

Processo e espírito

George Saunders

O texto abaixo é uma versão expandida e mais formal de uma série de comentários soltos e breves que fiz na Conferência AWP em Tampa, Flórida, no dia 8 de março de 2018.¹

¹ Este texto foi publicado primeiramente na edição de setembro de 2018 de *Writer's Chronicle*, revista da Association of Writers & Writing Programs.

Erros iniciais essenciais

Cresci numa família da classe trabalhadora na zona sul de Chicago. Meu pai diz que não éramos da classe operária de colarinho azul, nem de trabalhadores de escritório, de colarinho branco; em vez disso, éramos de “colarinho cinza”. Não conhecia artistas quando era criança, mas quando fui para a faculdade em Syracuse fiquei surpreso ao me ver diante de vários escritores visitantes, e queria desesperadamente saber como aquela coisa era mesmo feita. Nós, escritores, temos tendência a elaborar explicações *a posteriori* sobre como escrevemos, explicações que muitas vezes são enganosamente racionais. Sabe como é: “Neste romance, busquei fazer uma crítica ao patriarcado utilizando minha pesquisa sobre as tradições de caça com falcão no século 15, tendo como suporte uma paleta de cores com várias tonalidades de malva, para simbolizar etc. etc.”. Ao ouvir essas explicações racionais, fiquei pensando assim: “Nossa, meu Deus, vou ter que arranjar outro trabalho. Quer dizer — não consigo

fazer isso". Eu tinha caído numa versão do que ouvi depois sendo descrita como "a falácia da intenção". Isto é: a ideia de que o escritor está completamente ciente de sua intenção desde o início. Sabe o livro que quer escrever e apenas o *escreve*.

Na época, passei por outra aflição: uma condição médica trágica conhecida como "Tesão por Hemingway". Suponho que alguns de vocês tenham tido essa mesma doença. Basicamente, inspirado no meu amor (e incompreensão) pela obra de Hemingway, eu via a escrita como uma simples regurgitação da experiência direta de uma pessoa, de modo a fazer o leitor sentir exatamente o mesmo que você, escritor, sentira ao viver aquelas experiências.

Conheci minha futura esposa, Paula, ficamos noivos em três semanas, no cenário romântico de Syracuse, e casamos no mesmo ano. Paula engravidou de nossa primeira filha logo depois, e teve que ficar de cama durante os últimos quatro meses de gravidez. Então, rapidamente, deixamos de ser um casal de jovens artistas livres e despreocupados para virarmos um casal de pais sobrecarregados, cheios de trabalho, passando por dificuldades financeiras. Eu escrevia sobre tecnologia, Paula lecionava, e pudemos atestar, nesses primeiros anos, uma demonstração prática da observação que Terry Eagleton fez de que "o capitalismo rouba a sensualidade do corpo". Nossa graça e leveza foram reduzidas pela vida que vivíamos e pela necessidade de pagar as contas. Nós dois lutávamos para ter tempo para a escrita, tentar agradar nossos empregadores, estar presentes para as crianças — essas coisas todas.

Nesse período, um querido amigo ia se casar no México, e Paula disse que eu deveria ir para lá sozinho — ela ficaria em casa com o bebê, e usaríamos o limite do cartão de crédito.

O casamento, como se revelou, parecia tirado do sonho de um jovem escritor. Um padre católico radical da zona sul de Chicago seria o responsável pela cerimônia. Na festa, havia um surfista/modelo e um cara recém-saído da prisão estadual de Joliet. Tudo era belo e exótico, e eu sentia que se não conseguisse tirar um romance daquele material tão rico, talvez não fosse um escritor. Voltei para casa e comuniquei a Paula algo do tipo: "Querida, você está sentada sobre uma mina de ouro". Eu tinha certeza de que esse livro, tão logo concluído, resolveria todos os nossos problemas.

Por cerca de seis meses, fiquei acordado até tarde da noite. Tomava uma garrafa de café e — se parecesse tratar-se de uma grande noite — um pouco de vinho barato Boone's Farm. Ao final desse período, eu terminara um romance de 700 páginas. E estava tão feliz! Sentia ter *conseguido*.

Agora, para dar uma ideia de como o livro (não) era incrível — ele se chamava: *La Boda de Eduardo*. Que acho que significa algo como *O casamento de Ed*.

Como estou falando com uma plateia de entendidos, imagino que vocês reconhecerão esse movimento — você termina algo e, de forma muito despreocupada, diz à sua parceira: “Ah, por sinal, aqui tem algo que talvez você se interesse por ler. Sem pressa. Leia quando puder. Só se quiser, mesmo”. E então você fica dependurado ali perto como uma gárgula ansiosa.

Assim, Paula levou *La Boda de Eduardo* para o quarto ao lado, e após alguns minutos entrei para dar uma espiada. Ela devia estar por volta da página quatro, e encontrava-se com as mãos na cabeça, agonizante. E, no mesmo instante, vi as falhas do livro e percebi que sempre soube delas, mas estava em negação. Agora brinco com isso, mas naquele momento foi como tomar um chute na barriga. Principalmente, porque eu sabia que ela tinha razão — havia desperdiçado um tempo precioso e não tinha nenhum plano como reserva.

