirismo e incentivo.

Às professoras da banca, Laura Brandini e Sheila Lima, pelas valiosas indicações e leituras desde a qualificação. Ao professor Almir Correa e Claudia Amigo Pino, por terem aceitado participar da banca e contribuírem de forma tão generosa para a conclusão desta pesquisa.

À Capes, pela bolsa que possibilitou a conclusão deste trabalho. Este doutorado não teria sido possível, nem ao menos finalizado, se não fossem as pessoas, seres e instituições aqui mencionadas. Muito obrigada.

“Um ensaio que descrevesse a mim como eu descrevi os outros. O *páthos* da avidez intelectual, a colecionadora (a mente como tudo), melancolia & história, arbitrando a proposição moral versus esteticismo, e assim por diante. O intelectual como um projeto impossível.”

(Susan Sontag)

“O que são desvios para os outros, são dados que determinam a minha rota.”

(Walter Benjamin)

RESUMO

LIMA, Ana Carla da Silva. **A crítica performática de Susan Sontag**. 2025. 168 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

Esta tese estuda a hipótese de Susan Sontag ter exercido em boa parte de sua obra o que Henry M. Sayre conceituou como crítica performática. Em *The Object of Performance* (1989), a partir de "Contra a interpretação" (1966), um dos ensaios mais importantes de Sontag, Sayre desenvolve o conceito de *critical performance* para analisar o percurso de escrita de Roland Barthes. A crítica performática pode ser entendida como um espaço entre a autobiografia e a ficção, dissolvendo a distinção entre ensaio e ficção do autor. A partir da elaboração de Sayre dos itens formais que podem ser usados e observados objetivamente como parâmetros, como, por exemplo, linguagem lírica, designações conotativas, metáforas, uso de primeira pessoa, adjetivos, qualificadores, voz persuasiva e de convencimento, esta tese trabalha inicialmente com esse conceito, invertendo a direção para a própria Sontag a fim de verificar se e como ela exerce a crítica performática. Com o objetivo de estruturar o trabalho, a pesquisa divide-se em três partes. A primeira dedica-se à contextualização da autora em seu ponto de partida e estabelece aspectos temáticos de contato entre as instâncias de subjetividade e o ofício crítico, cujo aporte teórico centra-se em Maurice Blanchot, Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin e a própria Sontag. Na sequência, a segunda parte tem a função de organizar o material teórico em torno da unidade artística de Sontag, considerando a especificidade de cada tema e retomando os escritos de Henry M. Sayre, que ocupa um papel basilar para a tese, assim como outros debatedores do assunto, como Nancy Webb e Della Pollock. A terceira e última parte é o espaço de maior apelo analítico, embora a ideia da tese seja a de não engessar métodos. A análise da crítica performática aparece em todo o corpo do texto, e este último momento desempenha a função de convergir aquilo que é o propósito da tese: o trabalho de Susan Sontag como crítica performática.

Palavras-chave: Susan Sontag; Crítica performática; Crítica literária.

ABSTRACT

LIMA, Ana Carla da Silva. **The critical performance of Susan Sontag**. 2025. 168 p. Thesis (Phd in Literature Studies) – CLCH, State University of Londrina, Londrina, 2025.

This thesis is a study of the hypothesis that Susan Sontag exercised what Henry M. Sayre conceived as critical performance. In *The Object of Performance* (1989), based on "Against Interpretation" (1966), one of Sontag's most criticismo criti, Sayre develops the criticismo critical performance to analyze Roland Barthes' writing. Critical performance can be understood as a space between autobiography and fiction, dissolving the distinction between the author's essay and fiction. Based on Sayre's (1989) elaboration of the formal items that can be used and objectively observed as parameters, such as lyrical language, connotative designations, metaphors, use of the first person, adjectives, qualifiers, persuasive and convincing voice, I initially work with this concept, inverting the criticism towards Sontag herself to understand if and how she exercises performative criticismo. In order to structure the hypothesis, I divide this work into three parts. I dedicate the first part to contextualizing the author at her starting point and establishing thematic aspects of contact between the instances of subjectivity and critical criti, with the main theoretical contribution based on Maurice Blanchot, Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin and Sontag herself. The second part then has the task of organizing the theoretical material critic Sontag's artistic criti, considering the specificity of each theme, taking up the writings of Henry M. Sayre, who is the basis for the thesis, as well as other debaters on the subject, such as Della Pollock. The third and final critici the thesis is the space with the criticis analytical appeal, although the idea of the thesis is not to plaster methods. The analysis of performative criticismo appears throughout the body of the text, and this last moment plays a role in converging what is the purpose of the thesis: Susan Sontag's work as critical performance.

Key-words: Susan Sontag; Critical performance; Literary criticismo.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	14
1	SUSAN SONTAG: UMA VOZ DISSONANTE	18
1.1	Por uma erótica da arte: o pensamento voraz de uma crítica performática	18
1.2	Escrita diarística e Ensaio: o lugar do Eu e da Persona.....	41
1.3	Organização de um material híbrido	71
2	A CRÍTICA PERFORMÁTICA: LIMIARES DE UMA ESCRITA SINGULAR?	82
2.1	Teses sobre a crítica performática e a escrita de Sontag	82
2.2	O incômodo diante do mundo: a palavra performática em alguns ensaios de Sontag	110
3	POR QUE ESCREVO E COMO ESCREVO	129
3.1	Particularidades dos diários, contos e ensaios.....	129
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
	REFERÊNCIAS	165

1. INTRODUÇÃO

É preciso olhar esta pesquisa pelo retrovisor para apresentá-la. Dito isso, a primeira leitura que fiz da obra ensaística de Sontag teve um objetivo acadêmico durante o mestrado. Depois, em uma pilha de diários, li Sontag com uma outra perspectiva e decidi voltar à pesquisa pela ficção. Não foi o tema que surgiu primeiro, nem mesmo a teoria, o único ponto que permaneceu desde a materialização da ideia do projeto foi a figura de Susan Sontag. Assim como toda estrutura de tese carece de um quê de originalidade, a pretensão inicial era articular sua produção literária, tendo em vista que, à época, no contexto de pesquisa da área de Letras, somente uma dissertação de mestrado havia feito esse percurso. Somado a isso, notei em buscas que o nome de Sontag figurava em diversas áreas, como Fotografia, Cinema, Artes Visuais e Letras. Sem necessariamente deter protagonismo, do ponto de vista acadêmico, os ensaios da autora apareciam como aporte teórico e referência conceitual, não como *corpus* de análise ou como matéria de investigação. Percebida como brecha, optei por analisar a obra literária de Sontag, que pode ser considerada extensa, mas pouco investigada também.

Quando a pesquisa foi colocada em prática, a ordem mecânica deu espaço para entender que a lacuna não constituía hipótese, ou seja, as análises eram justificadas pela ausência de fortuna crítica, não porque produziam questionamentos hipotéticos. Por isso, o percurso mudou.

A nova busca levou ao conceito de *critical performance*, criado por Henry Sayre em *The object of performance*, no capítulo “Critical Performance: The Example of Roland Barthes”, em 1989, que enxergava na produção artística do século 20 uma demanda pelo ofício crítico que se apropriasse de novos sentidos. Optei por usar a tradução como *crítica performática*, justamente pela forma em que a língua portuguesa concebe a adjetivação, *performática* é o modo de fazer crítica. Entre outras reflexões, Sayre progrediu a análise sobre a obra de Roland Barthes a partir do conceito desenvolvido sobre dois trabalhos de fôlego de Sontag, os ensaios “Contra a interpretação” e “A estética do silêncio”, em que há uma união entre subjetividade e ofício crítico.

A metodologia de Sayre começa com a análise política, econômica e sociocultural dos Estados Unidos, precisamente a da década de 1970, sobre os governos de Johnson e Nixon, e insere o ensaio de Sontag, “A estética do silêncio”,

de 1969, que compõe *A vontade radical*, publicado em 1987, como uma fresta para a quebra do *establishment* daquele momento artístico de Nova Iorque. Observa-se no texto de Sontag um apelo, como é indicado também por Sayre, com destaque para o seguinte trecho:

A linguagem é experimentada não meramente como algo compartilhado, mas como uma coisa corrompida, vergada pelo peso da acumulação histórica. Assim, para cada artista que a conhece, a criação de uma obra significa enfrentar dois domínios potencialmente antagônicos de significado e suas relações. Um deles é seu próprio significado (ou ausência de); o outro é o conjunto de significados de segunda ordem, os quais, ao mesmo tempo que estendem sua própria linguagem, a oneram, a comprometem e a adulteram. O artista acaba por escolher entre duas alternativas inerentemente limitantes, forçado a tomar uma posição que é ou servil, ou insolente. Ou ele adula e satisfaz seu público, oferecendo-lhe o que este já sabe, ou comete uma agressão contra seu público, dando-lhe o que este não quer (Sontag, 2015, p. 22).

Dessa maneira, Sontag concilia linguagem e experiência a um nível de compartilhamento ou, ao menos, de simultaneidade de tempo/espaço. Sayre analisa a obra de Barthes do ponto de vista da crítica performática por meio dessa lacuna, sugerindo que, para Susan Sontag, o silêncio ocupa o espaço estratégico, em que “as noções de silêncio, vazio e redução delineiam novas receitas para os atos de olhar, ouvir etc. — as quais ou *promovem uma experiência de arte mais imediata e sensível, ou enfrentam a obra de arte de uma maneira mais consciente e conceitual*” (Sontag, 2015, p. 20, grifos meus). Nesse sentido, o apelo sensorial do silêncio e do pensamento permite uma aproximação maior da reflexão e do significado. Com efeito, o autor encaminha a delimitação conceitual para “Contra a interpretação”, e essa exigência pela crítica performática pode ser rastreada desde esse ensaio de Sontag, uma vez que o texto encerra com um chamado, a saber: “o importante agora é recuperar nossos sentidos. Precisamos aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais. [...] em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” (Sontag, 2020, p. 29). Sayre prossegue, avança e finaliza seu ensaio utilizando Barthes como paradigma, delineando uma cronologia a partir das suas obras. Com isso, seus argumentos sobre o conceito se detêm a Barthes, e a tese busca isolar esses aspectos para relacioná-los e ampliá-los à Sontag.

A hipótese é que Susan Sontag tenha exercido a crítica performática. Como as outras pesquisas, Sayre também mobilizou os textos de Sontag como mediação para outro *corpus* de análise, e a ideia foi a de inverter essa lógica. A teoria proposta por Sayre demonstra como os conceitos basilares de Sontag possibilitam a concepção e a análise da crítica performática, como é o caso do exame da cronologia textual de Barthes. Esta tese, por sua vez, tenta expandir essa constatação, funcionando como um ponto refletor adicional, aquele que traz foco justamente à Sontag, quase que de forma gravitacional. Por essa razão, propus retornar os conceitos à obra da autora, localizar e consultar termos, temáticas, ideias e conceitos, dando lugar para a ênfase na experiência e na performatividade crítica. Embora Sontag não tenha cunhado esse termo, a crítica performática só irrompe décadas depois a partir de seus ensaios. Justifico a ideia de trazer à luz como a própria prática crítica de Sontag, para além de suas formulações teóricas, ecoa os princípios oriundos de uma mesma mente, como ideias e práticas se encontram.

Logo de saída, é perceptível que a tese não está configurada do modo convencional, isto é, da teoria ao *corpus*, do *corpus* à análise. Entretanto, a decisão não foi feita aleatoriamente. A escolha de estruturar a tese, sem necessariamente dividi-la em blocos, aconteceu porque houve o entendimento de que seria mais proveitoso trazer os textos de Sontag desde a primeira página e manipulá-los como um caleidoscópio, buscando interligar os temas entre diários, ensaios e contos.

No capítulo “Susan Sontag: uma voz dissonante”, faço um percurso para visualizar em quais níveis a formação e os eventos biográficos de Sontag modulam a escrita, chegando à ideia de escrita como trabalho combinada à crítica performática. A grande questão é como Susan Sontag foi escritora, crítica e a própria arte? Para estruturar uma mínima resposta, procurei usar ao máximo os materiais críticos, íntimos ou ficcionais, portanto, foram trazidos para o trabalho seus diários, *Diários (1947-1967)* e *Diários II (1964-1980)*, os ensaios, “Contra a interpretação”, “Questões de viagem”, “Viagem a Hanói”, “O artista como sofredor exemplar”, “Os Cadernos de Camus”, “Pensar contra si próprio: reflexões sobre Émile Cioran”, “Sobre o estilo”, “O antropólogo como herói” e “A estética do silêncio”, e o livro de contos, *I, etcetera (1978)*.

Já no segundo capítulo, “A crítica performática: limiares de uma escrita singular?”, o espaço serviu para delinear o conceito de Sayre, por isso, detive atenção à forma com que o estudioso desenvolveu a crítica performática em si, mobilizando

os debatedores do tema, como Nancy Webb e Della Pollock, entre outros. No decorrer da escrita, considerando o que o texto proporcionava à discussão, foi percebida a relevância que o corpo e seu papel articulador da performance ganhavam. Outro aspecto discutido foi o da tarefa crítica, que, portanto, reside na habilidade de ativar a obra e, por meio da linguagem e da sensibilidade, promover uma experiência sensorial. Sob essa ótica, a crítica atua como um processo de mediação intelectual. O principal objetivo dessa mediação é ampliar os limites da nossa percepção e a forma como captamos o mundo pelos sentidos, ideias que foram desenvolvidas por Sontag logo nos seus primeiros ensaios.

O último capítulo, “Por que escrevo e como escrevo: particularidades dos diários, contos e outros ensaios”, parte dessas ideias vinculadas ao corpo e à mediação sensorial para buscar compreender como o corpo aparece nos textos elencados para análise, com suporte teórico de Ruth Silviano Brandão, Alain Girard, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Vilém Flusser. Entre os textos de Sontag, trabalhei majoritariamente com os ensaios de *Questão de ênfase*, “Sob os signos de Saturno” e “A doença como metáfora”. A ideia foi priorizar a forma como a sensibilidade, de natureza processual, está inscrita no *corpus* da produção de Susan Sontag.

1 SUSAN SONTAG: UMA VOZ DISSONANTE

1.1 POR UMA ERÓTICA DA ARTE: O PENSAMENTO VORAZ DE UMA CRÍTICA PERFORMÁTICA

Estudar e escrever sobre a obra de Susan Sontag é um modo de pensar sobre a escrita da arte. Para a crítica, a escrita em si é um objeto que permaneceu na linha principal de observação por todo o tempo de produção, seja ela crítica, acadêmica ou artística. Ademais, o tema da escrita não saiu do radar do projeto de pesquisa, porque passou pelo objetivo de seguir a linha de análise estético-formal de obras literárias até chegar ao estudo dos textos enquanto construção de uma crítica performática. Dessa forma, este é um ponto de partida incontestável, não só como tema a ser aprofundado na pesquisa, mas enquanto entendimento e reflexão crítica.

Pode-se situar o início da escrita de Sontag, enquanto ofício, em novembro de 1947, porque é a data da primeira entrada do seu diário¹. Aos 14 anos, a primeira anotação é uma lista de ideais:

23/11/47

eu acredito:

- a) que não existe nenhum deus pessoal nem vida após a morte;
- b) que a coisa mais desejável do mundo é a liberdade de ser verdadeiro para si mesmo, ou seja, Honestidade;
- c) que a única diferença entre os seres humanos é a inteligência;
- d) que o único critério para uma ação é a felicidade ou a infelicidade individual que em última instância ela produz;
- e) que é errado privar qualquer homem da vida [faltam as entradas “f” e “g”];
- h) acredito, além disso, que um Estado ideal (além do que está em “g”) deveria ser um Estado forte e centralizado, com o controle governamental dos serviços públicos, bancos, minas, + transporte e subsídios às artes, um salário mínimo confortável, apoio aos incapacitados e idosos. Atendimento público para mulheres grávidas, sem distinção de filhos legítimos e ilegítimos (Sontag, 2009, p. 17).

Em *O rumor da língua* (1988), destaco para este tópico um dos últimos textos, "Deliberação", em que Roland Barthes discorre sobre os qualificadores da escrita que se encontram em um diário, associando temas que parecem impróprios à literatura,

¹ Lido com as edições publicadas pela Companhia das Letras: *Diários* (1947-1963) e *Diários II* (1964-1980).

mas que são também manipuláveis em textos diarísticos. Ainda que suas preocupações primordiais sejam atreladas à discussão de *valor literário*, o crítico articula logo de início a seguinte imagem: “*eu* [do diário] é um ‘fazedor de pose’: é uma questão de efeito, não de intenção, e toda a dificuldade da literatura está aí” (Barthes, 1988, p. 446). Nessa circunstância da pose, termo encontrado com definições de *postura afetada*, percebe-se que há o oposto do espontâneo ou aleatório ao qual a figura do diário inicialmente se vincula.

As construções do diário são, sobretudo, movimentações de “individuação, marca, sedução, fetichismo da linguagem” (Barthes, 1988, p. 448). Neste momento, encontram-se disponíveis e publicados dois tomos dos diários² de Sontag, ainda que o ofício do diário tenha a acompanhado até seus últimos anos de vida. O primeiro volume abrange o período entre a adolescência e pouco antes das publicações de estreia da autora, de 1947 a 1963. O segundo dá continuidade ao anterior e chega até o ano de 1980, época em que Sontag já colhia os frutos da sua popularidade acadêmica.

Além dos diários, os primeiros materiais que Sontag escreve entre o equivalente à adolescência e o início da juventude revelam, particularmente, precocidade, seriedade e uma profunda dedicação. Eram poemas (não publicados), ensaios sobre política, principalmente no que corresponde aos assuntos que a Segunda Guerra Mundial levantou, como refugiados, holocausto, união soviética e questões judaicas. Conforme registros dos biógrafos, Moser (2016) e Schreiber (2014), os poemas tinham temas como memória, experiência e identidade e seu tom era de ambição e seriedade. Entretanto, a prática não surge novamente com recorrência ou destaque. Tendo em vista a excepcionalidade desses textos, é válido mencioná-los:

Cinzas daqueles que foram incinerados nos campos,
corpos esfaimados, baleados, espancados, mutilados nos campos,
resumam para mim o que lhes aconteceu, Oh, me deixem lembrar de
vocês...
Não acho que suas cinzas irão alimentar e fazer frutificar coisa alguma,
não

² O material que corresponde dos anos de 1980 à morte de Sontag está sob responsabilidade de seu filho, David Rieff, que também é o organizador dos diários já publicados:
https://istoe.com.br/16707_A+INTIMIDADE+DE+SUSAN+SONTAG/

acho que suas mortes tenham qualquer significado, ou que alguma coisa boa
será propiciada por elas
Perdoem-me por não ter o poder — se eu tivesse o direito — de
transmutá-las (Sontag, n/p apud Moser, 2016, p. 53).

De acordo com Benjamin Moser (2016), esse poema foi escrito por Susan Rosenblatt, pois a mudança de sobrenome veio depois, entre 12 e 13 anos, mas já é possível notar a autoria consciente da contemplação da mutilação de corpos e desgastes do genocídio. Nesse sentido, destaco uma das conclusões de Moser sobre um dos temas precoces e que perduraram ao longo da sua produção:

Ela [Sontag] está, aos doze ou treze anos, determinada a não desviar o olhar. Mas está determinada também a não aviltar as vítimas, pespegando um final feliz a seu sofrimento, e se debate com a questão de como lembrar. “Se existir alguma delicadeza possível nessas memórias dolorosas, eu vou procurar por ela”, prometeu. Pelo resto da vida, ela procurou. Mas não o faria abraçando as obtusas identidades que, segundo temia, tinham criado a catástrofe (Moser, 2016, p. 53).

A estreia editorial veio com *O benfeitor (The Benefactor)*, originalmente publicado em 1963. Sem muitos elogios fervorosos, a vida boêmia de Hippolyte, personagem principal, não foi um grande sucesso na carreira, exceto por comentários que vislumbravam um desenvolvimento porvir, como é o caso de Hannah Arendt: “Acabo de finalizar o romance da srta. Sonntag [sic] e penso que é extraordinariamente bom. Meus sinceros cumprimentos: você pode ter descoberto aí uma importante escritora. Está claro que ela é bem original e aprendeu a usar isso na escola francesa — o que é ótimo. Admirei especialmente sua rigorosa consistência” (Dean, 2018, n/p). Entre esta publicação de Sontag e a próxima, há um hiato de mais ou menos 2 anos.

A forma de publicação da época gera imprecisões com datas e veículos, em especial no que corresponde à intenção de uma cronologia. Por exemplo, seu primeiro ensaio *Notas sobre camp (Notes on camp)* data de 1964 e foi publicado originalmente no *Partisan Review*, mas também compõe pouco tempo depois a célebre coletânea *Contra a interpretação (Against Interpretation)*.

De todo modo, é válido dimensionar as obras entre ficção e ensaios a fim de melhorar o fluxo e a continuidade do texto. No que tange à ficção produzida por Sontag, seus romances são: [como mencionado há pouco] *O benfeitor* (1963), *Death Kit* (1967), *O amante do vulcão* (*The Vulcano Lover*, 1992) e *Na América* (*In America*, 1999).

Os contos, por sua vez, estão reunidos na coletânea *I, etcetera* (1977), enquanto suas peças teatrais³ publicadas são *Alice in Bed* (1993) e *Lady from the Sea* (1999). Ainda no âmbito artístico, Sontag também escreveu e dirigiu quatro longas-metragens: *Duet for Cannibals* (1969) e *Brother Carl* (1971), na Suíça; *Promised Lands* (1974), feito em Israel durante a guerra em 1973; e *Unguided Tour* (1983), na Itália, baseado em um conto homônimo. É substancial pontuar que, vinculada à sua função de escritora, Sontag exercia um papel como ativista dos direitos humanos também, montando palcos e dirigindo peças em espaços de guerra, incluindo *Waiting for Godot* em Sarajevo, enquanto a cidade era bombardeada em 1993.⁴

Já no que se refere aos ensaios/textos críticos, Sontag publicou (em vida) nove obras, são elas: *Contra a interpretação* (1966), *A vontade radical* (*Styles of Radical Will*, 1969), *Sobre a fotografia* (*On photography*, 1977), *A doença como metáfora/AIDS como metáfora* (*Illness as Metaphor/AIDS and Its Metaphors*, 1988-2003), *Sob o signo de Saturno* (*Under the Sign of Saturn*, 1980), *Questão de ênfase* (*Where the Stress Falls*, 2001), *Diante da dor dos outros* (*Regarding the Pain of Others*, 2003) e *Ao mesmo tempo* (*At the same time: Essays & Speeches*, 2007). Por último, há a coletânea póstuma *On Women*, publicada em 2023, pela editora Picador, com edição de David Rieff, até o momento sem previsão de tradução e lançamento em língua portuguesa.

Começando a publicar em 1963, aos 30 anos, os escritos de Sontag sempre se mostraram substanciais, primeiro, pelo motivo de que obtiveram repercussão instantânea, com diversas respostas e movimentação de outros profissionais da época, também porque se transformaram em presença no rol de leituras obrigatórias na iniciação de diversas áreas. Além disso, seu trabalho é praticamente incontornável

³ Convém mencionar que o site oficial da autora dá a entender que existem outras peças, o que não foi possível averiguar em outra fonte de pesquisa até então. Disponível em: <<http://www.susansontag.com/SusanSontag/index.shtml>>.

⁴ Sontag chegou a Sarajevo pela primeira vez em abril de 1993, a convite de seu filho, David Rieff. Isso ocorreu um ano após o início da guerra na Bósnia. Em 21 de outubro do mesmo ano, ela publicou na *The New York Review of Books* o ensaio crítico e memorialístico em primeira pessoa “Esperando Godot em Sarajevo”, em que relata sua experiência na cidade sitiada. Anos depois, o ensaio foi publicado na coletânea *Questão de ênfase*.

em estudos sobre crítica literária, fotografia, cinema e afins, por exemplo, com *Contra a interpretação* (1966), *Sobre a fotografia* (1977) e *A vontade radical* (1969).

No entanto, ao averiguar se esse impacto foi equilibrado entre seu trabalho ensaístico e ficcional, encontro um abismo. São dois opostos nos quesitos de validação, prestígio e repercussão, enquanto os ensaios são focos de discussão de diversas áreas até a atualidade e considerados clássicos entre os pares acadêmicos, seus romances, contos e peças não têm a mesma repercussão, seja na academia ou no meio editorial.

A obra crítica como um todo se mostra resistente aos incitamentos de diferentes áreas do conhecimento. Por exemplo, a nível nacional, com base nas ferramentas de busca da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações⁵, o nome da autora surge como assunto explorado nas áreas de: Fotografia; Cinema; Literatura; Imagem; Arte Contemporânea etc.

Entretanto, tendo em vista trabalhos acadêmicos produzidos em outras línguas, em específico os de língua inglesa, os resultados são muito maiores em quantidade, assim como mais amplos tematicamente. Ainda que seja inviável quantificá-los aqui, principalmente por conta da descentralização de um repositório de pesquisa ou pelo acesso pago necessário para membros externos, cabe ressaltar alguns caminhos teóricos que se destacam, como os estudos sobre o *camp*,⁶ a estética do silêncio, a representação da dor e da tragédia.

De modo a preludear, é fundamental esclarecer as escolhas deste primeiro tópico do trabalho: o objetivo principal é investigar a união entre subjetividade e ofício crítico, características que dão forma à crítica performática, conceito criado por Henry M. Sayre. Para tanto, é preciso estabelecer pontos temáticos de contato entre ambas as instâncias que constituem a figura da autora. Por isso, retomo particularidades biográficas, estipuladas de acordo com as preferências, inquietações e insistências de Susan Sontag ao longo de sua carreira como ensaísta e crítica de arte.

Em determinados caminhos teóricos, a relação entre eventos biográficos e textos literários desenvolve uma série de aberturas analíticas, como, por exemplo,

⁵ Busca realizada no site <https://bdtd.ibict.br/vufind/>, com o termo "Susan Sontag". Resultados obtidos a partir do campo Assunto, em ordem decrescente.

⁶ O *camp*, segundo Susan Sontag, é uma sensibilidade estética que valoriza o exagero, o artifício, a teatralidade e o gosto pelo não natural. Trata-se de apreciar o mundo como espetáculo, celebrando o que é estilizado, afetado e deliberadamente "excessivo". Essa noção está apresentada no ensaio "Notes on 'Camp'", publicado por Sontag em 1964, em que ela descreve o *camp* como um modo de olhar, não como um conteúdo específico.

narrativas autoficcionais, estudos sobre epístolas entre escritores, metaliteratura, pesquisas sobre o gênero diário e crítica genética. Os métodos de análise são diversos na medida, obviamente, em que as obras dão abertura para tal leitura.

Uma questão maior perpassou esse momento de escolha com base em: além de Sontag, existem outros nomes que poderiam ser incorporados à crítica performática? Acredito que sim, e digo acreditar exatamente porque a investigação aqui não passa de uma identificação de outros pares de Sontag, seja no ponto de vista temático ou temporal. Assim, a propósito de exemplificar com figuras contemporâneas à Sontag, menciono: Pauline Kael (1919-2001) e Joan Didion (1934-2021), também críticas norte-americanas, com o ponto de encontro profissional baseado naquilo que as desconstruíram pessoalmente.

Sontag, Kael e Didion escreveram a todo fôlego, chegando a dividir recomendações para *freelances*, empregos e afins.

Michelle Dean (2018) assinala que Kael buscava por oportunidades para viver da escrita em grupos intelectuais e que: "precisou da ajuda de Sontag para, após muitos anos de tentativas, finalmente chamar a atenção dos intelectuais de Nova York que povoavam as páginas da *New York Review*. As duas se conheceram em algum lugar esquecido agora, meses antes do lançamento de *O grupo*. Sontag ficou impressionada com Kael" (Dean, 2018, n/p). Entre problemas financeiros e a manutenção desse lado crítico-artístico cinematográfico, Kael desenvolveu uma imagem paradoxal de si para seus pares, mas chamou atenção com a publicação de *Perdi no cinema*, reunião de artigos e ensaios para *Film Quarterly*, *The Atlantic* e *Sight and Sound*. E a soma que faz sentido é a performatividade da escrita aliada à reflexividade crítica, com destaque para "Trash, art and the movies", publicado originalmente em 1969, na revista *Harper's*. É notável que há um diálogo — ainda que não admitido — com o "Contra a interpretação", de Sontag, que segue uma mesma linha de raciocínio do famoso argumento a favor do erotismo ao invés da hermenêutica, mas vinculado diretamente ao cinema: "Se crescemos no cinema, sabemos que o bom trabalho é contínuo, não com a tradição acadêmica e respeitável, mas com os vislumbres de algo bom no lixo, porém queremos que o gesto subversivo

seja levado para o domínio da descoberta. O lixo deu-nos um apetite pela arte” (Kael, 1969, n/p, tradução minha)⁷.

Joan Didion, por sua vez, não teve um foco único ao longo de sua produção, pode-se pensar na autora como uma crítica cultural também, assim como Sontag, mas, no caso dela, com predileção para a cultura e política norte-americanas especificamente. Ficou conhecida por suas obras de não ficção e por ser a precursora do movimento chamado *New Journalism*, que abrangia técnicas literárias mais expressivas para a produção de textos de não ficção/jornalísticos a partir da década de 1970. Publicou, então, obras significativas, como: *Rastejando até Belém* (1968) e *O álbum branco* (1971). Não obstante, um pouco mais tarde, atuou como ficcionista, boa parte das pesquisas que a retomam nesse âmbito olham para *O ano do pensamento mágico* (2005) e *Blue nights* (2011) como narrativas autoficcionais para refletir sobre o luto ou sobre o papel da escrita nesse período de reorganização após a morte, seja ela abrupta ou prematura. É visto também esse espaço sutil nos ensaios e ficções de Didion. Segundo Dean, ela: “escreveria sobre o que, a seus leitores, pareciam ensaios confessionais sobre o divórcio, seu hábito de manter um caderno de anotações e respeito próprio. Mas ela sabia que estava selecionando e se segurando; sabia que certos elementos de sua história estavam sendo omitidos” (Dean, 2018, n/p).

Nota-se nas duas figuras elencadas que existe um elo semelhante ao de Sontag, que pode vir a ser uma indicação extensiva, assegurando um terreno e um tempo fértil da crítica performática.

Por conseguinte, a tese lida com o *espaço* tênue entre subjetividade e objetividade crítica de Sontag, e é justamente pela rota alternativa em que se faz necessário apontar quais fios subjetivos são esticados até sua obra crítica. Em uma das notas de apresentação e agradecimentos de *Contra a interpretação*, existe um trecho interessante em que ela (re)dimensiona o próprio trabalho como:

Nestes ensaios, falo muito sobre determinadas obras de arte e, implicitamente, sobre as tarefas do crítico, mas tenho consciência de que, no material aqui reunido, é pouco o que conta como crítica

⁷ Do original: "If we've grown up at the movies we know that good work is continuous not with the academic, respectable tradition but with the glimpses of something good in trash, but we want the subversive gesture carried to the domain of discovery. Trash has given us an appetite for art" (Kael, 1968). Disponível em: <https://scrapsfromtheloft.com/movies/pauline-kael-trash-art-movies/>. Acesso em: 26 jun. 2024.

propriamente dita. Deixando de lado alguns textos jornalísticos, a maior parte poderia ser talvez chamada de metacrítica - se o nome não for pomposo demais. Eu estava escrevendo de maneira ardorosamente parcial sobre *problemas* que me foram levantados por obras de arte (Sontag, 2020, p. 7).

A nota é de 1966, pouco mais de um ano depois da primeira edição (e das repercussões individuais dos ensaios, vale dizer). Aliás, elegem-se destaques da citação que se encaminham às tarefas da tese: i) a consciência reflexiva sobre o trabalho crítico; ii) a designação de uma metacrítica; e iii) a forma em que a parcialidade é assumida, com um advérbio de modo/intensidade, levando-a para perto da subjetividade.

Poucas linhas adiante, Sontag (2020) escreve sobre o valor de seus ensaios: "de todo modo, o eventual valor que esses ensaios possam ter, e até onde *não se resumam a meros estudos de caso de minha sensibilidade em transformação*, funda-se não nas avaliações específicas que fiz, e sim no interesse dos problemas levantados" (Sontag, 2020, p. 8-9, grifos meus). Assim, antecipo que uma das preocupações da tese é a de não meramente buscar a pessoa Susan Sontag em suas obras, contudo, é, sim, entender de que modo a subjetividade e a sensibilidade, somadas à técnica e à erudição, dão forma ao texto crítico — e também performático.

É por isso que, frente ao possível, optei por averiguar como funcionam as notas paratextuais da obra principal de Sontag, afinal, a criticidade dela sobre o próprio trabalho era tema assíduo de suas anotações e palestras, mas também das suas notas em reedições.

Ainda em *Contra a interpretação*, a autora reavalia sua postura enquanto escritora e ensaísta (nota-se essa distinção):

Vejo o mundo de outra maneira, com olhar mais fresco; minha concepção sobre minhas tarefas como romancista mudou radicalmente. Poderia descrever o *processo* da seguinte maneira: antes de escrever os ensaios, não acreditava em várias das ideias neles adotadas; ao escrevê-los, acreditava no que escrevi; depois, deixei novamente de acreditar em algumas dessas mesmas ideias — mas de outra perspectiva, *uma perspectiva que incorpora* e se alimenta com o que há de verdade na argumentação dos ensaios. *Escrever crítica se revelou um gesto não só de expressão intelectual pessoal, mas também de libertação de um peso intelectual* (Sontag, 2020, p. 9, grifos meus).

Para dar prosseguimento, houve a separação e a escolha de materiais para consultas biográficas, com o crivo de que não utilizassem a imagem de Sontag para fomentar polêmicas em torno de assuntos que foram driblados durante a vida, o que acaba sendo muito comum, principalmente no período perto de sua morte, como é o caso das questões que envolvem a sexualidade ou os posicionamentos políticos, em específico ao longo da juventude e da vida adulta. O objetivo dessa seleção é evitar materiais que lidem com a biografia da autora de um jeito sensacionalista.

Ademais, nesse momento de definir fontes externas de pesquisas biográficas⁸, decido por duas: *Susan Sontag: A Biography* (2014), de Daniel Schreiber; e *Sontag* (2019), de Benjamin Moser. Compreendo também os dois diários enquanto material de pesquisa: *Diários* (1947-1963) e *Diários II* (1964-1980). Portanto, são dois modos de acesso, ainda que não seja o lugar nem a intenção para uma busca estritamente biográfica, Sontag aqui é lida enquanto portadora da visão artística e do ato de criação (Bakhtin, 2000).

Separo, então, este momento para estabilizar de onde começo. Ainda na infância, sobretudo enquanto uma criança/jovem em formação, são determinantes os momentos que confeccionam um fato e de que forma isso se acopla à memória, desde a elaboração de um fato ou memória até o ponto em que se tornam objetos constantes de investigação. Percebo, assim, que é necessário lê-la desde o início enquanto uma autora em formação e, portanto, "participante de acontecimentos artísticos" (Bakhtin, 2000, p. 201).

A fim de melhor elucidar, priorizei estes fatos: viagens à China, morte do pai e escolha de um novo sobrenome, todos interligados. O impacto memorialístico e crítico desses eventos moldam a *personae* Sontag.

Sontag nasceu Susan Lee Rosenblatt, em 16 de janeiro de 1933, Nova Iorque. Filha de Mildred Jacobson e Jack Rosenblatt, um casal jovem e próspero com uma notável presença no mundo dos negócios para a época. Após o nascimento de Susan, Mildred permaneceu em Nova Iorque por um período breve, logo retornando às

⁸ A biografia escrita por Schreiber foi a primeira após a morte de Sontag, em 2004; publicada inicialmente em língua alemã e só depois traduzida para a língua inglesa. A recepção teve um volume considerável de resenhas críticas e tiragens editoriais. Já a biografia de Moser foi escrita com permissão e incentivo da família da autora, ganhando repercussão mundial e várias traduções. A obra é considerada o "retrato definitivo de Susan Sontag", além de ter conquistado o Prêmio Pulitzer de 2020 na categoria de Não ficção (biografia).

responsabilidades empresariais da sede da empresa, o que incluía viagens frequentes e estadias em Tianjin, na China.

Ao longo da infância e da pré-adolescência, tanto Susan quanto Judith (sua irmã mais nova) tiveram sua supervisão e criação delegadas a outras pessoas que faziam parte do círculo social/afetivo do casal, incluindo babás, parentes e avós.

As ausências justificadas pela necessidade de viajar à China fomentaram um desejo de pertencimento desse ritual familiar, porque ambas as crianças não podiam ir, mas eram levadas a crer que em breve poderiam. O que convém ressaltar a partir dessas ponderações é que esse trajeto imaginativo até a China pairava na rotina da [criança] Susan, visto que acompanha boa parte das suas memórias relacionadas à infância e comparece também nas biografias consultadas.

Do ponto de vista de Schreiber (2014), as viagens que os pais faziam à China eram sempre uma promessa, o que criou um imaginário entre o mundo que ela podia acessar e um mundo projetado.

Acima de tudo, os objetos de lembrança que seus pais trouxeram da China fizeram Susan se lembrar da casa chinesa deles, a casa que ela nunca veria. Quando ela cresceu, essa exclusão da vida de seu pai e de sua mãe foi uma experiência profundamente dolorosa, como a própria Sontag diz na história da retrospectiva. Seus pais passariam apenas alguns meses em Nova Iorque antes de retornar à China (Schreiber, 2014, p. 5, tradução minha)⁹.

Para Schreiber (2014, p. 6), as lembranças desse período são caracterizadas posteriormente como algo além do comum da nostalgia, incorrem também ao tom amargo que envolve a configuração familiar. Entretanto, o espaço geográfico do qual ela não fazia parte toma forma como um espaço imaginativo, não cabe aqui realizar uma toponálise, mas, sim, ressaltar *se e de que forma* esse lugar-outro comparece.

Já enquanto menção significativa do período, no acesso biográfico de Moser (2019), há inclusive mais informações sobre o fato. Para Moser, a obsessão com o país oriental é uma característica passada de mãe para filha, pois a percepção inicial e fértil sobre o país vem de Mildred, e a China passa a se tornar "o lugar das primeiras

⁹ Do original: "But above all, the souvenir objects her parents brought back from China reminded Susan of their Chinese house, the house she would never see. As she grew up, this exclusion from the life of her father and mother was a deeply painful experience, as Sontag herself says in the retrospective story. Her parents would spend only a few months in New York before returning to China" (Schreiber, 2014, p. 5).

e mais potentes das fantasias geográficas de Susan" (Moser, 2019, p. 38). E em relação à formação de uma imagem, obtém-se via biografias que havia uma comparação constante entre a cultura oriental e a cultura sob qual Susan estava sendo criada, observada também em seus registros diarísticos. De acordo com Moser, China foi sua primeira ficção (2019):

No início dos anos 1970, durante sua abortada carreira de cineasta, ela esboçou um roteiro protagonizado por um próspero casal na concessão britânica de Tientsin. O pai tuberculoso "ama o jogo de ganhar dinheiro", embora seu "passado humilde" lhe dê um "sentimento de inferioridade social". O casal era adulado por serviçais e protegido por arame farpado de uma China desagradável onde as pessoas urinavam nas ruas. "Esposa: louca", escreve Susan sobre a mãe. Na página seguinte ela pergunta: "E a Mildred (pobre Mildred), maluquinha de pedra?" (Moser, 2019, p. 38).

Logo, percorrendo a vida (registrada), percebe-se que o país configura uma questão recorrente e incisiva; curiosamente, é uma das associações mais diretas entre vida e narrativa que Sontag deixou em aberto tanto na ficção quanto nos ensaios. Convidada para ir à China a trabalho entre 1972 e 1973, os biógrafos apontam para uma decepção do país real, e não aquele imaginado. O objetivo da viagem era entregar um livro sobre o país e dedicado ao pai, ao final, Sontag entregou "Project for a trip to China". Portanto, na ficção, vê-se dois modos de mobilização do espaço.

Publicado em 1978, *I, etcetera* é uma coletânea formada por oito contos¹⁰. O primeiro deles é "Project for a trip to China", um dos mais autoficcionais, de acordo com uma análise posterior de seu filho, David Rieff¹¹. O conto acolhe diferentes formas narrativas em 13 entradas, com foco narrativo em 1ª pessoa e a espacialização não convencional. De certa forma, existe uma "colagem" do que parecem ser registros de memória, diálogos, listas, quadros.

Brevemente, de modo a apenas assentar que se trata de uma narrativa autoficcional, tomo por sua definição o conceito e debate estabelecidos entre Serge

¹⁰ Para Moser, o livro é uma coleção de histórias com *memórias poéticas*, não necessariamente ficção (2019, p. 362). Contudo, o material foi publicado e depois reunido em *I, etcetera* e *Debriefing* como tal.

¹¹ "Com data de janeiro de 1957, a longa evocação de ss da sua infância, escrita em modo de notas, quase como um fluxo de consciência, exceto por alguns contos autobiográficos como "Projeto de uma viagem à China" (Rieff apud Sontag, 2009, p. 122).

Doubrovsky e Philippe Lejeune na década de 1970. O gênero em si é considerado híbrido, uma espécie de entre-lugar (Lima; Stuchi, 2018, p. 14), e os dispositivos que o conferem unidade são: nome do autor, ficção e autobiografia.

Além desses elementos considerados, tomo também como chave de leitura o espaço narrativo que direciona o vínculo à vida privada do autor e compõe um espaço biográfico. Vale acentuar que a definição inicial se dá de modo secundário a partir de Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico* (2008), uma vez que a preocupação primordial daquele tópico era a distinção e a especificidade da autobiografia, compreendida por ele inicialmente como: "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade" (Lejeune, 2008, p. 10). Digo inicialmente porque a questão prolonga-se pelo estudo inteiro, bem como por temáticas a fio, que serão devidamente retomadas quando necessário.

Entretanto, para este fim, disponho da releitura e extensão teórica de Leonor Arfuch, no livro *O espaço biográfico* (2010), porque entende o conceito de Lejeune como sugestivo, mas "não suficiente para delinear um campo conceitual" (2010, p. 58). Assim, alia ao conceito um primeiro entendimento, qual seja: "confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa" (p. 58), o que é abrangente na medida que articula estética, conteúdo e recepção. De forma pragmática, o critério de funcionamento, nos termos da crítica, percorre a leitura e recepção com um olhar menos "contratual" (como estipula Lejeune), e mais dialógico. Nesse sentido, atém-se, majoritariamente:

[...] a procedimentos retóricos como constituinte essencial do atributo 'autobiográfico'. Em nossa ótica, é possível então estudar a circulação narrativa das vidas - públicas e privadas -, particularizando os diferentes gêneros, na dupla dimensão de uma intertextualidade e interdiscursividade, isto é, na deriva irrestrita dos 'ideologemas' no nível da doxa (modelos de vida, de sucesso, de afetividade etc.) e na interatividade formal e deontológica dos discursos envolvidos (procedimentos narrativos, pontos de vista, esquemas enunciativos, viradas retóricas, modalizações do ser e do dever-ser etc.) (Arfuch, 2010, p. 59-60).

Ademais às questões formais, como é descrito no trecho, um outro atributo considerado, embora isso seja uma preocupação epistemológica para Arfuch, "parte da não coincidência essencial entre *autor* e *narrador*, resistente inclusive ao efeito de

mesmidade que o nome próprio pode produzir" (2010, p. 60). Dessa forma, a não obrigatoriedade reforça a dimensão simultânea, ou seja, a *insistência sincrônica*, que o espaço biográfico pode produzir. E, por simultâneo, Arfuch (2010, p. 60) assinala: "ao mesmo tempo o rastro semiológico saussureano e o sintoma, aquilo que insiste aqui e ali", incluindo suas distinções de tipos e usos.

Para a crítica, lidar com o espaço biográfico é "propor relações, em presença e ausência, entre formas com grau diverso de proximidade" (Arfuch, 2010, p. 58). Por isso, a leitura e análise dos textos de Sontag que precisam mobilizar eventos biográficos baseiam-se nessa intercambialidade de narrativas.

O conto, composto como um mosaico, inicia-se com a afirmação: "I am going to China"¹², o que se segue é de fato um *projeto* de viagem, junto a fragmentos de memória do narrador, pode-se entendê-lo como um conto fragmentário que circula tematicamente sobre o futuro, uma vez que as atitudes dispostas pelo narrador são projeções, apegando-se a objetos, pessoas e fatos do passado.

