

Aquela sensação de ofício

Zadie Smith

Palestra proferida para alunos do programa de formação de escritores da Universidade de Columbia, em Nova York, dia 24 de março de 2008. A encomenda: “falar sobre algum aspecto de seu ofício”.

1. Macroplanejadores e microgestores

Primeiro, uma advertência: o que eu tenho a dizer sobre o ofício não vai além de minha própria experiência, ou seja, 12 anos e três romances. Embora esta palestra seja dividida em dez seções curtas, concebidas para marcar os vários estágios da escrita de um romance, o que cada seção mais precisamente descreve, na verdade, é a escrita dos *meus* romances. Dito isso, quero oferecer a vocês um par de termos feios para duas espécies de romancistas: os macroplanejadores e os microgestores.

Pode-se reconhecer um macroplanejador pelos seus *post-its*, pelos cadernos *moleskines* que ele insiste em comprar. Um macroplanejador toma nota, organiza o material, configura uma trama e cria uma estrutura — tudo isso antes de escrever a folha de rosto. Essa segurança estrutural dá a ele um bocado de liberdade de

* Texto originalmente traduzido de SMITH, Zadie. That craft feeling. In: _____. *Changing my mind: occasional essays*. Penguin, 2009.

movimento. Não é incomum que macroplanejadores comecem a escrever seus romances pelo meio. Conforme progridem, para frente ou para trás, as dificuldades se multiplicam com suas escolhas. Conheço macroplanejadores que alternam os finais possíveis obsessivamente, subtraem personagens e os colocam de volta, invertem a ordem dos capítulos e fazem frequentes – e, para mim, inimagináveis – cirurgias radicais em seus romances, movendo o cenário de um livro, de Londres para Berlim, por exemplo, ou mudando o título. Não suporto ouvi-los falar sobre tudo isso. Não porque eu os desaprove, mas porque os métodos alheios são sempre incompreensíveis e aterradores. Sou uma microgestora. Começo com a primeira frase de um romance e termino com a última. Nunca me ocorreria escolher dentre três finais diferentes porque não tenho a menor ideia do final antes de chegar até ele – fato que não surpreenderá ninguém que tenha lido meus romances. Macroplanejadores têm grande parte de suas casas construída desde o primeiro dia; portanto, sua obsessão é o interior – eles estão sempre mudando a mobília de lugar. Eles colocarão uma cadeira no quarto, na sala de estar, na cozinha e, depois, de novo no quarto. Microgestores constroem uma casa pavimento por pavimento, discretamente e em sua inteireza. Cada pavimento precisa estar estável, robusto e completamente decorado, com toda a mobília no lugar, antes que o próximo pavimento seja construído sobre ele. Há papel de parede no saguão, mesmo que as escadas levem a lugar nenhum.

Como os microgestores não têm um grande plano, seus romances existem somente no momento presente, numa sensibilidade, na frequência tonal do romance, linha a linha. Quando inicio um romance, sinto que não há nada dele para além das frases que estou escrevendo. Tenho que ser muito cuidadosa: a natureza inteira da coisa muda com a escolha de algumas palavras. Isso induz a uma espécie de patologia para a qual eu tenho outra palavra feia: TPO, ou transtorno de perspectiva obsessiva. O transtorno ocorre principalmente nas primeiras vinte páginas. É um tipo de drama existencial, uma resposta longa para a pergunta curta: que tipo de romance estou escrevendo? Isso se manifesta numa fixação compulsiva em perspectiva e voz. Em um único dia, as primeiras vinte páginas podem ir da primeira pessoa no presente do indicativo para a terceira pessoa no pretérito perfeito, terceira pessoa no presente do indicativo, primeira pessoa no pretérito perfeito, e assim por dian-