Um certo avanço

No dia seguinte, fui trabalhar, experimentando a bela clareza do desespero de quem comete um verdadeiro fiasco artístico: “Tá certo, essa coisa à qual me dediquei por completo não deu certo. E tudo que tentei até hoje também não. E agora?” Mergulhado nessa onda de desespero, fui designado para fazer anotações acerca de uma *conference call* particularmente irrelevante. Era uma conversa de fato irrelevante. Então, comecei a escrever esses pequenos poemas na linha do Dr. Seuss, meio que com o canto do olho. Eram leves, escatológicos, irracionais, cômicos — eu não estava pensando nem um pouco na escrita. Só estava brincando, matando tempo.

Terminava um, desenhava uma pequena ilustração acompanhando-o, virava a página e começava outro. Sem pensamento, sem análise, apenas

uma produção espontânea. Quando a ligação terminou, tinha cerca de vinte páginas dos tais “poemas”. E quase os joguei fora. Mas havia algo neles de que eu gostava. Assim, levei-os para casa, larguei-os sobre a mesa e fui brincar com as crianças. Alguns minutos depois, escutei esse maravilhoso som: minha esposa rindo (num bom sentido!) dos poemas.

Havia muito tempo que ninguém expressava algum prazer com algo que eu tinha escrito. Eu entregava um conto a alguém, e quando encontrava a pessoa novamente, ela dizia: “Bom, eu li”. Pausa longa. “É isso. Eu li. Com certeza.” Ou pior: “Achei... *interessante*”. (Ninguém quer ouvir isso. Que Deus nos poupe de sermos “interessantes”).

Mas então eu percebera aquela reação sincera e positiva da minha esposa, uma reação de prazer genuíno. E era como se tivessem acionado um interruptor na minha cabeça.

Até aquele momento — pude perceber de repente —, fiquei reprimindo meus talentos naturais tais como eram. Por exemplo: o humor. A vida toda tentei ser engraçado. Se ficava ansioso, se tentava agradar alguém, se tentava evitar um problema, eu sempre, instintivamente, recorria a uma piada. (Quando minha primeira namorada em Chicago terminou comigo, ela disse: “Não gosto que você esteja sempre fazendo piadas”. E não pude evitar: respondi com uma piada.)

Porém, não havia humor nas minhas obras iniciais. Com certeza, não em *Las Bodas de Eduardo*. Eu tinha a ideia (talvez, como classe trabalhadora) de que o humor — aquilo que usava o dia todo — estava, de certa forma, *abaixo* da literatura. (A literatura era aquela coisa que uma pessoa não conseguia fazer direito; algo para ser feito na ponta dos pés, ultrapassando a própria altura por alguns instantes preciosos, num dia de escrita.) Além disso: não havia cultura pop. Além disso: eu falo rápido, mas essa espécie de ritmo *stacatto* não aparecia na minha (muito comportada) obra. E talvez o mais relevante de tudo: o que havia de mais importante acontecendo nas nossas vidas, naquele momento, era o estresse causado pela falta de dinheiro. E isso não aparecia nos contos. Eram sempre sobre alguém pescando trutas na Europa. E eu nunca tinha pescado trutas. Ou estado na Europa. Ou seria como Hemingway, tendo a minha vida como base. “Nick entrou no Walmart. Era agradável.”

Com a reação positiva de Paula aos poemas inspirados em Dr. Seuss, me senti como alguém que, ao se encontrar num beco qualquer tomando

uma surra, percebe de repente que passou todo esse tempo lutando com uma mão amarrada atrás das costas.

A nova palavra de ordem para mim era *entretimento*. Eu poderia tentar agradar minha leitora ativamente. Poderia tentar mantê-la em mente, imaginando sua experiência ao longo da leitura. A revisão podia ser apenas o processo de tentar agradar mais, empolgar, talvez até chocá-la. E a escrita, talvez, pudesse ser menos planejada; poderia seguir o instinto, por diversão; podia ser instintiva, em vez de conceitual.

Há uma bela citação de Flannery O'Connor: “Um escritor pode escolher o que vai escrever, mas não pode escolher aquilo a que dará vida”. Eu queria tanto fazer parte da linhagem realista/Hemingway, mas essa linhagem não estava em sincronia com quem eu era e como realmente via as coisas, então fui rejeitado por ela. Não consegui “dar vida” a isso. Se você tem o sonho de compor quartetos de corda ao estilo de Shostakovich — muito sombrios, em tom menor — e os compõe, mas sempre que os toca, as pessoas caem no sono —, bom, dá para tirar uma lição daí. Mas se você pega um acordeão e todo mundo começa a dançar — também dá para se tirar uma lição daí.

No dia seguinte, no trabalho, operando nesse novo modo, comecei aquele que viraria o primeiro conto de meu primeiro livro, *Guerracivilândia em mau declínio*.² Era um conto totalmente diferente. Mais rápido, mais engraçado, mais coloquial. Parecia (para o bem ou para o mal) que ninguém mais seria capaz de escrevê-lo. Parecia mais relacionado à vida que eu de fato vivia do qualquer outra coisa que havia escrito até então. Era sobre classe social, vida corporativa, falta de dinheiro; tinha uma energia louca que parecia, para mim, uma distorção significativa, ou uma versão comprimida, do jeito que eram meus dias. De repente, a escrita ficou divertida. Descobri que eu tinha opiniões fortes e confiáveis nos momentos críticos

2 SAUNDERS, George.
Guerracivilândia em mau declínio. Tradução de Rogério Casanova. Lisboa: Antígona, 2019.

do conto, e não precisava pensar qual seria meu próximo passo — apenas sabia o que fazer. A escrita, de repente, pareceu ser algo mais aventuroso. Os problemas mais difíceis continuavam aparecendo, com ramificações morais e éticas, problemas para os quais eu realmente não tinha a resposta. Assim, em vez de estar num processo de *saber com certeza e então transmitir*, parecia que eu estava numa investigação realmente aberta.