A forma do conto é separada por números romanos, bem próximo a alguns ensaios de Sontag, acentuando o início e o fim de cada argumento, é assim com "*Notes on camp*", por exemplo. A identificação de que se trata de uma autoficção se dá justamente por conhecer boa parte de sua biografia, incluindo episódios relacionados à China, à Mildred e ao pai. A seguir:

David wears my father's ring. The ring, a white silk scarf with my father's initials embroidered in black silk thread, and a pigskin wallet with his name stamped in small gold letters on the inside are all I possess that belonged to him. I don't know what his handwriting was like, not even his signature. The flat signet of the ring bears his initials, too.

— Surprising that it should just fit David's finger. [...]

My father keeps getting younger. (I don't know where he's buried. M. says she's forgotten.) (Sontag, 2002, n/p, grifos meus).

Deste trecho, destaco, assim, os elementos de nomeação ao círculo familiar do narrador: David (filho), M. (mãe) e seu pai, compreendendo também como simbólico que o pai recebe o *título* de pai, em que nunca é chamado por seu nome, ao contrário da forma de tratamento com a mãe, que ocasionalmente é chamada como tal, mas na

¹² Por se tratar de um texto literário sem tradução especializada para a língua portuguesa, opto por manter os excertos literários no original em inglês.

grande maioria das vezes, o narrador a chama pela abreviação, M., ou pelo primeiro nome, Mildred; em paralelo aos diários, por exemplo, esse aspecto é semelhante. A escolha reflete aproximações e distanciamentos, acima de tudo, sobre afetos e papéis tipicamente sociais.

Dessa maneira, há uma insistência do narrador em retornar ao primeiro indício de vida de si mesmo, isto é, sua concepção.

Conception, pre-conception.

What conception of this trip can I have in advance?

Already six years older than my father when he died, I haven't climbed the Matterhorn or learned to play the harpsichord or studied Chinese.

A trip that might ease a private grief? (Sontag, 2002, n/p).

Ainda sobre a narrativa, por meio do excerto, exemplifica-se como o lugar-China ativa elementos imaginativos para o narrador, seja em especulações que anunciam ou sintetizam o conteúdo, o literário e até mesmo o confessional, ou ao modo do narrador: "archaeology of conceptions" (Sontag, 2002, n/p). E aqui há uma modalidade discursiva elaborada pela autora em que esses trechos únicos, próximos a aforismos, visto que são sentenças curtas e lineares, podem ser lidos nos dois sentidos, de prenúncio ou desfecho, como é o caso da assertiva mencionada há pouco. Reparo, ainda, na consciência sequencial do narrador, que impele ao leitor essa mesma leitura. Sob um mesmo eixo no conto, o "II", o termo *archaeology* é usado duas vezes: "archaeology of longings"¹³, primeiro; "archaeology of conceptions", como penúltima frase. Entre saudades, desejos e concepções é que se enxerga o fator de propulsão da narrativa, que é o tempo e sua percepção de finitude: "a arquitetônica do mundo da visão artística não organiza só o espaço e o tempo, organiza também o sentido; a forma não é só forma do espaço e do tempo, é também forma do sentido" (Bakhtin, 2000, p. 153). Se posso ir mais longe a partir disso e pressuponho que nenhuma escolha lexical foi à toa, *archaeology*/arqueologia é o estudo de espaços, objetos e ferramentas que pertenciam a sujeitos do passado; novamente Sontag: "my father keeps getting younger. (I don't know where he's buried. M. says she's

¹³ Das traduções para *longings*, ateno-me às duas mais diretas, saudade e desejo. Disponível em: https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/longing#google_vignette. Acesso em: 19 jul. 2024.

forgotten.)” (2002, n/p). Assenta-se, dessa forma, como uma narrativa regida pelo tempo, pelo espaço e pela memória.

Simbolicamente, em um consenso entre as culturas, para Chevalier e Gheerbrant (2001), a viagem é uma constante busca, seja espiritual, post-mortem, psíquica: "resume-se, no entanto, na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta" (p. 951); as leituras variam de acordo com os estudos de partida, psicanalítica, religiosa, cultural. No caso da literatura, a viagem simboliza aventura e procura, seja abstrata ou material, "mas essa procura, no fundo, não passa de uma busca e na maioria dos casos uma fuga de si mesmo [...] eternamente insatisfeitos, sonham com o desconhecido mais ou menos inacessível" (p. 952).

Dessa forma, considerando o espaço narrativo, a China é o lugar que o narrador-personagem procura. Por meio do *projeto* e das densas descrições subjetivas, o exercício do narrador é posto à prova, angariando matérias melancólicas, como fotos, objetos pessoais, cartas, decoração: "David wears my father's ring. The ring, a white silk scarf with my father's initials embroidered in black silk thread, and a pigskin wallet with his name stamped in small gold letters on the inside are all I possess that belonged to him" (Sontag, 2002, n/p), ao mesmo tempo que, em consonância ao que o dicionário de símbolos indica, a procura é o mesmo caminho da fuga, talvez um ofuscamento de objetivos. A tensão desse caso demarca que a viagem para a China não é uma viagem de campo, de pesquisa ou de lazer. Além do deslocamento do sujeito para um lugar, vê-se também um trajeto interior do narrador. Inclusive, a constante necessidade de reforçar elementos que retomam uma realidade anterior, impossível de ser reproduzida na atualidade, pode indicar uma tentativa de simulação, o que é uma situação de resolução interna, até mesmo porque o funcionamento do texto permite a inferência de que o narrador *escreve*. Isso posto, busco destacar e não confundir a figura do narrador com a figura da autora, conforme Bakhtin (2000, p. 152) também: "[...] acentua o traçado das fronteiras entre o autor e o herói, entre o portador do conteúdo de sentido da vida e o portador de seu acabamento estético"; por mais que as indicações autoficcionais sejam consideradas, as categorias de leitura e análise narrativas ensejam o texto literário entendido como tal, não como relato ou algo de natureza próxima.

Assim, com esses elementos, o narrador de "*Project for a trip to China*" faz os preparativos para uma viagem a uma China em que o pai ainda existe, o que é possível aproximar ao simbolismo máximo de Chevalier e Gheerbrant (2001): "a

viagem torna-se signo e o símbolo de uma perpétua recusa de si mesmo [...] seria preciso concluir que a única viagem válida é a que o homem faz ao interior de si mesmo" (p. 953).

O contexto de produção em que esse conto foi escrito é anterior à época da autora viajar ao país de fato, foi lançado às vésperas. Nesse sentido, relaciono à forma como Machado e Pageaux (1988) definem a viagem como tema literário: "ela pode estruturar um texto ou o imaginário de um escritor e quais serão os diversos aspectos e metamorfoses desse tema. *O caso-limite dessa metamorfose é o da viagem imóvel - a mise en scène do eu num espaço feito de palavras*" (p. 33, grifos meus). Dessa perspectiva, ainda surge a questão do estrangeiro, porque a viagem implica na simultaneidade das duas coisas, Machado e Pageaux ressaltam que a viagem é um modo de revelação dos problemas do ser, sobretudo enquanto experiência do estrangeiro (vivido ou imaginado), o que corrobora à linha simbólica (Chevalier; Gheerbrant, 2001).

Nesse prisma da experiência do viajante, retomo a ideia principal do texto de Walter Benjamin (1987). Compendo a *Rua de mão única*, "Porcelanas da China" é um material sucinto sobre cultura e a arte chinesa de copiar livros. Nele, o autor alemão utiliza uma imagem em analogia à experiência e ao lugar: "a força da estrada do campo é uma se alguém anda por ela, outra se a sobrevoa de aeroplano. Assim é também a força de um texto", isto é, a dicotomia entre uma visão que olha *de cima para baixo* e uma outra que olha *para a frente*, aquela que experencia e aquela que observa a experiência (o que, de modo mais pragmático, para as categorias narratológicas, pode ser o narrador-personagem e/ou observador). Para Benjamin (1987): "Quem voa vê apenas como a estrada se insinua através da paisagem, e, para ele, ela se desenrola segundo as mesmas leis que o terreno em torno. Somente quem anda pela estrada experimenta algo de seu domínio e de como, naquela mesma região que, para o que voa, é apenas a planície desenrolada" (Benjamin, 1987, p. 16). Ressalto essa noção de Benjamin para projetar que o acabamento estético do conto acessa essas duas visões: a) o narrador que configura a ambientação desejada; e b) o narrador que experencia seu desejo (o de se inserir na mesma linha espaço-temporal do pai).

Em outras palavras, a respeito do tema viagem, Machado e Pageaux (1988) designam à viagem imaginária:

Uma tentativa de apropriação de ideias e de palavras, uma reconstrução verbal de um espaço mítico, espaço de substituição relativamente a um mundo tido por conhecido [...] a viagem imaginária, pelo conjunto de conhecimentos na base dos quais ela se constrói, propõe um verdadeiro itinerário intelectual, um percurso iniciático (Machado e Pageaux, 1988, p. 48).

Em síntese, convém pontuar como assimilo essas mobilizações no conto de Sontag via indissociabilidade de forma e conteúdo - investida que também está pautada nos argumentos da autora no ensaio "Contra a interpretação" ao: "mostrar [a arte e nossa experiência] como ela é o que é, e mesmo é isso o que ela é, e não o que ela significa" (Sontag, 2020, p. 29). Portanto, traço o esforço em etapas: i) a narrativa fragmentária é guiada por um narrador autodiegético que progride e regride a qualquer tempo; ii) a recolha de objetos melancólicos (como fotografias, itens pessoais etc.) ao longo do conto mantém a construção de um espaço hipotético (até mesmo para a ficção) constante, sempre em movimento, sempre possível; iii) tais elementos, quando aliados, indicam essa marcação do tempo, em especial no que se refere às ideias de (re)construção de um universo, no sentido de totalidade em espaço-tempo-sentido entre os sujeitos protagonistas do conto; iv) esse empenho se dá a fim de se aproximar de um universo em que conviveria com o pai, ou participaria da memória dele e vice-versa; v) para tanto, o narrador autodiegético adquire duas posturas, a que se situa consciente de sua posição entre leitor e narrativa, ou seja, aquele que narra, mas também aquele que divaga, como uma extensão-outra, sobre si mesmo. Proponho, então, que essa extensão (re)narrada indica a noção refletida de alteridade, uma cisão do eu, *aquele que é e aquele que quer parecer ser*, o que vinculo à condução da escrita como trabalho para a feitura do eu-outro ou, nos termos da tese, do eu-performático.

Como fica evidente nos diários também, o lugar-China funcionava como mais do que um lugar para viajar, era uma projeção da própria imaginação. A seguir, um excerto de *Diários II*:

21/10/72

Duas metáforas enraizadas na minha vida:
viagem à China

o deserto

Deserto - estase, vazio, nudez, pouquíssima gente, ser simplório, história repetitiva

China - movimento, cultura superior, paisagem verde, história suntuosa, gente demais (Sontag, 2016, p. 383).

Dessa forma, explico que esses apontamentos partem também pela forma em que a escritora distribui elementos referenciais. Sempre em primeira pessoa do singular, o estilo do conto se aproxima bastante do que compõe os diários, como é o caso das listas, a título de exemplo, são: "Variables", "Hints", "First conceived when?", "Four causes of my wanting to go to China", entre outras. Como cada retrato da memória é individual, seja pelo narrador do conto ou dos diários, há uma característica comum pelo tom nostálgico, com a curiosidade de ser sobre algo *anterior* ao acontecimento, tanto o conto quanto os diários comunicam a premissa de ficção.

Como já discutido, as autorreferências entre conto e vida que reconheço são as que inferem à mãe (chamada de Mildred ou somente M.), ao pai e à morte dele, como é retomado nos seguintes trechos também:

Prenatal relation to China: certain foods, perhaps. But I don't remember M. saying she actually liked Chinese food (Sontag, 2002, n/p).

Not only my father and mother but Richard and Pat Nixon have been to China before me. Not to mention Marco Polo (Sontag, 2002, n/p).

My father was sixteen when he first went to China. M. was, I think, twenty-four (Sontag, 2002, n/p).

Por projeção da própria imaginação, entendo que o narrador articula essas variáveis porque configura um *ambiente* em que estava ausente, mas agora com suas percepções e desejos, isto é, um horizonte possível e habitável, exceto pelos *indícios da marcha do tempo* (Bakhtin, 2000, p. 244). À vista dos excertos, há: i) o esvaecimento da memória; ii) uma cronologia anterior e um espaço não ocupado em simultaneidade; iii) um ultrapasse de tempo, em que o narrador se dá conta que a morte de seu pai ficou presa a um espaço-tempo impossível de alcançar. Percebe-se esses elementos como: "o preenchimento do espaço como um todo em formação, como um acontecimento, e não como um pano de fundo imutável ou como um dado preestabelecido" (Bakhtin, 2000, p. 244), com isso, há um exercício estético de reconstruir esse espaço-tempo em que o pai ainda existe e em que o narrador faz parte.

Embora a questão principal gire ao redor da existência ou, neste caso, da falta dela, o narrador retoma memórias das quais não participou, objetos que não manuseou e situações deduzidas, o esforço é o de alinhar o cronotopo, visto que "os componentes espaço-tempo-sentido que constituem o todo do herói não existem isoladamente" (Bakhtin, 2000, p. 153). Consequentemente, a organização de sentidos nesse conto se dá por meio da reconstrução dessa cronologia já mencionada, a qual o narrador faria parte, estaria presente. Por sua vez, os ensaios demonstram a preocupação com a temática, com destaque para "Questões de viagem" (1984) e "Viagem a Hanói" (1969).

"Questões de viagem" é um dos ensaios de *Questão de ênfase* (2005), sem um foco único ou explícito, Sontag pondera sobre os aspectos que confluem o ato de viajar, mas também os papéis dos viajantes, objetivos, desejos e expectativas. Ainda assim, como correlação ao que já foi exposto sobre o tema, é perceptível uma outra dimensão da perspectiva da autora,

A literatura de viagem que pode ser entendida como pré-moderna admite como ponto pacífico o contraste entre a sociedade do viajante e as sociedades definidas com anômalas, bárbaras, retrógradas, bizarras. *Falar sob a máscara do viajante, um observador profissional (ou mesmo amador)*, era falar em nome da civilização; nenhum viajante pré-moderno se julgava bárbaro. A moderna literatura de viagem começa quando a civilização se torna uma ideia crítica e também uma ideia evidente em si mesma — ou seja, quando não está mais tão claro quem é ou não civilizado (Sontag, 2005, n/p).

Essa ideia acaba por profissionalizar o trajeto do viajante, que, antes do desenvolvimento dos conceitos de civilização e cultura, tratava do consenso implícito que distinguia a sociedade do viajante e as sociedades que são apresentadas como anômalas, bárbaras, retrógradas etc. Nessa tradição, o ato de viajar e relatar essas experiências é visto como uma manifestação da civilização, com o viajante posicionando-se como um representante dessa civilização. Nenhum viajante da era pré-moderna se considerava bárbaro, o que reflete também uma visão unidimensional e hierárquica das culturas e sociedades encontradas, pensando inclusive em uma hegemonia intelectual que identificava o outro primeiro como inimigo, depois como exótico. Assim, para Sontag, a literatura de viagem moderna surge quando a noção de civilização passa a ser concebida como uma ideia crítica e autocrítica, ou seja,

quando a civilização não é mais tratada como uma condição evidente e inquestionável. Em vez de uma dicotomia simplista entre civilizado e bárbaro, a literatura de viagem moderna engaja-se em uma análise mais complexa e questionadora da própria ideia de civilização. O percurso empregado nesse texto crítico de Sontag reflete também o modo de tratamento que a autora tem enquanto contista, por exemplo.

No passado, viajar era, em si, uma atividade anômala. Os românticos constroem o eu como um viajante por excelência — um buscador, um eu sem lar cuja cidadania verdadeira é de um lugar de todo inexistente, ou que ainda não existe, ou que não existe mais; um lugar deliberadamente entendido como um ideal, em oposição a algo real. Subentende-se que a viagem é interminável e que o destino da viagem, portanto, é flexível. *Viajar torna-se a própria condição da consciência moderna, de uma visão moderna do mundo — a representação do desejo ou do desalento. Nessa visão, todos são potencialmente viajantes.* A generalização da viagem tem por fruto um novo gênero de escritos de viagem: a literatura de decepção, que daqui em diante irá rivalizar com a literatura de idealização (Sontag, 2005, n/p).

O ensaio aborda a transformação do conceito de viagem ao longo da história, destacando como ela foi reinterpretada na era romântica e as implicações na literatura. Em consonância ao trabalho ficcional, é visível que a autora elabora de modo que essa concepção de desejo e desalento seja externalizada via personagem principal, por exemplo:

One certainty: China inspired the first lie I remember telling. Entering the first grade, I told my classmates that I was born in China. I think they were impressed (Sontag, 2002, n/p).

Whose voice is the voice of the person who wants to go to China? A child's voice. Less than six years old (Sontag, 2002, n/p).

I still weep in any movie with a scene in which a father returns home after a long desperate absence (Sontag, 2002, n/p).

Nesses três excertos, a posição do herói viajante esbarra no propósito inicial da ficção, do desejo e do desalento: i) enquanto força motriz da *persona* Sontag, o lugar-China estava presente desde o início; ii) como propulsor da viagem com destino

à China, deve-se àquela primeira mentira, sua primeira ficção; iii) e a imagem que centraliza esses tantos inícios, a falta de um encerramento embora a autora enquanto crítica assinalasse também que a busca não se trata necessariamente do resultado, mas, sim, dela como trajeto, como experiência: "o paraíso está sempre sendo perdido". Ainda em "Questões de viagem", Sontag elabora que, no passado, a atividade de viajar era considerada incomum e excepcional. Durante o período romântico, havia uma construção de imagem do sujeito como um "viajante por excelência", um ser em busca constante, cuja verdadeira cidadania pertencia a um lugar que não existe ou que nunca existiu. Esse lugar é entendido como um ideal abstrato, em contraste com uma realidade possível. Nesse contexto, a viagem é lida como um processo interminável, e o destino é encarado como algo flexível e em constante mudança; exceto por um motivo irreversível, que é a morte.

O conceito de viagem se torna, então, uma característica definidora da consciência moderna e da visão de mundo contemporânea, representando tanto o desejo quanto o desencanto. A ideia de que todos são, em potencial, viajantes sugere uma democratização da experiência de viajar. Como resultado, para Sontag, surge um novo gênero literário: a literatura de decepção, que contrasta com a de idealização, o que aproxima o conto analisado como um ponto de convergência dos dois contrastes, visto que a personagem principal oscila entre o lugar ideal e aquele encontrado/possível: "Already in possession of my visa, I am impatient to leave for China. To know. Will I be stopped by a conflict with literature?" (Sontag, 2002, n/p). Paralelamente ao ensaio, Sontag entendia que essa nova forma de escrita refletia uma abordagem mais crítica e realista da experiência de viagem, desafiando a visão romântica e idealizada que predominava anteriormente, assim como a representação da experiência de deslocamento e exploração no contexto moderno (Sontag, 2005).

A maior relevância para tratar da viagem se dá pela semelhança com a literatura, isto é, como um exercício de alteridade. Ainda, por alteridade, entende-se a mesma linha de Bakhtin (2000), qual seja: "o homem não tem um território inteiro e soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si, ele olha o outro nos olhos ou com os olhos do outro" (2000, p. 341). A zona de fronteira na obra de Sontag que encadeia o exercício de alteridade pode ser localizada na morte do pai, com ênfase para o *desconhecimento* que o fato significou. De acordo com seus diários, também apurado pelos biógrafos, seu pai morreu aos 33 anos, quando ela tinha 5, o que foi tratado sob o modo evasivo da mãe. Conforme Moser (2019),

Mildred, a mãe, mentiu sobre quando e como pai de Susan havia morrido e onde estava enterrado: “Não contou a Susan quando o pai desta morreu — e, quando o fez, mentiu tanto sobre a causa da morte como sobre o local onde foi enterrado. (Décadas depois, ao tentar encontrar o túmulo dele, ela se frustrou por conta da informação errada.)” (Moser, 2019, p. 35).

No início do trabalho, quando menciono que os eventos biográficos configuram o eu-performático de Sontag e são interligados é a isso que me refiro: a morte de seu pai deu espaço à alteridade, não no sentido sentimental, visto que não me alio à crítica expressiva, mas na esfera imaginativa que dá margem ao exercício da escrita. Faço, então, esse ciclo cronológico: Susan Lee Rosenblatt nasce em 16/01/1933. Seu pai Jack Rosenblatt morre de tuberculose na China, em 1938. Nathan Sontag torna-se seu padrasto em 1945 e Susan decide adotar o sobrenome. Portanto, em sua primeira anotação escrita, em 1947, Susan já era Sontag.

Ao longo da construção desta tese, apego-me a duas ideias basilares: a de crítica performática, conceito desenvolvido por Henry M. Sayre (1989), e a de escrita como trabalho.

Para Sayre (1989), ao ler Barthes, o eu-performático surge *ao longo* do trabalho como escritor: “A partir de 1970, tudo na obra de Barthes gira em torno desse conjunto disruptivo de personagens ou personagens que constituem o eu barthesiano [...] Barthes, o autor, Barthes, o orador, Barthes, o leitor, e assim por diante” (Sayre, 1989, p. 260, tradução minha)¹⁴. Além disso, o crítico defende a ideia de ler o que Barthes escreve como *pose*: “como se fosse dito por um personagem de um romance” (Sayre, 1989, p. 263, tradução minha)¹⁵. Retomo esses dois procedimentos de Sayre com o objetivo de distinguir a tese e anunciar sua continuidade. Nessa linha de raciocínio, ao meu ver, o eu-performático de Sontag é constituído logo de saída, desde as primeiras anotações publicadas. Agregada a isso, há a ideia da escrita como trabalho, que remonta, ainda que metaforicamente, ao que Benjamin (1987) escreve em “Escavando e recordando”:

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. E o meio

¹⁴ Do original: “From 1970 on, everything in Barthes's writing revolves around this disruptive set of personae or characters which constitute the Barthesian self [...] Barthes the author, Barthes the talker, Barthes the reader and so on” (Sayre, 1989, p. 260).

¹⁵ Do original: “as if spoken by a character in a novel” (Sayre, 1989, p. 263).

onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. **Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava.** Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois "fatos" nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. **E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura.** E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente (Benjamin, 1987, p. 240, grifos meus).

Ao cabo, o texto de Benjamin é (e deve ser) um fio constelar do todo abordado neste tópico, ou seja, poderia aparecer conectado a todas as pontas abertas, mas destaco duas imagens principais para encerrar um assunto e passar ao próximo: i) o "dever-agir como um homem que escava" seria ler a obra como um trabalho? Ao ater a visão sobre o texto e entendê-lo como uma engrenagem em funcionamento, unindo passado, presente e futuro em uma mesma linha temporal para que nada seja desconectado no processo, tendo em vista o sentido diacrônico que os textos podem incumbir; estabelecer diálogos entre diferentes produções de Sontag a todo tempo porque há uma confluência temática entre gêneros discursivos; e talvez tomar a imagem arqueológica como metonímia de escavar o homem que escava, do trabalho sobre o trabalho, para chegar ao como, conectando as peças para chegar ao todo, uma vez que há evidências da construção de crítica performática; ii) já a segunda imagem configura e emula ao tempo e à experiência desse trabalho, entendido por Benjamin (1987) como "cautelosa e tateante na terra escura" para além do primeiro passo quase artesanal necessário. De acordo com Sayre (1989), a questão norteadora era: quem foi Roland Barthes? Era escritor, crítico ou a própria arte? A partir desse caso de Sontag, com conhecimento do objetivo por parte da autora,

conforme excerto dos diários que data de 1957, aos 24 anos: “Por que escrever é importante? Sobretudo por vaidade, eu suponho. Porque eu quero ser essa pessoa, uma escritora, e não porque exista alguma coisa que eu devo dizer. E no entanto por que não também isso?” (Sontag, 2009, p. 180).

A pergunta que catalisa e avança a/à tese é: como Susan Sontag foi escritora, crítica e a própria arte?

1.2 ESCRITA DIARÍSTICA E ENSAIO: O LUGAR DO EU E DA PERSONA

31 de dezembro de 1948
Será que nunca vou conseguir escapar
dessa interminável lamentação de mim mesma?
Todo o meu ser parece tenso - na expectativa...
(Sontag, 2009, p. 26)

Em *O livro por vir* (2005), Maurice Blanchot detém atenção ao gênero do diário íntimo e a narrativa, o capítulo em questão é considerado um texto norteador sobre o tema. Pensando diretamente em diários de artistas/escritores, em uma afirmativa inicial, Blanchot estabiliza aspectos de uma definição e seus problemas principais, o primeiro deles é o respeito ao calendário; ou seja, ainda que seu conteúdo advenha de diferentes matérias-primas (sonhos, ficções, comentários etc.) e seja submetido a toda e qualquer (des)ordem, o que pressupõe a liberdade primordial do gênero. Há uma "cláusula perigosa" com o calendário.

O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante. Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-se à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar. O que se escreve se enraíza então, quer se queira, quer não, no cotidiano e na perspectiva que o cotidiano delimita [...] Disso decorre que a sinceridade representa, para o diário, a exigência que ele deve atingir, mas não deve ultrapassar (Blanchot, 2005, p. 270).

Nesse sentido, pode-se considerar que a delimitação de tempo caracteriza a escrita diarística, isto é, os signos temporais que compõem o gênero, anos, meses, dias, horários. Na mesma medida, a partir do trecho de Blanchot, destaca-se uma ideia principal que envolve a premissa da data sobre a escrita, a da proteção.

Ao distinguir a narrativa do diário, o autor aborda *o que não diferencia*, incluindo a substância de um acontecimento. A extraordinariedade de um acontecimento/evento não é fator de distinção entre ambos os espaços literários, a diferença é que a narrativa é o lugar de imantação, porque ela "atrai a figura real para os pontos em que ela deve se colocar" (Blanchot, 2005, p. 271). Como exemplo, traz à cena o romance *Nadja*, de André Breton: "uma vida de acaso, nascida do acaso e encontrada por acaso" (Blanchot, 2005, p. 271), reforçando seu argumento inicial.

A escolha do termo *lugar de imantação*¹⁶ é interessante na medida em que se constata o significado individual, *imantação* é o equivalente à magnetização, e como uma comparação leva à outra, o papel da metáfora aqui é também explicar e unir o primeiro sentido mencionado.

Enquanto no lugar da narrativa: "Narra-se o que não se pode relatar. Narra-se o que é demasiadamente real para não arruinar as condições da realidade comedida que é a nossa" (Blanchot, 2005, p. 273); o diário é um espaço para insignificâncias: "Essa é sua inclinação, sua lei. Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar do silêncio" (Blanchot, 2005, p. 273).

Assim como a data envolve uma ideia de proteção da escrita, garantindo que aquele dia seja resguardado, existe também a ideia de compensação, que Blanchot (2005) explica da seguinte forma:

Parece haver, no diário, a feliz compensação, uma pela outra, de uma dupla nulidade. Aquele que nada faz de sua vida escreve que não faz nada, e eis, apesar de tudo, algo de feito. Aquele que se deixa desviar da escrita pelas futilidades do dia, agarra-se a esses nada para contá-los, denunciá-los ou gozá-los, e eis um dia preenchido. É a *meditação do zero sobre ele mesmo*, de que fala, valentemente, Amiel (Blanchot, 2005, p. 274).

Dessa maneira, o autor vive duas vezes. Ele produz também uma contradição ao trabalho do escritor, porque a escrita do diário funcionaria como uma espécie de refúgio dele mesmo, com dois movimentos circulares: não escrever, mas registrar no diário que não escreveu é escrever, enfim. Assim, uma das maneiras de proteger essa escrita (não oficial, talvez) é justamente datá-la, acrescentar uma entrada, atrair insignificâncias ao seu redor.

Um exemplo autodeclarado desse reflexo do escritor é visto logo em um dos registros iniciais de Sontag, em 1º de setembro de 1948:

Depois de escrever essa última frase, leio outra vez e penso em apagá-la. Porém, seria melhor deixar assim mesmo. — É inútil para mim registrar somente as partes agradáveis da minha existência — (Final, são tão poucas!) Vou anotar todo o estúpido desperdício de

¹⁶ Como estou tratando de um termo traduzido, reitero a utilização do livro editado pela Martins Fontes e traduzido pela Leyla Perrone-Moisés.

hoje, para que eu não seja complacente e transigente comigo mesma amanhã (Sontag, 2009, p. 21).

Não obstante, esse trecho dá, ainda, abertura para três momentos: a hesitação do que deve ser mantido nos registros, o que isso significa para a utilidade dos diários e a finalidade. Interessa-me como o eu de Sontag se apresenta nessa aura fora do corpo-escrito, dialogando com e sobre o texto.

A linguagem que fala de si mesma é inscrita na metalinguagem, nesse sentido, vale retomar Roland Barthes. Em "Literatura e Metalinguagem", o escritor parte de uma diferenciação entre linguagem-objeto e metalinguagem: a linguagem-objeto enquanto aquela que é matéria de investigação e a metalinguagem, que é a linguagem forjada pela qual se leva adiante tal investigação. Assim, isso permite que a linguagem consiga exprimir relações e estruturas dela mesma.

Para textos literários, isso passou a ser duplo "ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura" (Barthes, 2007, p. 28). O tema de maior interesse para essa fala é a que corresponde à pergunta de *quem sou eu?*, uma vez que "a verdade de nossa literatura não é da ordem do fazer, já não é mais da ordem da natureza: ela é uma máscara que se aponta com o dedo" (Barthes, 2007, p. 29). Segundo Barthes (2007), essa interrogação passou por fases, desde a consciência artesanal da fabricação literária, desejo de confundir em uma mesma linha escrita e pensamento da literatura, o anúncio de uma "literatura para o dia seguinte", até uma certa brancura da escrita; foram tentativas de definir o próprio século. O resultado desse questionamento é: "um jogo perigoso com sua própria morte, isto é, um modo de vivê-la, ela é como aquela heroína Taciniana que morre de se conhecer mas vive de se procurar (Eriphile em *Iphigénie*)" (Barthes, 2007, p. 28).

Voltando a Blanchot, que descreve ainda mais dois deslocamentos para relação do autor com seu diário, estas são problemáticas que muito interessam a esta tese, remetendo também ao que Sontag tenciona enquanto *metacrítica*, nesse caso, metaescrita?

A noção dos termos fica turva na medida em que a aproximação conceitual acontece de súbito, voltando: i) à sombra da não escrita, questiona e teoriza em que consiste escrever; ii) o interesse de pensar em si e voltar para si mesmo leva para uma ruminação de si mesmo de forma híbrida, "unindo a insignificância da vida com a inexistência da obra" (2005, p. 275). Por isso, para Blanchot (2005, p. 275), o diário,

ainda que outras coisas, é uma armadilha: "Escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia", é próxima à sina de Sísifo.

Na obra *O pacto autobiográfico* (2014), Philippe Lejeune dedica parte do estudo para elaborar mais sobre as conceituações do gênero a partir de "Um diário todo seu". Para Lejeune, a natureza do diário é sóbria, mas ao mesmo tempo irregular, visto que pressupõe ser uma atitude solitária e discreta, afastada dos demais; irregular também porque costuma ser mantida enquanto "uma crise, uma fase da vida" (Lejeune, 2014, p. 257).

No quesito definição, Lejeune acrescenta a Blanchot, dado o objetivo de cada um. A começar com a especificidade etimológica: "A palavra nos diz, em primeiro lugar, que é uma escrita quotidiana: uma série de vestígios datados [...] A base do diário é a *data*. O primeiro gesto do diarista é anotá-la acima do que vai escrever" (Lejeune, 2014, p. 259, grifo do autor). Essa chamada, acima do que virá a ser escrito, é o que chamam de "entrada". Assim, um diário sem data, sem entrada ou registro, "não passa de uma simples caderneta" (Lejeune, 2014, p. 260).

A importância da data é capital também para Lejeune, a ponto de que esse elemento seja o que demarca o território entre um gênero e outro, a saber: "Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia" (p. 260), tópico aprofundado por Leonor Arfuch. Outrossim, essa barreira que circunda o diário, atando-o a ser um gênero independente e não mero acessório ficcional, chega à questão da materialidade/suporte do texto.

De acordo com Lejeune, o diário também é um vestígio. Isso no sentido do material que o compõe e daquilo que está em seu entorno, porque exige, pensando no manuscrito, suporte próprio, normalmente cadernos, e, às vezes, é acompanhado de outros vestígios, como desenhos, objetos, flores, "sinais diversos arrancados à vida quotidiana e transformados em relíquias" (Lejeune, 2014, p. 260).

A relação com o suporte é tanta que Lejeune assimila um questionamento (respondido por ele mesmo) à leitura e ao suporte: "Quando se lê o mesmo texto impresso em um livro, será de fato *o mesmo*? Assim como as obras de arte, o diário só existe em um único exemplar" (Lejeune, 2014, p. 260).¹⁷

¹⁷ Ainda que o texto de Lejeune indique pontes aos estudos de materialidades ou crítica genética, esta pesquisa se atém ao material traduzido.

E, ainda, por ser uma série de vestígios, isso corrobora para a ideia de proteção de Blanchot. Assim estipula Lejeune (2014): "ele pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências" (p. 260). Então, o tempo forçosamente estipula um núcleo fixo para o diário.

Colocando Blanchot e Lejeune lado a lado, as proximidades são mais volumosas, especificamente sobre o que seria o eixo do diário. Para ambos, é a data e sua redoma sobre o tempo, essencial à forma.

Outro aspecto abordado é a submissão à regularidade, ainda que controverso nos dois estudos. Para Blanchot, é uma "regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar" (2005, p. 270), que está vinculada na manutenção de uma sequência do diário. E, para Lejeune, isso se dá no horizonte de expectativa, mais vinculado ao futuro, por isso a regularidade funciona como uma parte narrativa, quase instaurando a visão de um começo-meio-fim: "toda escrita de diário pressupõe a intenção de escrever pelo menos mais uma entrada que, por sua vez, convocará a seguinte, e assim sucessivamente" (2014, p. 270). Aqui, tendo a entender como contraditório e concordar com a definição de armadilha que Blanchot dá. Afinal, é como se ao mesmo tempo que protege fosse também aquilo que limita. A conexão entre escrita e data não surge apenas como um comprometimento para manter a sequencialidade, ou seja, isso não condiciona somente a forma, como também inclina-se sobre o conteúdo.

A distinção pauta-se na condição temporal e de continuidade, é desse modo que o gênero adquire o elemento cotidiano. Em *O espaço biográfico* (2010), Leonor Arfuch aponta para uma posição semelhante:

Se a autobiografia pode se desdobrar dilatadamente da estirpe familiar à nação, o diário íntimo promete, em vez disso, a maior proximidade à profundidade do eu. Uma escrita desprovida de amarras genéricas, aberta à improvisação, a inúmeros registros da linguagem e do colecionismo [...] *sujeita apenas ao ritmo da cronologia*, sem limite de tempo nem lugar (Arfuch, 2010, p. 143, grifos meus).

Essa constatação vem após uma série de discussões sobre a vida como narração, o eixo entre narrativa e temporalidade e a própria noção do eu no espaço biográfico. Em seguida, a crítica situa a autobiografia e o diário em oposição, uma vez que concorda com os outros atributos de condição elencados por Blanchot e Lejeune: liberdade formal, caminho irregular, vínculo à data.

Entretanto, de certa forma, Arfuch anuncia um território a mais, um passo largo e que convém a este trabalho. No excerto a seguir, é possível enxergar a concordância aos textos já referenciados:

O diário cobre o imaginário de liberdade absoluta, cobiça qualquer tema, da insignificância cotidiana à iluminação filosófica, da reflexão sentimental à paixão desatada. Diferentemente de outras formas biográficas, escapa inclusive à comprovação empírica; pode dizer, velar ou não dizer, ater-se ao acontecimento e à invenção, fechar-se sobre si próprio ou *prefigurar outros textos* (Arfuch, 2010, p. 143, grifos meus).

Isto é, o diário pode anunciar outros textos. E o que isso implica para a leitura dos diários de Sontag? Suas ideias ensaísticas, seus argumentos teóricos, suas posições estéticas e críticas aparecem nos diários. É possível entendê-los como, além de todas as outras definições, também uma gênese do pensamento. Em contrapartida, entendo como é complexo afirmar ou perambular sobre a intenção da escrita, mas é benéfico aproximar essas questões aos *vestígios* de que Lejeune falava.

Lidando com o que significaria ter um diário para um escritor, há um entrelugar. Para Arfuch (2010), concordando com Blanchot, pode-se pensar inclusive como um substituto para a autobiografia:

É assim que, nessa senda onde a tentação biográfica se torna irresistível para o escritor, *o diário poderá substituir, com vantagem, a autobiografia, consignar os fatos memoráveis e avançar mais um passo em direção ao íntimo* talvez menos 'biográfico' – a angústia, o medo, o erotismo. Do mesmo modo, e fora da intenção do autor, *poderá ser exumado, arqueologicamente, como marca vivida, fragmento, revelação* (Arfuch, 2010, p. 144, grifos meus).

De acordo com Arfuch, ainda, percebe-se que mais uma dualidade caminha próxima ao diário, que é a de manter uma vida dupla, abrindo espaço e tempo de escrita para o que seria uma "futilidade do dia perdido", porque o eu-escritor "se expande e se consola". Assim, há uma divisão desse eu no espaço do diário, uma vez que "aquilo registrado como marco, a frase sintomática, cifrada, a cena, o gesto anotado para a lembrança se dissolverão também, como o tempo mesmo, deixando uma armadura fantasmal, semivazia" (Arfuch, 2010, p. 144). Essas prerrogativas

envolvem o que seria a motivação ou a utilidade de um diário para o escritor. No caso de Sontag, não percebo que a escrita registrada nos diários seja considerada por ela menor do que de outras naturezas. Pelo contrário, parece haver uma complacência de que ali é o espaço feito para planejar prós e contras, discutir seus próprios argumentos, isso em relação à própria vida mas também ao que vem sendo escrito, por exemplo:

Os textos são objetos. Quero que eles afetem os leitores - mas de inúmeras maneiras possíveis. Não existe nenhum modo correto para experimentar o que escrevi. Não estou dizendo algo, estou permitindo que algo tenha voz, uma existência independente (uma existência independente de mim). Penso, penso de verdade, apenas em duas situações:

na máquina de escrever ou quando estou escrevendo nestes cadernos (monólogos)

conversando com alguém (diálogo) (Sontag, 2016, p. 170).

Esse é um dos excertos que torna explícita a posição de reflexão que Sontag tinha a partir do diário, chegando a ter um tom confessional e de reafirmação. Desse trecho, extraem-se as seguintes constatações: i) o tratamento do texto, visto como objeto, ou seja, autônomo; ii) a intencionalidade que a escrita procura; iii) a relação consigo mesma enquanto escreve é descrita por uma analogia com o monólogo, por isso (e por outras indicações), tende a colocar-se como uma persona/personagem. Além disso, há um reforço antes das distinções, "penso, penso de verdade", isto é, a escrita está vinculada diretamente à construção da lógica interna de raciocínio.

Dessa forma, faz-se propício trazer para a discussão textos ensaísticos da Sontag sobre a composição de diários, ambos presentes em *Contra a interpretação*. O primeiro, intitulado "O artista como sofredor exemplar", foi publicado inicialmente em 1962 na revista *The second coming*, e discute a composição dos diários do escritor italiano Cesare Pavese. Além das especificidades da literatura de Pavese, Sontag questiona a si mesma, como participante do grupo de leitores, da sua motivação ao ler, o que se procura em registros íntimos. Logo de saída, indica que isso nada tem a ver com uma explicação ou locução em *off* das obras: "Por que lemos o diário de um escritor? Porque elucida seus livros? É raro que isso aconteça" (Sontag, 2020, p. 64). Para ela, o que atrai a leitura é a forma crua em que o diário é escrito, ainda que seja

intencionalmente previsto para publicação. Vale lembrar que, a essa altura, Sontag já mantinha seus diários há aproximadamente 12 anos. Para a escritora, o diário detém o espaço em que o escritor fala em primeira pessoa, uma vez que "*temos contato com o ego por trás das máscaras do ego* nas obras de um autor. Nenhum grau de intimidade num romance proporciona isso" (Sontag, 2020, p. 64, grifos meus), até mesmo se este romance for autoficcional.

Dessa maneira, tendo a autoria em perspectiva, é notório avaliar as duas posições em que Sontag articula a metáfora da máscara.

A exemplo da primeira, no ensaio sobre Pavese, voltemos ao trecho destacado: há *um ego por trás da máscara do ego nas obras de um autor*. Até aí, contam-se três camadas pelas quais o diário adentra, máscara, ego e autor, nessa ordem. Do ponto de vista simbólico, a máscara tem significados diversos, se encararmos esse eu-performático, portanto, convém voltar à origem teatral, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001), no *Dicionário de Símbolos*, entre outras origens, a máscara teatral é um dos tipos de manifestação que validam uma função social: "as cerimônias mascaradas são cosmogonias representadas que regeneram o tempo e o espaço; elas tentam, por esse meio, subtrair o homem e todos os valores dos quais ele é depositário da degradação que atinge todas as coisas no tempo histórico" (2001, p. 596). Além disso, destaca-se também a representação de um espetáculo catártico, em que o homem e/ou sujeito enxerga sua vida como um drama coletivo ou uma narrativa, o que é uma oportunidade de aproximar novamente a simbologia ao que é proposto pela obra de Sontag, como já mencionado, enxergar a si mesma como um persona, *enxergar o eu pelo prisma do outro*.

A segunda posição da autora frente ao significado representativo da máscara surge quatro anos antes da data de publicação desse ensaio. Na entrada de 6 de janeiro de 1958, Sontag escreve a seguinte passagem:

6/1/58

Máscara nenhuma é uma máscara completa. Escritores e psicólogos têm explorado o rosto-enquanto-máscara. Não tão bem examinado: a máscara-enquanto-rosto. Algumas pessoas, sem dúvida, usam suas máscaras como invólucro para as emoções ágeis, mas insuportáveis, que estão por baixo. Mas a maioria das pessoas, seguramente, usa uma máscara para apagar o que está embaixo, e se torna apenas aquilo que a máscara representa que elas são. *Mais interessante do*

que a máscara como esconderijo ou disfarce é a máscara como projeção, como aspiração. Por meio da máscara do meu comportamento, eu não protejo o meu eu autêntico e em estado aberto - eu o subjugo (Sontag, 2016, p. 193).

O excerto é longo mas traz uma concepção íntegra, com três contrastes. São finalidades comuns para a máscara-enquanto-rostos: esconder, apagar e projetar, a última, então, assinalada pela autora como a mais interessante.

No ensaio sobre Pavese, Sontag continua a dialogar seguindo o percurso da obra, dando foco na leitura dos diários, para a autora, o que move a leitura é a insatisfação: "Não nos damos por satisfeitos. O que o público moderno exige é o autor desnudo, tal como as épocas de fé religiosa exigiam um sacrifício humano" (Sontag, 2020, p. 64-65).

Desse modo, Sontag se coloca junto ao leitor, ao coletivo de que ela está se referindo. *Não nos damos por satisfeitos* denota que há uma linha subjetiva. Percebe-se, então, que existe uma conexão entre sua concepção do trabalho de escrita do diário e a execução posterior desse mesmo trabalho, conforme ela avança: "O diário nos apresenta a *oficina da alma do escritor*" (Sontag, 2020, p. 65, grifos meus), reforçando a noção de trabalho com que a escritora via o exercício da escrita, mas também o que o diário pode oferecer. Desde a visão do leitor:

E por que estamos interessados na alma do escritor? Não porque nos interessamos tanto assim pelos escritores como tais. Para a consciência moderna, o artista (destituindo o santo) é o sofredor exemplar. E entre os artistas é o escritor, o homem das palavras, que consideramos o mais apto a expressar seu sofrimento (Sontag, 2020, p. 65).

Até o que se segue como uma investitura sobre o que é possível compreender naquele espaço textual, sendo expostas: "[...] frequentes reflexões sobre os problemas gerais do estilo e da composição literária e as numerosas notas sobre as leituras do escritor" (Sontag, 2020, p. 66). Por fim, a ensaísta conclui levando a outro ponto de construção do tema: "Pode-se dizer que há duas *personae* no diário. Pavese, o homem, e Pavese, o crítico e leitor. Ou: Pavese pensando em prospectiva e Pavese em retrospectiva" (Sontag, 2020, p. 67). De forma similar, aproximo a conclusão à Sontag, a escritora, e Sontag, a persona.