te. Eu mudo isso muitas vezes por dia. Porque sou uma romancista inglesa escravizada em uma tradição antiga, em cada romance, terminei exatamente onde comecei: terceira pessoa, pretérito perfeito. Mas muitos meses são despendidos a trocar e destrococar elementos. Ao se ler romances de outras pessoas, é possível reconhecer colegas microgestores: aquela abertura com uma pilha de frases supercuidadas, com as quais se teve preocupação obsessiva, um bloco de palavreado pomposo que somente se solta e relaxa depois que se ultrapassa a página vinte. No caso de *Sobre a beleza* [Companhia das Letras, 2007], meu TPO saiu completamente do controle: eu retrabalhei as primeiras vinte páginas por quase dois anos. Olhar para trás, para todo aquele trabalho, me dá náuseas, mas as vinte primeiras páginas, em particular, me causam palpitações. É como fazer um tour numa cela onde já se esteve preso.

No entanto, enquanto o TPO está acontecendo, de alguma maneira, o trabalho do resto do livro é feito. Eis algo estranho. É como se você estivesse dando corda e mais corda num carro de brinquedo... Quando você finalmente solta o carro, ele dispara numa velocidade louca. Quando, por fim, estabeleci um tom, o resto do livro estava terminado cinco meses depois. Preocupar-se com as primeiras vinte páginas é uma maneira de trabalhar em todo o romance, uma maneira de encontrar sua estrutura, seu enredo, seus personagens – todos eles, para um microgestor, contidos na sensibilidade de uma frase. Uma vez que o tom está lá, todo o resto vem junto. É comum ouvir que os decoradores falam a mesma coisa sobre um tom de tinta.

2. Palavras alheias, Parte 1

Escrever um romance é uma espécie de truque de confiança. A principal pessoa que você tem de convencer é você mesma. Isso é difícil de fazer sozinho. Junto frases ao meu redor, citações, o equivalente literário de uma torcida organizada. Só que se trata de uma estranha analogia: torcidas torcem. Separo placares que me fazem mal. Por cinco anos, tive uma linha de *O arco-íris da gravidade* [de Thomas Pynchon] presa à minha porta: “Temos que achar medidas cujas escalas são desconhecidas no mundo, desenhar nosso próprio esquema, recebendo *feedbacks*, fazendo conexões, reduzindo o erro, tentando aprender a real função... zerando em qual enredo incalculável?”.

Naquela época, acho que eu pensava que fosse o dever do romance perseguir rigorosamente informações ocultas: pessoais, políticas, históricas. Digo “acho” porque não reconheço essa escritora mais, e até penso que sua ideia de romance é opressiva, estranha, inútil. Não creio que esse sentimento seja incomum, especialmente quando se está começando. Não faz muito tempo, num jantar, sentei-me perto de um jovem romancista português e contei a ele que queria ler seu primeiro romance. Sinceramente aflito, ele agarrou meu pulso e disse: “Ah, por favor, não faça isso! Naquele tempo, Faulkner era tudo o que eu lia. Eu não tinha qualquer senso de humor. Meu Deus, eu era uma pessoa diferente!”.

É assim que acontece. As palavras alheias são tão importantes! E, então, sem avisar, elas deixam de ser importantes, junto com todas aquelas palavras suas que as palavras dos outros o induziram a escrever. Muito da empolgação com um novo romance reside no repúdio do que foi escrito anteriormente. As palavras de outras pessoas são a ponte que usamos para cruzarmos de onde estávamos para qualquer lugar aonde estejamos indo.

Recentemente, deparei com uma nova citação. Agora, é meu protetor de tela, minha migalha de confiança, enquanto tento escrever um romance. É um pensamento muito simples de Derrida: “Se o direito a um segredo não é mantido, então estamos num espaço totalitário”.

É o mesmo que dizer: basta de dissecação humana, de entrar nos cérebros dos personagens, quebrando-os e abrindo-os, arrancando todos os segredos! Para hoje, essa é uma atitude nova. Daqui a alguns anos, quando esse livro estiver feito e um outro for iniciado, outra mudança virá.