E, no entanto, ...

O conto pronto também foi, para ser sincero, uma decepção. Comparado com as grandes obras que tinha em mente, bem, era algo *menor*. Era pequeno. Esquisito. Tinha aspirações modestas, era meio cartunesco, maluco, deformado. Sentia como se tivesse mandado o cão de caça, que era o meu talento, em busca de algo (“Traga-me a Beleza!”), e ele retornara com, sei lá, metade de uma boneca Barbie.

Então, aquele momento que todos nós desejamos quando somos mais jovens — o momento no qual “encontramos nossa voz” — foi, para mim, agridoce. Todos esses anos estive me arrastando na subida do Monte Hemingway, na esperança de acabar ficando ao lado de Ernest, no topo. Mas, ao me aproximar, via que Ernest se encontrava sobre uma plataforma de vinte centímetros — eu nunca estaria lado a lado com ele, mas sempre um pouco mais abaixo, no papel de Imitador Contemporâneo. E pensei: “Como fui idiota. Por que emular esse sujeito? Ele era filho de médico, um moleque rico, eu sou da classe trabalhadora. Não, chega, não vou fazer mais isso”.

E me arrastei pela descida do Monte Hemingway, agora um novo homem, tão feliz por estar livre daquela porcaria de imitação. Mas — e agora? E olhei para o lado e lá estava... o Monte Kerouac. “Ah! Esse aí é para um cara da classe trabalhadora, como eu!”

E lá fui eu.

Repeti isso várias e várias vezes. Escalei o Monte Carver, o Monte Tchékhov, o Monte Babel. Mas, finalmente, no dia que estou descrevendo — o dia em que iniciei aquele continho esquisito —, olhei para o lado e havia esse... morro de merda. E alguém colocou uma placa ali que dizia, numa letra tosca: *Muntanha Saunders*.

E pensei: “Bom, tudo bem — é um morro de merda, mas pelo menos é o *meu* morro de merda”. Fui até lá e subi nele, e estou sobre ele desde então, meio que rezando, sabe como é: “Cresce, montinho de merda, cresce”.

Então, uma coisa que tento lembrar ao lecionar: embora o modelo de uma pós-graduação em escrita criativa seja baseado na crença em um progresso incremental (comentários convincentes são perfeitamente assimilados pelo aluno escritor pragmático, e isso resulta em, digamos, uma melhoria de dez por cento, e isso ocorre várias vezes mais, até que o conto fique finalmente publicável), o progresso também pode ocorrer de outra maneira: repentinamente, catastroficamente, como aconteceu comigo, naquele dia.

O método “Sem método”

Essa mudança abrupta na minha abordagem do processo criativo ocorreu há 25 anos, e ainda escrevo dessa maneira: tentando entreter, tentando não planejar. Basicamente, apenas imagino que nunca li aquilo em que estou trabalhando e tento reagir como um leitor reagiria numa primeira leitura — sem me prender a como foi “ótimo” ontem, tentando me manter livre de conceitos acerca da obra e de intenções para ela. E suponho que esse acúmulo de microdecisões seja, em si, uma forma de pensamento — uma forma de pensamento que pode ser capaz de ultrapassar o pensamento normal e racional na sua capacidade de produzir beleza.

Há três frases que recito de forma ritualística quando tento descrever essa abordagem da escrita: a primeira vem de Donald Barthelme, que, em seu grande ensaio “Not Knowing”, afirma: “O artista é aquela pessoa que, ao embarcar em sua tarefa, não sabe o que fazer”.

A segunda é de Gerald Stern: “Se você começa a escrever um poema sobre dois cães trepando, e você escreve um poema sobre dois cães trepando, então... você escreveu um poema sobre dois cães trepando”.

E, finalmente, uma de Einstein: “Nenhum problema relevante jamais foi resolvido dentro do plano de sua concepção original”.

Assim, se buscamos fazer “A” na nossa história, e apenas fazemos isso... deixamos todo mundo decepcionado. Então, nossa tarefa é, de certa forma, ser mais espertos do que a mente que nos controla.

A mente que nos controla é como uma pessoa que vai a um encontro romântico levando cartõezinhos. Sabe? “19h. Pergunte sobre a mãe dela.” “19h15, elogie seu vestido.” Claro, *podemos* fazer isso, mas por que o faríamos? Bem, ansiedade. Esse encontro é muito importante para todos nós. Queremos nos sair bem, então estamos tentando controlar todos os fatores. Infelizmente, essa ânsia por controle parece uma *condescendência* com o leitor/pessoa do encontro, arruinando com tudo. Isso coloca o leitor *abaixo* do escritor e corrói o sentimento necessário do leitor de estar participando daquilo. (Ninguém gosta quando o Caminhão Basculante do Adubo de Ideias estaciona e o escritor bota a cabeça para fora da janela e diz: “Fique aí parado, não se mexa! Você não tem nada a ver com isso!”.)