O segundo ensaio sobre diários escrito por Sontag foi publicado originalmente no *The New York Review of Books*, em 1963. "Os Cadernos de Camus" é um ensaio que discute, além dos diários do francês Albert Camus, a imagem de vida e obra do autor. A tensão crítica do texto gira em torno do apagamento da persona de Camus nos seus *Cadernos*: "São comparáveis, digamos, aos Diários de Cesare Pavese, com a diferença de não trazerem o elemento de exposição pessoal, de intimidade psicológica" (Sontag, 2020, p. 85, grifos meus). O realce justifica-se porque ali a autora equipara a falta da intimidade com o desajuste ao gênero. Em seguida, indica que os diários de Camus são compostos de fato por materiais esquemáticos, com uma série de rascunhos literários, conversas alheias e notas de leitura. Contudo, o que mais aparece nesses diários é a ausência do escritor: "A impessoalidade é, talvez, o aspecto mais expressivo dos Cadernos de Camus: são extremamente antiautobiográficos" (Sontag, 2020, p. 86).

Ao final, há ponderações sobre julgar diários, mas principalmente um vislumbre de definição que abrange a função do diário para o escritor e vice-versa:

Usualmente, os cadernos dos escritores estão cheios de declarações sobre a vontade: a vontade de escrever, a vontade de amar, a vontade de renunciar ao amor, a vontade de continuar a viver. *O diário é onde o escritor é heroico para si mesmo* (Sontag, 2020, p. 86, grifos meus).

O diário é onde, um lugar, um espaço. *O escritor é heroico*, herói da narrativa, herói é mito. É viável, portanto, estipular que o diário é o espaço narrativo de si mesmo. E isso não parte de uma concepção única de Sontag, vide os exemplos levantados ao longo do trabalho. Prosseguindo, cabe entender de que modo a máscara está próxima dessa construção. Vimos Sontag chamar a escrita de trabalho, ofício, construção, seria a máscara um artifício ou o meio para tal?

Em um primeiro nível, há a relação etimológica entre os termos "máscara" e "persona", explicada em detalhes por Lopes (2017) da seguinte forma:

Etimologicamente, a palavra 'personagem' deriva do vocábulo latino *persona*, que, em seu uso técnico nas artes dramáticas, designa a máscara que os actores usavam em palco (e.g. Marcial 3.43: *personam capiti detrahere*; Juvenal 3.175: *personae pallentis hiatum formidat infans*). Talvez por derivação metonímica, ela passará também a designar o *papel* ou a *personagem* que um determinado actor desempenha durante o drama (e.g. Terêncio, *Eunuco*, prol. 26:

parasiti persona). Mais longe ainda do seu uso técnico (ou mais perto, se aceitarmos uma cosmovisão literalmente *dramática*), *persona* pode referir-se ao *papel* que um determinado indivíduo desempenha no mundo ou mesmo, em sentido ético, ao seu *caráter*; um uso muito caro a Cícero (e.g. *Epístolas a Ático*, 8.11: ut mea persona semper aliquid videretur habere populare), cuja centralidade no processo de formação da cultura ocidental (incluindo, obviamente, os seus pilares semânticos) provavelmente explicará a tradução (no sentido mais amplo do termo) de *persona* em *pessoa* (Lopes, 2017, p. 190).

Despontam, então, as formas de uso das palavras: teatral e narrativa. Depois, antropológica¹⁸. No histórico do teatro e das narrativas, as máscaras são símbolos universais dos gêneros dramáticos, enquanto que nas relações sociais, Erving Goffman (1985) destaca o papel das máscaras como interpelantes da representação social, pensando em um "indivíduo que desempenha".

Com base na analogia dos atores que representam uma outra realidade, qual seja, um ator sincero e convencido do papel que representa e um ator cínico, aquele que está na melhor posição para avaliar o número que ele mesmo executa. Goffman (1985) dispõe dessa categorização para discutir papéis sociais sob a ótica da sociologia, contudo, há uma retomada à obra *Race and Culture* (1950), de Robert Ezra Park, que encaminha e subsidia pontos essenciais à tese a partir de outros campos do saber (também):

Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra 'pessoa', em sua acepção primeira, queria dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos, conscientemente, representando um papel... É nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos [...] Em certo sentido, e na medida em que esta máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos - o papel que nos esforçamos por chegar a viver - esta máscara é o nosso mais verdadeiro eu, aquilo que gostaríamos de ser. Ao final a concepção que temos de nosso papel torna-se uma segunda natureza e parte integral de nossa personalidade. Entramos no mundo como indivíduos, adquirimos um caráter e nos tornamos pessoas (Park, 1950, p. 249-250 apud Goffman, 1985, p. 27).

¹⁸ Faço um parênteses para abdicar da noção psicológica/psicanalítica ao redor de *persona* neste trabalho, apesar da aproximação constante de Sontag com a psicanálise.

A sequência assume a adição do fator de público/plateia, que é intitulado de "realização dramática". Portanto, considerando essas imagens conceituais, é possível assimilar uma transitividade circular dos termos, uma vez que um retoma o outro sucessivamente. No próprio jogo vocabular: persona pode se referir a máscaras ou a personagens e vice-versa.

A esse ponto, cabe unir o início do que Sontag (2020) concebe como *função* dos cadernos de escritores: "os cadernos de um escritor têm uma função muito específica: *neles, o escritor constrói para si mesmo, peça por peça, a identidade de escritor*" (Sontag, 2020, p. 86, grifos meus). Isto é, se a identidade passa por um momento de construção, pela ação de produzir, também nega a espontaneidade ou verdade dos bastidores a que o gênero do diário se associa quase que de imediato. Muito antes do ensaio sobre Camus, em 19 de janeiro de 1957, poucos dias depois de seu aniversário, Sontag (2009) pondera:

Convenções versus espontaneidade. *Essa é uma escolha dialética*, depende da avaliação que a gente faz da nossa própria época. Se a gente acha que o nosso tempo está sobrecarregado de formalidades insinceras e vazias, *a gente opta pela espontaneidade*, até pelo comportamento indecoroso... Boa parte da moralidade é a tarefa de compensar a própria época em que se vive. *A gente adota virtudes fora de moda*, numa época indecorosa. Numa época esvaziada pelo decoro, *devemos nos educar na espontaneidade* (Sontag, 2009, p. 146, grifos meus).

Fica perceptível, nesse trecho, o fator da escolha por todo o registro por meio das determinações lexicais, quais sejam: "opta", "adota", "devemos nos educar", que somam sentidos para uma escolha consciente, embora também indiquem que essa decisão seja definitiva e absoluta. Em relação a esse ensaio específico, há outro aspecto que vale ressaltar pensando no intercâmbio de temas nos dois gêneros. A exemplo, a menção à leitura de Camus nos diários é exposta uma vez no primeiro diário na seção de 1961:

[Sem data]

Camus:

Toda vez que alguém (que eu) se rende às vaidades de alguém, toda vez que alguém pensa e vive para "aparecer", esse alguém está traindo... Não é preciso entregar-se aos outros, mas apenas àqueles a quem amamos. Pois aí já não se trata mais de entregar-se a fim de

aparecer, mas só a fim de dar. Há muito mais força num homem que só aparece quando deve aparecer. Ir até o fim, isso significa saber como guardar um segredo de alguém. Eu sofri por estar sozinha, mas a fim de preservar meu segredo eu dominei o sofrimento de estar sozinha (Sontag, 2009, p. 307).

Apesar de não ser descrito ou exposto, presume-se que Sontag destaca a ideia: a da solidão da escrita ou a solidão necessária para a escrita (por exemplo, Blanchot em *O espaço literário*). Destaco também como esse anterior e o trecho a seguir delinham dois aspectos da escrita de Sontag já reforçados na tese, como laboratório e trabalho, pois o arremate final de "Os *Cadernos de Camus*" avalia essa mesma relação entre escrita e solidão, como exemplifica o excerto:

Camus escreve sobre si mesmo apenas como um solitário — leitor, espectador, adorador do sol e do mar, caminhante pelo mundo, sempre solitário. Nisso ele está sendo, em grande medida, o escritor. *A solitude é a metáfora indispensável da consciência do escritor moderno*, não só para os desajustados emocionais confessos como Pavese, mas mesmo para um homem tão sociável e socialmente consciencioso como Camus (Sontag, 2020, p. 86, grifos meus).

A partir de Camus, contrapondo os dois textos que fazem referência e análise dele, observa-se o ponto levantado da gênese do pensamento nos registros diarísticos, pois um mesmo tema aparece primeiro no diário e depois nos ensaios. Por isso, para lidar com o diário como laboratório, parto também de Lejeune (2008), que via a criação como uma das dimensões do gênero. No caso de Lejeune, o exemplo utilizado é o de Jean-Paul Sartre, pontualmente os cadernos de setembro de 1939 a março de 1940 em relação à obra *O ser e o nada*: "a prática acabou sendo uma oportunidade para se lançar em um trabalho original, fazendo da observação da vida cotidiana um laboratório para comprovar a validade das ideias que iria expor em *O ser e o nada*" (Lejeune, 2008, p. 264). Assim, o crítico condiciona a obra posterior ao desenvolvimento inicial a que os diários dão espaço. Isso prossegue sua indicação do ponto de vista de como a forma do diário produz dois efeitos nesse processo de criação, o primeiro é ao deslocar a atenção do leitor para a dinâmica da produção anterior ao resultado, o que uma analogia do rascunho para a prova final pode exemplificar, o segundo efeito é que a forma também proporciona uma liberdade maior ao escritor, porque "torna o pensamento mais livre, mais aberto a suas contradições"

(Lejeune, 2008, p. 264). Consequentemente, ao finalizar, Lejeune caracteriza o diário como um *método de trabalho*, uma vez que as condições do gênero dão vazão a uma estética do rascunho; próximo ao que Sontag escreve em seu diário acerca da sua própria relação com ele, datando no final de 1957: "Com um pouco de construção do ego — como o *fait accompli* que este diário proporciona — eu vou superar as dificuldades para adquirir a confiança de que eu (eu) tenho algo a dizer, e que deve ser dito" (Sontag, 2009, p. 180).

Dessa forma, pressupõe-se, necessariamente, um trabalho forjado, a mesma matéria da qual os conceitos de mimese e verossimilhança definem, na fresta entre a imitação do real e a representação da realidade.

As diversas insistências que faço sobre autorreflexividade ou, ainda, a consciência externa que Sontag apresentava acerca de si mesma e do seu trabalho justificam-se na mesma medida em que a autora reafirma esse propósito. Escrever sobre escrever, escrever sobre si mesma escrevendo: "Sobre fazer um diário. É superficial entender o diário apenas como um receptáculo dos pensamentos privados, secretos, de alguém — como um confidente que é surdo, mudo e analfabeto. No diário eu não apenas exprimo a mim mesma de modo mais aberto do que poderia fazer com qualquer pessoa; eu me crio" (Sontag, 2009, p. 179).

Em tempo, esclareço meu pensamento mais uma vez. Nada a seguir tem o propósito de concluir ou acirrar definições, tudo parte do pressuposto do *também*. Após a disposição de visões e assimilações sobre máscara e persona, percebe-se o diário enquanto um laboratório do escritor para seu processo de criação, bem como um método de trabalho ou o trabalho em si. Assim, neste e para este espaço, delineia-se que a narratividade ali presente possa ser considerada forjada, no sentido de construída daquela forma conscientemente. Seja pela estética do rascunho, do laboratório do escritor ou como método de trabalho, a ideia essencial é que o diário antecipa a criação enquanto descreve as engrenagens, tornando-se esboço, mas também crítica daquilo que virá a ser produzido (ainda que isso possa nunca acontecer), porque, para Lejeune (2008):

O diário é virtualmente interminável desde o início, uma vez que sempre haverá um tempo vivido posterior à escrita, tornando necessária uma nova escrita e que, um dia, esse tempo posterior assumirá a forma da morte. Voltado para o futuro, se algo lhe escapa, é o término, não a origem, que se desloca com a própria escrita;

quando alcanço o futuro, ele me escapa para se reconstituir mais além. 'Terminar' um diário consiste em isolá-lo do futuro e incorporá-lo às construções do passado (Lejeune, 2008, p. 273).

Sendo assim, esse espaço duplo atende o futuro, mas também a origem; o que incorre em um projeto/planejamento da obra. No caso de Sontag, de si mesma, a autora deposita nos diários uma intenção (termo complicado) de tornar-se outra, de modo que a narratividade ali empregada a posiciona como criadora e criatura, e o diário, como trama, vide Sontag, com entrada em 1958: "O tempo de escrever para entreter outras pessoas terminou. Não escrevo para entreter os outros, nem a mim mesma. *Este livro é um instrumento, uma ferramenta* — e tem de ser duro + plasmado como uma ferramenta, comprido, grosso e rude" (Sontag, 2009, p. 183).

Retomo registros de Sontag com ênfase na década de 60, "eu me crio", "quero ser esta persona", "autoestratégias", porque como o lugar poético do diário *antecipa* a persona do escritor, pensando na ficção como o espaço de validação. Isso reforça que, antes de uma obra ficcional, ensaística ou crítica, há uma construção dessa persona-escritora, da eu-performática. Para esse ponto, os diários de Sontag demonstram a autoconsciência disso, ainda em 1958:

8/1/58

O que eu necessito [SS escreveu originalmente 'quero', depois riscou], como escritora, é (1) inventividade e (2) o poder de manter de pé um sentido exato (Sontag, 2009, p. 196).

14/7/58

Meus sentidos ficaram embotados, sobretudo o sentido do olfato. Talvez isso seja necessário, essa virada para dentro e esse embotamento da minha sensibilidade, da minha agudeza. Caso contrário eu não teria sobrevivido. Para continuar lúcida, me tornei um pouco impassível. Agora tenho de começar a pôr em risco a minha lucidez, reabrir os meus nervos (Sontag, 2009, p. 221).

Assim, há um projeto de obra que se encaminha para o lúcido e bem esclarecido, uma vez que surgem manifestações críticas simultaneamente. Não obstante, nos trechos destacados, é possível visualizar também uma manipulação do corpo e da subjetividade em prol do benefício da escrita. Destaco novamente: "talvez isso seja necessário, essa virada para dentro e esse embotamento da minha sensibilidade, da minha agudeza" (*ibidem*), porque a passagem indica que existia esse

fator do eu-performático, visto que lidava com a subjetividade, junto à manipulação, pois reorganiza essa sensibilidade entre o rigor da escrita e o risco da expressividade. Ao invés de fluir livremente, o processo de criação se dá por meio de uma escolha consciente de "embotar" o que poderia se tornar excessivo, desordenado. Conforme já destacado como parte da hipótese, Sontag via ela mesma enquanto persona/personagem, o que envolve o próximo nível, a persona Sontag como projeto de obra de arte, pois a obra se constrói na intersecção entre a liberdade criativa e o autodomínio. Tal dinâmica revela como a subjetividade da autora está em constante negociação durante o processo criativo, sendo ao mesmo tempo matéria e molde.

Voltando, novamente, à máscara e sua relação com a criação da persona, pois assimilam o primeiro nível de entendimento/definição da origem de persona, por isso, os termos circularam entre si, assim como suas derivações e significados posteriores. A situação relacional indica dois passos essenciais: a observação de si e a confecção de um outro-eu, essa ideia emite um teor de movimentação.

O orgasmo põe em foco. Eu anseio por escrever. A vinda do orgasmo não é a salvação, porém, mais que isso, o nascimento do meu ego. Não consigo escrever antes de achar o meu ego. O único tipo de escritor [que eu] poderia ser é o tipo que se expõe... Escrever é consumir a si mesma, apostar a si mesma. Mas até agora eu não consegui gostar nem do meu próprio nome. Para escrever, tenho de amar o meu nome. O escritor vive apaixonado por si mesmo... e faz seus livros a partir desse encontro e dessa violência (Sontag, 2009, p. 235).

Para pensar nesses termos, relaciono com a ação laboral que Sontag exercia ao escrever — é o que fica evidente em seus diários, focos teóricos e até mesmo em relatos de quem trabalhava e convivia com ela (falo de relatos escritos/documentados, como os do filho, David Rieff, e da estudante/amiga/nora, Sigrid Nunez).

No prefácio de *Diários* [1947-1963], Rieff promete que os cadernos de sua mãe serão editados em três volumes (até então, só dois foram publicados), ainda que a decisão não tenha partido dela, porque acreditava que sobreviveria ao câncer no sangue, que a matou, em 2004 e voltaria a trabalhar. Ele assinala que os ensaios publicados postumamente já estavam públicos de certa forma, sejam em revistas ou palestras. Contudo, o caso dos diários é distinto: "Foram escritos só para ela mesma continuamente desde o início da adolescência até os seus últimos anos de vida,

quando seu prazer com o computador e com os e-mails parece ter posto um freio no interesse em manter um diário" (2009, p. 8).

De acordo com as observações de Rieff, havia aproximadamente cem cadernos/diários, todos guardados com seus objetos particulares, como relíquias da infância e fotos de família. Além disso, segundo Rieff também, o material não foi manipulado no sentido de ser *seleccionado* propositalmente ou ter algo excluído, há omissões e edições que impactaram particularmente terceiros, por isso, o que aparece nos textos são notas, inserções explicativas e alguns comentários que acompanham datas específicas, como viagens, encontros etc.

Nesses registros, sobressaem-se descobertas do início da vida adulta, pois, em 1947, Sontag tinha somente 14 anos, mas também porque: "o mais convincente nos diários eram a crueza e o retrato sem verniz que estes documentos apresentam de Susan Sontag quando jovem, a qual conscientemente e de forma decidida se *empenhou em criar a pessoa que ela queria ser*" (Rieff, 2009, p. 10, grifos meus).

Outra obra de relato considerada é *Sempre Susan: a memoir of Susan Sontag* (2011), de Sigrid Nunez, com recente tradução para a língua portuguesa, pela editora Instante: *Sempre Susan* (2023). Além dos detalhes íntimos, ressalta-se desse livro a forma como Sontag se descrevia tendo em vista seu trabalho:

Ela começou a se referir a si mesma de brincadeira - e não tão de brincadeira assim - como uma iniciante tardia. Mas, no final, como sabia muito bem, sua reputação literária continuou a se basear sobretudo em seus melhores ensaios, e eles já tinham sido escritos havia muito tempo. Se ao menos ela não tivesse esperado; se ao menos tivesse seguido mais cedo seu coração. Quanto mais velha ficava, mais se arrependia de não ter dedicado uma parte muito maior de si mesma à arte do que à crítica - assim como se arrependia do forte senso de obrigação moral que a levou a destinar tanto tempo às boas causas. Mais artista e menos crítica, mais autora e menos ativista: assim devia ter vivido. E então também reconhecia como havia permitido que sua obsessão por viagens se tornasse uma distração excessiva para o ato de escrever (Nunez, 2023, p. 110).

Ambos os relatos posicionam a história da Sontag intrínseca à dedicação para a escrita, configurando um antes e um depois: inicialmente, nas páginas prefaciais dos seus primeiros diários, Rieff entende-a como um empenho em criar uma pessoa, o que também repercute para uma pessoa que vislumbra um tempo a decorrer, um

futuro a ser vivido. Já Nunez indica que Sontag elaborava ressentimentos sobre como isso se deu, com ênfase para "menos crítica e mais artista".

Da perspectiva formal, o primeiro diário de Sontag compreende os anos de 1947 a 1963, dos 14 aos 34 anos aproximadamente. É curioso associar a precocidade para escrever diários a uma das finalidades que Lejeune articula, que é a de documentar um momento da vida, "o texto que se confia assim ao papel é um vestígio dessa conduta. Qual seria sua finalidade?" (Lejeune, 2008, p. 261). Isso indica, sobretudo, uma perspectiva para o futuro, para o *eu do amanhã*.

A situação é que Sontag desponta prematura sob quase todas as óticas. Seu diário abriga, obviamente, tudo que se pode esperar: desabafos autodepreciativos, brigas familiares, iniciativas sexuais, aspirações, inspirações e (muitas) opiniões sobre quase tudo, o que elabora, ao meu ver, uma ideia de narrativa. A forma com que o primeiro diário foi escrito baliza e equilibra diversos núcleos, é possível acompanhar uma faceta de Sontag que passa páginas discutindo traduções de Thomas Mann e ao mesmo tempo abomina um futuro intelectual:

23/5/49

Quero viver e ter ódio de morrer, não vou lecionar, nem fazer o mestrado depois da graduação. *Não pretendo deixar que meu intelecto me domine e a última coisa que quero é cultuar o conhecimento ou as pessoas que têm conhecimento!* (Sontag, 2009, p. 43, grifos meus).

Nada escrito em um diário pode ser lido de forma pronta e acabada. Até porque, vindo do futuro, já se sabe que boa parte das vontades de Sontag foram mudadas por ela mesma. De toda forma, o que toca no ponto da atenção é a construção, talvez no sentido mais geométrico da palavra, o traçado metódico de uma figura. Ou ainda, que "pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma identidade narrativa que tornará minha vida memorável" (Lejeune, 2008, p. 262).

Em 1947, há uma única entrada, justo ao fim do ano, que marca o início da escrita. Trata-se de uma lista, já mencionada no corpo da tese, em que Sontag elenca "eu acredito", com o passar do tempo, quase 80 anos depois, não seria tolo pensar que esse formato é muito próximo ao de um manifesto; sendo necessária sua retomada no corpo de citações, conforme o excerto:

23/11/47

eu acredito:

- a) que não existe nenhum deus pessoal nem vida após a morte;
- b) que a coisa mais desejável do mundo é a liberdade de ser verdadeiro para si mesmo, ou seja, Honestidade;
- c) que a única diferença entre os seres humanos é a inteligência;
- d) que o único critério para uma ação é a felicidade ou a infelicidade individual que em última instância ela produz;
- e) que é errado privar qualquer homem da vida [faltam as entradas “f” e “g”];
- h) acredito, além disso, que um Estado ideal (além do que está em “g”) deveria ser um Estado forte e centralizado, com o controle governamental dos serviços públicos, bancos, minas, + transporte e subsídios às artes, um salário mínimo confortável, apoio aos incapacitados e idosos. Atendimento público para mulheres grávidas, sem distinção de filhos legítimos e ilegítimos (Sontag, 2009, p. 17).

Sontag aos 14 anos teria planejado uma vida dedicada à escrita e decidido começar por um manifesto? Provavelmente. Percebe-se uma preocupação com: religião, moral, intelectualidade, liberdade e Estado. No ano seguinte, com quatro meses de intervalo, Sontag volta a escrever nos diários.

Abrindo a entrada de 29 de julho de 1948 com o seguinte questionamento: "e o que é ser jovem durante anos e de repente despertar para a angústia, a premência da vida?" (p. 18), vemos Sontag, no caderno de 1948, com inquietações abstratas, ligadas ao intelecto, principalmente ao surgimento de seu ceticismo e ao entendimento de sua mente ansiosa, ambos visíveis no trecho a seguir, enquanto responde a si mesma:

É a humilhação com cada lapso verbal, noites insones consumidas ensaiando a conversa do dia seguinte, e torturando a si mesma por causa da conversa do dia anterior... uma cabeça abaixada entre as próprias mãos... é “meu deus, meu deus”... (em minúscula, é claro, pois não existe deus nenhum) (Sontag, 2009, p. 19).

Para além disso, a noção cultural já pode ser percebida. Claramente contaminada com a visão acadêmica, à primeira vista, leio como parte de uma identidade ainda em contradição, buscando validação ora familiar, ora intelectual, contudo, é irônico ler o afincamento com que Sontag defende sua negação à faculdade. Em uma mesma linha de raciocínio, comenta Rilke, Gide, Mann. E, ainda, lamenta a possibilidade de ir para a faculdade de Chicago. Havia, entretanto, uma visão posterior sobre ser acadêmica profissionalmente, o que implicava concorrer a bolsas e dar aula

em universidades. São registros negativos que aparecem nos diários e no livro de Nunez (2023), com o teor de que a dedicação à docência a privaria/atrapalharia de *trabalhar*. Em 19 de fevereiro de 1949:

...Quero escrever — quero viver numa atmosfera intelectual — quero viver num centro cultural onde possa ouvir muita música — tudo isso e muito mais, no entanto... o importante é que parece não haver nenhuma profissão mais adequada às minhas necessidades do que dar aula em uma universidade... [Por cima do comentário sobre lecionar, ss mais tarde rabiscou: “Jesus!”.] (Sontag, 2009, p. 28).

A ligação maior entre o lugar do eu e da persona via estudo dos diários e dos ensaios é o andamento dessa construção do eu performático, ou seja, percebê-la em gênese (diários) para entender sua expansão (ensaios). O local comum de ambos os movimentos é a escrita, o que corrobora à hipótese de uma indissociabilidade crítica. Em virtude disso, faço o encaminhamento ao tópico dos ensaios.

Jean Starobinski, em "É possível definir o ensaio?", propõe logo de início um rastreo etimológico do termo, a seguir:

Essai [ensaio], conhecido em francês desde o século 12, provém do latim tardio *exagium*, 'balança'; 'ensaiar' deriva de *exagiare*, que significa 'pesar'. Nas vizinhanças desse termo, encontramos "exame": agulha, lingueta do fiel da balança e, conseqüentemente, pesagem, exame, controle. Mas outra acepção de "exame" aponta para o enxame de abelhas, a revoada de pássaros. A etimologia comum seria o verbo *exigo*, empurrar para fora, expulsar, depois exigir. Quantas tentações se o sentido nuclear das palavras de hoje resultasse do que elas significaram num passado longínquo! Dizer "ensaio" é o mesmo que dizer "pesagem exigente", "exame atento", mas também o "exame verbal" cujo impulso liberamos. Por uma singular intuição, o autor dos *Ensaíos* mandou cunhar uma balança em sua medalha, acrescentando-lhe como divisa o famoso *Que sais-je?* [Que sei eu?]. Esse emblema - decerto destinado, quando os pratos se encontram na mesma altura, a simbolizar a suspensão do espírito - representava também o próprio ato do ensaio, o exame da posição do fiel (Starobinski, 2018, p. 17, grifos do autor).

Desses argumentos, estabeleço dois pontos de consideração: i) percepção do ensaio como lugar propício para *balancear*, no sentido de considerar variáveis e se entender variável; ii) ao se referir a "*Que sais-je?*" reflete uma ideia de que o ensaísta reconhece que é impossível depreender tudo, acredito que não no sentido

autocomiserativo do eu, mas na dimensão do impossível de contornar tudo de todos os lados. Assim, o terreno oscila, e o escritor acompanha, uma vez que o discurso do ensaio não se atém a totalidades. Muito mais do que oferecer respostas, abre espaço para novas e futuras perguntas.

O autor prossegue indicando quais foram os ganhos axiológicos do termo pela Europa ao longo do tempo, por exemplo. Entretanto, já é válido articular essa citação ao ponto de que: i) por indicar a balança, insere também a ideia de medida e valor; ii) sobreposta à anedota da medalha de Montaigne, é possível depreender a configuração do ensaísta, em processo inacabado, com dúvidas à vista, tal como seu trabalho. Nessa esteira, em novembro de 1964, sem data exata indicada, Sontag (2016, p. 56) escreve: "Ensaio: estilo, silêncio, repetição", o que envolve *exercício*, trabalho. O ofício do ensaio adquire o termo "ensaísta" no início do século 17, com origem na língua inglesa, e inicialmente teve um teor pejorativo.

De saída, Theodor W. Adorno (2003) assinala o ensaio como um "produto bastardo", com uma forma sem tradição convincente; "O ensaio como forma" é considerado um texto fundamental para entender a natureza do gênero, antes definido como uma forma artística por Lukács (*A alma e as formas*, 1911), em contraposição, Adorno (2003) elabora que: "o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quando por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética" (Adorno, 2003, p. 18). Entretanto, nas palavras de Adorno ainda, esse conceito que se presta à máxima positivista acaba por configurar as posições de sujeito e objeto de pesquisa como rígidos opostos porque "não vai além da mera separação entre forma e conteúdo: como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto?" (*ibidem*). E é nessa direção (somente a título de exemplo, pois isso será retomado com mais fôlego) que o ensaio "Contra a interpretação" tornou-se uma pedra fundamental para a obra de Sontag como um todo. Nessa discussão sobre forma e conteúdo, Sontag abre espaço para reavaliar, ou balancear novamente, a função e linguagem da crítica: "O objetivo de todos os comentários sobre a arte deve ser, hoje, o de tornar as obras de arte — e, por analogia, *nossa própria experiência* — *mais, e não menos, reais para nós*. A função da crítica deve ser a de mostrar como

ela é o que é, e mesmo é isso o que ela é, e não o que ela significa” (Sontag, 2020, p. 28-29, grifos meus).

Além disso, de acordo com Adorno, o ensaio deve “ser interpretado como um protesto contra as quatro regras estabelecidas pelo *Discours de la méthode* de Descartes” (Adorno, 2003, p. 31). Esse protesto pode ser estendido a qualquer forma de pensamento que prossiga a transformar o método em uma entidade fixa. Já em “Observações sobre o pensamento filosófico”, Adorno (2003) insiste que o pensamento, por evitar se estabelecer em um método autocrático e pretender assegurar a objetividade paralelamente, deve focar no objeto, uma vez que:

Enquanto ele visa à sua coisa e somente a ela, descobre nessa coisa o que ultrapassa o previamente pensado e, com isso, rompe o círculo estabelecido da coisa. Esta poderá, por sua vez, ser extremamente abstrata e mediatizada; sua condição não deve ser prejudgada através de um conceito sub-reptício de concreção. Toda reserva é conveniente diante do clichê do pensamento como um puro desenvolvimento de consequências lógicas a partir de uma posição singular. O assim chamado curso do pensamento, que se espera inseparável do pensar, teria que ser quebrado pela reflexão filosófica. Os pensamentos que são verdadeiros devem renovar-se incessantemente pela experiência da coisa (Adorno, 1995, p. 20-21).

Inserido nessa perspectiva, o pensamento, diferentemente do que sugeriu a dúvida cartesiana, assume a forma de um processo experimental, em que a verdade se revela como “constelação em devir” (Adorno, 1995, p. 21), ou seja, como resultado da interação entre o sujeito pensante e o objeto que impõe resistência a ele. Na constelação conceitual, conceito e objeto rejeitam qualquer tipo de pressuposto. Dessa maneira, não é possível aceitar a predominância de estruturas lógicas rígidas às quais os objetos do conhecimento deveriam ser subordinados, nem assumir uma compreensão dissociada dos conceitos. Sob essa perspectiva, o ensaio se alinha às produções teóricas; entretanto, como não segue determinados parâmetros metodológicos convencionais, como um artigo científico, por exemplo, mantém uma relação de proximidade com a autonomia característica da arte. Daí que o ensaio pertence ao campo teórico e deve ser examinado sob uma ótica epistemológica, primeiro porque desafia as normas da cientificidade, mas também porque se aproxima das criações artísticas sem se confundir com elas (Adorno, 1995, p. 22).

Considerar o ensaio como uma forma de teoria leva a contrapor duas afirmações contraditórias: i) o desenvolvimento conceitual é fundamental para toda e qualquer estrutura teórica; e ii) o uso excessivo do conceito e a exigência de que o empírico seja integrado à identidade conceitual são incorretos. Ainda que essas observações requeiram a manutenção da dicotomia entre sujeito e objeto, Adorno a aborda de maneira contrária à tradição, como se pode perceber em "Observações sobre o pensamento filosófico". Dessas duas condições, não cabe à tese a tarefa de meramente aproximar tema e sujeito. Contudo, pela natureza da crítica performática, é inviável dissociar a subjetividade, um nível a mais do que considerar o sujeito que escreve, daquilo que é visto como substância do ensaio, seu conteúdo maior.

A dimensão conceitual aparece no ensaio como uma tentativa de entender o que é não conceitual através da interação com os conceitos. No entanto, essa possibilidade é frustrada quando a experiência é considerada apenas um aspecto passageiro do processo investigativo.

Para Adorno (2003), conforme "Em memória de Eichendorff", o ensaio "seria justamente a unidade entre tradição e anseio pelo desconhecido" (Adorno, 1995, p. 91). Contudo, o impulso da experiência (a ideia de que não há hierarquia entre sujeito e objeto) frequentemente é confundido com um nível de subjetividade que o ensaio não apresenta. Em suma, o que está em discussão é a resposta do ensaio ao caráter atemporal da verdade, tendo em vista que a experiência no ensaio pode resumir essa condição a uma mera consequência. Para o crítico, a natureza construtiva dos conceitos presentes no ensaio, junto a uma noção de busca, afasta-o do modelo de construção mimética típico da arte, assim como das limitações inerentes à sua capacidade interpretativa. Dessa forma, embora o ensaio se aproxime daquilo que, segundo Lukács (2018), poderia ser considerada sua irmã, se separa da literatura pelos motivos mencionados inicialmente: conceito e pretensão. Em contrapartida, o uso de conceitos não deve restringir o ensaio aos limites de registro e classificação, pois isso poderia, no extremo oposto, torná-lo dependente de conceitos dos quais não pode se desvincular. Nesse sentido, ainda que o ensaio não se baseie em fórmulas predefinidas e rejeite a adequação como um critério, isso não implica que ele renuncie às suas metas epistemológicas. Essas metas são aprimoradas pela experiência, que é um processo indissociável da própria compreensão, atuando não apenas como um meio de análise, cabendo ressaltar como o ensaio é o espaço híbrido mais propício

para a noção de crítica performática, justamente porque considera as bases (crítica e subjetividade) como constituintes do processo de pensamento.

Sontag era leitora assídua de ensaios, tanto em questão de volume e quanto de repertório, nos diários, há menções de: Lukács, Boulez, Lévi-Strauss, Ricoeur, Sartre, Blanchot, Huizinga, Eliot, Krauss, Montaigne, entre outros, destacando o nome de Walter Benjamin, que é tido por Sontag como sua fonte de influência significativa. Todos mencionados em um espaço do diário dedicado a elencar antologias de ensaios (Sontag, 2016, p. 521).

A disposição para o erro, como foi destacado anteriormente, também representa uma superação do modelo científico, já que os resultados apresentados são, no máximo, apenas uma etapa do processo experiencial e não um critério para sua aceitação. Sontag, por sua vez, via o erro, ainda em 1964, como parte do trabalho: "Como escritora, tolero o erro, o desempenho fraco, o fracasso. Então, e se eu errar alguma vez, se um conto ou ensaio não ficar bom? Às vezes as coisas vão bem, o trabalho é bom. E isso basta" (Sontag, 2016, p. 53). É possível aproximar esse registro de um dos argumentos/prospecções em "Contra a interpretação", qual seja: "Talvez o critério para avaliar a vitalidade de determinada forma de arte seja o espaço que ela concede a erros, e mesmo assim continuar boa" (Sontag, 2020, p. 26). E ambos os excertos retornam à visão de uma mesma ideia, ou seja, há uma opinião, algo mais subjetivo, e, depois, um critério sugerido, considerada a modulação do "talvez" no início da oração. Além disso, partindo dos distintos espaços de escrita, vê-se um parâmetro compartilhado. De um lado, nos diários, o eu que reconhece o erro como parte do processo, apesar de somente tolerá-lo, o que indica também um rigor alto sobre a própria obra; de outro lado, nos ensaios, esse erro enquanto processo torna-se referência da vitalidade da obra, perceptível na ampliação do tema neste excerto: "*Lembrar*. Minha ignorância *não* tem [sublinhado duas vezes no diário] o menor charme" (Sontag, 2016, p. 222).

Nesse sentido, entendo que o erro está atrelado ao experimento, porque o experimento pressupõe a tentativa, a reescrita. Assim, a dupla aparição/aparência do tema exhibe a severidade com a qual ela mobiliza a própria escrita, enquanto deposita ao tolerável do trabalho o fator de vitalidade e permanência da obra de arte.

Entre as regras cartesianas contestadas em "O ensaio como forma", a que mais se destaca é a que impõe a exigência de que o pensamento faça uma revisão tão minuciosa que não deixe nada de fora. Em resposta a essa norma, Adorno argumenta

que: “a revisão geral só seria possível se fosse estabelecido de antemão que o objeto a ser examinado é capaz de se entregar sem reservas ao exame dos conceitos, sem deixar nenhum resto que não possa ser antecipado a partir desses conceitos” (Adorno, 2003, p. 34).

A crítica de que o ensaio poderia “tatear” sem fim é, segundo Adorno, tanto verdadeira quanto falsa: é verdadeira porque “de fato, o ensaio não chega a nenhuma conclusão” (Adorno, 2003, p. 37), é falsa porque o ato de “tatear” no ensaio não é ilimitado, uma vez que o que “determina o ensaio é a unidade do objeto, junto com a unidade de teoria e experiência que o objeto acolhe” (Adorno, 2003, p. 37). Dessa maneira, emerge, simultaneamente, a consciência da não identidade, que acompanha o ensaio desde sempre, e seu esforço de exposição, que só poderia alcançar uma conclusão se realmente houvesse uma unidade entre conceito e objeto. Assim, “o ensaio toca seu extremo, a filosofia do saber absoluto” (Adorno, 2003, p. 38). Isso porque o impulso do ensaio é semelhante ao dos sistemas filosóficos, ou seja, ao abranger a totalidade do conhecimento. Todavia, o ensaio “gostaria de poder curar o pensamento de sua arbitrariedade, ao incorporá-lo de modo reflexivo ao próprio procedimento, em vez de mascará-la como imediatidade” (Adorno, 2003, p. 39). Assim como na metáfora do viajante, que aprende um novo idioma em um país estrangeiro na prática, o ensaio experimenta os conceitos durante seu uso. Ali, nada é suficientemente firme para ser aplicado de imediato e nenhum objeto é tão claro que não exija uma interpretação cuidadosa.

Os ensaios de Sontag, assim como a ficção, são apresentados, planejados e discutidos nos diários, ou seja, ambos os espaços de escrita estão interligados na medida em que um participa do processo de construção do outro. E de que forma isso pode colaborar à tese? Justamente pelo sentido que Adorno dá para distinguir o ensaio de outros gêneros: a noção de experiência simultânea à escrita, ou no caso de Sontag, a experiência de trabalho (re)constitutivo vinculada à escrita.

Por isso, é válido voltar ao texto de Starobinski (2018) para estabelecer a dimensão do ensaio, uma vez que, a partir de Montaigne, elaboram-se dois pilares: o exercício e a experiência. O autor utiliza a expressão “pensar com as mãos” (p. 17) para, em seguida, exemplificar essa correlação no caso de Montaigne ao ensaiar o mundo e que, grosso modo, preferiria sentir todas as dores “para ter feito seu ensaio geral, o *exercício*” (Starobinski, 2018, p. 17).

Aqui, é notável que o crítico mescla e condiciona o ensaio ao corpo, tendo em vista a analogia utilizada como unidimensional, e então: "escutou seu corpo com a mesma intensidade apaixonada de nossos contemporâneos, que reduzem o universo a esse último refúgio de angústia ou gozo viscerais" (Starobinski, 2018, p. 17). O ensaio em Montaigne, portanto, representa também uma forma de auto-observação cuidadosa, por meio da qual ele examina a si próprio e acompanha os desdobramentos da doença, o que o faz conferir a cada sensação física um reflexo consciente. Para Starobinski (2018), Montaigne não deixou de vivenciar plenamente a existência, porque inclusive dedicou a ela a mesma atenção minuciosa que destinava ao mundo, aos livros, às vozes de seus amigos próximos e até mesmo às queixas mais distantes. Isto é, ele se voltou para o próprio corpo com uma intensidade comparável à de muitos contemporâneos, em específico aqueles que fazem do corpo o irradiador de ações performáticas, que frequentemente condensam o universo nessa última fronteira de angústia ou prazer visceral. Para além desse protagonismo do corpo na experiência, há, vinculado a isso, uma localização mais central voltada ao eu, afinal este corpo ensaísta não está desvinculado à subjetividade do sujeito. Com isso, convém aproximar ao que Starobinski (2018) assinala em seguida:

O campo do ensaio ainda não termina aí. O que é posto à prova, principalmente, é o poder de ensaiar e experimentar, a faculdade de julgar e observar [...] Para satisfazer plenamente a lei do ensaio, convém que o "ensaísta" ensaie a si mesmo. Em cada ensaio, voltado para a realidade externa ou para seu corpo, Montaigne experimenta não só as próprias forças intelectuais como seu vigor e insuficiência: são esses o aspecto reflexivo e a vertente subjetiva do ensaio, em que a consciência de si desperta como uma nova instância do indivíduo, instância que julga a atividade do juízo, que observa a capacidade do observador (Starobinski, 2018, p. 19-20).

Percebe-se, então, o foco sendo dirigido para a figura daquele que escreve, não se inserindo necessariamente a uma dicotomia forma/conteúdo ou corpo/subjetividade, mas em uma união balanceada dos pilares. E ainda porque pelo que Starobinski (2018) pontua, isso não se trata de uma condição acessória ou eventual, *faz parte* do exercício do ensaio, voltar a si mesmo revela "o aspecto reflexivo e a vertente subjetiva do ensaio". Sendo assim, a crítica performática que se vale não exatamente dessas palavras, contudo, das ideias circunscritas a ela, (possivelmente) não se prende a conceitos contemporâneos nem mesmo surge com

o desenvolvimento do pós-estruturalismo, e compartilha, sim, de aspectos presos à gênese do próprio ensaio.

Continuando nesse campo que envolve a questão da experiência e do sensorial, como já retomado, o ensaio "Contra a interpretação" se filia na medida em que problematiza a predominância da hermenêutica, defendendo e se colocando a favor de uma crítica que seja mais sensorial, mais ligada à resposta do corpo frente a arte: "O importante agora é recuperar nossos sentidos. Precisamos aprender a *ver* mais, a *ouvir* mais, a *sentir* mais" (Sontag, 2020, p. 29). Há, ao final, uma espécie de chamado ou convite, o mesmo que Sayre (1985) entoa para propor o conceito de crítica performática. Nesse sentido, faz-se oportuno aproximar ao que Max Bense defende em "O ensaio e sua prosa", originalmente publicado em 1947, na revista *Merkur*:

O ensaio é expressão do modo experimental de pensar e agir, mas é igualmente expressão daquela atividade do espírito que tenta conferir contorno preciso a um objeto, dar-lhe realidade e ser [*Sein*]. Nem os objetos nem os pensamentos a seu respeito se dão em âmbito eterno ou absoluto, uns e outros se mostram como objetos relativos e pensamentos relativos (Bense, 2018, p. 115).

A começar pelo argumento inicial de Bense (2018), de que entre a poesia e a prosa, existe um campo intermediário, "de aspecto iridescente, oscilando numa ambivalência entre a criação e a convicção" (Bense, 2018, p. 114), fixando então a forma literária do ensaio. Assim como Lukács (originalmente em 1910; com edição 2018), em "Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper", assinala ao final de que o ensaio é uma forma artística, com configuração própria e autônoma. Tendo isso em vista,

Escreve ensaisticamente quem tenta capturar seu objeto por via experimental, *quem descobre ou inventa seu objeto no ato mesmo de escrever, dar forma, comunicar, quem interroga, apalpa, prova, ilumina e aponta tudo o que pode se dar a ver sob as condições manuais e intelectuais do autor* (Bense, 2018, p. 115, grifos meus).

Novamente, a ideia de pensar e agir, aqui pode ser entendida também como o estudo mais imediato, apesar do tempo necessário ser relativo e individual, há relatos de Nunez sobre Sontag, por exemplo, que externam quase 10 meses para escrever

20 páginas. Assim, por mais rápido que seja, apega-se à tarefa de contornar um objeto, visto por Sontag como: “Nossa tarefa é reduzir o conteúdo, para podermos ver a coisa” (p. 27). Vale ressaltar que Bense fala do ensaio como gênero literário e Sontag fala em um ensaio como crítica, porém, existe um caminho compartilhado.