“Meu Deus, eu era uma pessoa diferente!” – acho que muitos escritores pensam assim, de um livro a outro. Um novo romance, iniciado com esperança e entusiasmo, logo se torna, para o seu autor, embaraçoso e estranho. Depois de cada livro feito, ansiamos odiá-lo (e não precisamos esperar muito); há uma confiança estranha e inversa em se sentir destruído, porque estar destruído, tendo que começar de novo, significa que há espaço à sua frente, algum lugar para onde ir. Pense naquela revelação que Shakespeare pôs na boca do Rei João: “Agora minha alma tem liberdade”. Falando em termos de ficção, o pesadelo está perdendo o desejo de se mover.

3. Palavras alheias, Parte 2

Alguns escritores não leem sequer uma palavra de qualquer romance enquanto estão escrevendo o próprio. Nem uma única palavra. Eles nem mesmo querem ver a capa de um romance. Enquanto escrevem, o mundo da ficção morre: ninguém jamais escreveu, ninguém está escrevendo, ninguém mais vai escrever novamente. Tente recomendar um bom romance a um escritor desse tipo enquanto ele estiver escrevendo, e ele lhe lançará um olhar de quem acabou de ser esfaqueado no coração com uma faca de cozinha. É uma questão de temperamento. Alguns escritores são do tipo solistas de violino que precisam de silêncio absoluto para afinar seus instrumentos. Outros querem ouvir todos os componentes da orquestra – e pegarão a deixa de um clarinete, ou mesmo de um oboé. Sou um desses. Minha escrivantina é coberta de romances abertos. Leio algumas linhas para nadar numa certa sensibilidade, para atingir uma nota em particular, para encorajar algum rigor quando estou muito sentimental, para trazer suavidade às palavras quando estou usando uma sintaxe muito controlada. Penso na leitura como uma dieta balanceada; se suas frases estiverem folgadas, muito barrocas, corte a gordura à Foster Wallace, digamos, e pegue Kafka como suplemento de fibras. Se sua estética se tornou tão refinada a ponto de impedi-lo de colocar uma simples marca preta numa folha de papel em branco, pare de se preocupar tanto com o que Nabokov diria; pegue Dostoiévski, o santo padroeiro da substância contra o estilo.

Ainda se encontram alunos que acham que ler enquanto escrevem não é saudável. Como se a influência corrompesse a voz e, sobretudo, a leitura da grande literatura criasse uma sensação de opressão. Como você pode tocar na flauta sua pequena canção para camundongos, quando “Josefina, a cantora”, de Kafka, soa muito mais alto e bonito do que você jamais poderia? Para essa maneira de pensar, a soberania da individualidade de cada um é uma coisa vital, e tem quer ser protegida a qualquer preço, mesmo que isso signifique excluir-se daquela câmara literária de eco que E.M. Forster descreveu e na qual os escritores falam tão sollicitamente uns com os outros, através do tempo e do espaço. Bem, cada um a seu modo, suponho.

Para mim, aquela câmara de eco foi essencial. Eu tinha 14 anos quando ouvi John Keats lá dentro, e na minha mente criei um vínculo com ele,

baseado em classe — por mais arcaico que isso possa soar aqui nos Estados Unidos. Keats não pertencia exatamente à classe trabalhadora nem era negro — mas de um modo geral sua situação parecia mais próxima à minha do que a dos outros autores com quem eu tinha deparado. Ele não sentiu a legitimidade de, digamos, Virginia Woolf, Byron, Pope, Evelyn Waugh, ou mesmo P.G. Wodehouse e Agatha Christie. Keats oferece a seus leitores a possibilidade de adentrarem na escrita por uma porta lateral, aquela com os dizeres “Aprendizes, sejam bem-vindos”. Porque Keats levava seu trabalho como um aprendiz; ele assumiu um tipo de pós-graduação em criação literária da mente, ainda que sozinho, e de graça, em sua pequena casa em Hampstead. Menino suburbano de classe média baixa, alguns degraus distante da cena literária, ele construiu sua própria cena a partir dos livros de sua biblioteca. Ele nunca temeu a influência — ele devorou influências. Queria aprender com elas, mesmo sob o risco de que essas vozes se confundissem com a sua. E o sentimento de aprendizado nunca o deixou: pode-se percebê-lo em seus primeiros experimentos na forma poética; nas cartas que escreveu a amigos, expressando suas ideias literárias incipientes; está lá, notoriamente, em sua leitura do *Homero* de Chapman, e o medo de que ele pudesse findar antes que sua pena tivesse colhido as ideias de seu cérebro fervilhante. A expressão “exemplo a ser seguido” é odiosa, mas a verdade é que um escritor muito forte é aquele que sobrevive sem um exemplo guardado em algum lugar da mente. Penso em Keats. Keats trabalhando duro, devorando livros, plagiando, imitando, adaptando, lutando, crescendo, escrevendo muitos poemas que o fizeram enrubescer, e então alguns que o deixaram orgulhoso, aprendendo o possível de quem, vivo ou morto, ele achasse que porventura tivesse algo útil para ensinar.