Veja bem, artistas trabalham de uma miríade de maneiras diferentes. Não tenho a presunção de estar expondo qualquer espécie de teoria geral. Mas suspeito que qualquer processo criativo vital envolva, de alguma forma, organizar as coisas de tal maneira que a intuição fique em primeiro lugar. O “trabalho” individual do escritor pode ser visto, então, como o processo de conspirar para atingir o estado necessário de mistificação, de tal modo que a pessoa cede espaço para a energia inata da história, em vez de passar por cima dela.

Um medidor na minha cabeça

Basicamente, meu método é o seguinte: *ler* e depois *reagir*, num estado mental que é rápido e intuitivo, sem racionalizar ou defender a mudança, ou sem me preocupar com as outras mudanças que podem ser necessárias na história. Só fazer o que parece melhor naquele instante, sabendo que, no pior dos casos, você tornou aquele ponto da história um pouco melhor.

Às vezes, imagino que há um medidor na minha cabeça, com um “P” de um lado, de “Positivo”, e um “N” do outro, de “Negativo”. E o que estou fazendo é sair de mim mesmo, observar o meu eu-leitor (imparcial, honesto, clínico) e perguntar: “Então, o que a agulha desse medidor está mostrando?” Se está lá no alto, na zona positiva, então ótimo, continue lendo. Mas, como sabemos, a agulha desce, e quando isso ocorre, o principal movimento — o que sempre tentamos encenar — é perguntar, gentilmente, à história: “Olá, parece que sua energia caiu para a zona N?”

Mas a história não gosta disso. Ela responderá, defensivamente: “Não, tudo certo. É o seu medidor que está com problemas. Essa parte estava ótima ontem”. Ou: “Posso parecer entediante, mas faz parte do plano”. Ou: “Não se preocupe, trato do patriarcado, então tenho que ser meio sem graça aqui”.

Mas, nesse momento, como um bom pai, precisamos nos voltar para a história e dizer: “Ah, fala sério. O que tá acontecendo? Pode confiar em mim e me contar”.

E se você usar esse tom de voz, a história pode acabar admitindo, por exemplo: “Bom... sou chata”. E aí respondemos (de novo, gentilmente): “Ah, coitadinha, você é mesmo chata. Mas tudo bem. Quando esse sentimento começou, exatamente?”. E a história pode replicar: “Bem aqui, quando a agulha despencou. Página quatro, parágrafo seis, naquela descrição do tubarão”.

Naquele momento em que se admite que algo está errado, uma solução às vezes aparecerá instantaneamente, por meio daquela forma de intuição mencionada antes: de repente *sei* o que fazer, seja cortar um pedaço da prosa, ou reorganizar algo, ou acrescentar uma frase, ou até mesmo, às vezes, só registrar mentalmente a queda da agulha e admitir que não tenho uma solução naquele momento, mas não vou me esquecer disso.

Enxágue, ensaboe, repita

Junto com um elemento forte de intuição nessa abordagem, também há um elemento forte de repetição. Para mim, o processo é o seguinte: vou avançando na história, centenas ou milhares de vezes, fazendo essas microescolhas segundo meus instintos intuitivos, de novo e de novo. Como dizem nas embalagens de xampu: *enxágue, ensaboe, repita*. Sempre que a história me conta algo com uma queda na agulha para a zona N, faço a melhor correção possível. Às vezes, desfaço mudanças do dia anterior; recupero coisas que tirei. Tudo é válido, sempre.

Outra maneira de descrever esse processo de revisão repetitiva: imagine que eu dei um apartamento para você em Nova York que eu mesmo decorei previamente. Ao entrar nele pela primeira vez, você pode sentir assim: “Legal — mas, honestamente, parece um quarto de hotel. Não tem muito de *mim* nele”.

Se eu permitir, então, que você tire um item por dia e o substitua por outro que prefere, dia após dia, essas milhares de decisões (escolhas tomadas com base na sua preferência, sem precisar defendê-las ou explicá-las) vão aos poucos tornar aquele lugar mais parecido com você. E depois de fazer isso por, digamos, cinco anos, o apartamento vai ter muito mais a sua cara do que você imaginou, a princípio — vai ter mais de você do que se você tivesse apenas executado de forma mecânica um plano feito no dia em que se mudou para lá.

Se eu respeitar você, você vai gostar mais de mim

O que está subjacente a esse método é o objetivo de estabelecer uma relação íntima, franca e respeitosa com o nosso leitor imaginário. Esse é todo o jogo: manter o leitor interessado, valorizando-o como um igual, verdadeiro e amado, que é tão inteligente, mundano, curioso e bem-intencionado quanto você.

Às vezes, imagino meu leitor sentado ao meu lado naqueles *sidecars* que acompanhavam as motos. Numa história bem contada, o leitor e o escritor ficam tão próximos que tocam os capacetes ao longo da viagem. Numa história mal contada, o leitor e o escritor estão a quilômetros de distância um do outro — o escritor vira a esquina e o leitor nem percebe. Ao não desrespeitar o leitor em momento algum, você o mantém logo *ali*. Quando vira à esquerda, ele também vira à esquerda. Quando vai para a direita, ele vai para a direita. Você não dá nenhum espaço na história para que ele questione sua lógica ou linguagem e, portanto, se afaste emocionalmente de você. E então, quando finalmente passam por cima do morro — ele está ali, com você.