Ademais, um outro fundamento sobre o imediato que corrobora as vias da crítica de Sontag é uma de suas noções primeiras, vinculada ao termo *ensaio*, que estabelece relação com o experimento, quase laboratorial mesmo. Se já existem usos do diário como o laboratório do escritor (Gárate, 2019), é pertinente aproximar esses termos para a esfera ensaística. Não obstante, Bense (2018, p. 115) pontua que o ensaio significa uma forma de literatura experimental, sendo este o motivo pelo qual não se confunde com tratados. Por isso, esse movimento de experimentar a escrita é visto como: “[A] busca [por] apreender um objeto abstrato ou concreto, literário ou não literário, tal como ele se dá nas condições criadas pela escrita” (Bense, 2018, p. 115). Da perspectiva da escrita, a experimentação no ensaio também envolve um diálogo entre o subjetivo e o objetivo, uma vez que o ensaísta, ao mesmo tempo em que explora o objeto de estudo, expõe suas próprias impressões, interpretações e parcialidades. Segundo Adorno (2003), o ensaio é caracterizado pela “incerteza controlada”, na qual o autor não busca a certeza científica, mas, sim, uma compreensão mais ampla e dialógica, resultante da interação entre o conhecimento e a experiência pessoal.

Desse modo, ele compartilha quais são as características literárias do ensaio e o que constitui sua essência. O ensaísta atua como um articulador que elabora novas combinações em torno de um objeto específico, são perguntas ininterruptas, não respostas prontas e análises acabadas. Tudo o que se encontra em torno desse objeto pode ser integrado a essa combinação, gerando, assim, uma nova configuração, quase como um eixo sintagma e paradigmas, mas de ideias, como evidente no trecho a seguir:

Transformar a configuração em que o objeto se dá a nós, esse é o *sentido do experimento ensaístico*; e a razão de ser do ensaio consiste menos em encontrar uma definição reveladora do objeto e mais em adicionar contextos e configurações em que ele possa se inserir (Bense, 2018, p. 115).

Além disso, tal procedimento não carece de valor científico, pois tanto o contexto quanto o ambiente em que algo é produzido também precisam ser compreendidos, já que têm relevância na interpretação desse mesmo objeto. Conforme Bense (2018), a configuração, nesse sentido, é igualmente uma categoria da teoria do conhecimento, a qual não pode ser alcançada por métodos dedutivos ou axiomáticos, mas também por meio dessa combinatória literária, que substitui o conhecimento puramente racional pela imaginação criativa. Acerca disso, prossegue:

A imaginação não cria novos objetos, ela confere certas configurações aos objetos - configurações necessárias do ponto de vista da experimentação, não da dedução. Todos os grandes ensaístas associaram o gênio da combinação a uma extraordinária potência imaginativa (Bense, 2018, p. 121).

De acordo com Bense (2018, p. 124), essa forma não é resultado de um período breve e superficial, embora tenha valor. O ensaio surge como um gênero próprio de uma época em razão da crise do pensamento; assim, ele não apenas reflete essa crise, como também contribui para sua resolução, ao levar o intelecto a experimentar e reorganizar elementos em novas configurações (Bense, 2018, 122). Por esse motivo, o ensaio ultrapassa a mera expressão da crise e se configura como um meio: "por isso mesmo, o ensaio não chega a formular leis" (*ibidem*).

Dos autores referenciados, dos termos adjacentes ao gênero, retomo alguns: imediato, instável, fértil, erro, experimental, não absoluto, híbrido, processo, meio. Somados ou articulados, os termos e suas significações ao longo do tempo corroboram ao ensaio como materialização de sua própria forma e conteúdo. E o que isso pode querer dizer? Há uma conjunção entre forma e conteúdo. Se a forma não segue regras, tampouco o conteúdo seguirá, o que poderia significar à primeira vista como algo prejudicial para a crítica literária, visto a impossibilidade de categorizar prontamente, estabelecer uma configuração-padrão em que fosse viável incluir ou excluir determinado texto de modo mais arbitrário, invertendo, de certa forma, a hermenêutica para o lugar dela mesma, uma vez que a confluência desses elementos resulta não em desordem, mas em um espaço fértil para a criação. Entendido, então, como um gênero artístico também, é possível aproximar os ensaios e diários como esses meios em que o eu e a persona de Sontag foram desenvolvidos. Os lugares/espços de escrita com enfoque são, no mínimo, instáveis. O eu e/ou persona

estão ali presentes, projetados e expandidos, também, mas acima de tudo, *construídos*. Em outras palavras, nas de Sontag em específico: "Resultado da autoconsciência: plateia e ator são uma coisa só. Vivo minha vida como um espetáculo para mim mesma, para o meu próprio aprimoramento. Vivo minha vida, mas não vivo dentro dela" (Sontag, 2009, p. 234). Esse lugar no meio do caminho significa também um eu e uma persona em trânsito constante, são uma coisa só. A dupla construção é tão sem contorno como as formas do ensaio, o que não implica em seu esvaziamento substancial e acrescenta complexidade teórica e analítica. Portanto, é pertinente situar que o caminho será sempre o meio, entendido aqui como o processo, correspondendo a uma das proposições de Bense (2018): "seus objetos e pensamentos [do ensaísta] vão se ordenando lentamente de modo que podem um dia vir a ser tema de teoria" (Bense, 2018, p. 115)". Como Sontag é nesta tese.

1.3 ORGANIZAÇÃO DE UM MATERIAL HÍBRIDO

No artigo "Precocious archaeology", Liam Kennedy (2009) afirma que a natureza híbrida do trabalho de Susan Sontag corrobora para que em torno de sua obra tenham se aglomerado diversas temáticas em distintas áreas do conhecimento, o que faz sentido pela dificuldade de se categorizar o conjunto da obra em determinada escola/fase. Uma vez que seus escritos críticos estão envolvidos com sua subjetividade e interesses vinculados ao pessoal, tornam-se espaços de uma amplitude relacional, no sentido de que podem ser abrangentes mas também abarcados por trabalhos de outras ordens sistemáticas. No entanto, Kennedy (2009) aponta para os estudos alinhados à (in)disciplina sistematicamente — não mencionando o termo interdisciplinaridade, o que, neste caso, entendo que se trata de trabalhos acadêmicos que tornam-se híbridos em determinado momento. A conjuntura que propicia isso se relaciona com a pluralidade temática que circunda toda sua obra, são ensaios sobre estética fascista, teatro alemão, ficção científica, filosofia, *camp*, *happenings*, fotografia, câncer, estigma da velhice feminina... E a lista poderia continuar, afinal, nenhum desses temas é ausente de uma linha teórica-erudita, de modo que configuram material intelectual. Sobre isso, Sontag delinea uma esteira de "modelos", com destaque para Roland Barthes e Walter Benjamin, embora Harold Rosenberg, Kenneth Burke e Paul Goodman também tenham menção em declarações acerca do tema. Em prefácio para *Grau zero da escrita* (1953), Sontag escreve sobre Barthes: "Somente se o ideal da crítica for ampliado para incluir uma ampla variedade de discursos, tanto teóricos quanto descritivos, sobre cultura, linguagem e consciência contemporânea, Barthes pode plausivelmente ser chamado de crítico" (n/p).

É justamente essa ampliação vinculada à diversidade que está atrelada aos escritos de Sontag também. Ao longo deste trabalho, retoma-se a capacidade de autorreflexividade de sua obra em todas as esferas, mais especificamente sobre o que significa ser crítico, qual é o trabalho crítico que a contemporaneidade precisa, e dessas preocupações é que se sobressai a posição teórica; menos acadêmica e científica do que o esperado, mais constelar e autoral do que o comum. A esse estilo teórico é possível aproximar uma das conclusões no ensaio "Pensar contra si próprio: reflexões sobre Émile Cioran", presente em *A vontade radical* (2015):

O melhor da especulação intelectual e criativa realizada no Ocidente, através dos últimos 150 anos, parece de maneira incontestável o que há de mais enérgico, denso, sutil, interessante e verdadeiro em toda a existência do homem. E, no entanto, *o resultado igualmente incontestável de todo esse gênio é **nossa consciência de nos situarmos nas ruínas do pensamento e à beira das ruínas da história e do próprio homem.*** (Cogito ergo desapareço.) Cada vez mais, ***pensadores e artistas contundentes são arqueólogos precoces dessas ruínas em formação***, profetas indignados ou estoicos da derrota, coreógrafos enigmáticos dos complexos movimentos espirituais úteis à sobrevivência individual, numa era de apocalipse permanente (Sontag, 2015, p. 85, grifos meus).

Desse excerto, ressalto duas imagens principais, ambas relacionadas ao trabalho e à metáfora da arqueologia — já feita em outro tópico da tese: i) a primeira, como Sontag transiciona o discurso geral para se incluir na mesma esteira que o "melhor da especulação intelectual e criativa realizada no Ocidente", além disso, está argumentando exatamente sobre posicionamento crítico, onde se situa simultaneamente; ii) a segunda se alinha novamente à ideia de arqueologia, é evidente que o termo dado por Liam Kennedy faz referência direta a essas repetições simbólicas do texto de Sontag, porque lê o termo da "arqueologia precoce" como o estudo dos discursos e imagens culturais enquanto que a precocidade vem de um compromisso de autoconsciência que é sempre dialético (Kennedy, 2009).

Dessa forma, nota-se no texto de Sontag que o distanciamento temporal exigido de uma atividade como a arqueologia (aqui entendida metaforicamente) não se estabelece nessas rápidas reações da crítica e arte, o que poderia suscitar questões sobre contemporâneo, tempo da arte etc. Inclusive, além disso, no referido ensaio, a autora ressalta as novas tradições do pensamento, a qual a aforística e pessoal são parte, como no excerto a seguir: "uma outra reação à derrocada foi uma nova espécie de filosofar: pessoal (mesmo autobiográfico), aforístico, lírico, antissistemático. (Seus exemplares mais notáveis: Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein.) Cioran é a figura mais distinta atualmente nesta tradição de pensamento" (Sontag, 2015, p. 88).

A continuação acerca do que surge a partir do rompimento de discursos se encaminha ao ensaio. Para Sontag (2015), esta foi a escolha de Cioran, também. Observa-se em textos como este que a escritora desenvolve premissas que podem ser levadas em sua própria direção, como é o caso das discussões que levam à

quebra de padrões formais e direcionam os textos a uma condução mais plural ou híbrida. Ainda que esteja com a filosofia à frente da revisão, o tema principal é o discurso e o estilo. Portanto, resalto:

As principais possibilidades restantes são o discurso mutilado ou incompleto (o aforismo, a nota ou a anotação) e o discurso que arriscou se metamorfosear (a parábola, o poema, a fábula filosófica, a exegese crítica). Cioran aparentemente optou pela forma ensaística (Sontag, 2015, p. 89).

Além de elencar os textos de Cioran que embasam a percepção anotada¹⁹, Sontag também indica os aspectos que o distinguem, como a curiosidade e o modo convulsivo de raciocínio. O que se quer dizer com isso é que esse método favorece uma estética fragmentária, desencadeando em um estilo aforístico e refletindo em um "impasse da mentalidade especulativa, que se move para fora apenas para ser questionada e interrompida pela complexidade de sua própria atitude" (Sontag, 2015, p. 90). Assim, entendo que a precocidade levantada primeiro por Susan Sontag e depois por Liam Kennedy advenha das consequências da reatividade própria do estilo, não necessariamente pelo *tempo*, uma vez que: "o destino de toda ideia profunda é ser logo colocada em xeque por outra ideia que, de maneira implícita, ela mesma gerou" (Sontag, 2015, p. 90), ou seja, antes do tempo das ideias, existe o estilo.

Com efeito, é válido que seja trazido ao texto o ensaio "Sobre o estilo", que, junto de "Contra a interpretação", são a égide intelectual de Sontag, marcando um antes e um depois para além das repercussões e respostas críticas. Em seu texto de 1965, Sontag objetiva esclarecer concepções consideradas falhas sobre obras de arte e a forma particular de escrever sobre elas. Para McRobbie (1991), em "The Modernist Style of Susan Sontag", ambos podem ser encarados como "um manifesto do antirrealismo e para a construção de uma estética formalista mais plenamente fundamentada" (McRobbie, 1991, p. 8, tradução minha)²⁰. A partir daí, a crítica entende que o *todo* da obra de Sontag funciona como uma movimentação que antecipava a época moderna, por exemplo: "foram possivelmente os primeiros relatos

¹⁹ Quais sejam: *Précis de décomposition* (1949), *Syllogismes de l'Amertume* (1952), *La tentation d'exister* (1956), *Histoire et utopie* (1960) e *La chute dans le temps* (1964).

²⁰ Do original: The two introductory essays in *Against Interpretation* (1967) can be taken as a manifesto for antirealism and for the construction of a more fully grounded formalist aesthetic (McRobbie, 1991, p. 8).

acessíveis de tais ideias disponíveis nos EUA, quase vinte anos antes de se tornarem respeitáveis e institucionalizados na academia" (McRobbie, 1991, p. 8, tradução minha).

Para Sontag (2020), em "O antropólogo como herói", ensaio sobre Lévi-Strauss, de 1963, os aspectos inflexíveis da experiência, embora não se reduzam à formalidade linguística, ainda correm o risco de serem domesticados por diferentes formas de "interpretação"; e essas interpretações tendem a diminuir ou suavizar o impacto da alteridade enquanto experiência. Sontag (2020) aborda essa preocupação diretamente, quando afirma que:

O sentimento de inconfiabilidade da experiência humana, gerado pela inumana aceleração da mudança histórica, levou todos os intelectos modernos sensíveis a registrar algum tipo de náusea, de vertigem intelectual. E a única maneira de curar essa náusea espiritual parece ser, pelo menos de início, exacerbá-la. O pensamento moderno tem um compromisso com uma espécie de hegelianismo aplicado: buscar o Si no Outro (Sontag, 2020, p. 98).

A autora observa que "a domesticação do exótico" acontece "principalmente através da ciência", o que embasa sua crítica ao estilo de escrita antropológica de Lévi-Strauss. Ainda que Sontag valorize a matéria documental de Lévi-Strauss sobre uma "crise espiritual" (como analisa a obra *Tristes Trópicos*), desencadeada por sua deslocalização cultural como antropólogo, ela argumenta que seu estudo científico das estruturas acaba por institucionalizar sua própria alienação e neutralizar a presença do primitivo em seus textos. A consequência dessa análise estrutural, segundo Sontag, é que o antropólogo "remove todos os vestígios de sua experiência pessoal e, na verdade, apaga os traços humanos de seu objeto, uma determinada sociedade primitiva" (p. 107). Assim, na medida em que essa forma de análise predomina na escrita de Lévi-Strauss, para Sontag (2020), o observador sensível é suprimido pela rigidez da teoria. O argumento da tese também se baseia na contrapartida dessa rigidez teórica que se espera de uma crítica mais categórica e estrutural, Sontag (2020) também insere em sua escrita um distanciamento intencional, nesse caso, uma mudança formal que preserva, em vez de eliminar, o interesse pelo outro, e um senso de troca entre o escritor e seu tema. Para isso, a crítica utiliza diferentes métodos para manter a experiência de alteridade viva. Nesse

quesito sobre alteridade, é válido mencionar novamente o ensaio "Viagem a Hanói", que relata sua viagem ao Vietnã do Norte em 1967, justamente porque aborda também a ideia antropológica de ser um intelectual ocidental observando uma cultura não ocidental, o eu observando um outro. A viagem de Sontag aconteceu em um momento em que o Vietnã do Norte tinha um forte valor simbólico para os Estados Unidos, servindo como um contraponto aos ideais americanos de democracia, liberdade e identidade política. Logo de início, a autora pontua o objetivo e as primeiras decisões:

Embora eu sempre tenha sido uma apaixonada opositora da agressão americana no Vietnã, aceitei o inesperado convite para uma visita a Hanói, que chegou em meados de abril, com a ideia bastante firme de que não escreveria sobre a viagem após meu retorno. Não sou nem jornalista, nem ativista política (conquanto uma veterana subscritora de petições e participante de marchas contra a guerra), tampouco uma especialista em Ásia, mas acima de tudo uma autora teimosamente não especializada que, até aqui, tem sido em grande parte incapaz de incorporar em seus romances ou ensaios suas convicções políticas radicais e seu senso de dilema moral, por ser uma cidadã do império americano (Sontag, 2015, p. 214).

Como Sontag observa, o Vietnã representava um outro ideal que é usado para mobilizar debates, mas questionando até que ponto se sabe o que o institucional permite. Percebe-se também o distanciamento do ponto de vista antropológico a partir das inserções mais subjetivas da autora, como a seguir: "Porém estar em Hanói foi muito mais misterioso, mais desconcertante intelectualmente de que eu esperava. Descobri que não podia deixar de me preocupar com até que ponto eu entendia os vietnamitas e eles a mim e a meu país" (Sontag, 2015, p. 217). Além disso, a mudança esperada pela viagem não é somente intelectual, embora isso seja destacado como parte de um todo: "A menos que pudesse sentir em mim alguma alteração de consciência, de percepção, pouco teria adiantado minha ida efetiva ao Vietnã. Mas foi isso precisamente o mais difícil, uma vez que eu tinha como instrumento apenas minha própria sensibilidade, marcada por uma cultura e desorientada" (Sontag, 2015, p. 218).

O discurso ensaístico de Sontag então embarça a mera objetividade crítica para dar uma configuração de sensibilidade e até mesmo corporal, uma vez que

assimila essas incursões na experiência descrita: "eu tinha como instrumento apenas minha própria sensibilidade, marcada por uma cultura e desorientada" (Sontag, 2015, p. 218). Politicamente, ao dar atenção ao Vietnã do Norte e reconhecê-los como sujeitos, Sontag inverte uma parte dos discursos oficiais, porque o ensaio dialoga com essa linguagem oficial que predetermina o que será visto, entendido e divulgado, em outros termos, mais institucional.

Então, no ensaio de Sontag, o foco principal está na dificuldade que ela encontra ao tentar integrar o Vietnã do Norte e seu povo em sua percepção e narrativa; é visível como a descrição sobre a experiência parte de um princípio subjetivo, não somente geográfico ou objetivo. Além disso, o ensaio que começa como uma "experiência relativamente passiva" de aprendizado histórico se transforma em, segundo a autora, uma questão sobre os limites de seu pensamento. No decorrer da imersão em uma cultura diferente, surgem questionamentos sobre a capacidade e a validade da interpretação, visto que a ferramenta principal se baliza na experiência e na sensibilidade. As contradições que emergem desse contato entre o eu e o outro são agudas a ponto de que, no ensaio, há um reconhecimento de que seu sentimento de solidariedade com os vietnamitas, por mais sincero que seja, permaneça como uma abstração moral, algo elaborado e vivido a distância:

Embora tão distante e tão diferente das cidades que eu conhecera, as dos Estados Unidos e da Europa, Hanói rapidamente ganhou uma familiaridade sobrenatural. Todavia, quando eu era honesta comigo mesma, tinha de admitir que o lugar era simplesmente demasiado estranho, que eu, de fato, não entendia absolutamente nada, a não ser 'à distância' [...] via-me incapaz de realizar as conexões intelectuais e emocionais plenas que minha solidariedade política e moral com o Vietnã implicava (Sontag, 2015, p. 220).

As diferenças culturais, em suma, são intransponíveis. Essa alteridade não apenas resiste à assimilação, como também desafia suas tentativas de definição, inclusive ocidentais. Ao perceber que a própria consciência não consegue abarcar o Vietnã, o ensaio evita a ilusão de que a linguagem poderia realizar esse feito, e o texto deixa um senso de ausência, ou até de silêncio em relação aos limites dessa cultura. No entanto, Sontag expõe que isso advém dos limites de seu pensamento, assim como também a partir da materialidade do outro. Aqui, o entrave linguístico ou de exposição acarreta na forma do diário, com a introdução: "a maneira mais econômica,

segundo penso, de transmitir essas dificuldades iniciais é transcrever apontamentos de um diário que fiz durante a primeira semana após a nossa chegada, em 3 de maio” (Sontag, 2015, p. 220). Por fim, o ensaio mostra uma certa ênfase dos vietnamitas em práticas e sentimentos em detrimento de teorias ou discursos: “o que traz à luz a transformação revolucionária autêntica é a experiência compartilhada de sentimentos revolucionários — não é a retórica, a descoberta de injustiças sociais, nem mesmo a análise inteligente, ou qualquer ação considerada em si própria” (Sontag, 2015, p. 287). Entretanto, isso não é inteiramente concluído para Sontag, como escritora e como ocidental, uma vez que a retórica é o modo de prática que *define e distingue* seu trabalho, o que a mantém inevitavelmente distante do outro, ou naquele caso, dos vietnamitas. Para a autora, a linguagem é o meio que define o isolamento do eu privado, inclusive questionado enquanto estilo confessional.

Em "Viagem a Hanoi", Sontag elabora o ensaio a fim de expressar as diferenças culturais do Vietnã sem impor uma visão superior ou arrogante (no sentido do ocidental como superior) sobre elas, levando o discurso ao formato de diário. A tentativa de balancear a narrativa e o aviso ao leitor sobre isso é também uma preocupação da narradora em outros de seus trabalhos, como o conto "*Project for a trip to China*", analisado sob outro viés no início da tese. Nele, Sontag explora questões semelhantes sobre linguagem, conhecimento e subjetividade que já haviam sido levantadas em "Viagem a Hanoi". No conto, a autora trata o tema de outra forma: a viagem à China, em vez de algo já realizado, é um "projeto" ainda não concretizado. A narradora diz que será uma "viagem sobredeterminada", porque já tem imagens e ideias sobre o que é a China e o que ela representa. Se, por um lado, a linguagem define o isolamento do eu, Sontag não aceita a ideia de que o eu seja irrelevante ou inexistente. E por que trazer a mesma ideia em gêneros distintos? O caráter híbrido do trabalho de Sontag não se dá apenas pela baliza do gênero textual ou pela diversidade em que o trabalho é constituído, são contos, ensaios, peças, filmes; mas, sim, pela polifonia que a voz principal articula. Seja em um conto autoficcional ou um ensaio, é possível observar a voz subjetiva da autora circulando em distintos pontos de vista, reforçando a noção de alteridade em si mesma. Para Sontag, isso não implica um eu fixo, inacabado, assim como tampouco elimina o papel ativo desse eu. No ensaio, a alteridade incompreensível da cultura do outro acaba reafirmando as capacidades do eu. Já no conto, o eu opera de forma diferente. A narradora vive as contradições de estar simultaneamente dentro e fora da linguagem. Como explorado

no tópico 1.1, o eu é construído em processo, ganhando forma na própria atividade de escrever, como corresponde o ensaio sobre Roland Barthes, presente em *Questão de ênfase* (2020):

A liberdade do escritor descrita por Barthes é, em parte, fuga. O escritor é o substituto do próprio ego — daquele eu em perpétua fuga diante daquilo que a escrita fixa, assim como a mente está em perpétua fuga da doutrina. “Quem fala não é quem escreve, e quem escreve não é quem é.” Barthes quer ir adiante — este é um dos imperativos da sensibilidade do esteta (Sontag, 2020, n/p).

Isso pode corresponder à ideia de manter uma distinção entre *quem fala, quem escreve e quem é*. Por isso, o trabalho da tese não se trata de cristalizar identidades, ou ainda isolar as vozes de quem fala, uma vez que manter a fluidez dos múltiplos discursos abrange a noção que Sontag (2020) destaca: “[o escritor pode] ser múltiplo, fazer múltiplas identificações; assumir plenamente o privilégio do pessoal. A obra de Barthes — ele confessa que escreve por obsessões — consiste em continuidades e em desvios; a acumulação de pontos de vista; por fim, desvencilhar-se de todos eles: uma mistura de progressão e capricho” (Sontag, 2020, n/p).

Essa ideia implica um reconhecimento duplo: por um lado, a duplicidade da linguagem, que não pode ser ignorada, em contrapartida, um compromisso tanto com o eu quanto com o outro, desencadeando na preocupação principal que é a alteridade. Assim, o eu não desaparece em um ciclo infinito de linguagem, mas persiste sempre incompleto, em relação a si mesmo e ao outro. Os escritos críticos de Sontag, em sua expressão mais erótica (conforme sua própria designação), são caracterizados por uma ênfase significativa na subjetividade e na experiência. A autora utiliza formas de escrita e argumentação, a exemplo, a fragmentação e a aplicação de aforismos, como dispositivos estratégicos. Essas abordagens servem como respostas formais sobre a intransigência da arte ou da experiência que estão sendo analisadas, permitindo uma exploração mais polifônica das questões.

A estrutura de "Notas sobre o *Camp*" (2020) exemplifica o uso da fragmentação e do aforismo como meios para sustentar o significado e a interpretação, forma e conteúdo. Esse ensaio é composto por uma introdução breve, seguida por 58 notas numeradas (o texto em questão será retomado em momento oportuno, aparece aqui apenas para vias de exemplificação): "para capturar uma sensibilidade em palavras,

principalmente uma sensibilidade viva e poderosa, é preciso proceder com agilidade e às apalpadelas. A forma das anotações avulsas, em vez de um ensaio (com sua pretensão de desenvolver um argumento sequencial e linear), parece mais apropriada para apreender algo dessa sensibilidade fugidia específica" (Sontag, 2020, p. 348). Vê-se, então, o objetivo de compartilhar da natureza daquilo que se retrata, alinhando a forma ao conteúdo. Ao recusar a possibilidade de encaixar a sensibilidade *camp* em um sistema mais comum, rígido ou até típico dos seus próprios ensaios anteriores, Sontag elabora uma prosa circular, que serve como uma expressão da sensibilidade que busca descrever. Assim, o texto se configura mais como uma performance do que como um ensaio tradicional, porque exhibe de maneira dramática os termos de seu objeto de estudo, que é o *camp*, e estiliza aquilo que propõe teorizar. Dessa forma, entendo que, no decorrer das publicações de Sontag, fragmentar e explorar seu discurso crítico passa a ser, junto ao reconhecimento do caráter artificial da escrita crítica, uma resposta formal às limitações da interpretação, inclusive as propostas em "Contra a interpretação". As formas disjuntivas de escrita "permitirão que o discurso se torne o mais diferenciado e polifônico possível", buscando, assim, uma abertura para o significado, como se a moldura de um quadro fosse o quadro também. Os espaços que separam os segmentos desempenham um papel técnico nesse contexto, uma vez que eles não apenas intensificam o impacto da palavra escrita, mas também dramatizam suas limitações e arbitrariedades, manifestando-se como ausência ou silêncio que desafia a noção de totalidade de um gênero.

Esses meios formais de deslocalizar as suposições se assemelham à abordagem de Roland Barthes, que, especialmente em seus últimos escritos, segundo Sayre (1989), adota um discurso fragmentado e que reflete sobre sua própria propensão à divisão: fragmentos, miniaturas, divisões, detalhes, entre outros aspectos que destacam-se como designativos da crítica performática. Para Sayre (1989), Barthes busca enfatizar a descontinuidade de seu texto, enquanto sua prática teórica ressalta a pluralidade de outros textos. Essa adesão ao fragmento, à "linguagem em pedaços, à cultura em pedaços", pode ser vista como um reflexo de sua contraposição ao estruturalismo (Sayre, 1989). Nessa esteira de descontinuidade de hiperônimos teóricos, para Sontag, as interrupções da causalidade e da cronologia, assim como a oscilação entre silêncio e linguagem ("A estética do silêncio"), são como meios de desfamiliarizar, dificultar o acesso mesmo, evitando apropriações e assimilações diretas de seus escritos. O que quero dizer é que o intuito pode não ser afastar aquele

que coloca uma lupa sobre a linguagem, mas tornar menos óbvio, menos direto, menos segmentar. Essa abordagem híbrida pode representar, também, um modo de trabalho com a própria linguagem, em que o que está em jogo é a subjetividade, é a substância da experiência. É possível associar que Sontag é consciente desse paradoxo da escrita e utiliza a natureza híbrida de seus textos justamente como uma forma de questionar suas próprias bases e práticas. Por questionar regras e predeterminações de diversas áreas, contribui para o processo contínuo e de trabalho do pensamento, além de construir *personas* e a própria identidade intelectual. A linguagem de Sontag aceita o risco associado à sua alteridade e ao acesso a essa alteridade no pensamento, uma vez que as repercussões dos ensaios costumavam questionar os textos, sim, embora a figura mais atacada fosse a da *crítica Susan Sontag*.

Escrever implica manter um sentido de alteridade, o que representa uma resistência à "função social" da linguagem, que é vista pela autora como um entrave limitante da experiência e subjetividade. Feito em mais de um gênero, suporte ou meio, o trabalho da escrita híbrida assinala um método de constituição e investigação da subjetividade, o que resulta em um contínuo processo de *construir*, no sentido mais manual da palavra, porque Sontag argumenta que essa dinâmica é perdida na institucionalização da experiência pessoal.

Isso não significa que a escrita, em qualquer esfera, inclusive a performática, se dá de modo aleatório ou sem rigidez, pelo contrário: organiza-se de modo a estabelecer uma linha contínua entre pensamento, teoria, forma e conteúdo, aquilo que é articulado, até do ponto de vista da *persona*, permite a exploração, ainda que a categorização seja um trabalho de décadas. Nos momentos iniciais da pesquisa, havia no horizonte uma segmentação em busca de *melhor* organizar os materiais que seriam analisados, passaram como opções os temas, as décadas, os lugares, os anos, mas não faz sentido modular uma metodologia para a tese em uma linha que foi evitada pelo projeto de obra de Sontag. Portanto, no decorrer do texto até este ponto e considerando o que vem a seguir, justifico mobilizar o texto em uma oposição à referência mecânica ou de reciclagem, por isso, a tese não está estruturada em um gênero para cada capítulo, o que não significa que não exista um método de pesquisa e análise, uma vez que as associações são feitas a partir do que o texto pede, principalmente para averiguar como a crítica de Sontag é performada. Em outras palavras, entender o texto como crítica performática pode, assim como Sayre propõe

por meio de Barthes, desvelar o *como* anterior à matéria, sem classificar a parte pelo todo ou o todo pela parte, assim, a performance crítica detém nos desvios teóricos ou híbridos seu caráter contínuo, de projeto, indo adiante, como "um dos imperativos da sensibilidade do esteta" (Sontag, 2020, n/p).

2 A CRÍTICA PERFORMÁTICA: LIMIARES DE UMA ESCRITA SINGULAR?

2.1 TESES SOBRE A CRÍTICA PERFORMÁTICA E A ESCRITA DE SONTAG

É a partir do texto de Nancy Webb que encontro o fio central e a base para a hipótese deste trabalho. “In search of the new sensibility: Susan Sontag writing on art in the sixties” é uma dissertação defendida em 2015, na Concordia University, com o objetivo principal de examinar os ensaios que compõem *Contra a interpretação* (1966) a fim de esclarecer a escrita sobre a arte da década de 1960. Destacam-se temáticas que elaboram sobre o estilo de Sontag na medida em que chegam ao processo de escrita vinculado ao corpo, com a seguinte questão: “esta tese também se debruça sobre os fundamentos fenomenológicos dos escritos de Sontag, perguntando: como é que o corpo informa o processo de escrita?” (Webb, 2015, p. 4, tradução minha)²¹. Ademais, a autora dá forma a eventos biográficos enquanto uma afetação em sua prosa, como, por exemplo, o uso de anfetaminas e drogas para elaborar questões sobre a velocidade dos anos 1960. Outro ponto abordado pelo trabalho leva em consideração conceitos de intimidade e erotismo relacionados ao discurso feminista e *queer* da época, como centro de abordagem. A conclusão de Webb determina que os primeiros ensaios de Sontag abriram precedentes para uma escrita sobre a arte mais significativa.

Webb (2015) busca estabelecer diálogos de estilo entre Sontag e Barthes, pensando no contexto de pós-guerra que ambos tinham como pano de fundo, com o seguinte argumento: “em vez de apresentar aqui uma linha cronológica sucinta de influências, o meu objetivo é realçar as características escriturais de Barthes que podem ter começado como influências, mas que se desenvolveram ao longo do tempo em conjunto com o crescimento da própria Sontag como escritora. Há uma continuidade na proximidade com que cada um olha para o seu leitor” (Webb, 2015, p. 11, tradução minha)²². Esse diálogo contínuo é nomeado pela autora como *tender prose* (que pode ser traduzido para a língua portuguesa como *prosa terna*). A partir

²¹ Do original: “This thesis also delves into the phenomenological underpinnings of Sontag’s writings, asking: how does the body inform the writing process?” (Webb, 2015, p. 4).

²² Do original: “Rather than providing a succinct timeline of influences here, I aim to draw out Barthes’s writerly characteristics that may have begun as influences, but developed over time in tandem with Sontag’s own growth as a writer. There is a continuity in the closeness with which each regards their reader” (Webb, 2015, p. 11).

daí, Webb (2015) assinala a primeira e única aparição de Henry M. Sayre em seu trabalho:

Em *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970*, Henry M. Sayre reúne Barthes e Sontag sob a égide do que designa por crítica performática [*critical performance*], uma nova abordagem à escrita crítica que procurou subverter a crítica formalista desinteressada dos anos sessenta e setenta, permitindo que a subjetividade entrasse na escrita através da performance (Webb, 2015, p. 11-12, tradução minha)²³.

Foi a leitura e o contato com o texto de Webb que levaram esta pesquisa ao encontro do conceito principal: *critical performance* ou (como aqui adoto a versão traduzida) crítica performática. No que tange ao texto de Sayre (1989), Webb (2015) o utiliza sobretudo como introdução à sua metodologia de comparação entre Sontag e Barthes, mencionando, inclusive, que: “Barthes comparou muitas vezes explicitamente a escrita com a performance, enquanto, segundo Sayre, do outro lado do Atlântico, Sontag também provocou uma viragem para a performance crítica com “Contra a interpretação” [o ensaio] (Webb, 2015, p. 12, tradução minha)²⁴. Para além disso, a autora segue uma linha comparativa, alternando as referências de Barthes e Sontag, mas mobilizando também outros teóricos, como Benjamin, Weil e Horowitz.

O tópico mencionado, *tender prose*, encerra o argumento em si mesmo, chegando à parte da conclusão, uma vez que o trabalho se estende por mais setenta páginas, subdivididas em outros eixos centrais, como intimidade, erotismo, corpo e temáticas afins. De todo modo, para a pesquisa em questão, cumpre o papel de ponte para o conceito de Sayre. Nota-se que, no trabalho de Webb, o diálogo com o termo da crítica performática soa simples e objetivo, no sentido de que a principal característica do conceito, que é a subjetividade no gênero crítico, reforça seu argumento, posteriormente, como uma crítica mais palpável ao corpo e à autobiografia, encerrando da seguinte forma o tópico: “a mistura sedutora de

²³ Do original: “In *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970*, Henry M. Sayre gathers Barthes and Sontag under the umbrella of what he terms critical performance, a new approach to critical writing that sought to overturn disinterested formalist criticism in the sixties and seventies by allowing subjectivity to enter writing by way of performance” (Webb, 2015, p. 11-12).

²⁴ Do original: “Barthes often explicitly compared writing to performance, while according to Sayre, across the Atlantic, Sontag also prompted a turn toward critical performance with “Against Interpretation” (Webb, 2015, p. 12).

subjetividade, escrita e arte permitiu uma espécie de crítica autobiográfica camuflada, praticada tanto por Sontag como por Barthes” (Webb, 2015, p. 12, tradução minha)²⁵.

O movimento de curiosidade da pesquisa parte da forma como Webb (2015, p. 11-12) apresenta o texto de Sayre (1989), o trecho em questão indica inicialmente uma participação equilibrada entre os autores, uma vez que o trecho escolhido pela autora para exemplificar seu ponto de vista fala tanto de Barthes quanto de Sontag. Entretanto, de perto, não é desse modo que a teoria de Sayre é construída.

De todo modo, do trabalho de Webb, para além do contato imediato com a obra Sayre, atendo-me a dois destaques: *a tender prose* e *the writing body*. Como já mencionado, a estudiosa elabora sua dissertação sobre Sontag com base em temáticas exploradas por ela ao longo da década de 1960. E a esta tese convém associar aos elementos que têm relação imediata à crítica performática, isto é, prosa e corpo. A seção “*Tender Prose*” discute, primeiramente, a noção de autobiografia e anti-autobiografia (no caso de Sontag), evidenciando algumas declarações mais rígidas da autora sobre o assunto, uma vez que, segundo Nunez (2023), ela dizia constantemente: “eu sou anti-autobiográfica”. No entanto, para Webb, a autobiografia de Sontag nunca foi escancarada ou tomou forma em termos mais explícitos. É viável a observação de que os contos têm mais objetos melancólicos que levam ao tom autobiográfico, pensando exatamente de um ponto de vista mais palpável e correlato entre discurso literário e eventos, fatos, nomes e viagens da autora. Já em uma perspectiva mais abstrata, com uma relação composta por temáticas, preocupações e pontos de atenção, essas questões se transformam no material crítico.

De acordo com Webb, seu principal objetivo acerca do tema é propor uma consonância entre Sontag e Barthes — inclusive este é o motivo pelo qual Sayre (1989) surge como bibliografia. Assim,

Barthes era também, tal como Sontag, um escritor para quem o tema da escrita era crucial. Algumas destas consonâncias foram recolhidas dos escritos de Barthes publicados depois de *Contra a Interpretação* e, como tal, seria anacrônico considerar esses textos como influências. Em vez de apresentar aqui uma cronologia sucinta das influências, o meu objetivo é destacar as características escriturais de Barthes que podem ter começado por ser influências, mas que se desenvolveram ao longo do tempo, a par do crescimento de Sontag

²⁵ Do original: “The seductive mix of subjectivity, writing and art made for a kind of cloaked autobiographical criticism practiced by both Sontag and Barthes” (Webb, 2015, p. 12).

como escritora. Há uma continuidade na proximidade com que cada um olha para o seu leitor (Webb, 2015, p. 11, tradução minha).²⁶

É desse modo que Sayre aparece como base de análise, porque em escolhas teóricas, Webb aponta a performance como uma via de entrada à uma nova linguagem crítica. Nova, mas não no sentido de não praticada até então — e, sim, como um novo contorno nomeado. Esse contorno é feito, principalmente, com base *material* nos textos de Barthes, tanto por Webb quanto por Sayre, visando a uma espécie de relação esboço-matéria no que concerne ao conceito aplicado na obra de Sontag. Detenho-me sobre isso a fim de indicar a necessidade e/ou a intenção de esmiuçar um pouco mais os caminhos escolhidos pelos estudiosos, justamente para apontar e contrapor o percurso desta tese.

Início, então, com as proposições de Webb. Para a estudiosa, Barthes proporciona uma visão autobiográfica-crítica mais *óbvia*, de modo que é possível apontar trechos, estabelecer cronologias, passagens de postura teórica, com suporte principal na obra *O prazer do texto* (1987) e em uma das definições sobre subjetividade:

Cada vez que tento analisar um texto que me deu prazer, não é a minha subjetividade que volto a encontrar, mas o meu indivíduo, o dado que torna meu corpo separado dos outros corpos e lhe apropria seu sofrimento e seu prazer: é meu corpo de fruição que volto a encontrar. E esse corpo de fruição é também meu sujeito histórico; pois é ao termo de uma *combinatória muito delicada de elementos biográficos, históricos, sociológicos, neuróticos (educação, classe social, configuração infantil, etc.) que regulo o jogo contraditório do prazer (cultural) e da fruição (incultural), e que me escrevo como um sujeito atualmente mal situado*, vindo demasiado tarde ou demasiado cedo (não designando este demasiado nem um pesar nem uma falta nem um azar, mas apenas convidando a um lugar nulo): sujeito anacrônico, à deriva (Barthes, 1987, n/p).

²⁶ Do original: “Barthes was also, like Sontag, a writer for whom the subject of writing itself was crucial. Some of these consonances have been gleaned from Barthes’s writings published after *Against Interpretation* and, as such, it would be anachronistic to deem those texts influences. Rather than providing a succinct timeline of influences here, I aim to draw out Barthes’s writerly characteristics that may have begun as influences, but developed over time in tandem with Sontag’s own growth as a writer. There is a continuity in the closeness with which each regards their reader” (Webb, 2015, p. 11).

Webb atesta que esse *tipo* de declaração em primeira pessoa vinda de um crítico/ensaísta acompanha o restante de seu trabalho, implícita ou explicitamente. Ainda que a definição do que quer que seja *autobiográfico* ou não seja mobilizada vez ou outra pela autora, o que a leva à parte de sua conclusão, é que a contradição de Barthes e Sontag sobre a autobiografia faz o papel de amalgamá-los ao ofício da crítica, isso porque a questão é invertida. Para aproximar Barthes e Sontag da autobiografia, não se pergunta “são textos autobiográficos?”, mas, sim, “o que é autobiografia?” para/em cada um deles, tornando a autobiografia um descritivo próprio da crítica. Tanto Webb quanto Sayre sinalizam que não existe uma medida estatística sobre o tema nas obras de Barthes e Sontag, entretanto, “o termo autobiográfico significa *experiência vivida estetizada* — passados íntimos, impulsos, pensamentos, desejos organizados em torno de experiências exteriores, ou mobilizados para dar sentido a obras de arte, filmes, livros e fenômenos culturais” (Webb, 2015, p. 13, tradução minha).²⁷ Há de se retomar, nesse caso, o ensaio “Sobre o estilo”, justamente para pontuar a significância do estilo enquanto experiência para a concepção crítica de Sontag.

O ensaio em questão, próximo à “Contra a interpretação”, é também um ponto de maturidade da obra precoce de Sontag. A temática, como o próprio título anuncia, aborda a “velha antítese entre estilo e conteúdo”. Sontag (2020) indica como argumento principal a indissociabilidade entre estilo e conteúdo; mas, mais do que isso, o revés conceitual que a dualidade expõe para a prática do trabalho crítico. Para Sontag, a continuidade do olhar divisório e da noção do estilo enquanto acessório do conteúdo “sustenta a estrutura do discurso crítico e serve para perpetuar certos objetivos e interesses intelectuais que se mantêm incontestados, e aos quais seria difícil renunciar sem ter à mão um substituto operacional já pronto” (Sontag, 2020, p. 16). Isto é, para a crítica desmontar uma configuração, deve apresentar outra, reforçando a falta de território para o desenvolvimento progressivo, vagaroso.

O primeiro exemplo descrito por Sontag é a recorrência em que obras de arte são tidas como boas, na mesma medida em que seu estilo é descrito como desleixado, em oposição às obras analisadas enquanto contemporâneas que ganham elogios e irrestrrição justamente por seu estilo dito “intricado, hermético, difícil”. A autora

²⁷ Do original: “The term autobiographical signifies lived experience aestheticized – intimate pasts, urges, thoughts, wishes organized around outside experiences, or mobilized to make sense of artworks, films, books and cultural phenomena” (Webb, 2015, p. 13).

contrapõe a assinatura de Walt Whitman, no prefácio de *Folhas de relva*, que declara: “Não serei intrometido, não terei na escrita nenhuma elegância, efeito ou originalidade que seja uma cortina entre mim e o resto. Não colocarei nada de entremeio, nem a mais rica cortina. O que conto, conto exatamente como é” (Whitman apud Sontag, 2020, p. 33), partindo de concepções que preconizam certa neutralidade. A seguir, as exemplificações que convergem à declaração de Whitman: Sartre, ao falar de Camus, pela “escrita branca” que é meio da imagem do mundo de Mersault, e Barthes com o que chama de “grau zero da escritura”. Para Sontag (2020, p. 33), isso ratifica que “a ideia de uma arte transparente, sem estilo, é uma das fantasias mais persistentes da cultura moderna. Artistas e críticos fingem acreditar que eliminar o artifício da arte é tão impossível quanto uma pessoa perder sua personalidade”. É também aqui que a crítica utiliza a estrutura comparativa, colocando texto e corpo em pé de equiparação. De acordo com a autora, tais aspirações concebem o estilo como:

Um acréscimo decorativo por cima do assunto da obra sugere que se poderia abrir a cortina e o assunto se revelaria; ou, alterando levemente a metáfora, que a cortina poderia se tornar transparente. Mas essa não é a única implicação errônea da metáfora. O que a metáfora também sugere é que o estilo é uma questão de mais ou menos (quantidade), de espessura ou tenuidade (densidade). E isso é tão equivocado, embora de maneira menos óbvia, quanto a ilusão de que um artista dispõe de uma autêntica escolha entre ter e não ter um estilo (Sontag, 2020, p. 32).