4. O pensamento mágico da metade do romance

Na metade de um romance, uma espécie de pensamento mágico toma conta da situação. Para esclarecer, a metade pode não acontecer no real centro geográfico do romance. Por “metade do romance” quero dizer qualquer página em que se esteja quando se deixa de fazer parte da casa, da família, do companheiro e das crianças, das compras de comida, da ração do cachorro, da leitura da correspondência. Quero dizer que é onde não há nada no mundo exceto seu livro, e, mesmo que sua mu-

lher lhe conte que está saindo com seu irmão, o rosto dela é um ponto-e-vírgula gigantesco, seus braços são parênteses e você está pensando se “inspecionar” é um verbo melhor do que “pilhar”. A metade de um romance é um estado de espírito. Coisas estranhas acontecem nesse estado. O tempo entra em colapso. Você se senta para escrever às nove da manhã, aí você pisca, e o jornal da noite já está no ar, e quatro mil palavras estão escritas, mais palavras do que você escreveu em três longos meses, um ano atrás. Alguma coisa mudou. E isso não se restringe à própria casa. Se você sair, tudo — e eu quero dizer, tudo — flui livremente para dentro do seu romance. Alguém no ônibus diz alguma coisa — essa fala está no seu romance. Você abre o jornal — e toda e qualquer matéria torna-se relevante para o seu romance. Se tiver sorte o suficiente em já ter alguém à espera para publicar seu romance, esse é o ponto em que você telefona para essa pessoa, em pânico, e tenta adiantar a data da publicação, porque você não pode acreditar em quão sintonizado com o seu romance inacabado o mundo está nesse exato momento, e que, se ele não for publicado na próxima terça-feira, talvez esse momento passe e você precise se matar.

O pensamento mágico nos enlouquece — e torna tudo possível. Problemas de estrutura incrivelmente intrincados agora se resolvem com inspirada facilidade. Vê aquele parágrafo? Ele só precisa ser mudado de lugar, e todo o capítulo se encaixa. Por que você não viu isso antes? Você pega aleatoriamente um livro de poesia da prateleira, e a primeira linha que lê termina por ser sua epígrafe — parece ter sido escrita por nenhuma outra razão.

5. Desmontando os andaimes

Ao construir um romance, você usará um bocado de andaimes. Alguns deles são necessários para sustentar a estrutura, mas a maioria não é. A maior parte deles só está lá para fazer com que você se sinta seguro, e, na verdade, o edifício se manterá de pé sem eles. Todas as vezes em que escrevi um longo texto de ficção, senti necessidade de uma quantidade enorme de andaimes. Para mim, eles aparecem de muitas formas. A única maneira de escrever esse romance é dividindo-o em três seções de dez capítulos cada. Ou cinco seções de sete capítulos. Ou a resposta é ler o Antigo Testamento e moldar cada capítulo como os

livros dos profetas. Ou as divisões do *Bhagavad Gita*. Ou os *Salmos*. Ou *Ulysses*. Ou as músicas do Public Enemy. Ou os filmes de Grace Kelly. Ou *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*. Ou o encarte do Álbum Branco. Ou as 27 declarações que Donald Rumsfeld deu à imprensa durante seu mandato.