E que escolhas teria? Ele já concordou em participar disso, em todas as partes do caminho.

Essa tentativa de respeitar o leitor pode ser o ponto principal do processo de revisão. Digamos que começamos uma história assim: “Certo dia, Bob entrou na sala e se sentou no sofá marrom.” Bem, isso é... uma frase. Eu não a quero de fato no meu livro por algum motivo, mas é uma frase. Por que não a quero em meu livro? Vamos descobrir fazendo uma microedição dela.

Se começarmos aparando-a, com o objetivo de respeitar mais o leitor, podemos notar que a oração “certo dia” é redundante. Não precisamos dela. (Obviamente ocorre em um *certo dia*.)

Então: corte.

Agora temos: “Bob entrou na sala e se sentou no sofá marrom.” Mas por que ele tem que “entrar na sala?” Ele não vai conseguir sentar no sofá em outro cômodo. Então pode cortar: “Bob se sentou no sofá marrom”.

Mas ele precisa “se” sentar no sofá? Na verdade, não. Corte: “Bob sentou no sofá marrom”.

Certo, e o tal “marrom”? O que importa? A cor é importante? Não parece ser. Corte: “Bob sentou no sofá”.

Então, como possuo uma “inquisidor interior” muito ativo (uma excelente ferramenta de edição), pergunto: “Bom, e que importa se ele senta no sofá? Qual é o significado disso?”

Então... corte.

E agora ficamos apenas com: “Bob...”

Esse exemplo, claro, é meio que uma piada. Mas, em outro nível, é um exercício muito sério para evitar banalidades. Se começássemos a história com (apenas): “Bob...”, ainda não está *terrível*. Ainda não nos rendemos à banalidade. Ainda há esperança de originalidade.

Banalidade é o que surge quando não levamos em conta o leitor. E a revisão, assim, prova ser uma maneira ativa de melhorar continuamente nossa relação com ele — tentando elevá-lo do seu ponto de partida na mente do escritor (isto é, uma posição abaixo do escritor) a outro ponto no mesmo nível daquele do escritor. Podemos até pensar na revisão como uma oportunidade para nos treinarmos a levar em consideração o Outro (neste caso, o leitor imaginado) de forma mais generosa, fazendo uma projeção mais respeitosa dele. E fazemos isso ao *prestar mais atenção* nele — vendo-o como alguém *real* e em pé de igualdade, de forma absoluta.

Se, como sempre escuto, prestar atenção é uma forma de amor, então essa forma de revisar é, na verdade, uma forma de amor. O leitor é elevado por meio do respeito cada vez maior que o autor tem por ele,

o que o leva a um estado de maior atenção. E, por sua vez, uma atitude mais generosa, atenta e aberta do leitor o retira do seu eu normal e cotidiano.

Esse belo momento fictício é reencenado quando o peixe que é seu melhor eu-leitor e o peixe que é meu melhor eu-escritor saltam ao mesmo tempo da água e, no meio do ar, se beijam brevemente.

Acho que peixes não fazem isso, de fato, no mundo real. Mas na ficção, sim. E isso ocorre porque o escritor respeitou todas as partes envolvidas — inclusive, como veremos agora, os personagens.

Amando melhor Bob

A revisão envolve a tentativa de criar frases melhores. Por motivos misteriosos, frases melhores surgem a partir de um nível mais alto de especificidade. Mais especificidade, por sua vez, nos leva a uma posição mais empática em relação aos nossos personagens. Quando aumentamos o nível de especificidade, diminuimos o nível de julgamento barato (fácil/condescendente/corriqueiro). A entidade imaginada (o personagem) aparece de forma mais detalhada, sem a mácula do excesso de intencionalidade do autor.

Então, há outro tipo de elevação que a revisão respeitosa produz: a elevação do personagem imaginado.

Por exemplo, digamos que começamos uma história, como de costume, numa posição retoricamente acima de nosso personagem. “Bob era um imbecil.” Os deuses da ficção, desejosos de especificidade, respondem com uma pergunta que prezam fazer: “Por quê?” Somos obrigados a responder e, ao fazer isso, via improvisação intuitiva, criamos uma frase (levemente) melhor, com uma imagem mais complexa de Bob: “Bob era um imbecil porque ele... xingou a jovem barista”. Mas para os deuses da ficção, como para o detetive Columbo, isso não é o bastante: “Então, por que você acha que Bob fez isso?” Um pouco irritados, respondemos (revisando): “Uh... Bob xingou a jovem barista, que lembrava sua... esposa... esposa *morta*”. De repente, com dois gestos da caneta, Bob se transformou, de mero “imbecil”, em um “homem tão atormentado pela morte do amor de sua vida que não sabe mais como ser gentil com uma jovem que não lhe causou mal algum”. Bob ainda

pode ser “um imbecil”, mas agora ele é um imbecil mais *específico*, e o vemos de maneira diferente: estamos mais curiosos para ouvir o que acontece depois na vida desse homem que um dia foi bom, e mais esperançosos em sua transformação, mas aptos a entendê-lo como alguém que existe no mesmo contínuo que nós.