Assim, percebe-se que o trabalho de Sontag nesse texto e trecho é o de usar os argumentos de Whitman contra seu próprio pensamento, inserindo seu ponto de vista sobre o tópico. Se o argumento principal de Whitman dispõe de uma metáfora entre estilo e cortina, para Sontag, a escolha do termo “cortina” designa a concepção do autor sobre estilo, isto é, item de decoração, aquilo que esconde ou revela a paisagem. Dessa forma, boa parte das metáforas que se propõem a *explicar* ou *delinear* o estilo coloca o tema como parte interna e o estilo como parte externa. De acordo com Sontag, essa metáfora funciona melhor de modo invertido: “o assunto, o tema, está no exterior; o estilo está no interior. Como escreve Cocteau: ‘o estilo decorativo nunca existiu e, infelizmente, para nós a alma assume a forma do corpo’” (Sontag, 2020, p. 33).

Esse caminho escolhido pela autora a posiciona no lado oposto da fórmula dicotômica da crítica: “Mesmo que se definisse o estilo como a maneira como aparecemos, isso de modo algum acarretaria necessariamente uma oposição entre o estilo adotado e o ‘verdadeiro’ ser da pessoa. De fato, essa dissociação é extremamente rara. Em quase todos os casos, nossa maneira de aparecer é nossa maneira de ser. *A máscara é o rosto*” (Sontag, 2020, p. 33, grifos meus). Destaco, novamente, a imagem da máscara no pensamento de Sontag. Aqui, ela funciona como uma superação da oposição entre estilo e tema, forma e conteúdo, o que convém aproximar aos objetivos da tese: subjetividade e objetividade crítica, mas, mais do que isso, pessoa e *persona*.

Nesses termos, se levo em consideração essa mesma proposta de indissociabilidade de Sontag, é possível conciliar, estreitar a dimensão dissolvida por ela até os contornos da crítica performática. O estilo performático que reitero se apresenta no ensaio mencionado por meio de uma retórica estruturada por oposição. O que quero dizer é que Sontag interrompe a linearidade a todo tempo, inserindo a adjetivação que conduz ao contra-argumento. Nesse sentido, entendo que é como se houvesse um chaveamento, em que máscara e rosto, independente da ordem, compartilham o mesmo espaço. Afinal, a coabitação de linguagens é reafirmada. A máscara é o rosto. A crítica é a performance.

Em seus diários, há inúmeras tentativas de esquematizar. Como já mencionado e até evidenciado, Sontag, no gênero diarístico, busca listas ou esquemas em muitos momentos, quase como prós e contras, deixando perceptível a iniciativa de concretizar posições, ideias e opiniões. Por exemplo, em vista do tema estilístico, há um registro de 28 de agosto de 1965:

Posso usar A como uma ideia de forma na arte, não apenas como “tema” — *forma como um gesto da vontade* —: se eu desejar com força suficiente, vai dar certo “para” um texto literário, *se for orgânico o bastante...*

A e B estão ligados? Paralelos? (como pensei, pela primeira vez, organizá-los aqui) (Sontag, 2016, p. 125, grifos meus).

Observa-se dois eixos principais desse excerto: inicialmente, o uso do diário como espaço de reflexão sobre conteúdos artísticos e esboço de textos futuros. Em seguida, o planejamento de um estilo orgânico. Ambos os eixos mencionados

cooperam para a discussão que Sontag faz em “Sobre o estilo”, embora de modo principiante, exatamente pela natureza e proposta do gênero e pelo momento em que foi escrito. De toda forma, acompanhando a escrita, há uma estrutura antes da temática, que reforça uma das conclusões do primeiro capítulo da tese da escrita como trabalho. E por que retomar? Precisamente pela forma orgânica que intento operar neste trabalho. Assim como pretendido, a ideia não é categorizar, mas, quem sabe, delinear constâncias que orbitam ao redor de Sontag por meio de sua unidade artística. No segundo bloco textual, a autora levanta perguntas retóricas, irrespondíveis, além de indicar pela materialidade do diário (*aqui*) sua intencionalidade textual.

Por fim, a autora sinaliza aquilo que comparece também no ensaio, ou seja, que forma e conteúdo não são meramente aparência e substância, pois representam, ao menos naquele momento, imperativo e ímpeto de subjetividade, junto a um percurso de descobrimento enquanto produz (*estão ligados?*). Entendo, então, que esses apontamentos indicam uma circularidade da experiência na escrita.

De acordo com Webb, então, a *prosa terna* é um modo de escrita que acolhe impulsos autobiográficos. Os exemplos são: *O diário de luto*, de Barthes, interpretado como uma estilização do luto, e *Diários* (2009; 2016), de Sontag, lidos como uma subestrutura de seus futuros ensaios. Nesse sentido, o argumento de Webb não se encerra a esses termos, contudo, progride de forma comparatista entre os autores, indicando mobilizações de texto compartilhadas etc.

Já no que compete ao tópico de *writing body*, Webb define e condensa Sontag como um modelo de *contingência* enquanto um objetivo de escrita acadêmica, por considerar que a escrita de Sontag opera de forma pendular. Isto é, entre uma sensibilidade modernista e uma disposição pós-moderna, no sentido da desestabilização de modos fixos de narrar. Para Webb, o arco central da passagem de um período para outro se dá com os eventos dos anos de 1960, de modo sucinto:

Os movimentos contraculturais, artísticos e políticos radicais da década formaram os primórdios do pós-modernismo e que, durante este período, o trabalho de muitos escritores, filósofos e artistas fundiu tanto as ideologias modernistas como as pós-modernistas. A política da individualidade estava a agitar-se; ocorreu uma reestruturação. Uma concepção dualista da subjetividade (o eu heroico *versus* o

mundo hostil) transformou-se numa visão fraturada, pluralista e igualitária do sujeito (Webb, 2015, p. 26, tradução minha).²⁸

Por contingência, entende-se seu significado principal: imprevisibilidade, eventualidade. Nesse caso, o sentido a que Webb relaciona o adjetivo como um condensamento da escrita de Sontag segue pelo lado temático, mas também formal, reelaborando, de forma pessoal, um desejo de escrita acadêmica. Dessa definição principal, associo também à hibridez constitutiva da obra de Sontag como um todo, como um projeto.

Essa noção corpórea da escrita faz jus a duas imagens caras à obra de Sontag. A primeira é a da consciência desenvolvida nos diários e a segunda é a erótica da arte, conceito anunciado por Sontag em “Contra a interpretação”. É notável que Webb e Sayre promovem essa leitura que vincula a obra de Sontag à uma quase personificação dos sentidos.

A esse exemplo, desencadeia-se a ideia que tanto Webb como Nunez (2023) assimilam ao perfil de escrita de Sontag, ambas reforçam que determinados esforços intelectuais da autora — em épocas específicas, no caso de Nunez, períodos de convívio mesmo — dependiam de um contexto com o uso abusivo de álcool e remédios, principalmente no que concerne a tempo de concentração, produtividade etc. Não somente a ingestão e abuso desses itens, mas também a confecção de um ambiente propício à solidão e a comportamentos obsessivos, inclusive, isso é ressaltado por Nunez como um *modus operandi*:

Para começar a trabalhar, ela precisava liberar longos períodos durante os quais não fazia mais nada. Tomava Dexedrine e trabalhava o tempo todo, nunca saindo do apartamento, raramente saindo de sua mesa. Adormecíamos com o som dela datilografando e acordávamos com o som dela datilografando (Nunez, 2023, p. 78).

É, portanto, um entendimento comum entre pessoas do convívio (e, posteriormente, dos biógrafos) que o comportamento vinculado ao trabalho de

²⁸ Do original: “The countercultural, artistic and radical political movements of the decade formed the beginnings of postmodernism, and that during this period, the work of many writers, philosophers and artists melded both modernist and postmodernist ideologies. The politics of selfhood were churning; a restructuring occurred. A dualistic conception of subjectivity (heroic self vs. the hostile world) transformed into a fractured, pluralistic, egalitarian view of the subject.” (Webb, 2015, p. 26).

pesquisa-escrita se dava de modo visceral, quase autodestrutivo. Como fica exemplificado também em outras obras, como *Swimming in a sea of death* (2008), de David Rieff, filho de Sontag.

A saber, Webb compõe o seguinte cenário: “Susan Sontag tomou Dexamyl, uma anfetamina, de 1964 a 1980. Utilizou-o como ‘estimulante para a escrita’” (Webb, 2014, p. 31, tradução minha).²⁹ Torna-se válido ressaltar que existem interpretações da obra de Sontag que consideram e adicionam argumentos a esta exata relação da autora com o uso de remédios e estimulantes em momentos de produção. O objetivo de trazer esse tema à tese se dá pela motivação principal de entender os bastidores do ofício da escrita da autora, portanto, esses índices de produtividade e exigência de alto nível têm relação com os métodos deste trabalho, de forma alguma indicando um nível de dependência, pelo contrário, torna-se um reforço de que o impacto do hábito é refletido na forma escrita, uma vez que “todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem” (Bakhtin, 2000, p. 261), compreendendo a linguagem de Sontag como uma *unidade artística*.

Em relação a essa consciência, anteriormente mencionada, faço mais uma correlação entre Sontag e Barthes — que, reitero, pode não ser derivada do que Webb e Sayre propuseram, porém segue um mesmo caminho, por assim dizer. De todo modo, no ensaio “Contra a interpretação”, o apelo ao erótico da crítica, ao erótico da arte, além de demonstrar efetividade ensaística porque significa uma *marca* do pensamento de Sontag, desencadeou incontáveis reverberações. E, justamente, nessa questão, é possível estabelecer linearidades e rupturas ao texto de Barthes.

Em *O prazer do texto* (1987), entre as discussões pertinentes ao eros-linguístico, o autor se concentra na associação do texto como um “corpo certo”. Desse ponto de vista, elabora uma simbiose entre corpo e texto, uma vez que:

Que corpo? Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele que a ciência vê ou de que fala: é o texto dos gramáticos, dos críticos, dos comentadores, filólogos (é o fenotexto). Mas nós temos também um corpo de fruição feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer relação com o primeiro: é um outro corte, uma outra nomeação; do mesmo modo o texto: ele não é senão a lista aberta dos fogos da linguagem (Barthes, 1987, p. 25).

²⁹ Do original: “Susan Sontag took Dexamyl, an amphetamine, from 1964 to 1980. She used it as a ‘stimulant for writing.’” (Webb, 2014, p. 31).

O que quero reforçar é que a distinção entre corpo e linguagem repele na mesma medida em que aproxima. Em usos metafóricos da linguagem, Barthes propõe que o prazer do texto, portanto, seria irredutível ao seu funcionamento gramatical, assim como o prazer do corpo à necessidade fisiológica, sugerindo que há uma autonomia do corpo na experiência da leitura prazerosa, e as reações físicas e sensoriais podem divergir das interpretações intelectuais. Se tomo por premissa de que há uma separação entre corpo e linguagem em determinado momento, recaio no argumento de que, em algum período, houve a união, afinal, só há cisão de algo *uno*, como Sontag é enquanto unidade artística: imagem inerente à obra.

Na esteira do trabalho de Sontag, projeto, então, que: i) é visto que há um comportamento intercalar do ambiente e seus estímulos, uma vez que Sontag constrói a escrita fora dos momentos de escrita, de fato — seu trajeto flâneur é retratado nos diários, em ensaios tematicamente peregrinos etc.; ii) do ponto de vista da materialidade do seu corpo, isso leva ao caminho interpretativo de que o corpo é acionado ao exterior, para fora do escritório, para longe da máquina de escrever, em seguida, a mente opera como uma redoma, vide os momentos de reclusão e intensidade argumentativa; iii) assim, o período de ofício reflete o corpo que perambula e a mente que inspira e respira o mesmo ar viciado. Então, ensaio uma estrutura — senão linguística, ao menos uma sistematização de pensamento, resguardada a obviedade de que nada se aplica ao absoluto cem por cento das produções, trata-se apenas de uma percepção das constâncias.

No limiar desses conceitos, é válido também acionar a forma como Barthes propõe a leitura da crítica de arte no decorrer de *O prazer do texto*:

Como ler a crítica? Um único meio: visto que sou aqui um leitor em segundo grau, cumpre-me deslocar minha posição: esse prazer crítico, em vez de aceitar ser o seu confidente meio seguro de perdê-lo posso tornar-me o seu voyeur: observo clandestinamente o prazer do outro, entro na perversão; o comentário faz-se então a meus olhos um texto, uma ficção, um envoltório fendido. Perversidade do escritor (seu prazer de escrever não tem função), dupla e tripla perversidade do crítico e do seu leitor, até ao infinito (Barthes, 1987, n/p).

Ressalto novamente a bi/tripartição que o autor desenvolve. Tendo em vista o uso do termo “deslocar minha posição”, há, no mínimo, uma pressuposição de diferentes tratativas que dependem da posição assumida, o que pode inclusive

remontar às ideias de *performance* tratadas ao longo do trabalho. De toda forma, dissolve o modo de crítica em dois estados: *voyeur* e envoltório fendido, isto é, por via de aproximação, uma modalidade de observação e aquilo que se rompe ou apresenta fendas, fissuras.

Para Webb, na obra de Sontag, a sensualidade e a crítica de arte parecem se afastar para pólos opostos. Enquanto a primeira se entrega à plenitude da experiência física e, às vezes, sexual, a segunda se prende a palavras, priorizando o visual de maneira quase pedante. Contudo, já nos escritos privados de Sontag, o intelectual e o sexual se entrelaçam explicitamente — seus diários revelam uma tentativa de conciliar escrita e desejo, como na entrada de 20 de setembro de 1962:

A mente é uma prostituta. Minha leitura é armazenamento, acumulação, fazer reservas para o futuro, encher o buraco do presente. Sexo e comida são apelos completamente distintos — prazeres para si mesmos, para o presente — não servir o passado + o futuro. Não peço nada deles, nem sequer a lembrança. A memória é o teste. O que se quer lembrar — enquanto ainda estamos no ato ou na experiência — é deturpado (Sontag, 2009, p. 325).

Em sua produção crítica pública, essa relação se manifesta de forma mais sutil. No entanto, a rápida categorização de Sontag como crítica do/no modernismo acabou obscurecendo a presença da sexualidade e do desejo em seus primeiros textos sobre arte, que questionam a noção de uma crítica desinteressada. Por exemplo, em 5 de maio de 1964, aos 31 anos, Sontag escreve: “A mão direita = a mão que é agressiva, a mão que masturba. Portanto, preferir a mão esquerda!... Romantizar, sentimentalizar” (Sontag, 2016, p. 17).

É consenso também entre Webb, Sayre e Nunez de que a prosa de Sontag é polida, cada parte solidificada no seu lugar exato. Além de “polida”, como a descrevem, a escrita de Sontag, como um todo, é *afiada*. E, por polida, na escrita, entende-se bem planejado, elegante, pronto-acabado. Nesse sentido mais exato, acompanho e argumento que a linguagem de Sontag tem a forma de modo a acompanhar o próprio pensamento modular, rápido, sem pausas auxiliares. Exemplo disso são as formas adotadas nos diários e ensaios, novamente, retomo o raciocínio de que as ideias esboçadas nos diários comparecem *envernizadas* nos ensaios. Por pronto-acabado destaco os esforços de abarcar aquele objeto pelo maior número possível de pontos de vista, não para *ditar* sua própria visão ao leitor, mas para

intermediar de forma mais completa. Dessa forma, é viável citar o ensaio/livro *A doença como metáfora e Notas sobre o Camp*.

Em *A doença como metáfora* — uma das obras escolhidas para o terceiro capítulo —, Sontag elabora hipóteses para a espetacularidade de duas doenças, a tuberculose e o câncer. O que poderia ser uma escolha convencional para a crítica, sob a perspectiva da crítica performática, torna-se, de longe, um dos melhores exemplos que chancelam a tese. Não ao acaso, tuberculose é a doença que causou a morte do pai de Sontag, Jack Rosenblatt, e câncer é a doença pela qual Sontag foi acometida. No momento de produção/publicação, Sontag já havia sido diagnosticada com câncer de mama. A proposta do ensaio parte de uma motivação anunciada em tom subjetivo, a seguir:

Quero analisar não como é de fato emigrar para o reino dos doentes e lá viver, mas as fantasias sentimentais ou punitivas engendradas em torno dessa situação: não se trata da geografia real, mas dos estereótipos do caráter nacional (Sontag, 2007, p. 11).

Em mais um avanço contra a metáfora, o texto de Sontag é composto de análises literárias, histórias e políticas sobre as duas doenças por meio de oposições e comparações, e a escolha por si só destaca o imperativo autobiográfico. Não obstante, entendo que forma e conteúdo assimilam exatamente a proposta, de modo que a autora coloca tuberculose e câncer em uma espécie de inquérito para os graus metafóricos que as doenças recebem. Sontag se coloca a favor da interpretação, e contra a metáfora dessa vez.

Já no caso de “Notas sobre o *Camp*”, publicado em 1964, Sontag expõe o objetivo do ensaio também com base na imperatividade subjetiva:

Quanto a mim, invoco como objetivos minha edificação pessoal e o espicamento de um agudo conflito na minha sensibilidade. O *camp* me atrai muito e me ofende quase na mesma medida. E é por isso que quero falar sobre ele, e tenho condições para tanto. Pois ninguém que partilhe sincera e integralmente uma mesma sensibilidade tem condições de analisá-la; consegue apenas, qualquer que seja a sua intenção, mostrá-la. Para nomear uma sensibilidade, traçar seus contornos e recontar sua história, é preciso uma profunda simpatia tingida de repulsa (Sontag, 2020, p. 347).

O ensaio em si é um estudo que busca possibilidades de definição do *camp*. Como meios metodológicos, a autora utiliza uma forma em lista numerada, unindo exemplos, visões, aparições, discursos a fim de caracterizar o *camp*. Enquanto modo discursivo, Sontag escreve em primeira pessoa, prioriza seu gosto, que é um representante subjetivo, mais do que qualquer outra coisa, e enfatiza a sensibilidade: “Embora eu esteja falando apenas sobre a sensibilidade — e sobre uma sensibilidade que, entre outras coisas, converte o sério em frívolo —, estas são questões graves” (Sontag, 2020, p. 347). Além disso, nesse ensaio, Sontag também evidencia esse aspecto estilístico, que aqui entendo como uníssono, porque constrói sua unidade artística, compartilhando explicitamente suas razões, como é evidente no trecho a seguir:

Para capturar uma sensibilidade em palavras, principalmente uma sensibilidade viva e poderosa, é preciso proceder com agilidade e às apalpadelas. *A forma das anotações avulsas, em vez de um ensaio (com sua pretensão de desenvolver um argumento sequencial e linear), parece mais apropriada para apreender algo dessa sensibilidade fugidia específica* (Sontag, 2020, p. 348, grifos meus).

Além de materialmente visível, é assumido pela autora uma decisão estilística. Seu raciocínio sobre a sensibilidade é este, e ele também se aplica à tese, não há a intenção de categorizar exaustivamente a obra de Sontag.

Uma sensibilidade é quase, mas não inteiramente, inefável. Qualquer sensibilidade que possa ser metida à força no molde de um sistema ou manuseada com os duros instrumentos da prova não é mais, de maneira alguma, uma sensibilidade. Enrijeceu-se em ideia... [...] É constrangedor ser solene e adotar um ar tratadístico sobre o *camp*. Corre-se o risco de criar um exemplo muito medíocre do próprio *camp* (Sontag, 2020, p. 348).

Sontag busca tratar de determinados artefatos artísticos respeitando sua natureza, por assim dizer — o que, particularmente, também foi a intenção desta tese, manter a coerência lógica para lidar com a crítica performática e o pensamento arterial de Sontag. Enfim, isso caracteriza um tipo de mobilização textual. Para além da premissa primordial na obra de Sontag de que um texto é *processo*, portanto, planejado, escrito e reescrito, a percepção dessas duas formas demonstra um equilíbrio autoral, que acompanha a persona Sontag, engrenada à obsessão

intelectual, imagem promovida por estudiosos e biógrafos, e desencadeia novamente no ponto da escrita da autora enquanto *trabalho*.

Essas frases sofisticadas/polidas, via de regra, sustentam um argumento ágil e acelerado, que frequentemente assume a forma de uma lista — como nos parágrafos numerados de "Contra a interpretação" ou em "Notas sobre o *camp*", organizadas de maneira mais deliberada. Sontag transita rapidamente entre referências literárias, cinematográficas e da cultura pop, abordando uma impressionante diversidade de temas em sua primeira coletânea de ensaios. Seu conselho de escrita a Sigrid Nunez foi:

Em outras ocasiões me alertou contra ser muito explícita e disse que eu deveria tentar escrever de maneira mais elíptica e agilizar a prosa para fazê-la se mover em um ritmo mais rápido. ("Se há uma coisa que o modernismo nos ensinou é que a velocidade é tudo.") Descrever uma noite como abafada, ela me disse, era "tão ruim quanto descrever alguém como tendo distintos cabelos grisalhos (Nunez, 2023, p. 55, grifos meus).

E sua rapidez intelectual refletia tanto o ritmo da década em que produziu seus primeiros textos quanto o estilo de escrita construído.

A partir do trabalho de Webb, tendo a associar essa velocidade do pensamento/argumento à velocidade absoluta do modernismo de meados do século; com exemplos factíveis de que emancipava os corpos das necessidades habituais (no caso de Sontag, inclusive, a maior é o sono), permitindo que o sujeito — pensando enquanto produtor de conhecimento nesse caso — acompanhe os rápidos avanços da arte e da tecnologia ou se adapte à realidade das cidades que verdadeiramente nunca dormem. Funcionando com uma combinação de Dexamyl, café, cigarros e táxis, Sontag era, de certa forma, um sujeito moderno exemplar, adaptava-se às novas exigências do imediatismo modernista por meio da modificação das suas próprias modalidades sensoriais. Retomo, então, um caminho sensorial de Sontag, uma vez que o tema é abraçado pela autora do início ao fim das produções.

Embora a ligação entre o consumo de anfetaminas e a escrita de Sontag quase nunca seja discutida (apenas brevemente mencionada em contextos biográficos), os seus hábitos de escrita auto-negativa a colocariam confortavelmente entre as legiões de escritores e artistas romantizados por subjugarem as necessidades do corpo ao

seu trabalho (através do alcoolismo, do abuso de drogas, da privação de sono, da fome etc.). Sigrid Nunez recorda os hábitos de escrita punitivos de Sontag:

E, embora muitas vezes dissesse que gostaria de poder trabalhar de uma forma menos autodestrutiva, Susan acreditava que era somente depois de trabalhar a todo vapor por muitas horas que a mente das pessoas de fato começava a funcionar e elas tinham as melhores ideias (Nunez, 2023, p. 78).

Sontag abstrai de seu próprio corpo durante a escrita, contrastando com a intensidade sensual que imprime em suas páginas. Submetia, dessa forma, desde sono, alimentação, higiene, descanso a exercícios físicos ao projeto da escrita, do trabalho, buscando se desvincular do físico no próprio ato de escrever, enquanto seu corpo se limita a funções mecânicas, como segurar um livro, uma caneta ou datilografar. Assim, na crítica de Sontag, no entanto, o erotismo, a sexualidade e a subjetividade têm uma presença mais tangível, como observa Webb:

É evidente que a crítica de Sontag não é apenas cerebral, noursensual. Pelo contrário, o pensamento é carnal. A sensualidade é inteligente. Como observa Mark Greif na sua recensão de *Reborn*: ‘Qualquer pessoa que pensasse que [o apelo de Sontag a uma “erótica da arte”] significava deixar fora a inteligência analítica com a água do banho hermenêutica foi desiludida. O filistinismo ou a superioridade, para ela, residia na qualidade da mente manifestada na reação sensual de cada um. Se não conseguíssemos pensar - pensar bem, pensar depressa, pensar como Sontag - então não sentíamos’ (Webb, 2015, p. 46, tradução minha).³⁰

Com o texto de Sayre (1989) como horizonte, cabe entendê-lo enquanto uma obra de diversos métodos. Escrito pelo professor e crítico norte-americano Henry M. Sayre, *The object of performance* foi publicado pela primeira vez em 1989, pela University Chicago Press. Entendo como é válido mencionar a trajetória acadêmica de Sayre, justamente pela carreira voltada aos estudos e crítica cultural. Graduado

³⁰ Do original: “Plainly, Sontag’s criticism is not solely cerebral, nor sensual. Rather, thinking is carnal. Sensuality is smart. As Mark Greif notes in his review of *Reborn*: “Anyone who thought [Sontag’s call to an ‘erotics of art’] meant throwing analytic intelligence out with the hermeneutic bathwater was disabused. Philistinism or superiority, for her, lay in the quality of mind manifested in one’s sensuous reaction. If you couldn’t think – think well, think quickly, think like Sontag – then you didn’t feel” (Webb, 2015, p. 46).

em Stanford, enquanto docente, Sayre integrou os departamentos de arte, cultura e literatura das universidades de Stanford, Wake Forest e Oregon. Suas publicações dão ênfase a discussões culturais, artísticas e políticas, como por exemplo: *Looking at Art* (1985), *Writing about Art* (1989), *A world of art* (1994), *Discovering the Humanities* (2010); e o mais extenso e “enciclopédico” de todos, *The Humanities: Culture, Continuity & Change* (2008).

Cabe, então, pontuar de que forma o texto-base de Sayre (1989) é constituído. São 6 capítulos, nesta ordem: “The rhetoric of the pose: Photography and the Portrait as Performance”, “A new person(a): Feminism and the Art of the Seventies”, “Tracing Dance: Collaboration and the New Gesamtkunstwerk”, “Three performances: Laurie Anderson, Eleanor Antin, and Carolee Schneemann”, “So much to tell: Narrative and the Poetics of the Vernacular”, “Open space: Landscape and the Postmodern Sublime” e “Critical performance: The Example of Roland Barthes”.

O livro em si aborda majoritariamente a arte dos anos 1970. Em uma das epígrafes do livro, Sayre (1989) posiciona as questões que norteiam seu trabalho:

Quase todos concordam sobre a arte dos anos 70. Ela é diversificada, dividida, faccionalizada. Somos convidados a contemplar uma grande profusão de possibilidades na lista que agora deve ser usada para definir a arte do presente: vídeo; performance; arte corporal; arte conceitual; foto-realismo na pintura e um hiper-realismo associado na escultura; arte narrativa; escultura abstrata monumental (*earthworks*); e pintura abstrata, caracterizada, agora, não pelo rigor, mas por um ecletismo intencional. Tanto os críticos quanto os praticantes se uniram em torno desse “pluralismo” dos anos 1970. Mas a ausência de um estilo coletivo é sinal de uma diferença real? Ou não haveria algo mais para o qual todos esses termos são possíveis manifestações? Não estão todos esses “indivíduos” separados, na verdade, marchando em uníssono, apenas ao ritmo de um tambor diferente daquele chamado estilo?

(Krauss apud Sayre, 1989, p. 11, tradução minha).³¹

³¹ Do original: “Almost everyone is agreed about '70s art. It is diversified, split, factionalized. We are asked to contemplate a great plethora of possibilities in the list that must now be used to draw a line around the art of the present: video; performance; body art; conceptual art; photo-realism in painting and an associated hyper-realism in sculpture; story art; monumental abstract sculpture (*earthworks*); and abstract painting, characterized, now, not by rigor but by a willful eclecticism. ... Both the critics and practitioners have closed ranks around this “pluralism” of the 1970s. But is the absence of a collective style the token of a real difference? Or is there not something else for which all these terms are possible manifestations? Are not all these separate “individuals” in fact moving in lockstep, only to a rather different drummer from the one called style?” (Krauss apud Sayre, 1989, p. 11).

Ressalto, inicialmente, como os críticos destacados até então usam enquanto ponto de partida a noção de experiência. Aqui, se fizermos um traço cronológico, remonta inclusive aos diários de Sontag. A título de exemplo, em 27 de setembro de 1949, aos 16 anos: “...Como defender a experiência estética? Mais do que prazer, porque não se pode avaliar a obra de arte pela quantidade de prazer que proporciona — mas sim que ela em si mesma é melhor — Não, isso é ilógico...” (Sontag, 2009, p. 67). E em contraponto, em 25 de julho de 1974, aos 41 anos: “‘Ideia’ como meio de miniaturizar a experiência, tornando-a portátil. Alguém que tem ideias regularmente é — por definição — um sem-teto. O intelectual é um refugiado da experiência. Em diáspora.” (Sontag, 2016, p. 418-419).

De todo modo, é visível como o tema aparece em “Contra a interpretação”, primeiro ensaio do livro homônimo, e desencadeia outras questões, não só para a continuidade da obra de Sontag, mas também como início teórico para outros autores.

Volto ao início, o modo de escrita de Sayre, ao contrário de Sontag, é mais metódico à medida que se apoia na história e na política para focar no objeto de estudo. Estruturalmente acadêmico, cabe apontar as noções contextuais das quais Sayre se apoia no capítulo “Critical Performance: The Example of Roland Barthes”. Saindo do exato ano de 1978, as preocupações do crítico ressaltam a inicial novidade teórica do pós-modernismo.

À época, para o crítico, as reações instantâneas ao novo paradigma, digamos assim, entre os acadêmicos/estudiosos, variavam entre a hostilidade e o sentimento de ameaça. E, enquanto opinião própria, Sayre indica que essa hostilidade colaborou para que o pensamento pós-estruturalista fosse formado e difundido nos EUA na década de 1970.

Isto é, ajudou a definir uma vanguarda acadêmica, constituída sobretudo por jovens intelectuais, estudantes de pós-graduação e professores assistentes, quase todos eles associados a departamentos de literatura ainda dominados por formalistas de uma persuasão essencialmente americana da Nova Crítica (ou seja, “leitores atentos”), numa época em que os estudos literários se tornavam cada vez menos atrativos para os estudantes e eram cada vez menos apreciados pelas administrações das universidades (Sayre, 1989, p. 246, tradução minha).³²

³² Do original: “That is, it helped to define an academic avant-garde, consisting mostly of young intellectuals, graduate students, and assistant professors, almost all of them associated with literature departments still dominated by formalists of an essentially American New Critical persuasion (which is

Havia uma ideia de conjunto, sentido e propósito que era similar aos estudiosos, tendo em vista que o que estava em jogo, no sentido de disputa de discursos, era o projeto pós-estruturalista e o prestígio na área acadêmica dos estudos literários segundo Sayre (1989). Ainda para o crítico, uma análise superficial de alguns dos livros e ensaios mais populares do início da década de 1970 revela claramente essa situação; e aqui vale mencionar que há uma atenção maior para as produções advindas de Yale, com influência/presença de J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman, Paul de Man e Harold Bloom. Em 1969, Susan Sontag lançou *A vontade radical*, cuja introdução saía em defesa de uma "poética do silêncio". A autora argumentava que a linguagem era vista não apenas como algo compartilhado, mas também como algo corrompido, indicando que a arte moderna transmitia integralmente a alienação gerada pela consciência histórica e que o silêncio, por sua vez, enfraquecia o "mau discurso", levando a um aumento do prestígio do silêncio em detrimento da linguagem.

Considere-se a correlação entre a ordem de uma redução de meios e efeitos na arte, cujo horizonte é o silêncio, e a faculdade da atenção. Em um de seus aspectos, a arte é uma técnica para a concentração da atenção, para o aprendizado de habilidades de atenção. [...] "Supridos com a arte empobrecida, purificados pelo silêncio, talvez possamos então começar a transcender a frustrante seletividade de atenção, com suas inevitáveis distorções de experiência. Idealmente, seríamos assim capazes de prestar atenção a todas as coisas. A tendência é caminhar para cada vez menos. Contudo nunca o "menos" apresentou-se de modo tão ostensivo como "mais" (Sontag, 2015, p. 20-21).

O livro termina com o extenso e assumidamente político ensaio "Viagem à Hanói", já mencionado em momentos anteriores nesta tese. Sontag descrevia como percebeu que, para os americanos radicais, o Vietnã havia se tornado uma espécie de "outro ideal", oferecendo a "chave para uma crítica sistemática da própria América". Entre esses dois ensaios, a obra explora temas como pornografia, uma variedade de filmes, com destaque para os trabalhos de Bergman e Godard, e diversos outros assuntos de natureza mais ou menos literária. No entanto, o livro como um todo é

to say, "close readers"), in an era when literary studies were becoming increasingly less attractive to students and were held in increasingly lower esteem by university administrations" (Sayre, 1989, p. 246).

marcado por uma preocupação com a autenticidade da linguagem (ou, mais precisamente, com a sua alegada falta de autenticidade), além do vínculo naquele momento com a guerra e a postura norte-americana. Destarte, é viável ressaltar que esse movimento remonta às discussões teóricas sobre a (im)possibilidade da arte e da linguagem após as grandes guerras, em específico no caso da Segunda Guerra Mundial.

Sayre tenciona uma análise política da qual não tenho material e/ou referencial de conhecimento para incorporar à hipótese/tese, dessa forma, atendo-me a esses pontos intrínsecos para a análise. Assim, em seguida, contendo como início de uma crítica socioeconômica-cultural sobre os governos de Johnson e Nixon, Sayre insere o ensaio de Sontag “A estética do silêncio”, de 1969, que compõe *A vontade radical*, como uma fresta para a quebra do *establishment* artístico nova-iorquino. Novamente, observa-se no texto de Sontag um apelo, como é indicado também por Sayre, destacando este trecho:

A linguagem é experimentada não meramente como algo compartilhado, mas como uma coisa corrompida, vergada pelo peso da acumulação histórica. Assim, para cada artista que a conhece, a criação de uma obra significa enfrentar dois domínios potencialmente antagônicos de significado e suas relações. Um deles é seu próprio significado (ou ausência de); o outro é o conjunto de significados de segunda ordem, os quais, ao mesmo tempo que estendem sua própria linguagem, a oneram, a comprometem e a adulteram. O artista acaba por escolher entre duas alternativas inerentemente limitantes, forçado a tomar uma posição que é ou servil, ou insolente. Ou ele adula e satisfaz seu público, oferecendo-lhe o que este já sabe, ou comete uma agressão contra seu público, dando-lhe o que este não quer (Sontag, 2015, p. 22).

Reiteradamente, Sontag concilia linguagem e experiência a um nível de compartilhamento ou, ao menos, de simultaneidade em um mesmo tempo/espço. Nesse excerto destacado por Sayre, a autora promove uma reflexão sobre o movimento do artista que, ao medir uma divisão, pressupõe disputas de território entre discurso e história; dessa forma:

[...] a arte moderna transmite com plenitude a alienação produzida pela consciência histórica. Seja o que for que o artista faz está alinhado (de forma em geral consciente) com algo já feito antes, produzindo uma

compulsão de estar sempre conferindo sua situação, sua própria postura, frente àquelas de seus predecessores e contemporâneos. Para compensar essa ignominiosa escravidão diante da história, **o artista exalta a si próprio com o sonho de uma arte totalmente a-histórica e, portanto, não alienada** (Sontag, 2015, p. 23, grifos meus).

Como mencionado, a inacessibilidade da linguagem para com o mundo torna-se sem projeção, o que promove o reflexo, metaforicamente. A “estética do silêncio” é um termo caro para a proposta de Sayre — e virá a ser mais bem desenvolvida para esta pesquisa nas análises fechadas. Talvez, a máxima de Sayre do foco político contemporâneo a ele seja a comparação entre ficção e realidade, o que é preciso inventar que já não esteja sendo feito pelo governo? Passando por Nabokov, Borges, Beckett e Orwell, detecto que a questão da linguagem para Sayre possa ser, a princípio, um modo de entender como as formas do discurso são utilizadas na ideia de *mascarar* a realidade e, conseqüentemente, explicar a retórica por trás disso.

Ainda em correspondências temáticas, à parte das escolhas políticas dos Estados Unidos, a noção anterior ao desenvolvimento do conceito é o da fotografia; tema explorado por Barthes e Sontag. O conceito de Sayre foi desenvolvido após esta sequência de conexões: i) para Susan Sontag, o silêncio ocupa o espaço estratégico, assim, “as noções de silêncio, vazio e redução delineiam novas receitas para os atos de olhar, ouvir etc. — as quais ou *promovem uma experiência de arte mais imediata e sensível, ou enfrentam a obra de arte de uma maneira mais consciente e conceitual*” (Sontag, 2015, p. 20, grifos meus), ou seja, o confronto entre sujeito e silêncio diante da obra de arte produz a autonomia que a lacuna pede; ii) utiliza como recurso de expansão conceitual a fotografia nos estudos de Barthes e Sontag, a iniciar por Barthes, que propõe algo similar em *A câmara clara*: “para tudo-o-que-vier das ‘boas’ fotos, tudo o que podemos dizer de melhor é que o objeto fala, induz, vagamente, a pensar” (Barthes, 1984, p. 62); iii) por fim, Sayre elabora que este trecho tem relação com o silêncio de Sontag, sugerindo que o apelo sensorial do silêncio e do pensamento permite uma aproximação maior da reflexão e do significado. O argumento que permeia o livro, mas em particular o último capítulo é este:

O meu argumento, neste livro, tem sido que a maioria das obras de arte mais interessantes produzidas ao longo das últimas duas ou três décadas nos pedem para preencher as lacunas que produzem da mesma forma. São pensativas, para usar a palavra de Barthes. Ou,

para usar a palavra de Derrida, reconhecem que o seu estatuto é o do traço. Como uma espécie de significante que flutua livremente, o traço não pode ser fixado; nunca pode ser "posto a descansar". Exige uma abordagem mais consciente e conceitual da arte. Exige a crítica performática (Sayre, 1989, p. 250, tradução minha).³³

E é nesse momento de configuração conceitual que Sayre mobiliza mais um ensaio de Sontag, dessa vez, "Contra a interpretação". Para o crítico, essa exigência pela crítica performática pode ser rastreada desde esse ensaio de Sontag, uma vez que o texto encerra com um chamado, a saber, bem parecido com que Sayre tenta fazer ao final da primeira parte deste texto. *Contra a interpretação* pode ser considerado um marco, talvez a maior criação de Sontag, não afirmo em medidas quantitativas, porém, em traços desencadeadores de discussões, o texto de Sayre e/ou esta tese servem de exemplo da capacidade de ignescência. Dessa maneira, a seguir, o excerto principal de Sontag que moveu a conceituação de Sayre: "o importante agora é recuperar nossos sentidos. Precisamos aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais. [...] em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte" (Sontag, 2020, p. 29).

Como bem pontua Sayre, a crítica performática corresponde a uma mudança de foco, desviando a atenção do objeto de arte em si para as respostas a esse objeto. A iniciativa textual de Sontag é vista da seguinte forma:

O que quase todos os críticos de Sontag não compreenderam na altura - tal como mais tarde não compreenderam o sentido semelhante de autoindulgência patente numa obra como *Roland Barthes por Roland Barthes* - foi o fato de Sontag ser, acima de tudo, uma escritora, alguém cujo pensamento entra no fórum público para ser ouvido, debatido, testado contra outras respostas. Era este diálogo que Sontag desejava inspirar, *o diálogo espirituoso de convicções profundamente sentidas*. "Contra a interpretação" era contra uma crítica muito mais verdadeiramente narcisista que pretendia ter a última palavra, fixar o significado, fechar o discurso. Sontag pedia que se permitisse que a arte continuasse a viver (Sayre, 1989, p. 259, tradução minha, grifos meus).³⁴

³³ Do original: "My argument, in this book, has been that the majority of the most interesting works of art produced over the course of the last two or three decades ask us to fill in the gaps they produce in much the same way. They are *pensive*, to use Barthes's word. Or, to use Derrida's, they acknowledge their status to be that of the *trace*. As a kind of free-floating signifier, the trace cannot be pinned down; it can never be "put to rest." It demands a more conscious and conceptual approach to art. It demands critical performance" (Sayre, 1989, p. 250).

³⁴ Do original: "What almost every reviewer of Sontag failed to understand at the time—just as they

Cabe pontuar que esse trecho elabora duas noções também já utilizadas na tese: i) a escrita de Sontag enquanto um sistema dialógico, tendo em vista sua construção (no sentido mais manual mesmo) a partir de diversas perspectivas, seja antropológica, crítica, literária — há um exercício de montagem imagética; ii) justamente por esse teor que *convida* a continuar e não encerra, ainda mais em ensaios de fundo temático e não individual, ao meu ver, essa escrita performática opera como um trabalho de base, de construção. Não à toa, torno a repetir o vocabulário para falar de uma linguagem que trabalha com as mãos, que atribui ao corpo um espaço de produção de sentido e escava a matéria, tornando-se pertencente a ela mesma.

Depreendo do texto de Sayre três movimentos cruciais à tese: i) o primeiro é como o crítico mobiliza os ensaios de Sontag para dar margem e conteúdo à sua aspiração conceitual; ii) em seguida, e talvez o mais importante, é o conceito em si; e iii) o método de análise por ele empregado diante da obra de Barthes.

Quantitativamente, as menções à Sontag e seus textos se dão em 9 momentos, 8 deles já abordados aqui, que servem para a construção conceitual como procedimento inicial, sem outros diálogos específicos com Barthes, por exemplo. Desse modo, reitero a utilização de dois textos: “Contra a interpretação” e “A estética do silêncio”.

Para caracterizar a ideia, Sayre elenca, de forma não linear, aspectos relativos à crítica performática. Em primeiro lugar, ele coloca a postura retórica que indica o impulso autobiográfico, e aí o crítico dá exemplos de uma análise textual, em que o autor utiliza de frases incompletas, contrações, expressões coloquiais e um encerramento nomeado como “imprecisão grosseira”, o que pode ser entendido como um final de corte abrupto. O dilema em questão elabora que a *posição* autoral modaliza o discurso a ponto de que a autobiografia esteja em meio ao ensaio. Nessa esteira, Sayre define, por meio de Lucy Lippard, a tomada de autoconsciência exigida

later failed to understand the similar sense of self-indulgence apparent in a work like *Roland Barthes by Roland Barthes*— was that Sontag was above all else a writer, someone whose thought enters the public forum in order to be heard, debated, tested against other responses. It was this dialogue which Sontag wished to inspire, the spirited dialogue of convictions deeply felt. "Against Interpretation" was against a much more truly narcissistic criticism that claimed to have the final word, to fix meaning, to close discourse. Sontag was asking that art be allowed to live on" (Sayre, 1989, p. 251).

do autor para que essa postura esteja em evidência; ou seja, nem aleatório, como indica Lippard, nem despercebida ou intencional, como propõe Sontag.

O movimento das mulheres mudou a minha vida de muitas maneiras, sendo a menor delas a minha abordagem à crítica. *Pode não ser visível...* mas a partir do interior, do local onde vivo, *há uma nova liberdade para dizer o que sinto e para reagir à arte a um nível muito mais pessoal.* Estou mais disposto a ser *confessional, vulnerável, autobiográfico, até mesmo embaraçoso* (Lippard apud Sayre, 1989, p. 251-252, tradução minha, grifos meus).³⁵

Nesse excerto, o autor identifica e organiza o modo em que a crítica performática se configura. E aqui cabe um *disclaimer*. Apesar de usar termos como “estrutura” e “configura”, entendo, conforme Sayre propõe, que a crítica performática é mais flexível do que o vocabulário comporta. Sendo assim, são dois conteúdos que se sobressaem no excerto. O primeiro, “há uma nova liberdade para dizer o que sinto e para reagir à arte a um nível muito mais pessoal”, indica tanto a novidade quanto a sensibilidade, assimilo também que essas manifestações possam ser de um mesmo ponto de vista encontrado em “Contra a interpretação”, exatamente no ponto em que Sayre elabora seu conceito. O segundo, concatena o *tom* de uma linguagem crítica e performática, para além do posicionamento individual de Lippard, Sayre verticaliza: “*todos* estes críticos reconheceram a sua própria implicação na obra que discutem e definiram a sua própria atividade, pelo menos implicitamente, como uma performance gerada pela própria obra”. Nesse, *todos* inclui Susan Sontag.