Os andaimes mantêm a confiança quando não se tem nenhuma, reduzem o desespero, criam um objetivo — ainda que artificial —, um ponto de chegada. Use-os para dividir o que parece uma jornada interminável e sem trilha, embora, ao fazer isso, como Zenão, você estenda infinitamente a distância que precisa percorrer.

Depois, quando o livro está impresso, velho e cheio de orelhas, penso que realmente não precisei de nenhum daqueles andaimes. O livro teria sido muito melhor sem eles. Mas, quando eu o estava colocando de pé, essa estrutura de apoio me pareceu vital e, uma vez que estava lá, e eu tinha trabalhado tão duro para que estivesse, fiquei relutante em retirá-la. Se você está escrevendo um romance neste momento e colocando andaimes, bem, espero que eles o ajudem, mas não se esqueça de desmontá-los depois. Ou, se você está determinado a deixá-los lá para que todos os vejam, pelo menos coloque um disfarce bonito sobre eles, como os romanos fazem quando consertam seus *palazzi*.

6. Primeiras vinte páginas, redução

Mais adiante no romance, no último quarto, quando estou rolando ladeira abaixo, volto a ler essas aquelas primeiras vinte páginas. Elas estão mais espremidas do que atum numa lata. Calmamente, eu tiro a tampa e deixo entrar um pouco de ar. Sobre as vinte primeiras páginas, é divertido ver como é pouca a confiança que você tem nos seus leitores no começo — elas são engraçadas agora, três anos depois, já que não estou mais presa nelas. Você dá tudo mastigado a eles. Não consegue deixar um personagem atravessar o cômodo sem lhe dar uma história pregressa enquanto ele se move. Não confia que o leitor tenha um pouco de paciência, um pouco de inteligência. Apesar de saber que esse leitor leu Thomas Bernhard, *Finnegans Wake*, Gertrude Stein, Georges Perec, você ainda se preocupa com o fato de que, se não mencionar nas primeiras três páginas que Sarah Malone é uma assistente so-

cial com um pai falecido, esse leitor talentoso talvez não seja capaz de seguir seu raciocínio com exatidão. É horrível a oscilação do pêndulo da fraude literária: de momento a momento, você consegue decidir se é você ou o seu leitor o idiota fraudulento. Para escritores que trabalham muito com os personagens, voltar às primeiras vinte páginas é também uma aula sobre quão mais delicado do que você pensa é um personagem quando você o está escrevendo. A ideia de formar pessoas a partir de sentenças gramaticais parece tão fantástica no início que você esconde seu terror sob uma cortina de fumaça de construções frasais elaboradas, como se o personagem pudesse ser extraído à força dos volteios de certos adjetivos empilhados impiedosamente uns sobre os outros. Na verdade, o personagem aparece com as mais leves pinceladas. Naturalmente, isso pode ser sutilmente destruído também. Penso numa criatura chamada Odradek, que à primeira vista “tem o aspecto de um carretel de linha achatado e em forma de estrela”, mas que não é exatamente isso, Odradek que não vai parar de rolar escada abaixo, deixando um fio atrás de si, que tem uma risada que só se pode emitir sem pulmões, uma risada como o farfalhar de folhas. Pode-se encontrar o inimitável Odradek num conto de uma página de Kafka chamado “A preocupação do pai de família”.¹ O curioso Odradek é mais memorável para mim do que personagens com os quais gastei três anos e 500 páginas.