Se eu estivesse atrás de Bob no mundo real, naquela fila do café, talvez tivesse apenas pensado (como “pensei”, no meu primeiro rascunho), “Ah, que imbecil”. Mas, dada a oportunidade, com a revisão, de frear o tempo e repensar Bob (ao tentar melhorar minha frase sobre ele), pude modificar minha relação com ele. O processo provocou em mim (e no meu leitor) uma compreensão mais aberta e menos rígida de Bob.

Devo dizer que essa noção também se aplica a personagens (e pessoas!) que de fato são imbecis — que fazem coisas más, odiosas e violentas. As histórias não precisam tratar de pessoas boas, e nem sempre as pessoas más precisam passar por uma transformação. Alguns imbecis apenas... permanecem imbecis. Mas, como vimos no caso de “Bob”, “imbecil” é apenas um espaço semântico provisório que pode ser substituído por uma série de atributos mais complexos, e até mesmo a reiteração (a desconstrução) do termo é uma forma de atenção redobrada, isto é, de amor. (Não muda a imbecilidade essencial, mas pode nos apresentar uma gama maior de respostas a ela, ou mais cautela em relação a ela; se a oposição ativa for necessária, vai nos tornar guerreiros mais eficazes contra esse tipo específico de imbecilidade.)

Então: podemos entender um belo momento ficcional como uma espécie de beijo triplo entre peixes, ou uma trinca de compaixão entre escritor/leitor/personagem — escritor, leitor e personagem elevados ao mesmo tempo a um estado de respeito mútuo.

Cultivemos nossos milagrosos lagos congelados

Uma boa pós-graduação em escrita criativa também deve estar imbuída dessa noção de respeito mútuo.

Tendo isso em mente, seguem algumas reflexões sobre o mundo das pós-graduações em escrita criativa.

Em primeiro lugar, há muitos cursos de escrita agora. E há vários que deixam os alunos com uma dívida financeira imensa. Devemos refletir

sobre isso. Estar endividado distorce o processo criativo: interfere na liberdade do jovem escritor, coloca a ênfase indevida em publicar o quanto antes.

Em segundo lugar, uma das coisas que às vezes esquecemos é que há um elemento mágico de realização artística. Não é apenas trabalho. Não é apenas metodologia. Tive o privilégio de conhecer, por exemplo, Toni Morrison, David Foster Wallace, Zadie Smith, Tobias Wolff, Grace Paley. Na presença desses mestres, você percebe que há algum aspecto da personalidade, do *ser aquela pessoa* que não pode ser ensinado. Agora, com certeza, o trabalho é uma maneira de *descobrirmos* nossa pessoa e de *avançarmos* e *refinarmos* a pessoa que somos — mas não devemos levar nossos alunos a crerem que só o trabalho resolve tudo. A boa escrita, no fim das contas, não é totalmente ensinável ou simplificável, mas fundamentalmente misteriosa.

Em terceiro lugar, tenho problemas com a noção de que o professor de pós-graduação em escrita criativa está lá para averiguar se um certo escritor “tem o que precisa” ou “vai chegar lá”. Leciono escrita criativa há 20 anos, em um dos melhores cursos do país, e honestamente não sei dizer se um escritor “tem o que precisa” ou não. E não acredito que alguém seja capaz disso, mesmo. Há muitos fatores desconhecidos, e a nossa compreensão da evolução literária é rudimentar. Não acho que eu teria muita esperança de que aquele pobre sujeito que escreveu *La Boda de Eduardo* algum dia viesse a escrever um conto publicável, muito menos um livro inteiro.

Por fim, duas ideias falsas parecem pairar acerca das pós-graduações em escrita criativa: 1) Se você quer ser escritor, precisa estar numa pós-graduação de escrita criativa. 2) Se você entrar numa pós-graduação de escrita criativa, você automaticamente vira um escritor. É possível demonstrar que ambas são falsas. A noção cultural de que uma pós-graduação em escrita criativa é *necessária* ameaça tornar uma arte misteriosa em algo literal; reduz uma vocação a uma (mera) carreira. O poder econômico crescente desses cursos também tem o potencial de cortar a ligação importante entre a escrita da pessoa e o público; se criarmos uma microeconomia na qual treinamos escritores para treinar outros escritores para escrever histórias que só outros escritores leriam, corremos o risco de marginalizar uma atividade que é essencial para a cultura, num sentido mais amplo, e de monetizar o sagrado.

Ao passo que a busca pela pós-graduação em escrita criativa se torna mais popular e nossos cursos crescem cada vez mais, devemos lembrar (e transmitir isso aos nossos candidatos e alunos) a verdade de que não há necessariamente relação entre “o número de vagas num curso” e o “número de vagas, na cultura num sentido mais amplo, para escritores”. Muitos jovens querem virar escritores; se (incorretamente) acreditam que uma pós-graduação é necessária e suficiente, e nós não, mas damos esperanças falsas, e aceitamos o pagamento de anuidades altas, deixando-os endividados, então há algo de desrespeitoso nisso.

Tendo expressado essas reservas, deixem-me contar uma história rápida para explicar por que adoro lecionar numa pós-graduação em escrita criativa e por que acredito tão piamente nela.