Sayre prossegue, avança e finaliza seu ensaio utilizando Barthes como paradigma, delineando uma cronologia a partir das suas obras. Com isso, seus argumentos sobre o conceito se detêm a Barthes, busco isolar esses aspectos para relacioná-los e ampliá-los à Sontag. Entretanto, há um ensaio de Barthes que reforça a questão da tese. No texto que não ultrapassa seis páginas, “O que é a crítica?”, de 1963, Barthes pontua a função da crítica e o laço formador do crítico:

Como acreditar, com efeito, que a obra é um *objeto* exterior à psique e à história daquele que a interroga e em face do qual o crítico teria uma espécie de direito de extraterritorialidade? Por que milagre a

³⁵ Do original: “Lippard would admit: “The woman's movement changed my life in many ways, not the least being my approach to criticism. It may not show . . . but from the inside, from where I live, there is a new freedom to say how I feel and to respond to art on a far more personal level. I'm more willing to be confessional, vulnerable, autobiographical, even embarrassing.” (Sayre, 1989, p. 251-252).

comunicação profunda que a maioria dos críticos postulam entre a obra e o autor que eles estudam cessaria quando se trata de sua própria obra e de seu próprio tempo? Haveria leis de criação válidas para o escritor mas não para o crítico? Toda crítica deve incluir em seu discurso (mesmo que fosse do modo mais indireto e pudico) um discurso implícito sobre ela mesma; toda crítica é crítica da obra e crítica de si mesma; para retomar um trocadilho de Claudel, ela é conhecimento do outro e co-nascimento¹ de si mesmo ao mundo. Em outros termos ainda, a crítica não é absolutamente uma tabela de resultados ou um corpo de julgamentos, ela é essencialmente uma atividade, isto é, uma série de atos intelectuais profundamente engajados na existência histórica e subjetiva (é a mesma coisa) daquele que os realiza, isto é, os assume. Uma atividade pode ser "verdadeira"? Ela obedece a exigências bem diversas (Barthes, 2007, p. 157).

O trecho em questão aborda a natureza da crítica, deslocando o foco da análise da obra em si para a figura do crítico e seu contexto. A afirmação inicial de que a crítica não se direciona primordialmente à obra, mas, sim, ao crítico, estabelece um ponto de vista que questiona a objetividade tradicionalmente atribuída ao ato crítico.

A indagação retórica subsequente "como poderíamos acreditar, de fato, que a obra é um objeto exterior à psique e à história do homem que a interroga" introduz um argumento central: a impossibilidade de separar o objeto artístico da subjetividade e do contexto histórico do indivíduo que o interpreta. Essa formulação implica que a compreensão e a avaliação de uma obra são inevitavelmente moldadas pelas experiências psicológicas e pelo posicionamento histórico do crítico, exercendo, então, o encontro dessas duas linhas que compõem a crítica performática, a postura retórica aliada à autobiografia, seja em questões de escolhas, abordagens temáticas e posicionamento de interlocução. A passagem prossegue definindo a crítica não como um conjunto estático de conclusões (*conjunto de resultados ou um corpo de julgamentos*), mas como um processo dinâmico (*uma atividade*). Essa atividade é caracterizada como "uma série de atos intelectuais profundamente comprometidos com a existência histórica e subjetiva (que são a mesma coisa) do homem que os realiza".

Nessa última afirmação, o autor enfatiza a intrínseca ligação entre a atuação intelectual do crítico e sua própria existência histórica e subjetiva, chegando a equiparar ambas. Isso sugere que a perspectiva histórica e a vivência individual não são meros coadjuvantes no processo crítico, mas, sim, elementos constitutivos e

inseparáveis da própria atividade de interpretação e avaliação. Em suma, o trecho argumenta que a crítica é uma prática intelectual inerentemente subjetiva e historicamente situada, na qual a identidade e o contexto do crítico desempenham um papel fundamental na sua interação e compreensão da obra analisada. A objetividade pura é questionada em favor de uma visão que reconhece a influência inevitável da perspectiva individual no ato de julgar e interpretar. Corroborando a essas conclusões, Sayre pontua também: “a crítica não é tanto sobre a obra que examina como sobre o próprio crítico” (Sayre, 1989, p. 253, tradução minha³⁶).

Ressalto, portanto, os aspectos essenciais à crítica performática, para Sayre: autobiografia, que pode ser percebida pelas escolhas, tendências e/ou iniciativas textuais; postura retórica, aqui entendida como as escolhas lexicais, posição de interlocução, uso de primeira pessoa, bem como a liberdade de reação à obra de arte e ao mundo, e ocorrências lacunares que permitem/dão espaço para a experiência ser um ponto irradiador de sentidos, e não mais encarada como acessório justificável. A todos esses pontos, entendo que a obra de Sontag pode ser assimilada, inclusive como uma mediadora para a formulação dessas características, uma vez que só foram viabilizadas *a partir* de Sontag. Do mesmo modo, é válido compreender semelhanças como pontos de reforço. Sayre encerra seu ensaio após analisar a relação de Barthes com a fotografia:

A fotografia do Jardim de inverno é precisamente um fragmento, um começo, um prazer. Dá início à escrita. E porque Barthes se recusa a publicá-la, ela existe para nós, literalmente, apenas como escrita. Experimentamo-lo, isto é, como uma ausência que a escrita de Barthes preenche, uma espécie de não-lugar necessário, gerador e disseminativo no centro do seu livro. Se Barthes retirou do nosso escrutínio o próprio objeto da sua performance crítica, é apenas para demonstrar que o seu verdadeiro objetivo é *animar essa fotografia, assegurar a sua sobrevivência, não como um objeto em si, mas na sua performance da mesma* (Sayre, 1989, p. 264, tradução minha).³⁷

³⁶ Do original: “Criticism is not so much about the work it examines as it is about the critic himself” (Sayre, 1989, p. 253).

³⁷ Do original: “The Winter Garden photograph is just such a fragment, such a beginning, such a pleasure. It initiates writing. And because Barthes refuses to publish it, it exists for us, literally, only as writing. We experience it, that is, as an absence which Barthes’s writing fills, a sort of necessary, generative, and disseminative nonsite at the center of his book. If Barthes has withdrawn from our scrutiny the very object of his critical performance, it is only to demonstrate that his real object is to enliven that photograph, to ensure its living on, not as an object per se but in his performance of it” (Sayre, 1989, p. 264).

Deste excerto, entendo e reconheço semelhanças entre Barthes e Sontag, exatamente no que se refere à tarefa do crítico e da crítica, além do elo entre experiência, performance e escrita. Por isso, retomo o que Sontag configura em “Contra a interpretação”: “é à luz da condição de nossos sentidos, de nossas capacidades (e não da de outra época), que se deve avaliar a tarefa do crítico. O importante agora é recuperar nossos sentidos. Precisamos aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais” (Sontag, 2020, p. 29).

Dessa forma, a análise de Sayre sobre a relação de Barthes com a fotografia ilumina um aspecto crucial da crítica: a capacidade de transcender a mera descrição objetiva para engajar-se com a obra de maneira dinâmica e generativa. Ao manter a fotografia do Jardim de Inverno inacessível ao público, Barthes a eleva a um estatuto de ausência produtiva, um “não lugar necessário” que impulsiona e nutre a sua escrita. O objetivo da crítica, nessa perspectiva, não reside na dissecação do objeto em si, mas na sua animação e perpetuação por meio da performance crítica.

Essa ideia ressoa com a assertiva de Sontag, que desloca o critério de avaliação da tarefa crítica para a “condição de nossos sentidos” e “nossas capacidades” presentes. A ênfase recai sobre a necessidade premente de uma revitalização da percepção. Em convergência, ambos os autores sublinham que a crítica não se limita a um exercício de julgamento retrospectivo ou à aplicação de critérios universais e atemporais. Pelo contrário, configura-se como uma atividade em situação de presença, dependente da acuidade sensorial e da capacidade de mobilização do crítico em seu próprio contexto histórico e subjetivo. A tarefa da crítica, portanto, reside na habilidade de ativar a obra, por meio da linguagem e da sensibilidade, promover uma experiência sensorial. Sob essa perspectiva, a crítica funcionaria (sem entrar no mérito da função) como um processo de mediação intelectual, em que objetivo primordial consiste na ampliação dos limites da percepção e da apreensão sensorial, medidas pensadas por Sontag logo nos seus primeiros ensaios.

A teoria proposta por Sayre demonstra como os conceitos basilares de Sontag, entre outras ideias, permeiam sua análise da crítica performática, especialmente no exame da cronologia textual de Barthes. A tese, por sua vez, tenta expandir essa constatação, funcionando como um ponto refletor adicional; naquele que traz foco

justamente à Sontag, quase que de forma gravitacional. Por essa razão, propus retornar os conceitos à obra de Sontag, localizar e consultar termos, temáticas, ideias e conceitos, dando lugar para a ênfase na experiência e na performatividade crítica. Isto é, ainda que Sontag em si não tenha dado o nome, a crítica performática só irrompe décadas depois a partir dos ensaios dela. Justifica-se, então, a ideia de trazer à luz como a própria prática crítica de Sontag, para além de suas formulações teóricas, ecoa os princípios oriundos de uma mesma mente, como ideias e práticas se encontram.

2.2 O INCÔMODO DIANTE DO MUNDO: A PALAVRA PERFORMÁTICA EM ALGUNS ENSAIOS DE SONTAG

Para Della Pollock (1998), no texto “Performative Writing”, que compõe o livro *The Ends of Performance*, editado por Peggy Phelan e Jill Lane, publicado pela New York University Press, há um entrave relevante sobre o tratamento da crítica sobre a textualidade. Essa ênfase no textual é apresentada como causa de uma sensação de perda de referencialidade, equiparada a uma desorientação. A metáfora do "mundo tipo Oz" ilustra essa condição, não como ausência de significado, mas como um cenário marcado pela duplicidade, pela simulação e pela proliferação de interpretações.

Cabe expor a linha de raciocínio que contempla esse tópico. A conceituação de Sayre situa-se em um momento de produção profícua, que é o caso da segunda metade do século 20. Nessa situação, as pesquisas sobre esse conceito não geraram resultados diretos, ou seja, não encontrei trabalhos, sejam estritamente acadêmicos ou ensaísticos, que usassem diretamente o trabalho de Henry Sayre como ponto de partida e afins. Esse desaparecimento só é entendido até o *abstract*, uma vez que é a parte visível de trabalhos estrangeiros. Isso não significa que esses trabalhos não existam, pelo contrário, só reflete a inacessibilidade de trabalhos de língua inglesa, justamente porque não há um repositório acadêmico unificado e o acesso a qualquer trabalho norte-americano (salvas exceções) só são viáveis mediante pagamento cego. De todo modo, por isso, os estudos de Della Pollock surgem como um novo olhar, mais metódico e pronunciável, para o que Sayre concebe. Contudo, essa percepção é individual, relacional e/ou interpretativa, pois Pollock menciona Sayre como bibliografia, mas, novamente, não há uma relação direta e nomeada. Inclusive, a partir daqui, utilizo o termo escrita performática porque é assim que Pollock delinea a sua concepção. Para esta tese, convém a assimilação dos dois conceitos, o de Sayre como ideia-base e o de Pollock como progressão-objetiva.

Percebe-se, dessa forma, que a preocupação inicial de Sontag em 1963 ainda atrai possíveis respostas, uma vez que as pesquisas de Pollock estão situadas muito proximamente ao século 21.

Nesse estudo, em que elabora reflexões até correspondentes às preocupações de experiência e estilística de Sontag, Pollock também estabelece diálogo com Sayre:

A cada volta e retorno da linguagem, a "textualidade" parece cada vez mais dobrar-se sobre si mesma, voltar-se contra o próprio ato de escrever, tornando difícil, se não impossível, fazer sentido, fazer reivindicações, dar significado, fazendo da escrita o seu próprio objeto/sujeito, que devidamente se des/escreve a si mesmo em cada figura e volta, por vezes em prazer cínico, por vezes em horror abjeto, levando Julia Kristeva, por exemplo, a perguntar, o que há senão escrever? O que há para fazer senão escrever? (Pollock, 1998, p. 73, tradução minha).³⁸

Ainda para Pollock (1998), depois dos textos e após uma inversão de sua própria natureza, a escrita volta-se novamente para a fruição e o poder da inversão, desvinculando-se da necessidade intrínseca de sentido ou significado, e direcionando-se para a atuação da escrita, ou seja, desafiar as fronteiras das textualidades reflexivas, desonerar a escrita de suas obrigações sob a égide da "textualidade":

Depois de virar-se do avesso, a escrita vira-se novamente apenas para descobrir o prazer e o poder de virar, de fazer não sentido ou significado em si, mas de fazer a escrita performar: Desafiando os limites das textualidades reflexivas; aliviando a escrita de suas obrigações sob o nome de 'textualidade'; moldando, deslocando, testando a linguagem. Praticar a linguagem. Escrever de forma performativa" (Pollock, 1998, p. 75, tradução minha)³⁹.

É interessante levantar a forma como a estudiosa define e delinea a *performative writing* (aqui como escrita performática), justamente porque dialoga com Sayre, mas elabora novas constantes.

O texto de Pollock inicialmente discute como os discursos contemporâneos sobre história, cultura e identidade ainda operam dentro da "textualidade", sentindo a perda de referências como desorientação. Nesse contexto de duplicidade e

³⁸ Do original: "But with each turn and return of language, "textuality" seems increasingly to fold in on itself, to turn back on the very act of writing, making it difficult if not impossible to make sense, to make claims, to make meaning, making writing its own object/subject, which duly un/writes itself in every figure and turn, sometimes in cynical pleasure, sometimes in abject horror, leading Julia Kristeva, for instance, to ask, what is there but writing? what is there to do but write?" (Pollock, 1998, p. 73).

³⁹ Do original: "After-texts, after turning itself inside out, writing turns again only to discover the pleasure and power of turning, of making not sense or meaning per se but making writing perform: Challenging the boundaries of reflexive textualities; relieving writing of its obligations under the name of "textuality"; shaping, shifting, testing language. Practicing language. Performing writing. Writing performatively." (Pollock, 1998, p. 75).

simulação, a linguagem mostra-se instável e alheia às noções de verdade e significado, levando a uma crítica que se manifesta como pastiche e paródia. Nesse mesmo ponto, há um diálogo ao que Barthes indica em *O prazer do texto*:

O texto é a linguagem sem o seu imaginário, e o que falta à ciência da linguagem para que seja manifestada sua importância geral (e não sua particularidade tecnocrática). Tudo o que é apenas tolerado ou terminantemente recusado pela lingüística (como ciência canônica, positiva), a significância, a fruição, é precisamente isso que afasta o texto dos imaginários da linguagem (Barthes, 1987, n/p).

Nota-se que esse afastamento é uma das razões da crítica performática/escrita performática. No entanto, essa "textualidade" parece voltar-se contra a própria escrita, dificultando a produção de sentido e significado, transformando a escrita em seu próprio objeto de análise. Para a autora, a autorreflexividade extrema levanta questões sobre o propósito da escrita diante do sofrimento e da regressão social, na mesma linha em que foi pontuado por Theodor W. Adorno.

Em contraposição à visão pessimista de Adorno, o texto aponta para o esfacelamento das fronteiras entre diversas categorias (trabalho/jogo, arte/política etc.), resultando naquilo que se chama "textualidade" — a ideia de que todo discurso está inserido em um "texto" reflexivo e multifacetado. Desse cenário, emergem questões sobre o papel do corpo na história e na abstração textual, sobre a possibilidade de falar e agir para o sujeito que escreve/performa, e sobre como a escrita pode romper as repetições regressivas da "textualidade"; e a questão corpórea/corporal é trazida à tona mais uma vez. Por Barthes, não há como negligenciar *O prazer do texto*. No caso de Sontag, é possível preludiar análises em que o corpo toma o protagonismo como crítica, com *A doença como metáfora*, *Sobre a fotografia* e "The Double Standard of Aging".

Pollock, antes da categorização, busca explorar a "escrita performática" como uma resposta à "textualidade", não como se estivesse buscando uma referência a um mundo preexistente, mas escrevendo para um novo mundo. De acordo com suas ideias principais, a escrita performática é definida como uma prática material fundamental que, à semelhança da performance, também funciona como análise, enfatizando certos aspectos da escrita e da vida. Desse ponto de vista, percebo como as fundamentações de Sayre são mobilizadas por Pollock também.

O objetivo dela é investigar como essa escrita performática atua diante dos discursos da "textualidade", ainda que, nessa perspectiva, delinear respeitando a natureza flexível, como pontua:

Prender a "escrita performática" a formas e significados definidos seria (1) minar a sua flexibilidade analítica e (2) trair as possibilidades da performatividade com as limitações da referencialidade [...] A escrita performática passou a ter os seus próprios referentes falsos: elegante, moderno, inteligente, vanguardista, projetando, por sua vez, uma espécie de novo formalismo. Para mim, a escrita performática não é, precisamente, uma questão de estilo formal (especialmente no sentido degradado de brilho, jogo de superfície)". Trata-se de uma prática discursiva (Pollock, 1998, p. 75, tradução minha).⁴⁰

Em consonância com a perspectiva de Pollock (1998, p. 76), depreende-se que a circunscrição da "escrita performática", das estruturas formais e dos significados preestabelecidos incorreria em duas problemáticas interconectadas. Primeiramente, tal fixação obstaculizaria a maleabilidade analítica inerente ao conceito, restringindo seu potencial heurístico na exploração de fenômenos discursivos. Em segundo lugar, a imposição de limites referenciais à performatividade contradiria sua própria natureza enquanto práxis que transcende a mera representação.

Observo, então, que, para a autora, há um tom de emergência associado à "escrita performática", tais como as noções de elegância, modernidade, inteligência e vanguarda. Essa atribuição de qualidades estilísticas corre o risco de cristalizar a "escrita performática" em um novo tipo de formalismo, esvaziando seu potencial crítico e até mesmo inovador. Ainda neste *disclaimer* mesmo, Pollock evidencia que, em contraposição a essa interpretação superficial, a "escrita performática" não se configura primordialmente como uma questão de estilo formal, ou seja, que somente rastros linguísticos assinalam enquanto produção, especialmente em sua acepção como mero artifício retórico ou jogo de superfície. Não à toa, antes, ela se estabelece como uma prática discursiva, implicando uma modalidade de engajamento com a linguagem que enfatiza sua capacidade de ação e de produção de efeitos no mundo.

⁴⁰ Do original: "Holding "performative writing" to set shapes and meanings would be (1) to undermine its analytic flexibility, and (2) to betray the possibilities of performativity with the limitations of referentiality. [...] performative writing has come to carry its own faux referents: stylish, trendy, clever, avant-garde, projecting in turn a kind of new formalism. Performative writing is, for me, precisely not a matter of formal style (especially in the degraded sense of glinting, surface play)." (Pollock, 1998, p. 75).

Como consequência, a desestabilização de um molde de linguagem é exatamente o que Pollock atesta, isto é, a tentativa de aprisionar a "escrita performática" em moldes formais predefinidos e de reduzi-la a atributos estilísticos superficiais representa um equívoco que compromete sua capacidade analítica e desvirtua sua essência enquanto prática discursiva. A compreensão da "escrita performática" reside em reconhecê-la como um modo de atuação da linguagem, que embaça as fronteiras da representação, muitas vezes, já determinadas, e gera transformações no âmbito discursivo e social. Vale ressaltar que aqui mobilizo as ideias de Pollock para a linguagem crítica, enquanto ela mesma avança sobre o discurso artístico também.

De todo modo, nesse sentido, Pollock é mais categórica do que Sayre, principalmente no que diz respeito à formulação de divisões e/ou conjunto de elementos que caracterizam a escrita performática, com (muitas) ressalvas apresentadas pela própria escritora:

É com alguma ironia que apresento a lista que se segue. É descritiva/prescritiva, prática/teórica. Sendo ela própria uma excursão pela escrita performática, pretende traçar direções/diretivas para a escrita performática sem excluir a possibilidade de a performance poder - a qualquer momento - desvirtuar ou anular as suas pretensões (partindo do princípio de que a performance, enquanto prática, nunca controla totalmente os seus efeitos). O meu uso da forma de lista é intencionalmente hiperbólico: destina-se a permitir a entrada nos discursos da escrita performática e, simultaneamente, a indicar as suas próprias insuficiências e instabilidades. Dirigida ao mesmo tempo para a moeda solta da "escrita performática" e para a ansiedade crescente sobre como defini-la, como nomeá-la de uma vez por todas, esta lista destina-se a des/nomear a escrita performática, a recusar a sua recuperação para questões de estilo e de forma, posicionando as reivindicações de definição dentro de um quadro normativo geral (Pollock, 1998, p. 79-80, tradução minha⁴¹).

⁴¹ Do original: "It is descriptive/prescriptive, practical/theoretical. As itself an excursion into performative writing, it is intended to map directions/directives for performative writing without foreclosing on the possibility that performance may - at any moment - unhinge or override its claims (assuming that performance, as practice, is never fully in control of its effects). My use of the list form is intentionally hyperbolic: it is meant to yield entry into the discourses of performative writing and simultaneously to indicate its own insufficiencies and instabilities. Directed at once at the loose currency of "performative writing" and rising anxiety about how to define it, how to name it once and for all, this list is meant to un/name performative writing, to refuse its recuperation to matters of style and form by positioning definitional claims within a broadly normative framework." (Pollock, 1998, p. 79-80).

Dessa forma, a "escrita performática" de Pollock configura-se como um modo discursivo, que, para a estudiosa, desafia as tradicionais dicotomias entre representação e ação. Suas características distintivas delineiam uma abordagem textual que se engaja ativamente com a ausência, a incompletude, a subjetividade e a própria materialidade da linguagem. A lista tem 6 estados: evocativo, metonímico, subjetivo, nervoso, citacional e consequente. Trato como estados porque não formam um *checklist* para a escrita performática. São, ao meu ver, mobilizações discursivas. Eles podem, ou não, comparecer no artefato artístico de observação. No caso de Sontag, entendo que há um jogo de forças quase gravitacional em relação a tais estados, uma vez que a obra é encarada como unidade artística e produz efeitos de sentidos maleáveis, não estanques.

Para Pollock, em primeiro lugar, a escrita performática é evocativa. Para além da mera descrição, ela opera metaforicamente para trazer à presença o que está ausente, o que corresponde também ao fator da lacuna/silêncio, presente na obra de Sontag, principalmente na década de 1960, e ao texto-base de Sayre. Assim, nesse caso, é por meio de recursos estilísticos e imagéticos que a linguagem apresenta mundos intangíveis, no sentido não alcançável, ainda, permeando a experiência do leitor com as dimensões da memória, do prazer, da sensação, da imaginação, do afeto e da visão, como ainda desenvolve, seguindo o excerto:

Move-se com, opera ao lado de, por vezes através de, e não acima ou para além de, a corrida fluida, contingente, imprevisível e descontínua da experiência (realizada) - e contra o pressuposto de que a escrita (acadêmica) deve ou deveria fazer o contrário. Exige que o escritor desça a um lugar onde as palavras e o mundo se cruzam numa interpretação ativa, onde cada um empurra, persuade, introduz o outro em formações alternativas, onde as palavras pressionam e são profundamente impressionadas pela "sensualidade dos seus referentes" (Pollock, 1998, p. 81, tradução minha⁴²).

Por conseguinte, é plausível estabelecer um vínculo ao texto de Sontag, "Contra a interpretação". Ao longo do desenvolvimento, Sontag estrutura uma crítica

⁴² Do original: "It moves with, operates alongside, sometimes through, rather than above or beyond, the fluid, contingent, unpredictable, discontinuous rush of (performed) experience—and against the assumption that (scholarly) writing must or should do otherwise. It requires that the writer drop down to a place where words and the world intersect in active interpretation, where each pushes, cajoles, entrances the other into alternative formations, where words press into and are deeply impressed by "the sensuousness of their referents." (Pollock, 1998, p. 81).

à supervalorização da interpretação como forma de apreensão da arte e do mundo, o que converge com a descrição da escrita performática apresentada por Pollock. Ambos os fragmentos assinalam a necessidade de um engajamento mais direto e sensorial com a experiência, em oposição a uma camada excessiva de análise intelectual que pode *envenenar nossas sensibilidades*:

Vivemos numa época assim, em que o projeto de interpretação é em larga medida reacionário e sufocante. Como a emissão de fumaça dos automóveis e da indústria pesada que polui a atmosfera urbana, hoje a proliferação de interpretações da arte envenena nossas sensibilidades (Sontag, 2020, p. 21).

Enquanto Pollock descreve uma escrita que acompanha a experiência em sua fluidez e contingência, Sontag lamenta uma cultura em que a hipertrofia do intelecto e a proliferação de interpretações se interpõem entre o sujeito e a imediatez do real. A escrita performática, ao buscar a confluência ativa entre linguagem e mundo, em que ambos se influenciam mutuamente, parece alinhar-se ao indício de Sontag por uma vivência mais imediata, mais sensorial.

A "sensualidade dos seus referentes" mencionada por Pollock ecoa a preocupação de Sontag com a atenuação da capacidade sensorial em prol de uma abordagem puramente intelectual. Se entendo que as palavras sejam marcadas pela materialidade e afetividade de seus referentes, a escrita performática busca restaurar essa conexão sensorial, evitando a "vingança do intelecto contra o mundo" que Sontag critica, como fica evidente neste trecho a seguir:

Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensual, a interpretação é a vingança do intelecto contra a arte. Mais do que isso. É a vingança do intelecto contra o mundo. Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo — para erguer um mundo paralelo de "sentidos". É converter o mundo neste mundo. ("Este mundo"! Como se houvesse outro.) (Sontag, 2020, p. 20).

Em suma, ambos os trechos viabilizam uma modalidade de escrita que valoriza a experiência em sua totalidade, seja por meio de uma escrita que a performa, seja por meio de uma recepção da arte e do mundo que prioriza a vivência imediata em

detrimento da interpretação excessiva. A escrita performática, nesse sentido, manifesta-se como uma prática que resiste à tendência de reduzir o mundo a constructos interpretativos abstratos, buscando, ao contrário, intensificar a percepção: “o escritor e os corpos do mundo entrelaçam-se numa escrita evocativa, numa copformance íntima da linguagem e da experiência” (Pollock, 1998, p. 80, tradução minha⁴³).

Em última instância, cumpre delinear sobre esse trecho a partir de outras perspectivas. Nesses últimos excertos ressaltados de Sontag, observa-se, inicialmente, o uso da primeira pessoa do plural, não só como recurso linguístico que Sayre indica como o rosto da crítica performática, mas também como posicionamento de corpo; para situar o leitor de onde e de quando exatamente ela está tratando. Sontag *desce*, estabelece-se na mesma linha horizontal, tanto Sontag, crítica, quanto seu interlocutor, vivem em uma mesma época, em um mesmo mundo. Para além da materialidade linguística e a certa semântica, há também afirmações procedimentais, como a repetição de estruturas que compreendem o verbo “é”, entendidos como impassíveis, uma vez que isso abre argumentos, impedindo interrupções, mas conferindo a capacidade de evocar outras ligações, aquilo que não está presente.

Como segunda linha de estado, Pollock afirma que a escrita performática é metonímica: “é uma interpretação autoconsciente, parcial ou incompleta, que se alimenta da diferença, e não da identidade, entre o símbolo linguístico e a coisa que pretende representar” (Pollock, 1998, p. 80). Para a crítica, nesse sentido, há uma consciência desse espaço de intermédio, lacunar, inerente entre linguagem e seu referente, apresentando-se como uma dramatização intencional da linguagem. Aqui, Pollock utiliza para descrição uma linguagem metafórica maior em grau. Em resumo, essa escrita usava a metonímia para expor como a linguagem pode ser maleável. Ao testar seus próprios limites, ela mostrava que podia tanto mover quanto eliminar o que é diferente. Essa autoconsciência da incompletude e dos limites da representação é uma marca distintiva dessa modalidade escrita. Ressalto uma das definições de Pollock:

⁴³ Do original: “The writer and the world's bodies intertwine in evocative writing, in intimate copformance of language and experience.” (Pollock, 1998, p. 80)

Ainda não estou disposta a renunciar à narração de histórias, a sugerir que, enquanto "representações", elas são inerentemente defeituosas e, por conseguinte, erradas. O que eu gostaria de fazer é celebrar o seu fracasso; ver que elas são finitas, que a certa altura, em virtude da repetição, redundância ou familiaridade, começam a quebrar-se. É esta incapacidade que produz ou, pelo menos, permite o performativo (Pollock, 1998, p. 84, tradução minha⁴⁴).

A esse tópico, a assimilação aos processos lacunares da estética do silêncio é incontornável. Neste ensaio de Sontag, em determinado ponto de discussão, a autora viabiliza uma relação entre obra, autor e público: “a exemplar opção do artista moderno pelo silêncio raramente é levada a tal ponto de simplificação final, de forma que se torne literalmente silencioso. O mais usual é que continue a falar, mas de uma maneira que seu público não pode ouvir” (Sontag, 2015, p. 14). Essa "fala inaudível" da arte moderna, como aponta Sontag, radica-se frequentemente em uma deliberada ruptura com as convenções comunicativas tradicionais. O artista, caracterizado como aquele que busca por novas formas de expressão ou na exploração de territórios conceituais inéditos, adota linguagens que desafiam a familiaridade e a expectativa. Como a cartilha de toda vanguarda, há de se quebrar o vínculo com a herança.

Nesse contexto, o "silêncio" não se configura como uma ausência de mensagem, mas como uma reconfiguração radical dos códigos de transmissão. A obra, despojada de narrativas lineares, de representações miméticas diretas, exige do público um novo modo de escuta, uma disposição para decifrar uma sintaxe estética singular. A lacuna interpretativa que se instaura não é necessariamente um vazio de significado, mas um espaço aberto à projeção e à construção individual de sentido, o que é reforçado pela experiência de "ininteligibilidade, invisibilidade, inaudibilidade", revelando um tensionamento inerente à modernidade artística. O artista, ao questionar seu "sentido responsável de vocação" dentro dos parâmetros tradicionais, desloca a responsabilidade da comunicação para o polo da recepção.

Assim, a estética do silêncio na arte moderna opera como um catalisador para a tensão sobre os limites da linguagem e da comunicação. A aparente ausência de

⁴⁴ Do original: “I am not yet willing to relinquish the telling of stories, to suggest that as “representations” they are inherently flawed and therefore wrong. What I would like to do is to celebrate their failure; to see that they are finite, that at a certain point, by virtue of repetition, redundancy, or familiarity, they begin to break down. It is this disabling that produces or at least allows for the performative” (Pollock, 1998, 84).

sentido imediato pode, paradoxalmente, incitar uma escuta mais atenta e uma busca mais profunda por ressonâncias. A obra que "fala de uma maneira que seu público não pode ouvir" desafia a passividade e instiga uma experiência estética mais desconcertante, *menos óbvia*: "a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloquente. O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo" (Sontag, 2015, p. 16).

A estética do silêncio, portanto, não é um fim em si mesma, mas um ponto de partida para novas formas de relação entre o artista, a obra e aquele que a contempla. Além disso, essa lacuna favorece o que Pollock indica:

Na exibição metonímica de sua própria materialidade, a escrita sublinha a diferença entre os fenômenos baseados na impressão e as temporalidades corpóreas, afetivas e processuais nas quais eles operam, destacando assim o que eles não são. A escrita metonímica invoca a presença do que não é, ironicamente, ao elaborar o que é (Pollock, 1998, p. 85, tradução minha⁴⁵).

Em seguida, abro espaço para inserir que, de uma perspectiva própria, Pollock propõe um encadeamento, isto é, a ordem das definições importa. Entendo que, *antes de tudo*, a escrita performática é subjetiva, ainda que a subjetividade apareça como a terceira via de uma escrita performática. Deslocando o foco de um eu coeso e de identidades fixas, Pollock enfatiza a dinâmica relacional entre sujeitos. A performatividade da escrita reside no engajamento ativo entre o escritor e seus sujeitos de análise e/ou seus leitores, configurando um espaço de interação e influência mútua. A ideia de Pollock é que essa subjetividade a qual se refere supera a centralidade do eu em narrativas convencionais ou narrativas em que o propósito é escrever um eu coerente ao longo do tempo:

⁴⁵ Do original: "In the metonymic display of its own materiality, writing underscores the difference between print-based phenomena and the corporeal, af-fective, processual temporalities in which they operate, thus actually featuring what they aren't. Metonymic writing invokes the presence of what it isn't, ironically, by elaborating what it is" (Pollock, 1998, p. 85).

Pensando na escrita como uma prática material, quero estipular um sentido mais específico do eu performativo ou da subjetividade como a relação performativa entre sujeitos, o envolvimento dinâmico de uma relação contínua e contígua (em vez de contínua) entre o escritor e o(s) seu(s) sujeito(s), sujeito(s), e/ou leitor(es). A escrita que incorpora este tipo de subjetividade tende a sujeitar o leitor à reflexividade do escritor, atraindo os seus respectivos sujeitos de forma recíproca e simultânea para uma "intimidade" crítica (Pollock, 1998, p. 86, tradução minha⁴⁶).

A compreensibilidade do texto de Pollock acompanha seus argumentos. Nesse tópico, ao tratar da subjetividade, a crítica vai de Lacan a Duras, projetando o final a partir desse eu, o que, teoricamente, é considerado uma concentração de diálogos em uma mesma linha discursiva, do mesmo modo em que Sayre designa o uso da primeira pessoa como método. O termo em questão é a reconstituição de um nós operativo, ou seja, uma atividade textual coletiva, o que viria a convergir com as estratégias evocativas e metonímicas, no que se refere à gênese e manifestação das "subjetividades performativas", concebidas como emergências discursivas e identitárias que se iniciam em interações cotidianas e se expandem para configurações mais complexas. Essas subjetividades podem ter origem em questionamentos simples ou no desejo de comunicação direta com um interlocutor antecipado, implicando uma dinâmica de resposta e de presença mútuas. Não obstante, podem ter aparições que acompanham o discurso. Para Sontag (2015, p. 20), ainda em "A estética do silêncio": "a linguagem é experimentada não meramente como algo compartilhado, mas como uma coisa corrompida, vergada pelo peso da acumulação histórica". A "corrupção" mencionada por Sontag pode ser entendida como a cristalização de significados e convenções que obstaculizam a emergência de novas formas de subjetividade e a comunicação direta da experiência vivida.

Nesse sentido, a reconstituição de um nós operativo através de estratégias evocativas e metonímicas representa uma tentativa de contornar essa "corrupção" da linguagem. Isto é, em vez de se restringir a uma lógica representacional linear e

⁴⁶ Do original: "Thinking about writing as a material practice, I want to stipulate a more specific sense of the performative self or subjectivity as the performed relation between or among subjects, the dynamic engagement of a contingent and contiguous (rather than continuous) relation between the writer and his/her subject(s), subject-selves, and/or reader(s). Writing that embodies this kind of subjectivity tends to subject the reader to the writer's reflexivity, drawing their respective subject-selves reciprocally and simultaneously into critical intimacy" (Pollock, 1998, p. 86).

individualizada, a escrita performática busca criar um espaço textual onde a subjetividade se manifesta de forma mais indireta, por meio da sugestão, da ressonância e da implicação do leitor na construção do sentido. E de que forma isso aparece na unidade artística de Sontag tida como crítica performática? Justamente pela evocação e pela metonímia que, ao operarem por deslocamento e associação, abrem a linguagem para além de suas rigidezes semânticas preestabelecidas, permitindo a emergência de um nós que se constitui.

A projeção do final a partir do eu do crítico, embora aparentemente centralizadora, pode ser compreendida como um ponto de partida para a irradiação de múltiplas perspectivas e para a convocação de um nós potencial. Ao explicitar sua própria posição e seu engajamento (engajamento no sentido de atividade) subjetivo com o texto, em que diferentes eus podem se encontrar e construir um entendimento compartilhado, mesmo que provisório e polifônico, lembrando que esses eus compartilham de uma mesma linha discursiva. A busca por uma "atividade textual coletiva" implica, portanto, uma descentralização da autoridade interpretativa e uma valorização da experiência compartilhada na produção de significado em contraposição a uma visão da linguagem como um mero veículo de transmissão de um sentido preexistente e unívoco, como prossegue Sontag:

Assim, para cada artista que a conhece, a criação de uma obra significa enfrentar dois domínios potencialmente antagônicos de significado e suas relações. Um deles é seu próprio significado (ou ausência de); o outro é o conjunto de significados de segunda ordem, os quais, ao mesmo tempo que estendem sua própria linguagem, a oneram, a comprometem e a adulteram. O artista acaba por escolher entre duas alternativas inerentemente limitantes, forçado a tomar uma posição que é ou servil, ou insolente. Ou ele adula e satisfaz seu público, oferecendo-lhe o que este já sabe, ou comete uma agressão contra seu público, dando-lhe o que este não quer (Sontag, 2015, p. 22).

Observa-se, então, uma ausência de identidades fixas e a proliferação de subjetividades performativas imbricadas na paisagem, vide que o sujeito autoral transita entre a terceira e a primeira pessoa, marcando uma progressiva apropriação da própria narrativa e uma possível superação da alienação. Reitero que esse recurso

sugere a plasticidade e a contingência das subjetividades, influenciadas tanto pelas interações presentes quanto pelas ressonâncias do passado.

Como vias de síntese, textos que exploram como as subjetividades performativas se originam em microinterações e desenvolvem-se em narrativas mais amplas, demonstrando sua natureza fluida e contextual — é válido pontuar que esse movimento é percebido no primeiro capítulo da tese como o esforço de esboço da obra de Sontag, vide a organicidade das temáticas em gêneros diferentes. A análise da obra de Sontag ilustra a desestabilização de identidades fixas e a emergência de subjetividades moldadas pela memória, pela experiência do silêncio e pelas dinâmicas de comunicação. A oscilação identitária do narrador ao final do excerto sublinha a performance da subjetividade em relação ao tempo e ao espaço. Isso aparece em diversos contos, mas principalmente em “Unguided Tour”, em que a temática maior se dá por meio de uma viagem também, e o narrador percorre tempo e espaço, cronológico e psicológico, sem grandes disfarces estilísticos, isto é, diálogos, passagens de tempo, troca de espaço, fluxo de consciência, todos esses recursos literários permanecem em uma mesma linha narrativa, sem sinalização visual. Por exemplo:

I did see them. As conscientiously as I could while protecting my ignorance. I don't want to know more than I know, don't want to get more attached to them than I already am.
 How did you know where to go?
 By playing my memory like a roulette wheel.
 Do you remember what you saw?
 Not much.
 It's too sad. I can't love the past that's trapped within my memory like a souvenir (Sontag, 2002, n/p).

E, ainda, a escrita performática é nervosa. Esse aspecto ressalta uma curiosidade pela dificuldade de um termo melhor para tradução e/ou para se pensar em língua portuguesa, uma vez que o original é *nervous*. Caracterizada por um movimento ansioso através de diversas narrativas, teorias e textos, ela opera por meio de associações sinápticas, conecta momentos significativos em um fluxo contínuo de transmissão e transferência de conhecimento, gerando novas configurações de sentido a partir da justaposição e do diálogo entre diferentes campos do saber. Aqui, cabe inferir que isso corresponde à noção inicial de sinestesia ou até mesmo a

experiência dos sentidos, da qual Sontag elabora em “Contra a interpretação”. De acordo com Pollock:

A escrita "nervosa" segue o modelo do corpo: funciona através de uma sinapse, atraindo um momento carregado para outro, constituindo conhecimento num processo contínuo de transmissão e transferência, encontrando no amplo jogo da textualidade uma urgência que impede que aquilo que equivale a uma viagem textual se transforme em turismo, e que liga o viajante ao seu curso como uma carga elétrica à sua conduta (Pollock, 1998, p. 90, tradução minha⁴⁷).

Por conseguinte, esta é uma modalidade de escrita caracterizada por um movimento entre diversas referências teóricas e práticas, demonstrando uma aversão à fixidez conceitual, o que, em medida, também é convencional ao gênero ensaio, por exemplo. Contudo, essa escrita denominada "nervosa" é metaforicamente associada ao funcionamento do corpo, operando por um sistema de retransmissão de momentos intensos, estabelecendo conhecimento por meio de um processo contínuo de transferência e encontrando na extensão da textualidade uma urgência que impede a sua deriva para uma mera exploração superficial. Desse modo, a escrita performática teria essa característica, que vem como um adjetivo de modo subjetivo.

Para Pollock, assim como para Sayre, a performatividade dessa escrita difere da intertextualidade convencional justamente pela imperatividade individual, ou seja, não se trata de uma característica da geração ou de uma tendência coletiva, mas extrapola essa concepção histórica específica, entendida como uma recorrência descontínua de disciplinas e práticas, de "interpretações" inscritas na história como eventos singulares. Nessa perspectiva, devem-se encenar tais interpretações, tornando-as manifestas no palco do processo, introduzindo a descontinuidade na experiência e fragmentando as noções estáveis do sujeito. Nos diários mesmo, Sontag elabora ideias relacionadas ao tema, por exemplo:

Nossos corpos poderiam rapidamente se metamorfosear, expandir, contrair — uma parte se desprenderia, poderíamos fragmentar, fundir,

⁴⁷ Do original: “Nervous writing follows the body’s model: it operates by synaptic relay, drawing one charged moment into another, constituting knowledge in an ongoing process of transmission and transferal, finding in the wide-ranging play of textuality an urgency that keeps what amounts to textual travel from lapsing into tourism, and that binds the traveler to his/her surging course like an electrical charge to its conduit.” (Pollock, 1998, p. 90).

colidir, acumular, desaparecer, rematerializar, inchar, afinar, engrossar etc. etc. Como está, ficamos tolhidos como uma presença material no mundo, uma presença branda porém largamente determinada (determinada sobretudo com relação ao tamanho + dimensão + forma) — quase inteiramente inadequada àqueles processos que depois se tornam processos “interiores” (Sontag, 2016, p. 265).

A abordagem historiciza o corpo, registrando a história naquilo que tende a ser percebido como desprovido de historicidade — as emoções, o afeto, a consciência —, bem como em suas ausências. Essa textualidade é um corpo sempre já inscrito na narrativa, mas, ao centrar-se no corpo, inscreve essa história em rupturas e descontinuidades, como a história de corpos vivos que contestam os textos sociais que os vinculam.

A genealogia da performance, exemplificada na análise do trabalho de um autor, acompanha o corpo na e como performance, investigando a força e os efeitos dinâmicos desta em contextos culturais específicos. Ao considerar a utilização de procedimentos espetaculares em diferentes domínios, a análise transita entre períodos históricos e espaços sociais diversos, focando na singularidade dos acontecimentos e isolando as cenas em que o espetáculo e a performance exercem seu poder.

Outra perspectiva analítica atravessa tradições performativas e literárias, apresentando a instabilidade das reivindicações de autenticidade e sinceridade. Essa abordagem descentraliza a noção de um eu corporal estável na própria estrutura do ensaio, refletindo nas descontinuidades textuais a genealogia de identidades múltiplas que investiga. A análise substitui a linearidade da experiência pela dinâmica descontínua da performance que permeia a cultura, descentrando o sujeito e refletindo os duplos na própria forma da escrita.

De acordo com Pollock, a modalidade da escrita performática enquanto citacionalidade reconhece e incorpora um mundo que é intrinsecamente performativo, compreendendo a escrita como um ato de reescrita. Ao explicitar a fragilidade das identidades, da história e da cultura enquanto constructos erigidos em ritos de recorrência textual, ela desnaturaliza as categorias estabelecidas. Via de regra, isso também corresponde aos pressupostos teóricos de Linda Hutcheon, por exemplo, em *Poética do Pós-modernismo*.

Essa escrita cita um mundo intrinsecamente performativo, apresentado através da repetição e reiteração. A escrita citacional configura a escrita como reescrita, como a repetição de formas discursivas preexistentes, expondo a fragilidade das construções identitárias, históricas e culturais erigidas em ritos de recorrência textual. No contexto da obra de Sontag, isso fica evidente pela dissipação temática entre os gêneros.

Para Pollock (1998), a escrita citacional ecoa o metateatro de citações de uma obra brechtiana, aproximando-se do conceito de "pastiche" proposto por um teórico, entendido como uma paródia esvaziada da ironia modernista. Contudo, ao confrontar a leitura de uma teórica sobre a performatividade, a escrita citacional adquire uma tonalidade de esperança melancólica, em que a repetição sinaliza a impossibilidade de uma reprodução total.

Parte dos ensaios referenciados aqui se volta para as reflexões de uma pesquisadora sobre a sua relação com os locais de trabalho de campo, em que a nostalgia é recuperada como um excesso de história presente nas repetições e citações que estruturam sua argumentação. A "nostalgia encarnada" é apresentada como um espaço lúdico para a articulação do tempo etnográfico, principalmente em contos e ensaios nômades, memória e desejo convergem em uma aliança com limites definidos, mas com múltiplas possibilidades.