7. O último dia

Há uma grande vantagem em ser um microgestor em vez de um macroplanejador: o último dia do seu romance é realmente o último dia. Se você editar enquanto segue em frente, não há primeiro, segundo, terceiro rascunhos. Há somente um rascunho, e quando está feito, está feito. Quem pode achar algo para fa-

1 KAFKA, Franz. *Um médico rural*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. (N.T.)

lar mal do último dia de um romance? É um sentimento de felicidade que me deixa completamente sem adjetivos. Penso às vezes que a melhor razão para escrever romances é a experiência de passar por aquelas quatro horas e meia após escrever a última palavra. Na última vez em que isso me aconteceu, saquei a rolha de um bom Sancerre que eu vinha guardando e bebi, de pé, com a garrafa na mão; depois me deitei nas pedras do chão do meu quintal e fiquei lá por um longo tempo, chorando. Era um fim de outono ensolarado, e havia maçãs por toda parte, maduras e com cheiro forte.

8. Afaste-se do veículo

Você pode ignorar tudo nesta palestra, exceto o número oito. É absolutamente o único conselho de 24 quilates que eu posso lhe dar. Eu mesma nunca o segui, embora tenha esperança de fazê-lo um dia. O conselho é o seguinte.

Quando você terminar seu romance, se o dinheiro não for uma prioridade desesperada, se você não precisa vendê-lo imediatamente ou tê-lo publicado naquele mesmo segundo, coloque-o numa gaveta. Por mais tempo que você puder. Um ano ou mais é o ideal – mas mesmo três meses já são suficientes. Afaste-se do veículo. O segredo para editar seu trabalho é simples: você precisa tornar-se seu leitor em vez de seu autor. Não posso contar a vocês quantas vezes eu me sentei nos bastidores com uma fileira de romancistas em algum festival, todos nós com canetas vermelhas em punho, freneticamente editando nossos romances publicados até chegar a uma forma adequada para que pudéssemos ir ao palco e ler algum trecho. É uma coisa lamentável, mas acontece que o estado de espírito perfeito para editar seu próprio romance manifesta-se dois anos após a publicação, dez minutos antes de você subir ao palco num festival literário. Naquele momento, toda frase redundante, cada metáfora sem sentido, cada exibicionismo, todas as coisas dispensáveis, estupidez, vaidade e tédio são penosamente óbvios para você. Dois anos antes, quando as provas chegaram, você olhou para a mesma página e não pôde ver sequer uma vírgula fora de lugar. E, a propósito, isso vale para os editores também; depois de lerem o manuscrito inúmeras vezes, eles não são mais capazes de enxergá-lo. É preciso ter uma cabeça certa para editar um romance, e não

é a cabeça do escritor envolvido no trabalho, nem a cabeça de um editor profissional que já leu o texto em 12 diferentes versões. É a cabeça de um desconhecido inteligente, que pega o livro da prateleira e começa a lê-lo. De alguma maneira, você precisa ter a cabeça desse desconhecido. Você precisa esquecer que um dia escreveu aquele livro.

9. A insuportável crueldade das provas

Provas são tão cruéis! Germinam lilases da terra morta, misturam memória e desejo, avivam agônias raízes com a chuva da primavera.² Provas são a terra desolada onde o sonho do seu romance morre e a fria realidade se afirma. Quando olho para as folhas soltas das provas, recém-saídas do envelope, unidas por uma grossa tira elástica, marcadas por um revisor consciencioso, fico bem certa de que eu teria de me tornar uma pessoa inteiramente diferente para fazer o trabalho que precisa ser feito ali. Para corrigir o que precisa ser corrigido, consertar o que precisa ser consertado. A única resposta apropriada para um envelope cheio de páginas com marcas de revisão é “Me devolva isso! Me deixe começar de novo!”. Mas ninguém diz isso porque, a essa altura, a exaustão já se instalou. Não é o livro que você almejava, alguma coisa talvez ainda possa ser feita — mas a vontade se foi. Simplesmente não há mais vontade. Eis porque as provas são tão cruéis, tão tristes: a própria existência da prova por si mesma é uma prova de que já é tarde demais. Só vi uma única prova feliz, na biblioteca do King’s College: o manuscrito de “A terra desolada”, de T.S. Eliot, que, ao alcançar seu próprio ponto de exaustão, teve a extrema boa sorte de encontrar Ezra Pound, um estranho muito inteligente que, com sua caneta vermelha, fez o trabalho. E que trabalho! Sua caneta vai a toda parte, aparando, cortando, fatiando, um frenesi de edição, os porquês e

2 “April is the cruellest month, breeding/ Lilacs out of the dead land, mixing/ Memory and desire, stirring/ Dull roots with spring rain.”