Quando estava com 20 e poucos anos, antes da faculdade, tinha um plano para a minha vida de escritor — basicamente: “Como a minha vida real é entediante demais para servir de assunto para a escrita, preciso encontrar uma zona de guerra”. (Um efeito colateral do Tesão por Hemingway.) Então, mesmo sem falar espanhol, e sem entender nada de política, decidi ir até El Salvador, para ter algo acerca do que escrever. (Ah, juventude! Ah, em especial, a juventude que não vai escrever nada, só teorizar sobre isso.) Estava na minha cidade natal, havia sido demitido pouco antes de um trabalho de colocação de telhas, e remando no estudo de espanhol na biblioteca local. Fui me despedir de um amigo e ele não estava em casa, mas o pai dele, sim: ele foi motorista de caminhão em Chicago e arredores desde sempre, tinha seis ou sete filhos e trabalhou pesado a vida toda. Eu nunca tivera uma conversa adulta com ele antes, e ele me perguntou o que eu estava fazendo. Um pouco hesitante, respondi: “Bom, você sabe, quero ser... escritor. Então, estou indo a El Salvador. Para — bem, você sabe — escrever sobre isso”.

Sem pestanejar, ele disse: “Então... esse é o seu sonho?”

“Bem, é sim”, respondi.

“Então vai nessa”, ele disse. “Sabe por quê? Porque se você não for, não saberá em quem botar a culpa depois.”

“Sim, saberei!”, respondi, com uma iluminação repentina. “Em mim mesmo.”

“Besteira!”, ele retrucou. “Você vai botar a culpa na esposa e nos filhos.”

Lembrei-me disso quando estava roubando horas de trabalho para escrever *Guerracivilândia em mau declínio*. Eu mesmo sancionei esse roubo, disse a mim mesmo, porque não queria vir a ser aquela pessoa amarga que ele descrevia.

E penso nisso agora, em relação às minhas aulas. Apesar de todos os defeitos do modelo das pós-graduações em escrita criativa, tendo a preferir dizer a um candidato algo como: “Jovem, quer ser escritor? Que bom. Vamos ajudar, se pudermos”. Dar chance a um jovem de realmente tentar alcançar seu sonho artístico é bonito de fazer, mesmo se a pessoa não for “bem-sucedida” ao final (isto é, se não publicar). Acho que tornamos melhores as vidas de nossos alunos ao lhes darmos apoio e conselhos nesse momento crítico de suas trajetórias. Se alguém tenta escrever um livro e fracassa, mas o faz em um ambiente de apoio, com bastante tempo, esse “fracasso” tende a levar a pessoa a ter mais êxito na empreitada seguinte — seja ela outro livro, ou algo completamente diferente. Dar essas condições pode, portanto, ser visto como um ato de generosidade, bom para o artista, seja qual for o resultado.

Muitas vezes penso nos jovens escritores, antes de entrarem no curso, como pessoas correndo cheias de energia pela floresta, no inverno, de patins de gelo. Se fizermos bem nosso trabalho, o curso vira um lago congelado que surge num passe de mágica diante da pessoa. Ela ainda está indo na mesma direção, com sua própria força, mas está indo mais rápido, com menos obstáculos.

Chega de falar de mim

A esta altura da vida, estou meio que de saco cheio de mim mesmo. Tenho 59 anos. Sei tudo de mim. Conheço meus pequenos ciclos nostálgicos (Pequeno Ciclo de Nostalgia 8B: Devil’s Lake, Wisconsin, verão de 1973). Sei como minha mente se comporta quando estou ansioso, em êxtase, com ambição. Sei que vou regularmente me decepcionando quanto à atenção (amor) que sou capaz de manifestar numa situação do mundo real. Essa pessoa — George, coleção de hábitos — não é tão interessante, para mim. Mas, sendo escritor, sou melhor: mais engraçado, esperto e gentil; mais honesto, confiável, generoso, curioso e atento. Isso porque, nos muitos meses (ou anos) durante os quais “esse cara” trabalha numa história, todas as pessoas contidas “nele” podem vir à tona e brincar,

digamos — dar sua opinião na história, ajustando isso ou aquilo, ao longo do tempo. A pessoa de lirismo selvagem, a minimalista; a pessoa que crê demais no próprio talento, a pessoa que constantemente duvida dele; a pessoa que ama os Estados Unidos, a pessoa que não os suporta; o cínico, o otimista; o humorista, o trágico; a pessoa que tolera uma frase estranha em troca de uma imagem um pouco melhor; a pessoa que não tolera.

Que bênção poder mergulhar numa história por meses ou anos e encontrar nela, quando concluída, provas de que há um “eu” melhor na página, o que implica que esse meu eu melhor deve existir em algum lugar, o tempo todo, já que está tão idoneamente disponível para esse trabalho de persuasão diária.

A escrita é como a vida, mas mais lenta, podendo refazer coisas

Como imaginamos o outro? Projetando. É tudo o que temos. A escrita nos ajuda a corrigir nossos hábitos preguiçosos de projeção. Imaginamos um personagem através da projeção; aí, refinamos aos poucos a projeção através da revisão. Nós nos tornamos, em essência, narradores mais generosos. Nós nos treinamos para começar com uma projeção inicial a partir de uma categoria ampla e reducionista (*apoiador do Trump, elitista liberal, trabalhador sem documentos, jogador profissional de boliche, fã da banda Foghat*) e vamos revisando para elaborar uma versão mais complexa e individual dessa entidade. Isso tem o efeito de infundir mais generosidade e possibilidade em nossa relação com essa entidade.