Pollock, por sua vez, exemplifica essa "nostalgia encarnada" através da mistura e sobreposição de citações, vozes se entrelaçam em um nível a mais do que a polifonia, questionando a autoria e a origem das referências. A performatividade de sua prosa reside na codificação de uma "aliança afetiva" com os sujeitos de pesquisa, através da qual a própria escrita torna-se essa aliança. Desse modo, a escrita citacional enfatiza o movimento bidirecional da citação, encenando sua própria citacionalidade através da acumulação de referências, incluindo citações de fora do domínio acadêmico. O objetivo primordial é reivindicar a citação para a filiação, o que é um movimento muito similar ao descrito por Harold Bloom, em *A angústia da influência*.

A autora contrapõe a visão de um teórico sobre a inevitabilidade da citação na pós-modernidade, em que até mesmo a expressão do afeto parece pré-escrita, com a observação de outro autor sobre a linguagem como transgressão, evocando uma época anterior à sua mercantilização. A performatividade citacional promove o retorno

à linguagem e ao desejo pela escrita, renovando-se mutuamente em outros textos e corpos.

Por fim, a escrita performática é conseqüente, porque transcende a função meramente constatativa da linguagem, articulando-a como um meio operacional de ação e produção de efeitos. Seu objetivo primordial é "fazer com que as coisas aconteçam", nomeando um novo público e, simultaneamente, estabelecendo as normas pelas quais será interpretada.

Em suma, a escrita performática de Sontag emerge como uma prática discursiva dinâmica e complexa, que, ao evocar, sugerir, interagir, conectar, referenciar e agir, redefine as fronteiras da comunicação acadêmica e artística, explorando o potencial da linguagem crítica para além da representação estática.

Sob a ótica da experiência e da alteridade, os trechos convergem para a ideia de que a escrita performática configura-se como um espaço de encontro. Isto é, não se limita a transmitir informações sobre um objeto ou experiência, nem mesmo o de *interpretar* uma obra para determinado leitor, pensando especificamente na crítica, mas busca evocar uma vivência análoga, permeada pela subjetividade do escritor, o que configura, novamente, um encontro.

A "ausência tornada presente" pela escrita performática de Sontag implica um movimento em direção ao outro — seja o mundo da memória *evocado*, a sensação transmitida ou a própria experiência do escritor. Em vez de uma descrição objetiva que distancia, a escrita performática cede espaço a um contato íntimo com essa alteridade, a sentir a "pressão sutil" do referente em sua própria imaginação.

A hibridização entre o crítico e o criativo também reforça essa perspectiva. Ao romper com as categorias estanques, a escrita performática cria um campo "liminoide" em que a experiência do escritor se entrelaça com a possibilidade de experiência do leitor. Não se trata apenas de analisar um outro de forma distante, mas de criar um espaço em que essa alteridade possa ser sentida e compreendida de maneira mais profunda.

A mudança do paradigma do "e se" científico para o "como se" performativo desloca o foco da causalidade objetiva para a imediação projetada, em que a experiência do leitor é ativamente engajada. A escrita performática de Sontag, portanto, não apenas fala sobre a alteridade, mas a performa, tornando-a presente na experiência crítica.

Em última análise, a descida de Sontag ao ponto de cruzamento entre palavras e realidade acaba rompendo com a objetividade crítica/acadêmica. Ao operar "ao lado de" e "através" da experiência vivida, a escrita performática convida o leitor, a alteridade do referente é delineada, promovendo uma compreensão que extrapolaria a mera apreensão intelectual interpretativa. A experiência do escritor, performada na escrita, torna-se um portal para a alteridade:

Se não sou capaz de escrever porque tenho medo de ser uma escritora ruim, então preciso ser uma escritora ruim. Pelo menos estarei escrevendo. Então alguma outra coisa vai acontecer. Sempre acontece. Tenho de escrever todo dia. Qualquer coisa. Tudo. Levar um caderno comigo o tempo todo etc. Leio as resenhas ruins sobre meus livros. Quero ir até o fundo disso — dessa falta de coragem (Sontag, 2016, p. 544).

No âmbito da ação cultural e histórica, a escrita performática de Sontag desvia-se de normas pedagógicas/acadêmicas convencionais em favor de uma alternativa. Sua funcionalidade reside em um código reflexivo, que submete a *sua* escrita à sua própria análise crítica, conferindo-lhe visibilidade e vulnerabilidade, ao mesmo tempo em que potencializa seu projeto de obra, seu trabalho em imagens do pensamento. Ao performar sua própria performatividade, essa escrita ingressa no domínio da contestação com um investimento afetivo, vinculando a imagem do escritor na mobilização da práxis.

A análise da escrita performática revela um campo de investigação vasto, que promove a incursão e a multiplicidade, expandindo as possibilidades escriturais. A negociação das características formais pelos sujeitos da leitura e da escrita constitui um aspecto central. As correntes metonímicas e consequenciais, embora aparentemente díspares, articulam uma assimetria fundamental, uma vez que preza pela instabilidade reflexiva da linguagem crítica (uma questão pós-estruturalista?).

A questão da performatividade modula a tensão entre asserção e reflexividade, materializando a possibilidade de uma escrita que reconhece seus desvios. Entendo como produtivo a relação estruturada entre os 6 estados nomeados por Pollock e os textos de Sontag, uma vez que a flexibilidade proposta desde o início, vinda do tema, bem como da natureza da hipótese, poderia tornar a tese sem força categórica. Dessa

forma, exerço novamente (ou tento) essas mobilizações prezadas pela modalidade crítica que Sontag visava.

Sontag recusa a equiparação da escrita à mera reflexividade ou referencialidade, transformando aparentes contradições em produtividade analítica, justamente porque concorda e discorda de si mesma em diversos momentos, gêneros e suportes. A investigação sobre a natureza da escrita performática de Sontag corrobora a um encaminhamento em apreender sua distinção em relação às convenções da "boa escrita", caracterizando-a por sua estranheza familiar. É como se essa escrita operasse em paralelo às modalidades normativas da textualidade, derivando sua distinção a partir da crítica e da sua constante reconfiguração.

3 POR QUE ESCREVO E COMO ESCREVO

3.1 PARTICULARIDADES DOS DIÁRIOS, CONTOS E ENSAIOS

Falar da vida articulada à obra pode reduzir a escrita a patologias, elabora Ruth Silviano Brandão, em *A vida escrita* (2006). Embora a má manipulação de informações possa reafirmar o estigma de meramente ligar as pontas soltas de uma obra com fatos biográficos, tratar do biográfico enquanto crítica é lidar com a linguagem *daquele* autor sob diversos prismas, não a expressão do pensamento, não o instrumento de comunicação, nem apenas um processo de interação, mas como matéria constitutiva do sujeito.

Para Brandão, “o escritor é, antes de tudo, um leitor. Ele descobre que não escreve a partir de nada. Pode escrever a partir desse vazio que habita a estrutura da linguagem e sua própria estrutura. Mas vazio não é nada. E nada não é O nada” (Brandão, 2006, p. 11). Nesse sentido, cabe relacionar a busca da estudiosa pela matéria-prima do escritor, dando lugar a possibilidades irrestritas, mas que como hipótese própria faria sentido entendê-la como *passageiros da voz alheia*.

O termo exhibe a relação estruturada da autora entre leitor-escritor, estendendo isso à literatura como *textos-espelhos*, assim: “identificação criada pelo fascínio; a esperança de sermos os destinatários ideais do texto don-juanesco” (Brandão, 2006, p. 13). A expressão “texto don-juanesco” remete à ideia de um texto sedutor, incluindo a perspectiva do prazer do texto, de Barthes. Vale mencionar que a noção de vida escrita de Brandão é elaborada a partir da ideia sensorial também. Assim, a literatura não é apenas um veículo de expressão, mas um espaço de encontro e reconhecimento mútuo, em que o leitor busca e, por vezes, encontra sua própria voz ou projeção nas vozes e narrativas que a constituem.

O principal ponto, para Brandão (2006), é que a literatura se configura como matéria constitutiva. A autora também utiliza a ideia de linhagens e heranças literárias como parte desse processo, uma vez que: “a conquista da própria voz passa pela emergência de ritmos, pulsações que já estão aí, no batimento das pulsões, no compasso cardíaco que comanda a mão que escreve” (Brandão, 2006, p. 13). Destacam-se desses trechos as noções de constituição, já mencionadas, e mais do que isso, a constituição processual.

Levando em consideração essas duas noções, de constituição e de processo, para além da leitura dialógica vinculada a Bakhtin, é possível visualizá-la como um mapa sensorial na obra *Questão de ênfase* (2005), de Sontag. Organização ensaística dedicada à Elizabeth Hardwick, a obra é composta de textos que datam da década de 1980 aos anos 2000, caracterizada, então, como uma das últimas obras da autora publicadas em vida.

O "mapa sensorial" em questão constitui uma leitura imagética da estrutura da obra. Como está organizada em três seções distintas, é possível interpretar que cada uma delas aponta para uma esfera sensível ao corpo, interpretada aqui como o corpo de Susan Sontag. Tais seções são denominadas: "ler", "ver" e "lá e aqui". Essas designações, com exatidão nominal, remetem aos domínios temáticos que as compreendem: textos que abordam as leituras de Sontag, suas observações visuais e suas experiências de deslocamento, bem como de retorno.

Ao escolher abordar um ensaio de cada seção sensorial, a ideia é, nesta altura da tese, inserir mais uma análise, sem focalizar necessariamente apenas na temática ou na cronologia. Em vez disso, a análise busca fundamentar/delinear o que vem sendo discutido da experiência sinestésica e sua relação com o texto crítico enquanto essência da crítica performática, uma vez que a divisão da obra, bem como a hipótese do trabalho, espelha uma estrutura conceitual que privilegia a sinestesia da experiência no mundo por meio de canais de percepção do corpo.

A primeira seção, "ver", é dedicada a situações de leitura: Marina Tsvetáieva, Glenway Wescott, Machado de Assis, W. G. Sebald, Adam Zagajewski, Roland Barthes, Robert Walser, Danilo Kiš, Witold Gombrowicz, Juan Rulfo, Miguel de Cervantes e Jorge Luis Borges. Esses nomes são o foco de discussão dos ensaios, o que não significa exclusividade temática, pelo contrário, todos fazem parte da estrutura não linear de escrita de Sontag (e da característica do ensaio), indo, por exemplo, de um ensaio de uma página e meia sobre *Dom Quixote* a uma retomada biográfica de Barthes.

"A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes", de 1982, estrutura-se em torno da elaboração de uma retrospectiva guiada por dois temas, linguagem e escrita. A escolha de ambos os temas como eixos para o desenvolvimento do ensaio indica uma metacrítica, ou seja, uma análise da própria atividade crítica e teórica do autor. Assim, Sontag associa a vida escrita de Barthes a um modo cíclico:

O desenvolvimento da obra de Barthes parece lógico, agora; mais que isso, exaustivo. Ela até começa e silencia no mesmo assunto — esse instrumento exemplar na carreira da consciência, o diário do escritor. Acontece que o primeiro ensaio de Barthes publicado celebra a consciência modelar que encontrou no *Journal* de André Gide, e o que veio a ser o seu último ensaio publicado antes de morrer apresenta as reflexões de Barthes sobre seu próprio diário. A simetria, embora acidental, é bastante adequada, pois a escrita de Barthes, com a sua prodigiosa diversidade de assuntos, tem, em última análise, um tema principal: a escrita em si mesma (Sontag, 2005, n/p⁴⁸).

Convém associar esse tipo de movimento percebido por Sontag a ela mesma, retomando o que Brandão (2007) entendeu como *texto-espelho*, não necessariamente pela âncora dada ao diário (ainda que a autora tenha começado a escrever com os diários, o que perdurou até seus últimos dias de vida), mas pela lógica exaustiva. É possível, de fato, rastrear nos diários de Sontag menções aos escritos listados acima, caso essa fosse a única fonte para suas escolhas temáticas, a função seria mecânica, um mero registro de leituras. Contudo, entendo que a compreensão da exaustividade não é um fim em si, mas um método de construção de conhecimento e de si mesma. Essa exaustividade é, portanto, um indicativo de um esgotamento, tanto quanto possível, dos temas e autores que a mobilizam.

O entendimento da “lógica exaustiva” ultrapassa o que seria a acumulação ou a apara de pontas biográficas, porque se manifesta como uma tentativa de totalidade, uma vez que um mesmo tema, um mesmo autor ou uma mesma obra são colocadas à prova em mais de um meio.

Por isso, há o argumento de que o diário de Sontag funciona como um laboratório, com testes e conexões que constituem a identidade intelectual da autora, o que se encaminha para o eu performático. Esse entendimento do trabalho com os diários coaduna com o desenvolvimento do gênero como um gênero literário. Segundo Alain Girard (1963), os primeiros escritores de diários se dedicaram a temas que anteciparam as preocupações do século 20:

A fuga do tempo, que faz com que o eu de hoje seja diferente do eu de ontem, a mobilidade das impressões que faz com que a pessoa se perceba como múltipla e contraditória no mesmo instante, o

⁴⁸ Utilizo a versão *epub* da obra *Questão de ênfase*, por isso, as citações diretas aparecem com n/p, de não paginado, pois o dispositivo *e-reader* indica a posição de leitura, que pode variar de um aparelho para outro.

sentimento de absurdo e estranheza que isso produz, a vontade de ser sincero e a certeza de não ser capaz de alcançá-la, a hipocrisia e a mentira em relação a si mesmo, a impressão de que o espírito flutua sobre um fundo escuro e cuidadosamente escondido, o amor de si mesmo e o ódio de si mesmo, o medo do outro e a atração pelo nada, são alguns dos dados imediatos da consciência contemporânea que se encontram na consciência dos escritores de diários íntimos (Girard, 1996, p. 34, tradução minha⁴⁹).

Para Girard, os escritores do século 20 se tornaram mais conscientes da experiência do eu vivida pelos intimistas, uma vez que, de todos os textos escritos, nenhum pode informar melhor a imagem do eu do que aqueles escritos em primeira pessoa: “os ‘intimistas’ estavam à frente de seu tempo na presença, obscura para si mesmos, da maneira pela qual os homens de hoje assumem seu destino e representam para si mesmos sua pessoa OU seu eu” (Girard, 1996, p. 38).

É válido apontar também para outro argumento de Sontag sobre Barthes que equivale a um reflexo encontrado em sua obra, isto é, de que Barthes organizou em seus textos uma teoria da sua própria mente. A constante indicação do movimento crítico entra em concordância ao que Brandão propõe como vida escrita:

O que chamo de vida escrita é a *unidade entre escrever e viver e vice-versa*, pois a escrita se faz por seus traços de memória marcados, rasurados ou recriados, no tremor ou firmeza das mãos, no pulsar do sangue que faz bater o coração na ponta dos dedos, na superfície das páginas, da tela, da pedra, e onde se possam fazer traços, mesmo naquilo que resta desses traços (Brandão, 2006, p. 28, grifos meus).

O texto-espelho, termo de Brandão (2006), nesse sentido ampliado, não reflete apenas as leituras de Sontag, mas também seu processo de assimilação e transformação dessas leituras em pensamento original, é uma autorreflexão que se constrói por meio do diálogo com outros textos e ideias. A "âncora" do diário, embora

⁴⁹ Do original: “La huidadel tiempo, que hace del yo de hoy un yo distinto delde ayer, la movilidad de las impresiones que hacen que seperciba a sí mismo como múltiple y contradictorio en elmismo instante, el sentimiento de absurdo y de extrañezaque ello produce, la voluntad de ser sincero y la certezade no poder conseguirlo, la hipocresía y la mentira respectode uno mismo, la impresión de que el espíritu flota sobreun fondo oscuro y cuidadosamente escondido, el amorde uno mismo y el odio hacia uno mismo, el temor delotro y la atracción hacia la nada, son algunos de los datosinmediatos de la conciencia contemporánea que se hallanen la conciencia de los redactores de diarios íntimos” (Girard, 1996, p. 34).

presente, torna-se menos um ponto de partida confessional e mais um espaço de elaboração contínua, uma vez que a vida intelectual e a pessoal se entrelaçam, e a escrita, para Sontag, funciona como um meio de organizar a experiência e o pensamento. Nesse sentido, esse espaço intervalar entre escrever e viver configura uma unidade que só é possível quando materializada na escrita, do contrário, seria invisível, impossível de ser percebido.

Em abril de 1980, Sontag indica a ascensão dos cadernos de anotações como uma forma de arte, classificando os de Barthes como uma “forma-pensamento” (2016, p. 560). Nesse mesmo sentido, insere a si mesma na voz do discurso: “Declínio da carta, ascensão do caderno de anotações! Não escrevemos mais para os outros; escrevemos para nós mesmos [...] *A persona de um caderno de anotações é diferente. Mais insolente* (não vamos pensar nos lamuriadores!)” (2016, p. 568, grifos meus).

Aproveito para elaborar um contraponto daquilo que compõe diário vs. ensaio. Nesta mesma entrada sobre o caderno de anotações, Sontag também apura uma noção de aforismo em vários fragmentos:

O aforismo. O fragmento — tudo isso é “pensamento de caderno”; são frutos da ideia de manter um caderno de anotações.

Aforismo. Aforismo retrata o pessimismo aristocrático.

Aforismo é pensamento aristocrático: é tudo que o aristocrata está disposto a nos dizer; ele acha que você capta depressa, sem esmiuçar todos os detalhes. O pensamento aforístico constrói o pensamento como uma corrida de obstáculos: espera-se que o leitor apreenda rapidamente e siga em frente. Um aforismo não é um argumento; é polido demais para isso.

Escrever aforismo é usar uma máscara — uma máscara de desdém, de superioridade (Sontag, 2016, p. 568).

Todos os excertos são da mesma data, 26 de abril de 1980: o primeiro evidencia a origem do aforismo no caderno de anotações, como se fosse/houvesse uma relação de rascunho ou laboratório para o que viria a ser uma forma mais lapidada de pensamento. Nos trechos seguintes, há duas tentativas subsequentes de definição do aforismo, considerando suas características estilísticas e sua implicação no leitor. Justamente por estar no diário, é perceptível que essas definições são

tentativas que procuram avançar o ritmo textual, buscando, nos primeiros excertos, definir objetivamente o que é aquilo que retrata. Em seguida, a definição aparece desenvolvida sobre aquilo que constrói. Por fim, o último excerto direciona ao gesto de escrever, o que é visto por Sontag, novamente, como uma máscara, como uma performance. Portanto, entendo que esses escritos de construção, com indicação discursiva de processo, entre repetição e expansão de ideia, tratam do objeto como texto apenas no início, que, ao final, torna-se ato. No referido ensaio, a autora desenvolve o aforismo da seguinte forma:

Os poderes de Barthes como aforista sugerem uma sensibilidade dotada, antes de qualquer intervenção da teoria, para a percepção da estrutura. Um método de afirmação condensada por meio de termos simetricamente contrapostos, o aforismo exhibe as simetrias e as complementaridades de situações e de idéias — seu desenho, seu formato. A exemplo de uma sensibilidade marcadamente maior para desenhos do que para pinturas, um talento para o aforismo é um dos sinais do que se poderia chamar de temperamento formalista (Sontag, 2005, n/p).

A análise de Sontag sobre o aforismo como uma "máscara de desdém, de superioridade" ganha uma dimensão complementar ao ser relacionada a sua observação sobre Barthes. Essa conexão mostra que a "máscara" do aforismo não é só uma escolha retórica, mas, sim, uma expressão da estrutura processual do texto, e aqui é possível associar às tentativas de escrita e reescrita encontradas no diário.

Entendo que termos como "superioridade" e "desdém" nada se vinculam à valoração pejorativa de algo, uma vez que estão associados ao aforismo como uma sensibilidade para a percepção dessa estrutura. Além disso, Sontag escreve ensaios dessa forma também. Assim, no ensaio, ela sugere que Barthes discernia as relações subjacentes e as formas essenciais das ideias e situações, mesmo antes da aplicação de qualquer arcabouço teórico:

O temperamento formalista é apenas uma variante de uma sensibilidade partilhada por muitos que especulam numa era de consciência hipersaturada. *O que caracteriza tal sensibilidade de maneira mais geral é a sua confiança no critério do gosto e a sua orgulhosa recusa a propor qualquer coisa que não traga consigo o selo da subjetividade* (Sontag, 2005, n/p, grifos meus).

A autora sugere, por meio de Barthes, que o formalismo acompanha-o como uma manifestação específica de uma sensibilidade que emerge em um período de excesso de informação e estímulos. E, ainda, que essa *consciência hipersaturada* aponta para o cenário da modernidade tardia ou pós-modernidade, em que a ideia de imagens e narrativas, justamente pelo excesso, torna a totalidade da compreensão labiríntica. Nesse sentido, o temperamento formalista, ou seja, a busca por estrutura, forma e concisão, atua como um mecanismo de organização e de atribuição de sentido, inclusive como uma resposta por meio da condensação.

Do ponto de vista da costura de ideias, é válido assimilar essa definição de sensibilidade pela perspectiva de concepção mesmo: critério do gosto e recusa por aquilo que não carregue o selo da subjetividade, ambos retomam o que foi assegurado ao longo da tese. Destarte, a crítica performática apontada por Sayre pressupõe essa exata combinação ao exercício crítico, assim como a escrita performativa de Pollock, que acumula outras características pertinentes à subjetividade.

Assim, o que caracteriza essa sensibilidade é a valorização da experiência estética individual como o principal filtro para a avaliação e a produção de sentido, reforçando o argumento debatido de “Contra a interpretação”. A construção do ensaio passa pelos argumentos em tópicos frasais, destaco três para pensar a progressão textual:

A escrita é o tema *perene* de Barthes — de fato, talvez ninguém, desde Flaubert (em suas cartas), tenha pensado de modo tão sagaz e tão apaixonado como Barthes acerca do que é a escrita.

Boa parte da obra de Barthes é dedicada ao repertório do prazer [...] Ao colher um modelo de felicidade em cada tema que examina, Barthes assimila a própria prática intelectual ao erótico.

Ao longo da sua obra, Barthes projeta a si mesmo em seu tema. Ele é o tema de todos os temas que elogia (Sontag, 2005, n/p).

Os índices de conclusão do ensaio convergem para os argumentos de Sayre (1989) sobre Barthes. Sontag também aponta para o ponto de encontro entre subjetividade, corpo e ofício crítico, em que seus argumentos avançam: i) a escrita como *tema perene* é entendida como um tema contínuo, duradouro; ii) insere o corpo

à soma, com a prática intelectual assimilada ao erótico, o que convém associar à busca pela crítica como erótica da arte; iii) se a escrita é tema *perene* e o corpo que escreve é a assimilação da crítica, não há fuga do eu. Sontag fala de Barthes, mas o texto é um espelho. Como crítica performática, Sontag fala dela mesma, no critério do gosto como guia e na valorização explícita da subjetividade. Por fim, Sontag estabelece a conclusão:

O mesmo mandato é fornecido pelas noções de “texto” e de “textualidade”, de Barthes. Elas traduzem em termos de crítica o ideal modernista de uma literatura de fim aberto e polissêmica; por conseguinte tornam o crítico, a exemplo dos criadores dessa literatura, um inventor de sentido. (O intuito da literatura, afirma Barthes, é pôr “sentido” no mundo, mas não “um sentido”.) Concluir que a razão de ser da crítica consiste em alterar e deslocar o sentido — adicionar, subtrair, multiplicar o sentido — é, de fato, fundamentar os esforços do crítico num projeto de abstenção e, portanto, remeter a crítica (se é que algum dia se afastou daí) para o domínio do gosto (Sontag, 2005, n/p).

Anterior a esse argumento, Sontag apresenta uma perspectiva cética sobre o papel da crítica que se autodefine pela manipulação do sentido, escrevendo ao final do parágrafo: *Etonne-moi*, expressão que significa “surpreenda-me”, lida com um contexto irônico. A proposição da autora aborda questões sobre autonomia da obra, responsabilidade do crítico e a influência do gosto. A ideia de que a crítica tem como função “alterar e deslocar o sentido — adicionar, subtrair, multiplicar o sentido” pode indicar uma concepção pós-estruturalista, que retira a exclusividade da interpretação. Assim, para Sontag, o sentido não é fixo ou intrínseco à obra: é maleável, aberto a construções por parte do leitor ou do crítico. O crítico, nesse cenário, age como um operador do sentido, desvelando novas camadas, questionando significados preestabelecidos ou mesmo impondo novas significações ao texto. Contudo, o trecho critica essa postura ao qualificá-la como um “projeto de abstenção”. A abstenção, aqui, não significa ausência de ação, uma vez que indica a renúncia de uma função hermenêutica, já que a ressalva “se é que algum dia se afastou daí” implica que a crítica pode ter, em sua essência, sempre operado sob a égide do gosto, mesmo quando pretendia ser objetiva, sugerindo uma *perene* ancoragem na subjetividade do crítico. Conforme a autora afirma em suas considerações finais: “a liberdade do

escritor descrita por Barthes é, em parte, fuga. O escritor é o substituto do próprio ego — daquele eu em perpétua fuga diante daquilo que a escrita fixa, assim como *a mente está em perpétua fuga da doutrina*” (Sontag, 2005, n/p, grifos meus).

A segunda seção de *Questão de ênfase*, “ver”, é constituída por 17 ensaios, com temáticas que circulam entre centenários culturais, como o da fotografia italiana, e casos de artistas/obras, como Rainer Werner Fassbinder, Lincoln Kirstein e Robert Mapplethorpe. A categorização temática, de modo geral, gira em torno da imagem.

Em “Certos Mapplethorpes”, Sontag escreve em primeira pessoa, com o encontro de textos explícito, a obra em questão é *Sobre a fotografia*, de 1977:

Levando em conta que tenho visitado a história da fotografia há décadas, que já fui fotografada profissionalmente inúmeras vezes e que passei cinco anos escrevendo seis ensaios sobre as implicações estéticas e morais das imagens fotográficas, essa perplexidade com que encaro a câmera dificilmente pode ser atribuída à inexperiência ou à falta de reflexão (Sontag, 2005, n/p).

O ensaio é estruturado inicialmente a partir da experiência individual frente à câmera de Mapplethorpe, Sontag elabora o medo das poses, a forma como se sente e o modo como vê o próprio corpo. Novamente, o estudo sobre o outro atua como um texto-espelho, neste caso, a mecânica da imagem atua como um espelho da experiência individual, que resulta ou pode ser inscrito na crítica performática. De início, Sontag aponta: “embora a razão me diga que a câmera não está apontada como o cano de uma arma contra a minha cabeça, toda vez que eu poso para um retrato fotográfico público sinto-me apreensiva” (Sontag, 2005, n/p). Fica evidente que a autora está tratando do assunto sob a perspectiva individual, pelo menos a princípio, recorrendo ao problema da imagem réplica: “mas, de fato, verifico que a maneira *como vivencio a mim mesma sofre uma reviravolta*”. Trata-se de um dos poucos estudos em que é textualmente assinalado as formas de *sentir* em primeira pessoa, neste caso, o corpo de Sontag está em estudo enquanto imagem ou “coextensão”, entendida como uma articulação entre funcionalidades diferentes, o que pode emergir por meio da linguagem mais mecânica:

A estação de comando da minha cabeça, cuja orientação para o mundo (ou seja, frontalidade) — e articulação — é o meu rosto, em

que estão instalados olhos que olham atentos por cima e para dentro do mundo; e é minha fantasia, e meu privilégio, e talvez minha tendência profissional, sentir que o mundo está à espera do meu olhar (Sontag, 2005, n/p).

Nesse excerto, Sontag articula uma metáfora para descrever sua posição epistemológica e sua interação com o mundo, isto é, enquanto crítica. Ao distinguir estações de comando e orientação, a autora elabora a autoconsciência, porque mostra sua autopercepção corporal. Em todo caso, entendo mais uma vez que exemplos desse tipo reforçam a representação de algo uno, intelecto e sensorial, mente e corpo. A fotografia de Sontag, registrada por Mapplethorpe é esta:



Figura 1. Susan Sontag, por Robert Mapplethorpe, 1984.

A indicação de que "e é minha fantasia, e meu privilégio, e talvez minha tendência profissional, sentir que o mundo está à espera do meu olhar" demonstra essa autoconsciência de Sontag sobre seu papel intelectual. Sontag descreve sua mente como um polo, empregando seus atributos físicos como meios para a análise, o que constitui uma declaração concisa sobre a natureza da sua práxis crítica. Ainda nesse ensaio, é possível visualizar como Sontag tenta *posar*, literalmente, e mais do que isso, como a pose é medida de forma a reforçar a performance intelectual, como a autora detalha em relação à sua fotografia:

Para mim, a expressão na foto que Mapplethorpe tirou de mim não é de fato a minha "aparência". É uma aparência fabricada para a câmera: um equilíbrio instável entre tentar cooperar com um fotógrafo que admiro muito (que é também meu amigo) e tentar preservar minha própria dignidade, que se articula com minha inquietude. (Quando olho minha foto, distingo teimosia, vaidade frustrada, pânico, vulnerabilidade.) Duvido que eu jamais tenha tido exatamente a aparência com que Mapplethorpe me fotografou — ou que terei exatamente essa aparência da próxima vez que ele me fotografar (Sontag, 2005, n/p).

Analiso, então, que a *aparência fabricada* pode ser lida como pose, performance, máscara, persona, todas as opções passam pelo processo, pela construção, ou seja, há certa intencionalidade tanto na ação quanto no propósito. Intui-se que esse corpo em imagem pretende articular a teoria da mente, não que um funcione em detrimento do outro, visto que acompanha a mesma dinâmica entre forma e conteúdo, já discutida anteriormente na tese. A esse propósito, Jean-Luc Nancy (2000) propõe que a relação entre corpo e sentido é inflexível:

[...] não há corpo que não esteja já ligado à rede da significação, assim como não existem «corpos livres», flutuando fora do sentido. Eu respondo que é o próprio sentido que vai flutuar, para terminar ou para começar, sobre o seu limite: e este limite é o corpo, não como uma pura e simples exterioridade ao sentido, nem como uma qualquer «matéria» intacta, intocável, mergulhada numa inverosímil transcendência que se fecha na imediatez mais espessa (esta é a extremidade caricatural do «sensível», própria a todos os idealismos e todos os materialismos); não, portanto, como «o corpo», mas antes como *O CORPO DO SENTIDO* (Nancy, 2000, p. 24, grifos do autor).

Assim, sobre essa forma de mediação do corpo em imagem, além de outros temas, Sontag discorre acerca em *Sobre a fotografia* (2004): “as fotos *não parecem profundamente submetidas às intenções de um artista*”, pois, ao tratar de uma situação de experiência ao ser fotografada, assinala também: “a fotografia, em sua maior parte, vem com uma pretensão cognitiva embutida: de que a foto transmite uma verdade acerca do tema, uma verdade que não seria conhecida se não tivesse sido captada numa foto” (Sontag, 2005, n/p).

Essa afirmação é particularmente relevante porque, ao tratar da situação de experiência ao ser fotografada, Sontag sugere que a fotografia possui uma autonomia que excede a vontade/intencionalidade do fotógrafo (criador). Vale lembrar que a análise em “Certos Mapplethorpes” sai de uma estrutura imagética pessoal (foto de Sontag) para balizar a fotografia como obra de arte (livro de Mapplethorpe), o que quer dizer, com a devida distância, que a imagem fotográfica adquire uma forma que não corresponde à experiência e à expectativa de quem posa, assim como não é modulado por completo sob a via do poder de quem fotografa, porque “devem, antes, sua existência a uma vaga cooperação (quase mágica, quase acidental) entre o fotógrafo e o tema — mediada por uma máquina cada vez mais simples e mais automática (Sontag, 2005, n/p).

Em uma obra que redimensiona a própria imagem-espelho, *Roland Barthes por Roland Barthes* (2017) anuncia que, a partir do momento em que há uma produção, *texto* e *corpo* passam a compartilhar uma linha narrativa, chegando a nomear como pré-história do corpo, aquele que se encaminha a produzir:

Pois tal é o sentido teórico dessa limitação: manifestar que o tempo da narrativa (da imageria) termina com a juventude do sujeito: não há biografia a não ser a da vida improdutiva. *Desde que produzo, desde que escrevo, é o próprio Texto que me despoja (felizmente) de minha duração narrativa*. O Texto nada pode contar; ele carrega meu corpo para outra parte, para longe de minha pessoa imaginária, em direção a uma espécie de língua sem memória que já é a do Povo, da massa insubjetiva (ou do sujeito generalizado), mesmo se dela ainda estou separado por meu modo de escrever (Barthes, 2017, p. 14).

Evidentemente que Barthes efetiva o exercício de escrever a própria imagem mais do que Sontag nesse ensaio, entretanto, o mecanismo de “isolamento” permite essa aproximação. Discursivamente, a autora estabelece o raciocínio da parte para o

todo, delineando dali três elementos: obra, meio e criador. Embora associe esse meio como a máquina, seu ensaio demonstra que o corpo elabora esse conceito também, pois interpreta-o como “coextensão”: “minha consciência reduzida a um embaraçado nó de timidez que se esforça para manter o domínio de si. Imobilizada para o exame da câmera, sinto o peso da minha máscara facial, o ressaltado carnosos de meus lábios, a envergadura de minhas narinas, o desregramento de meus cabelos” (Sontag, 2005, n/p). Considero isso junto aos pontos descritos pela autora também, visto que são poucos os textos em que Sontag trata do próprio corpo com tantos detalhes, ressaltando o verbo *sentir* que sublinha a ideia fenomenológica da experiência fotográfica, em que esse corpo é um tema a ser capturado, mas, também, é uma coextensão à exposição. Da mesma forma em que são esboçados os contornos desse corpo, com destaque para o vocabulário escolhido — “carnoso”, “envergadura” e “desregramento”, termos que suscitam a percepção do corpo, seja pela aparência, postura ou simetria —, é textual como a linguagem performa o corpo.

No texto “Percepto, afecto e conceito”, Gilles Deleuze e Félix Guattari escrevem:

A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (*quid juris?*), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais (*quid facti?*), pedra, tela, cor química, etc. A moça guarda a pose que tinha há cinco mil anos, gesto que não depende mais daquela que o fez (Deleuze; Guattari, 2010, p. 193).

Nesse sentido, a capacidade da arte de conservar reside na sua possibilidade de estabelecer uma realidade própria de sensações que, embora inscritas em materiais finitos (livro, tela), adquirem uma existência autônoma, sendo necessário considerar o tempo e a perspectiva. Nesse caso, seria o de intermediar esferas muito plásticas, em uma ideia de película mesmo, ou seja: Sontag escritora, Sontag em pose, Sontag em imagem e Sontag que produz sentidos, conectados pela linha da experiência, por isso, a mobilização e a conexão entre os materiais ensaio, foto e diário.

Ele se transforma, e de certa forma, torna-se parte do próprio “meio” que ela discute. A percepção da *máscara* e dos detalhes físicos revela como a aparência fabricada e a teoria da mente se manifestam concretamente no corpo que se prepara

para ser visto a partir da experiência da fotografia. A autoanálise da imagem, nesse ensaio, pode ser compreendida como uma metacrítica, em termos de exemplificação, quando Sontag discute seus textos discordando de si mesma anos depois. De todo modo, aqui, a crítica performática é textualizada porque o corpo foi percebido como meio, algo que já ressoava em seus diários em 20 de agosto de 1964: “palavras têm sua própria solidez. A palavra na página pode não revelar (pode esconder) a flacidez da mente que a concebeu. Todos os pensamentos são aprimoramentos — ganham mais clareza, definição, autoridade, ao serem impressos —, ou seja, destacados da pessoa que tem os pensamentos” (Sontag, 2016, p. 34).

Para Deleuze e Guattari (2010), um composto de perceptos e afectos são blocos de sensações, aquilo, seja coisa ou a obra de arte em si, que é *conservado*.

Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu "modelo", mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens de pintura respirando este ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o cria-dor, então? Ela é independente do criador, pela autoposição do criado, que se conserva em si (Deleuze; Guattari, 2010, p. 193).

É visto, então, que o ensaio de Sontag oferece uma chave para compreender a natureza da imagem fotográfica, colocando o corpo sob o prisma da mediação, assim como a produção da aparência fabricada, da pose. O principal dessa proposição reside na emancipação da obra em relação ao seu criador. Desse modo, isso também reforça a visão de que a crítica (sujeito-texto) é uma unidade artística, como obra de arte de fato, se desvincilhando de “somente” representação ou registro. Ela cria e sustenta uma realidade sensível que possui uma validade autônoma, configurando-se como um *bloco de sensações*: “obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 194). Fato é que, conceitualmente, tanto Sontag quanto os autores em questão colocam-se em consonância:

Uma abordagem que considera as obras de arte modelos vivos e autônomos da consciência só despertará objeções enquanto nos recusarmos a abrir mão da distinção superficial entre forma e

conteúdo. Pois uma obra de arte não tem conteúdo no mesmo sentido em que o mundo não tem conteúdo. Ambos existem. Não precisam de nenhuma justificativa nem poderiam tê-la (Sontag, 2020, p. 45).

O texto de Sontag apresenta, à época, uma perspectiva similar sobre a arte, propondo que as obras de arte são *modelos vivos e autônomos da consciência*. De acordo com a autora, a principal barreira para aceitar essa ideia reside em nossa insistência na *distinção superficial entre forma e conteúdo*, explorado em “Sobre o estilo” e no capítulo anterior desta tese. Assim, a obra de arte não contém algo a ser extraído, da mesma forma que o mundo simplesmente existe, sem um conteúdo oculto. A arte, assim como a realidade, existe por si mesma, sem a necessidade de justificativas externas ou de um propósito utilitário que a valide. Essa visão desafia a lógica da necessidade de interpretação e a ideia de que a arte precisa ter uma mensagem ou ser interpretada em termos de seu significado, ou seja, *ela existe em si*. Além disso, essa abordagem implica que a forma e o conteúdo são inseparáveis na obra de arte, sendo a própria existência da obra a sua justificação e o seu conteúdo. Vale ressaltar que Deleuze e Guattari enfatizam que perceptos não devem ser confundidos com percepções, e afectos não devem ser confundidos com sentimentos ou afecções.

Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações. As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz. Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material: ela é o percepto ou o afecto do material mesmo, o sorriso de óleo, o gesto de terra cozida, o élan de metal, o acorçado da pedra romana e o elevado da pedra gótica (Deleuze; Guattari, 2010, p. 196).

Se entendo que a fotografia não é inteiramente fruto do artista, nem só do corpo em pose ou da máquina, viabilizo que com "vaga cooperação" entre o fotógrafo, o tema e a máquina, ela se torna um espelho para a própria constituição do corpo em imagem. A "quase mágica, quase acidental" natureza da fotografia mobiliza também,

por consequência, a plasticidade da persona, algo que Barthes modula: “— Como é que você sabe? Que é este "você" com o qual você se pareceria ou não? Onde tomá-lo? Segundo que padrão morfológico ou expressivo? Onde está seu corpo de verdade? *Você é o único que só pode se ver em imagem*” (Barthes, 2017, p. 48, grifos meus). Percebe-se que o questionamento sobre a imagem assenta seus problemas na identidade também, prevalecendo a coextensão com o corpo, assim como com o espelho, que carregaria, além do poder metafórico de reflexo, a matéria do imaginário: “você nunca vê seus olhos, a não ser abobalhados pelo olhar que eles pousam sobre o espelho ou sobre a objetiva (interessar-me-ia somente ver meus olhos quando eles te olham): mesmo e sobretudo quanto a seu corpo, *você está condenado ao imaginário*” (Barthes, 2017, p. 48, grifos meus).

Assim, a fotografia, como um meio, permite que o corpo em imagem se articule, como um contorno de subjetividade, não como uma fraude/algo artificial. É nesse terreno, em que a autoria se dissolve e a mediação se intensifica, que a teoria da mente de Sontag se manifesta. Por isso, a aparência fabricada pode ser lida como condição intrínseca da representação performática. Seja pela esfera visual, pelo texto como tecido, trama, é sempre uma construção de trabalho, o que se projeta e o que é capturado, entre a pose e o texto, o que acaba validando a ideia de que o eu capturado é sempre uma performance. Desse modo, cabe uma tentativa de observar essas divisões entre corpo e obra a um dos contos de Sontag, em que a autora elabora via metalinguagem a *coextensão*.

No conto “Old Complaints Revisited”, a linguagem é o foco, ainda que exista uma metonímia vinculada ao narrador-personagem, que é tradutor e desabafa em uma carta. Esta é a discussão: eu manipulo a linguagem ou a linguagem manipula o meu eu? Em um contexto alegórico — no sentido de que o narrador (ou narradora, uma vez que o conto não insere a diferenciação de gênero) cristaliza repetidas vezes a organização que a profissão tradutória exige —, a narrativa trata de uma ponderação, assim como uma aproximação ao romance *O processo*, de Franz Kafka, justamente pela forma com que o apego a regras invisíveis burocratiza a escrita. Para além do vocabulário autocomiserativo, em que o narrador se justifica a todo momento, fica evidente a partir disso a busca pelo equilíbrio entre o planejamento e o *pathos* da linguagem.

Do ponto de vista estrutural, a autora utiliza a forma da carta para dar voz somente ao narrador, e é nesse ponto em que se observa os mecanismos: idas e

vindas do fluxo de consciência. A imitação de diálogos que parecem estar sendo verbalizados, pois se destacam com aspas, quando, na verdade, são vozes retóricas, como se fosse um monólogo epistolar, a volta da linguagem a si mesma e o reconhecimento da sua falha, independentemente do estilo adotado:

Perhaps if I rewrote what I've written here, it would be more convincing. If I could be lyrical! Unpredictable! Concise! In love with things as they are! But, alas, this thin, overscrupulous voice is mine. And if I could change my voice, have written this differently, I would not be the person I am. I would not have the problem I have (Sontag, 1978, n/p).

O trecho em questão traz à tona dois aspectos debatidos neste trabalho: a noção da escrita enquanto trabalho e a projeção do eu como performance mediada pelo corpo: “This fabric, this bolt of language, belongs to whom?” (Sontag, 1978, n/p). A problemática da divisão, entre dois eus ou duas linguagens, é posta à prova neste conto também, concentrando a iniciativa em retóricas de um narrador preocupado com o modo em que será lido e/ou interpretado.

If I've written about my dilemma with this highhanded treatment of details and lack of concreteness, hiding behind a stiff, somewhat old-fashioned voice, it's because I'm embarrassed, shy—and afraid. Because I'm not free. Because I am what I am. Because I'm a member. But even being what I am, I can want to be different. You'll admit that, I imagine (Sontag, 1978, n/p).

É possível, então, visualizar a imagem metafórica que o conto propõe, isto é, “highhanded treatment of details and lack of concreteness” aqui traduzido como “tratamento demasiado pormenorizado e falta de concretização”. Entendo que essa forma de refletir a escrita assumidamente, além de ato metalinguístico, elabora a performance do texto, do tecido textual. A continuar, essa mecânica de esmiuçar muito e nada dizer está escondida atrás de uma voz rígida, talvez clássica. O tom confessional fica evidente conforme o ritmo é ditado de forma acelerada, principalmente pela repetição de *because*, que indica as justificativas consecutivas, e de *I*, que determina a voz que confessa em primeira pessoa. Mobilizar esse conto em específico tem a função de dar ponte para o tema e verticalizá-lo nos diferentes meios

em que Sontag projetou o eu performático. O narrador de “Old Complaints Revisited” projeta a si mesmo como um tradutor fadado à linguagem do outro. Assim, a sua *própria* linguagem não seria sequer conhecida, uma vez que não foi feita para ser exposta.

A seção final de *Questão de ênfase*, intitulada “lá e aqui”, dedica-se à experiência em múltiplas manifestações. Essa parte da obra é composta por uma série de ensaios que exploram *modos de experiência*. Por exemplo, “Questões de viagem” aborda o deslocamento, ver o outro e até o fazer antropológico, enquanto “Trinta anos depois” oferece uma revisitação a obras críticas anteriores da autora, proporcionando uma perspectiva de avanço do próprio pensamento. Além disso, a experiência prática de Sontag como diretora em Sarajevo, documentada em “Esperando Godot em Sarajevo”, ressalta a interação entre a arte e seu posicionamento político. Convém mencionar que os ensaios foram produzidos durante a última década de vida da autora, um período em que ela já enfrentava retornos do câncer, o que é possível associar que trouxe à tona, ainda mais, a passagem do tempo. Embora a abordagem não seja explicitamente autobiográfica em todos os ensaios, a percepção do tempo e da própria mortalidade permeia a escrita, o que confere uma redoma da crítica performática.