A citação implícita é da abertura do poema “A terra desolada”, de T.S. Eliot, com base na tradução de Ivan Junqueira, em ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. (N.T.)

portantos não especialmente óbvios, algumas vezes quase ridículos mesmo, outras quase indiscriminados... Páginas inteiras cortadas com um único traço.

Sob as marcas de Pound, “A terra desolada” é uma prova triste como qualquer outra – muito longa, cheia de versos que não vale a pena manter, mal-estruturada. Sorte de Elliot em ter Ezra Pound. Sorte de Fitzgerald em ter Maxwell Perkins. Sorte de Carver, sabemos agora, em ter Gordon Lish. *Hyprocite lecteur! – mon semblable – mon frère!* Onde foram parar todos esses estranhos inteligentes?

10. Anos depois: náusea, surpresa e bem-estar

Acho muito difícil ler meus livros depois de publicados. Nunca li *Dentes brancos* [Companhia das Letras, 2003]. Cinco anos atrás, tentei; consegui ler dez frases antes de ser dominada pela náusea. Mais recentemente, quando as pessoas me contam que acabaram de ler o livro, realmente tento me sentir lisonjeada, mas é uma sensação distante, desconectada, como quando alguém lhe conta que encontrou seu primo de segundo grau num bar em Goa. Suspeito que *Dentes brancos* e eu nunca mais nos reconciliemos – acho simplesmente que é isso que acontece quando você começa a escrever um livro aos 21 anos. Então, um ano atrás, eu estava num aeroporto em algum lugar e vi um volume de *O caçador de autógrafos* [Companhia das Letras, 2006]; num impulso, comprei. No avião, tive que beber duas daquelas minigarrafas de vinho antes de ter estômago para começar. Não encarei tudo, mas li cerca de dois terços, naquela velocidade incrível com a qual se pode ler um livro que você mesmo escreveu. Para falar a verdade, não foi uma experiência tão ruim – dei risada algumas vezes, gemi mais do que ri e desisti quando o vinho acabou –, mas, pela primeira vez, senti algo diferente de náusea. Fiquei surpresa. O livro era genuinamente estranho para mim; havia páginas inteiras que eu não reconhecia, que eu não me lembrava de ter escrito. E porque era tão estranho, não senti uma animosidade especial pelo livro. Foi isso: entre aquele livro e eu agora existe uma espécie de bandeira branca, nem agradável, tampouco desagradável.

Finalmente, enquanto escrevia esta palestra, peguei *Sobre a beleza*. Li, talvez, um terço do livro, não consecutivamente, mas capítulos aqui

e ali. Como de costume, a náusea; como de costume, o sentimento de fraude e o desejo tardio de brandir a caneta vermelha por toda parte — mas algo mais também, algo novo. Aqui e ali — em pontos esparsos —, tive a sensação de que essa linha e aquele parágrafo eram exatamente o que eu queria escrever, e o fato era que eu os tinha escrito e me satisfazia com isso, me sentia bem até. Uma sensação que recomendo a todos vocês. Uma sensação de bem-estar. ■

Tradução de Deborah Dornellas

Zadie Smith

Professora de escrita criativa na NYU e autora dos romances *Dentes Brancos*, *Sobre a Beleza*, *O caçador de autógrafos* e *NW*, todos publicados no Brasil (Companhia das Letras). Recentemente, lançou o quinto romance, *Spring Time*, ainda inédito no país. Também publicou o livro de ensaios *Changing My Mind* e um livro de não ficção sobre escrita, *Fail Better*. Ganhou os prêmios Guardian First Book Award, Whitbread First Novel Award, Commonwealth Writers Prize e o Orange Prize de ficção de 2006.