Em outras palavras, quando escrevemos, nos lembramos ritualmente de que todas as pessoas neste mundo estão no mesmo contínuo que nós e, portanto, são cognoscíveis. Não existe “o Outro”, na verdade; “o Outro” é apenas nós num dia diferente, que surgiu em um conjunto de circunstâncias diferentes, ou que passou por dificuldades diferentes. Esse impulso não chega até nós naturalmente, mas podemos, pela escrita, treinar para sermos melhores nisso, tanto na página como fora dela.

Conclusão: por que nos importamos

Vista dessa maneira, a escrita (essa prática de tentar criar o hábito de se ver como integrante do mesmo contínuo com todas as outras pessoas) não é algo de nicho, mas uma indulgência singular, ainda que fora de moda. É algo essencial que os seres humanos *fazem*: contamos histórias para nos localizarmos no universo, para elaborarmos uma postura viável para nós, aqui, em meio ao caos, e forjarmos uma conexão menos insana com outros seres. Contamos histórias, em certo sentido, para “descontar” uma fábula delirante que todos nós nascemos narrando: a de nossa permanência, centralidade e distanciamento.

Lincoln disse uma vez, em outro contexto: “Precisamos nos libertar, e assim salvaremos nosso país”. A arte é o principal método de autolibertação de uma cultura. Nós nos libertamos de ideias estúpidas, comuns, perigosas e preguiçosas. Perguntamos: “Como devo ser para entender de forma mais inteligente e sem preconceitos todas essas pessoas correndo ao meu redor? Como devo tratá-las? Que postura devo representar diante delas? Dos vários estados mentais que sou capaz de ter, qual devo mostrar e qual devo suprimir?”

Podemos, então, ver nosso movimento nacional de agora rumo a uma autocracia como um fracasso da imaginação literária. As pessoas responsáveis por esse movimento são temerosas e agressivas, e essas características são intensificadas por um terceiro defeito: uma falha na capacidade de imaginação. Raciocinam a partir de categorias amplas e estereotipadas; não se deram ao trabalho de individualizar as pessoas que integram essas categorias que maltratam. Não é um pecado subestimar na imaginação a complexidade do mundo (todos fazemos isso, a cada instante). O pecado vem quando isso se alia a uma ação muito agressiva e a um plano político programático, sem marcas da humildade ritual engendrada pela verdadeira imaginação.

A imaginação literária, que nos treina para a especificidade, nos leva a conviver diariamente com a contradição, tem o potencial para nos deixar menos temerosos, mais cuidadosos ao agir, mais confortáveis com a complexidade e a ambiguidade, mais em sintonia com a manifestação individual, mais cautelosos com a natureza delirante da generalização conceitual em grande escala. Ouvimos “imigrante ilegal” — e imaginamos uma turba de bandidos ou um jovem casal sorridente? Somos

capazes de imaginar que esse grupo pode conter membros de ambas as categorias? Somos capazes de ver que a expressão “imigrante ilegal” é, em si, uma expressão enviesada e projetiva? Nos treinamos para conviver com várias verdades contraditórias ao mesmo tempo em nossas mentes? Automaticamente, reconhecemos a incapacidade da mente de gerar uma representação significativa de um grupo tão grande assim?

Enquanto tentamos nos comportar de modo honroso nesta época assustadora, devemos nos lembrar de que estamos em posse de uma ferramenta de resistência maleável, muscular e poderosa: a mentalidade artística. Décadas de marginalização da arte nos deixaram onde nos encontramos agora: intensamente materialistas, reativamente violentos; idolatrando o pragmatismo como se fosse um deus; desrespeitando a verdade e com uma crença enfraquecida no inefável. Há um caminho de volta, mas isso exige que pessoas como nós — que acreditamos e vivemos pela Palavra — tornemos isso um artigo radical de crença: se negligenciarmos essa joia de mais alto nível da atividade humana, caminharemos para o apocalipse. Ser um artista — estar constantemente imaginando e reimaginando essa realidade pela qual nos movemos — não é um *hobby*, ou um desvio agradável e meio cômico dos assuntos sérios e adultos que “produzem valor” — é uma forma de nos treinarmos para expandir nossa capacidade de amar. E é por isso que estamos aqui; não há aspirações maiores do que essa. ■

Tradução de Antônio Xerxenesky

George Saunders

Autor de nove livros, dentre os quais o romance *Lincoln no limbo* (Companhia das Letras, 2018), vencedor do Man Booker Prize, e as coletâneas de contos *Pastoralia* e *Dez de dezembro* (Companhia das Letras, 2014), finalista do National Book Award. Foi bolsista da Lanna Foundation, da American Academy of Arts and Letters, e da Guggenheim Foundation. Foi laureado com a MacArthur Fellowship, em 2006, e o PEN/Malamud Award de Excelência em Narrativas Curtas, em 2013. A revista *Time* o incluiu na lista das cem pessoas mais influentes no mundo. Leciona escrita criativa na Universidade de Syracuse.