Dentre os ensaios que compõem essa seção, “Isolamento”, escrito em 1995, foi selecionado para constituir a última fase de análise do livro. A escolha desse ensaio para encerrar a discussão é justamente porque ele condensa um outro tipo de experiência, agora mais ligado à divisão entre *personae*.

Sontag toma por início uma situação de questionamento hipotética, visto que não nomeia seu interlocutor, a seguir: “Quem é o seu escritor predileto?, perguntou-me um entrevistador, muitos anos atrás. — Só um? — Ah-han. — Então é fácil. Shakespeare, é claro. — Ah, eu nunca ia imaginar que você dissesse Shakespeare. — Mas, meu Deus, por quê? — Bem, você nunca escreveu nada sobre Shakespeare” (Sontag, 2005, n/p). A entrevista surge como artifício para que a autora prossiga e discuta os seguintes temas: a dualidade entre a posição de escritora e aquilo que é escrito, há uma cisão entre o eu que escreve e o eu que vive, partindo do princípio da leitura, renúncia em vista da ficção, processo criativo e distanciamento.

De antemão, Sontag estabelece duas motivações que servem como crivo para matéria de escrita:

Escrevo o que posso: ou seja, o que me é dado e o que parece digno de ser escrito, por mim. Preocupo-me arduamente com muitas coisas que não entram na minha ficção e nos meus ensaios. Não entram porque o que está na minha cabeça me parece carente de originalidade (nunca achei que tivesse algo empolgante a dizer sobre Shakespeare), ou porque ainda não encontrei a necessária liberdade interior para escrever sobre elas (Sontag, 2005, n/p).

Esse fragmento revela que a seleção do conteúdo para a escrita é mediada por critérios internos e externos, o que é possível aproximar aos valores axiológicos, não necessariamente arbitrários. A primeira condição, *o que me é dado*, ainda que com a tônica muito vaga, sem delimitação da ordem do objeto, remete à dimensão de certo acesso ao que se apresenta. Embora não se trate exclusivamente de uma imposição externa, corresponde a ideias que se mostram férteis e acessíveis à elaboração, ou seja, a noção de gosto que fora citado.

A segunda condição, *o que parece digno de ser escrito, por mim*, introduz de novo esse juízo de valor intrínseco, tanto sobre o tema quanto sobre a capacidade de Sontag de abordá-lo, o que vale assinalar aos pressupostos da crítica performática, ao que se mostra no entrever como subjetividade e ofício.

Isso também fica evidente pela ressalva de que muitos de seus interesses quase obsessivos não se materializam em seus textos. Ainda que Sontag tenha seu projeto de obra caracterizado pela pluralidade de temas e pela extensão analítica, o exemplo usado é Shakespeare, em que ela não via "algo empolgante a dizer", e o silêncio pode ser lido enquanto um filtro rigoroso. Além disso, a menção à "necessária liberdade interior para escrever sobre elas" aponta para a dimensão do ato do processo criativo.

Dessas três análises, é possível associar, ainda, ao que Michel Maffesoli propõe em *Elogio da razão sensível* (1998), uma vez que Sontag indica uma vertente da crítica que prioriza a transitividade do sentido. Os capítulos em questão, intitulados "A experiência" e "A iluminação pelos sentidos", discutem, entre outras coisas, um percurso histórico de afastamento entre o senso comum e o que é considerado conhecimento empírico e/ou científico.

Para Maffesoli (1998), embora exista o que ele chama de corte epistemológico para fazer o trabalho científico, é colocado também em contraponto que o senso comum, seja do ponto de vista fenomenológico ou compreensivo, não deve ser considerado um momento a ser ultrapassado ou um pretexto para tratar do texto de

fato, mas como algo que possa ter uma validade em si. Portanto, ele interpreta que a intuição e o uso da metáfora acabam sendo expressões desse senso comum que furaram a barreira epistemológica como uma totalidade, o que aqui é válido associar ao que vem sendo tratado como subjetividade no ofício crítico para a crítica performática:

Convém, portanto, restituir às diversas expressões desse senso comum seus foros de nobreza, e assumi-las intelectualmente. É isso o interesse de uma razão sensível que, sem negar fidelidade às exigências de rigor próprias ao espírito, não esquece que deve ficar enraizada naquilo que lhe serve de substrato, e que lhe dá, afinal de contas, toda a sua legitimidade (Maffesoli, 1998, p. 246).

Há, de certa forma, uma convergência entre o que esses autores da crítica proferem em seus discursos. Desde o primeiro capítulo da tese, em que retomo, por diversas vezes, o texto “Contra a interpretação”, vem sendo delineada, por esse caminho analítico, a noção de que os textos reconhecem uma falha ou um não espaço. Isso pode se manifestar, metaforicamente, no sentido do silêncio, ou materialmente, na ausência de texto. De todo modo, essa abordagem aponta para a existência desses “buracos” que, em seu tom, revelam tanto uma urgência quanto um convite ou um pedido.

O que proponho é que o texto da autora solicita uma erótica da arte, e essa solicitação surge de uma necessidade intrínseca. Similarmente, o outro texto analisado ecoou essa mesma demanda, em que o autor identifica que a obra de arte a exige. Essa exigência não deriva necessariamente de um contexto histórico-social, mas da própria noção da obra de arte em si, conforme discutido anteriormente.

O ponto principal é que Sontag demanda por uma crítica de arte mais sensorial, pela erótica da arte, aqui entendida como aquela que coloca o corpo (aquele que produz sentido/sensorial) em contato com a arte, posicionando esse mesmo corpo como meio. Posteriormente, Sayre (1989) encontra na obra de Barthes um salto interpretativo que pode ser desenvolvido para o período artístico (século 20), isto é, identifica que a nova produção tem a exigência por uma crítica performática.

A conexão entre ambos os textos foi percebida ao longo do desenvolvimento deste trabalho e pode ser estendida até o último texto mencionado, porque

correspondem conceitualmente entre um e outro, apesar de não atribuírem o mesmo nome às ideias. Para Maffesoli (1998):

Sem pretender fazer paradoxo a qualquer preço, tal sensibilidade é bem expressa naquilo que pode ser denominado um empirismo especulativo que se mantenha o mais próximo possível da concretude dos fenômenos sociais, tomando-os pelo que são em si próprios, sem pretender fazer com que entrem num molde preestabelecido, ou providenciar para que correspondam a um sistema teórico construído (Maffesoli, 1998, p. 247).

Outro aspecto que pode ser considerado semelhante entre os textos é a concepção de que não há hierarquia nas *engrenagens* dessas novas abordagens ou formas de analisar uma obra de arte, tanto que, para o autor, é necessário superar a divisão compartimental da academia e reconhecer que as áreas das Ciências Humanas, com menção à Filosofia, Sociologia e História, fazem parte de uma percepção una dos fenômenos de interações sociais: “assim, por mais paradoxal que isso possa parecer, é o apego ao concreto que serve de fundamento a uma abordagem estética da vida social, isto é, a uma vida que repousa sobre o compartilhamento das emoções e dos afetos, coisas que, como já disse, são próprias do senso comum” (Maffesoli, 1998, p. 256). E o que é nomeado como senso comum tem contornos parecidos com o que Sayre direciona como subjetividade no ofício crítico, inclusive com o corpo performando: “não é mais o indivíduo isolado que importa, mas sim a pessoa integrada em um corpo social que ao mesmo tempo a conforta e ultrapassa. Assim, desapossamento do eu pontual num conjunto mais amplo permite a estruturação de um ‘si’ inscrito na duração” (Maffesoli, 1998, p. 289).

Bakhtin aborda, também, a fenomenologia da percepção corporal, distinguindo fundamentalmente entre a experiência do próprio corpo (corpo interior) e a apreensão do corpo alheio (corpo exterior). No capítulo “A forma espacial do herói”, em *A estética da criação verbal* (2000), a discussão central gravita em torno da ideia de que o corpo, no que se refere a sentido e valor, precisa da interação com o outro, uma vez que essa dependência é válida para a atualização de valores que, de outra forma, permaneceriam inacessíveis à percepção meramente interna do indivíduo: “O corpo do outro é um corpo exterior e seu valor, que atualizo de modo. O “corpo interior”, embora dotado de uma consistência própria, carece de uma “imagem intuitivo-

evidente de sua exterioridade". Conforme Bakhtin (2000), isso significa que a manifestação e o reconhecimento das dimensões estética e valorativa do próprio corpo dependem necessariamente da mediação de um observador externo.

Em contraste, o corpo do outro é descrito como um corpo exterior e o valor é apreendido de modo imediato. A partir dessa interação com o outro, o corpo adquire forma e unidade por meio de "categorias cognitivas, éticas e estéticas", bem como por seus componentes externos visíveis e tangíveis que nele representam valores plásticos e pictográficos. Portanto, o argumento de que o corpo representa mais do que um objeto no mundo e de que, sim, a própria condição da presença e interação com ele pode ser um reforço de que a matéria, no caso de Sontag, o texto e a foto, é primordial para a performance, não ficando somente no âmbito virtual/metafórico. No entanto, a totalidade da experiência corpórea, especialmente em sua dimensão valorativa e estética, só se completa na intersubjetividade. A percepção do próprio corpo, embora fundamental, é deficiente em relação à sua capacidade de captar a totalidade de sua forma e de seu valor, que só podem ser atualizados pela "atividade criadora" do olhar do outro:

É apenas numa relação com o outro que vivo de maneira imediata a beleza do corpo humano, ou seja, esse corpo começa a viver para mim em um nível de valores totalmente diferentes, inacessíveis à percepção interna e à visão fragmentária que tenho de mim mesmo. Apenas o outro é encarnado para mim em termos de valores e de estética. A esse respeito, o corpo não é algo que baste a si mesmo, tem necessidade do outro, de outro que o reconheça e lhe proporcione sua forma (Bakhtin, 2000, p. 69).

Em ordem de observar como Susan Sontag utiliza a imagem para compor outro ensaio, atendo-me ao texto "Sob o signo de Saturno", de 1978, publicado em obra homônima no Brasil em 2022. O ensaio tem como objeto de análise a imagem e a produção de Walter Benjamin, seu início é a descrição de um retrato. Estruturalmente, Sontag escreve os três primeiros parágrafos sem mencionar nome algum, e cada parágrafo corresponde a uma fotografia em tempos diferentes, 1927, 1930 e 1938, acompanhando o passar de 11 anos da primeira imagem. Não se tratam de descrições objetivas, pois contam com análises:

Na maioria dos retratos, ele aparece olhando para baixo, a mão direita no rosto. A foto mais antiga que conheço o mostra em 1927 — aos 35 anos —, cabelo escuro e crespo sobre a testa alta, bigode acima do lábio inferior carnudo: jovem, *quase bonito*. [...] — *o olhar manso, sonhador, do míope* —, *parece flutuar para além da margem esquerda da foto* (Sontag, 2022, p. 1966, grifos meus).

Constata-se, então, para além da tentativa de descrever antes de nomear, a atribuição do retrato de Benjamin como obra de arte também. Se retomo os grifos, é porque eles são os blocos de sensações emitidos pela imagem, no sentido de que medem o impacto da fotografia e desse *olhar* 50 anos depois — vale mencionar também que o ensaio não incorpora imagem alguma, é apenas texto. Em seguida, a autora determina a passagem do tempo por esse fator de sensação: “o olhar é opaco ou apenas mais introspectivo: ele podia estar pensando - ou escutando” (Sontag, 2022, p. 106). Já na próxima descrição, esse fator não aparece mais, ainda que sua ausência seja notada: “[ele] consulta um volume aberto sobre a mesa, com a mão esquerda — seus olhos não estão visíveis” (*ibidem*). Não à toa, o título tem relação com essa pose, *un triste*.

Considerava-se um melancólico, desdenhando os rótulos psicológicos modernos e invocando a tradição astrológica: “Vim ao mundo sob o signo de Saturno — a estrela da revolução mais baixa, o planeta de desvios e atrasos...”. Seus principais projetos, o livro publicado em 1928 sobre o drama barroco alemão (sobre o Trauerspiel; literalmente, peça do luto) e o jamais concluído Paris, capital do século XIX, *não podem ser plenamente compreendidos a menos que se entenda a que ponto se alicerçam numa teoria da melancolia* (Sontag, 2022, p. 107-108, grifos meus).

De antemão, convém entender que, à medida em que Sontag analisa a obra de Benjamin, torna o ensaio um texto-espelho para o que vale como compreensão da sua própria unidade artística. O excerto a seguir, por exemplo, poderia dar vazão à troca entre Benjamin e Sontag: “Benjamin projetou a si mesmo, seu temperamento, em todos os seus temas principais, e seu temperamento determinava a escolha dos assuntos sobre os quais escrevia” (Sontag, 2022, p. 108), tendo em vista que foi

justamente esse movimento ao qual a tese se estruturou, com outras palavras, obviamente, mas com o mesmo traço de delimitação.

A crítica performática, entre todos os aparatos estilísticos, propõe o temperamento (ou a subjetividade) como baliza para o texto crítico, podendo ser associado ao que Bakhtin atribuía ao valor biográfico: “no que concerne aos elementos chamados autobiográficos dentro de uma obra, eles podem variar ao infinito e relacionar-se seja com a confissão, seja com a exposição prática, puramente objetiva que expõe um ato (ato cognitivo, especulativo, político, prático, etc.), ou, enfim, podem ser líricos” (Bakhtin, 2000, p. 166).

E, ainda, se se levar a cabo *dentro de uma obra*, é precisamente por considerar a crítica como parte da unidade artística de Sontag, em que as figuras de herói e autoria se misturam. Dessa mesma escolha destacada por Sontag sobre Benjamin, é válido inverter, direcionar o reflexo a ela, uma vez que: “o valor biográfico pode ser o princípio organizador da narrativa que conta a vida do outro, mas também pode ser o princípio organizador do que eu mesmo tiver vivido, da narrativa que conta minha própria vida, e pode dar forma à consciência, à visão, ao discurso, que terei sobre a minha própria vida” (Bakhtin, 2000, p. 166). Dessa forma, o princípio organizador extrapola a escolha temática para se configurar como um elemento estruturante de seu pensamento. As menções autobiográficas de Benjamin reforçam a análise de Sontag:

Dois livros curtos de memórias da Berlim de sua infância e dos anos de estudante, escritos no início da década de 1930 e nunca publicados em vida, contêm o mais explícito autorretrato de Benjamin. Para o melancólico nascente, na escola e em caminhadas com a mãe, “a solidão me parecia o único estado próprio para o homem”. Benjamin não se refere à solidão num quarto — ele foi uma criança frequentemente doente —, mas sim à solidão numa grande metrópole, à vida agitada de um caminhante sem compromisso, livre para devanear, observar, ponderar, vagar (Sontag, 2022, p. 108).

O excerto em questão aprofunda a intersecção entre a crítica e a autorreflexão, destacando como Susan Sontag identifica na obra de Walter Benjamin um autorretrato, pois Sontag vê no trabalho do autor o que seria o seu autorretrato, até mesmo mais explícito do que uma fotografia. Essa percepção é notável porque não

se trata de uma mera constatação, mas de uma compreensão que ressoa com a própria metodologia de Sontag em sua abordagem crítica, o que visualmente aproxima-se a como Barthes (2017, p. 180) vê a linguagem: “o imaginário é simples: é o discurso do outro como eu o vejo (cerco-o de aspas). Depois, volto para mim a scopia: vejo minha linguagem sendo vista: vejo-a nua (sem aspas)”. Ao apontar a verticalidade de um tema na obra de Benjamin, Sontag, além de observar uma característica, está reconhecendo um princípio que ela mesma aplica, como um texto-espelho.

De forma semelhante, Jean-Luc Nancy aproxima linguagem e corpo por meio do sentido de estranhamento, propondo, ainda, que o movimento de escrever é do *eu* para *fora*: “o que se endereça assim ao corpo-fora *escreve-se*, como tento escrevê-lo, junto a esse fora ou como esse fora” (Nancy, 2000, p. 20, grifos do autor). E a imagem reflete fora de si, conforme em *Corpus* (2000):

Escrever endereça-se assim. *Escrever é o pensamento endereçado, enviado ao corpo* — àquilo que o aparta, àquilo que o estranha. Não é tudo. Já que é a partir do meu corpo que eu estou endereçado ao meu corpo — ou antes: é a partir dos corpos que o «eu» da escrita é enviado aos corpos. É a partir do meu corpo que tenho o meu corpo como algo que me é estrangeiro, expropriado. O corpo é o estrangeiro que está «acolá» (o lugar de qualquer estrangeiro) porque ele está aqui. Aqui, no «lá» do aqui, o corpo abre, corta, aparta o acolá (Nancy, 2000, p. 19, grifos meus).

Esse pensamento endereçado serve para visualizar a "verticalidade" aplicada por Sontag, que aqui pode ser interpretada como a capacidade de aprofundar-se em um assunto, de explorá-lo em suas múltiplas camadas e dimensões, em vez de se manter na superfície, mas também de manipular a matéria, a qual entendo como reflexo/texto-espelho.

Essa imersão, que busca a complexidade e a profundidade, é uma marca registrada do pensamento de Sontag, que combina rigor analítico com uma sensibilidade perceptiva. Essa convergência de ideias fica ainda mais evidente quando se observa o diário de Sontag de 1976: “as pessoas que vivem em grupos, famílias, comunas, falam pouco — têm poucos recursos verbais. Eloquência — pensar em palavras — é um subproduto da solidão, desenraizamento, uma individualidade exaltada e dolorosa” (Sontag, 2016, p. 448). E em 1977: “o enorme enriquecimento

da imaginação e, por isso, da linguagem que advém da solidão” (Sontag, 2016, p. 476). Dessa forma, as anotações revelam uma sintonia com a "combinação produtiva" que ela admira em Benjamin.

Tal "combinação produtiva" sugere a habilidade de entrelaçar diferentes elementos, ideias e perspectivas de forma a gerar novos *insights* e compreensões. É a arte de conectar pontos aparentemente díspares, criando um tecido de significados que enriquece a análise e a própria experiência intelectual. Desse modo, a leitura de Benjamin por Sontag não é apenas um ato crítico, mas também um espelho de sua própria abordagem intelectual e criativa, revelando uma profunda afinidade na forma como ambos percebiam e trabalhavam com o conhecimento e a arte.

Ao prosseguir, Sontag avança para o contorno da personalidade nascida sob o signo de Saturno: “a marca do temperamento saturnino é a autoconsciência e a relação implacável com o eu, que nunca pode ser tido como algo óbvio” (Sontag, 2022, p. 114), sugerindo uma complexidade à subjetividade, diferente do óbvio. Fato é que: i) a autora está analisando a obra de Benjamin em paralelo com seu *temperamento*, lembrando que a leitura permite entender o temperamento como subjetividade; ii) a análise em si estabelece a conexão entre obra em paralelo utilizando inicialmente a *imagem* de Benjamin e amplia, no decorrer do texto, para três alicerces: imagem, tempo e eu; iii) o que poderia ser entendido/interpretado como uma crítica impressionista dá espaço para mobilizar aquilo que é *sensível* (Maffesoli), *sensação* (Deleuze e Guattari), *erótico* (Sontag e Barthes) e *performático* (Sayre e Pollock).

O eu é um texto — precisa ser decifrado. (Portanto, trata-se de um temperamento apropriado para intelectuais.) O eu é um projeto, algo a ser construído. (Portanto, trata-se de um temperamento apropriado para artistas e mártires, aqueles que cortejam “a pureza e a beleza de um fracasso”, como disse Benjamin acerca de Kafka.) E o processo de construir um eu e suas obras é sempre muito vagaroso. Estamos constantemente defasados em relação a nós mesmos (Sontag, 2022, p. 114).

A definição metafórica do eu como um texto que precisa ser decifrado reforça a ideia de uma construção interpretativa contínua. Ademais, a caracterização do eu como "um projeto, algo a ser construído" denota uma perspectiva dinâmica e processual da identidade, em oposição a uma essência fixa. Isso implica que o sujeito

saturnino está constantemente processando um trabalho de elaboração e de redefinição de si, um perene esforço de construção da subjetividade. E essa concepção ressalta a natureza ativa e não estática da autoconsciência, porque inscreve o eu novamente via linguagem.

Por última análise, Sontag identifica o trabalho (tema e ato) como uma constante na obra de Benjamin. A inferência em si é pertinente, primeiro, pelo tema refletido, segundo pela possibilidade de visualizar novamente a mudança discursiva, existindo traços da significação do trabalho em diversos textos, inclusive nos diários: “*estamos condenados a trabalhar*; do contrário, podemos não fazer mais nada. Mesmo os devaneios do temperamento melancólico estão atrelados ao trabalho, ainda que o *melancólico* tente cultivar estados fantasmagóricos, como sonhos, ou busque acessar estados concentrados de atenção proporcionados pelas drogas”. O uso dos verbos flexionados na primeira pessoa do plural configura um empréstimo, ou seja, Sontag toma para si a análise da obra de Benjamin, estabilizando a voz da autora diante da descrição dada ao objeto. Ao empregar ocultamente “nós”, Sontag aproxima-se de Benjamin, de fato, em *estamos*, Sontag está também condenada a trabalhar. Nos diários, há uma definição subjetiva sobre trabalho: “Trabalho = estar no mundo” (Sontag, 2009, p. 331), além da descrição sobre ser melancólico e sua ponte para a concentração vinda das drogas: “8/6/65 sete da manhã. Depois de 25 horas de trabalho (dexamil — sem interrupção exceto por uma hora com [o jornalista americano Herbert] Lottman]”. Nessa mesma direção, em 14 de dezembro de 1979, deixa o argumento explícito: “[Na margem:] romance sobre melancolia. Afinal, esse é sempre o meu tema. Portanto estou sendo coerente. E algo sobre o que posso ser lírica + apaixonada” (Sontag, 2016, p. 549). Um dia depois, refina: “Não foi à toa que nasci sob o signo de Saturno: sem saber, eu sabia” (Sontag, 2016, p. 550). O acerto de contas verbal ao qual ela estava presa corresponde à sina descrita por também estar sob o signo de Saturno.

O ensaio “A doença como metáfora”, escrito em 1978, tem como objetivo analisar como a metáfora atua diante da situação de entrar no reino dos doentes pelas portas da tuberculose e do câncer, com a seguinte tese:

Minha tese é que a doença não é uma metáfora e que a maneira mais fidedigna de encarar a doença — e a maneira mais saudável de estar doente — é aquela mais expurgada do pensamento metafórico e mais resistente a ele. Porém é quase impossível fixar residência no reino

dos doentes sem ter sido previamente influenciado pelas metáforas lúgubres com que esse reino foi pintado. Dedico esta investigação a uma elucidação de tais metáforas e à libertação do seu jugo (Sontag, 2007, p. 11).

Nesse excerto, localizado como primeira entrada do ensaio, Sontag posiciona a dualidade constante em que o texto é construído, tuberculose e câncer, encarar a doença e estar doente. O interesse e a produção sobre os temas poderiam passar batido, entretanto, acompanham o trabalho de pesquisa da autora desde o marco zero, se assim o chamarmos. Fato é que a abrupta morte de seu pai por causa da tuberculose desencadeou uma série de materiais, desde diários, contos a ensaios, guiados pelo gesto de pesquisar.

Em *Gestos* (2014), publicado pela primeira vez em 1991 em língua alemã, Vilém Flusser sistematiza uma teoria instrumental, denominada teoria geral dos gestos. Em “Esboço para uma introdução a uma Teoria Geral dos Gestos”, o autor explica que essa proposição tem o impulso na teoria da comunicação e elabora-a a partir da necessidade de novos tipos de teoria e de fundamentar teoricamente a práxis dos gestos. Flusser assinala que o entendimento do que é um gesto está ligado ao ato de observar, visível no trecho abaixo:

Quando pergunto por que fumo cachimbo, não quero conhecer sua causa, mas o motivo do meu gesto. Isto porque ao fumar estou convencido que não sou obrigado a fazê-lo, mas que poderia estar igualmente mastigando chiclete. A diferença entre causa e motivo caracteriza a diferença entre reflexo condicionado e gesto. Embora o gesto esteja, ele também, condicionado, tudo se passa nele como se fosse livre. De maneira que, para que possamos responder à pergunta significativamente, devemos assumir um ponto de partida diferente: aquele no qual decisões são tomadas (Flusser, 2014, p. 32).

Flusser (2014) esboça a definição do que está considerando como gesto ao delinear a competência da teoria:

Gestos podem ser considerados um tipo de movimentos. Para tanto, movimentos devem ser classificados em A: os explicáveis pelas forças que incidem de fora sobre o corpo movimentado, B: os, cuja explicação exige também a consideração de forças ativas no interior do corpo movimentado, e C: os explicáveis como B, mas nos quais tais explicações não satisfazem. Exemplo de A: queda livre, de B:

movimento da ameba, de *C: movimento da mão que escreve. O tipo C de movimento pode ser chamado "gesto"* (Flusser, 2014, p. 16, grifos meus).

Sendo assim, como “gesto é o movimento no qual se articula uma liberdade, a fim de se revelar ou de se velar para o outro”, utilizo dos capítulos “O gesto de pesquisar” e “O gesto de escrever” para refletir sobre como os materiais produzidos por Sontag unem subjetividade e ofício da crítica performática.

De acordo com Flusser, a estrutura inicial do gesto de pesquisar está baseada em uma lógica burguesa que está em mutação. Se antes previa um burguês revolucionário assumindo a posição de deus com relação à natureza como um conjunto de objetos inanimados pronto para lê-la, a crise se manifesta na impossibilidade de sustentar essa posição ao longo do tempo, uma vez que o gesto está se modificando: “não há sujeito transcendente, nem conhecimento objetivo e nem conhecimento exato” (Flusser, 2014, p. 47). Portanto, a pesquisa, como gesto, está condenada a ser: “gesto de um ente *mergulhado no mundo, interessado nele e em modificá-lo aproximadamente de acordo com suas necessidades, sonhos e desejos*” (*ibidem*, grifos meus). Com destaque para o gesto de pesquisa, é pertinente inseri-lo neste trabalho, pois “o gesto de pesquisa demonstra ele próprio, serem sujeito e objeto engrenados. Não há sujeito com objeto, mas é a relação concreta do gesto da pesquisa, da qual sujeito e objeto são conceitos ideológicos extrapolados do gesto concreto da pesquisa” (*ibidem*).

Já feita a análise do conto “Project for a trip do China” e do ensaio “Questões de viagem”, viu-se como Sontag mobilizou um mesmo tema em diferentes meios, assim como nos diários isso também compareceu. No caso de “A doença como metáfora”, a mobilização é parecida, ainda que mais contundente. Até os registros de 1970, aproximadamente, as menções ao pai são no teor memorialístico, e o que leva à mudança é o convite para uma viagem para a China, em 1972.

No dia 20 de julho de 1972, Sontag expõe o convite e passa, então, a planejar o que será escrito, expondo suas ideias de narrativa: um livro chinês, revolução cultural, pessoas despolitizadas, guinada maoísta ao Oriente, a lista é extensa, mas o que chama a atenção para o tópico performático é a presença do pai já em forma narrativa, como fica evidente no excerto: “Recontar história do filme. Meu pai. A China na minha cabeça quando eu era criança. O ‘livro’ sobre a China para a srta. Berken na turma do quarto ano e que foi a primeira coisa longa que escrevi. A mobília chinesa

na casa em Great Neck [Nova York], o sr. Chen” (Sontag, 2016, p. 368). Há uma pretensão sobre a linguagem que possa recontar a história do pai, unindo a liberdade articulada do gesto de pesquisar para escrever enquanto manifesta estar no mundo por meio de ambos os gestos. Para Flusser, a escolha do sujeito é manifestação do gesto da pesquisa: “o próprio gesto o mostra. Mostra na física como ele próprio provoca e determina o sujeito” (Flusser, 2014, p. 48).

O que intento elaborar é que, longe de ser aleatório e/ou exclusivo, Sontag formulou seu pensamento a partir (também) da subjetividade. Isso sendo assumido como objetivo autobiográfico ou não, fato é que seus ensaios expõem esse gesto de pesquisa como “ato humano” para permanecer no vocabulário de Flusser: “Porque o próprio gesto da pesquisa demonstra ser ele ato humano: ato de ente que deseja e sofre. Não se pode pesquisar sem desejar e sofrer. Desejo e sofrimento já são conhecimento, e conhecimento é sempre também desejo e sofrimento. Tudo isto se passa na plenitude de estar-no-mundo” (Flusser, 2014, p. 48).

O plano de obra que não chegou a ser executada continha dedicatória e uma ideia imagética de capa:

Para Jack Rosenblatt (nascido em Nova York em 1906 — morto em Tientsin em 1938) — “Papai” — uma série de fotografias — um menino, como eu penso nele hoje — uma dor inacabada. Morte, o Grande Desaparecimento. Meu filho usa seu anel. Não sei onde você está enterrado. Choro quando penso em você. — Você não para de ficar mais jovem. Eu gostaria de ter conhecido você (Sontag, 2016, p. 370).

Posso até fazer uma cópia fotostática da capa e de duas páginas do livro chinês que escrevi quando eu tinha dez anos. Usar a capa — com Susan Rosenblatt — projeto de capa desbotada sobre a qual o título do livro e Susan Sontag serão sobrepostos em tinta preta pesada (Sontag, 2016, p. 371).

A dedicatória expõe o evento e o plano para capa assinala três aspectos. O primeiro é que exhibe uma marca temporal, uma vez que o intervalo entre os 10 anos da autora e 1972 chega a mais de 30 anos. O segundo é o aparecimento de seu sobrenome por parte de pai, Rosenblatt. Por último, é possível visualizar uma oposição nominal e imagética, Susan Rosenblatt e Susan Sontag, inferindo que ela mesma projetava seu nome como persona. Voltando a essa sobreposição de

imagens, em que Sontag coloca ela e seu objeto de pesquisa lado a lado, “A doença como metáfora” também cumpre esse papel de forma estruturada. Evidentemente que quando escreveu este ensaio, não sabia ou pelo menos não tinha certeza de que estava equiparando em pesquisa a causa da própria morte anos depois.

Cabe explicar que o histórico de Sontag com o câncer inicia com a doença em fase metastática aos 42 anos, um tumor no seio esquerdo, metástase, estágio 4. O diagnóstico previa 10% de chances de sobreviver, 5 cirurgias e 30 meses de quimioterapia, isso tudo aconteceu entre 1975 e 1976. Logo em 1978, o ensaio veio à tona para examinar como se falava ou deixava de falar do câncer. Quase 25 anos depois, em 1998, Sontag recebeu outro diagnóstico, sarcoma uterino, o tratamento foi uma histerectomia seguida de radioterapia e quimioterapia. Em 2004, Sontag foi diagnosticada com leucemia mieloide aguda. O tratamento foi um transplante de medula, que não funcionou.

O início de “A doença como metáfora” propõe enxergar as duas doenças de modo *espetacular*, como protagonistas: “DE FORMA ESPETACULAR, e semelhante, duas doenças se viram tolhidas pelos ornamentos da metáfora: a tuberculose e o câncer” (Sontag, 2007, p. 12). A autora pondera que as fantasias geradas pela tuberculose no século 19 cumprem o mesmo papel que a metáfora do câncer no século 20, “os próprios nomes de tais doenças são tidos como portadores de um poder mágico” (*ibidem*).

Estruturalmente, é sabido que a autora equipara as duas doenças, os prismas abordados são histórico, mítico, literário, patológico e social. Não há menção ao pai ou ao tratamento a que ela havia se submetido, o que se provaria, em um primeiro instante, como um material que não se assimila à crítica performática. Contudo, os temas são levados à exaustão. O tópico frasal que busca definir a tuberculose aparece 9 vezes seguidas, “a tuberculose é/era”. Da mesma forma em que a desmistificação do câncer é o objetivo pretendido. Nesse ponto, a autora desce discursivamente e coloca-se diante das afirmativas:

Nossas opiniões sobre o câncer, e as metáforas que a ele impusemos, são também um veículo para as grandes deficiências desta cultura: para a nossa atitude rasteira em relação à morte, para as nossas aflições quanto ao sentimento, para as nossas reações imprevidentes em relação aos nossos verdadeiros “problemas de crescimento”, para a nossa incapacidade de construir uma sociedade industrial avançada que controle o consumo de forma adequada, e para os nossos temores

justificados acerca do rumo violento da história. A metáfora do câncer se tornará obsoleta, eu prevejo, muito antes que estejam solucionados os problemas que ela reflete de modo tão vivaz (Sontag, 2007, p. 74).

O ponto é que, ao pesquisar tuberculose e câncer em comparação, Sontag cristaliza o que Flusser articula ao gesto: “não dizemos, pois, que nós pesquisamos o mundo, mas que somos, em um dos nossos aspectos, pesquisa do mundo. Porque não cremos mais que gesticulamos, mas que somos gesticulação” (Flusser, 2014, p. 53). Dessa forma, a pesquisa é gesto de plenitude de vida, e Sontag dissecou a doença escrevendo ainda em tratamento: “o gesto de pesquisar passa a ser um dos gestos da vida humana, isto é, busca de valores e de sentido” (*ibidem*). Isso se mostra em duas medidas, pois, para Sontag, a pesquisa antecipa a escrita. Dez anos depois, em 1988, Sontag inicia sua publicação de “AIDS como metáfora” com: “Relendo agora A doença como metáfora, pensei”, e ali no texto de apêndice se coloca em primeira pessoa para dar à obra parte da experiência, o que pode ser relacionado ao que Flusser dispõe sobre o gesto de escrever: “todo texto escrito é in-scrição, embora seja sobre-scrição na grande maioria dos textos do presente. De modo que, por sua essência, o gesto de escrever não é construtivo, mas penetrante. Não cobre a superfície, entra nela” (Flusser, 2014, p. 99).

Com efeito, Sontag caracteriza que a pesquisa foi movida pela descoberta da doença, a como ela *estava no mundo*, junto ao objetivo de escrever antes de morrer: “há doze anos, quando descobri estar com câncer, o que me irritava em particular — e me distraía a atenção do pavor e do desespero provocados pelas previsões pessimistas de meus médicos — era a constatação de que a reputação dessa doença aumentava em muito o sofrimento daqueles que a tinham” (Sontag, 2007, p. 86). Isto é, por meio da crítica, Sontag trabalha a linguagem sobre o que a inscreve no mundo, na tentativa, a meu ver, de inverter a lógica da doença sobre seu corpo, uma vez que o câncer exercia uma repulsa e vergonha, funcionando como: “o câncer agora era encarado com uma repulsa irracional, como uma diminuição do eu [...] é visto como uma doença a que são particularmente suscetíveis os psicologicamente derrotados, os introvertidos, os reprimidos — especialmente os que reprimem a raiva ou os sentimentos sexuais”.

Esses dois excertos reforçam o que já insisti algumas vezes na tese, com o tópico máximo, provavelmente, que é o câncer, a escrita como trabalho e a crítica performática dão forma ao pensamento de Susan Sontag. Pesquisar, escrever,

publicar são gestos de deliberação sobre o próprio pensamento. E digo que escrever sobre câncer reúne todas as questões trabalhadas ao longo da tese porque, na prática, Sontag estava invertendo a lógica óbvia de que a doença presumia dela: a de diminuição do eu, o abatimento do corpo, a letargia do pensamento. Ao escrever, exercendo a crítica performática, a partir do movimento articulado e deliberante do corpo de Sontag, seu pensamento foi performado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há uma complicação não esperada em escrever as considerações finais, principalmente diante de uma figura que tanto produziu, como é o caso de Susan Sontag. A sensação é de que todas essas páginas ainda não dão conta de quase nada, uma vez que a escolha analítica não se debruçou sobre nenhum tipo de totalidade, até mesmo os ensaios, aos quais pude trabalhar com maior espaço, representam uma parte minúscula de um projeto de unidade artística de quase 50 anos, além da complexidade exigida por lidar com diversas naturezas do pensamento.

A proposição da tese teve conceitos basilares, no sentido de que, independentemente de onde o ensaio, conto ou diário levasse a discussão, surgiam como ímãs: escrita como trabalho, crítica performática e o corpo mediador, amparados pelo material que mais foi mobilizado, que é o de Sontag. Talvez essa tenha sido a maior facilidade que tive por escolher e trabalhar com a produção de Sontag, afinal, a crítica escreveu sobre quase tudo. Essa vantagem fez com que “encontrar” fosse mais fácil, ao mesmo tempo que possibilitou articular a metodologia de análise de forma orgânica, mais flexível. O percurso da pesquisa demonstrou que a flexibilidade de trazer vários textos, sem separá-los por décadas ou gêneros, tornou a ordem do meu pensamento contínua.

Lidei com leituras que facilitaram a sequência do texto e o suporte teórico necessário foi bem amparado pela produção de Sontag. De novo, insisto que usar tais textos de todas as formas, como teoria e *corpus*, encaminhou parte dos argumentos a um lugar processual. A hipótese central defendida foi a de que Susan Sontag tenha exercido a crítica performática, porque considero que crítica e subjetividade são constituintes do seu processo de pensamento e experiência. A tese tenta alcançar a medida em que entender o texto como crítica performática pode, assim como Sayre propõe por meio de Barthes, desvelar o *como* anterior à matéria, sem classificar a parte pelo todo ou o todo pela parte. Assim, a crítica performática detém nos desvios teóricos ou híbridos seu caráter contínuo, de projeto, indo adiante, como "um dos imperativos da sensibilidade do esteta" (Sontag, 2020, p. n/p).

Entendendo que o conceito em si parece distante, pois foi elaborado na década de 1980 com um outro autor em vias de análise, a tese percorreu caminhos teóricos do diário, do ensaio, da autoria, considerando também que a extensão da obra é monumental e impossível de ser abrangida totalmente, a seleção deu prioridade aos

temas que dialogam nos três gêneros discursivos, por isso, as conexões entre os textos são temáticas, em que discussão e análise desencadeiam os próximos ganchos.

Justamente pela hipótese central, o caminho linear seria que os capítulos acompanhassem a ordem: teoria escolhida, particularidades da autora e análise de obras selecionadas. Contudo, foi definido que a incursão pelas obras de Sontag deveria aparecer primeiro, assim, todos os pontos não previstos que surgiram puderam ser explorados, cada um à sua medida, em diálogo com o próprio conjunto da produção. Por exemplo, a partir do primeiro capítulo, percebi a constância com que a imagem da máscara era trabalhada nos diversos gêneros abordados, o que desencadeou para as leituras de pose e aparência fabricada nos capítulos seguintes. Nesse mesmo sentido, a abertura para o sensorial se deu ainda no primeiro capítulo, com a recorrente leitura de “Contra a interpretação”, constituindo depois os temas principais do restante da tese, que é a noção de corpo mediador da crítica performática. Sendo assim, a tese não foi encaminhada somente pela ideia basilar da crítica performática, subjetividade e ofício crítico, mas também tomou forma por temas e ideias levantadas pelo processo da pesquisa, com destaque para o papel do corpo.

As análises feitas não configuram fins em si mesmas, ou seja, isoladamente elas não produzem o mesmo sentido proposto pela tese como um todo, assim como a aproximação dialógica entre outros autores e textos. Não à toa, quando todas as peças estão dispostas, a engrenagem dessa tese tende a levar para uma mesma direção de convergência da hipótese. Em termos de considerações finais, para além do que já foi defendido, é complicado cancelar uma afirmação conclusiva desse porte que se estenda e dê conta de expandi-la para outras ideias, mas, por outro lado, pode ser que esse trabalho explore um campo que ainda pode ser (mais) produtivo. Susan Sontag era projeto dela mesma, concebido pela crítica performática em seus termos: a escrita como trabalho, processual, de construção. A escrita que trabalha para dar forma ao pensamento.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ÁVILA, Myriam. **Diários de escritores**. Belo Horizonte: ABRE, 2016.

ADORNO, Theodor W. **Palavras e sinais**: modelos críticos 2. Tradução de Maria Helena Ruschel; supervisão de Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura 1**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. 176 p. (Coleção Espírito Crítico).

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Mario Laranjeira. Revisão de tradução de Andréa Stahel M. da Silva. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Elos).

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

BENJAMIN, Walter. "Porcelanas da China". In: **Obras Escolhidas Volume 2. Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. "Escavando e recordando". In: **Obras Escolhidas Volume 2. Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos).

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BENSE, Max. "O ensaio e sua prosa". In: PIRES, Paulo Roberto (Org.) **Doze ensaios sobre o ensaio**. São Paulo, IMS, 2018. p. 110-126.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DEAN, Michelle. **Afiadas**: as mulheres que fizeram da opinião uma arte. Tradução de Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Todavia, 2018.

DIDER, Béatrice. El diario ¿forma aberta? In: **Revista de Occidente**, n. 184, 1996, pp. 39-46.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

GÁRATE, Miriam Viviana. Genealogias da escrita em Los diários de Emilio Renzi: Años de formación. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 39, n. 2, p. 586–609, 2019. DOI: 10.20396/remate.v39i2.8656246. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8656246>. Acesso em: 23 maio. 2025.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

KAEL, Pauline. Trash, art and the movies. **Harper's Magazine**, 1969. Disponível em: <https://harpers.org/archive/1969/02/trash-art-and-the-movies/>. Acesso em: 26 jun. 2024.

KENNEDY, Liam. Precocious Archaeology: Susan Sontag and the Criticism of Culture. **Journal of American Studies**, [s. l.], v. 24, n. 1, p. 23-39, abr. 1990. DOI: 10.1017/S0021875800028693.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LUKÁCS, Gyorgy. "Sobre a essência e a forma do ensaio". In: PIRES, Paulo Roberto (Org.) **Doze ensaios sobre o ensaio**. São Paulo, IMS, 2018. p. 86-109.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Ricardo Augusto de; STUCHI, Marina. *O eu é o outro: primeira e terceira pessoa na autoficção*. **Scripta Uniandrade**, v. 16, n. 1, p. 1-29, jul., 2018. Disponível em: <<https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/987>>. Acesso em: 10 mai. 2024.

LOPES, Rodolfo. Nota de pesquisa: as máscaras de Platão e Fernando Pessoa. **Prometheus - Journal of Philosophy.**, [S. l.], v. 10, n. 23, 2017. DOI: 10.52052/issn.2176-5960.pro.v10i23.6395. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/prometeus/article/view/6395>. Acesso em: 20 maio. 2024.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.

MAUNSELL, Jerome Boyd. The writer's diary as device: the making of Susan Sontag in *Reborn: Early diaries 1947-1963*. **Journal of Modern Literature**. v. 35, n. 1, 2011.

MCROBBIE, Angela. The Modernist Style of Susan Sontag. **Feminist Review**, n. 38, p. 1-19, Summer 1991.

MOSER, Benjamin. 27 abr. 2016. **Entrevista concedida à Helena Cecilia Carnieri Staehler**. Transcrita e não publicada. Disponível em: <<https://revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol5-09/16%20Susan%20Sontag.%20Helena%20Cec%20C3%ADlia%20Staehler.pdf>>. Acesso em: 12 mai. 2024.

MOSER, Benjamin. **Sontag**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NUNEZ, Sigrid. **Sempre Susan: um olhar sobre Susan Sontag**. Tradução de Carla Fortino. São Paulo: Editora Instante, 2023. E-book.

POLLOCK, Della. "Performative Writing". In: PHELAN, Peggy; LANE, Jill (ed.). **The ends of performance**. New York; London: New York University Press, 1998.

RIEFF, David. **Swimming in a sea of death: a son's memoir**. New York: Simon & Schuster, 2008.

SAYRE, Henry M. **The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

SCHREIBER, Daniel. **Susan Sontag: A Biography**. Illinois: Northwestern University Press, 2014.

SHEPERD, S. **The Cambridge Introduction to Performance Theory**. Cambridge University Press; 2016.

SONTAG, Susan. **Diários**: (1947-63). Organização e prefácio David Rieff. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SONTAG, Susan. **Diários II**: (1964-80). Organização e prefácio David Rieff. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SONTAG, Susan. **I, etcetera**. NY: Picador, 2002.

SONTAG, Susan. **Questão de ênfase**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

STAROBINSKI, Jean. “É possível definir o ensaio?”. In: PIRES, Paulo Roberto (Org.) **Doze ensaios sobre o ensaio**. São Paulo, IMS, 2018. p. 12-27.

WEBB, Nancy. **In Search of the New Sensibility: Susan Sontag Writing on Art in the Sixties**. 2008. Tese (Mestrado em História da Arte) – Concordia University, Montreal, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 1 ed. Tradução de J. Ferreira e S. Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.