

debate



Da esquerda para a direita, Ivan Marsiglia, Gabriela Aguerre, Tiago Novaes e Renato Prelorentzou (ao fundo), durante debate sobre escrita fantasma no Instituto Vera Cruz

A escrita fantasma e o escritor profissional no Brasil

Para muitos, o *ghostwriting* é uma atividade secreta. Quem faz não revela nomes, e, muitas vezes, nem o assunto. Escreve na sombra de outra pessoa e, não raro, falta ao lançamento da obra, que não é assinada por ele. Em um mundo que tanto cultua a autoria, que papel exerce o escritor fantasma? Falar sobre essa atividade, cada vez mais solicitada no mercado editorial brasileiro, especialmente na não ficção, foi a motivação para o encontro que aconteceu no Instituto Vera Cruz, em São

Paulo, no dia 11 de setembro de 2018. Participaram Renato Prelorenzou, tradutor, historiador e doutor em Teoria Literária pela USP; Tiago Novas, escritor, professor de Criação Literária e doutor em Psicologia pela USP; e Ivan Marsiglia, jornalista, bacharel em Ciências Sociais e editor-chefe da revista *]cultura[*. Todos com experiência na prática da escrita fantasma. A mediação foi feita pela jornalista e escritora Gabriela Aguerre. Abaixo, a íntegra da conversa, editada para dar fluidez e mais clareza ao texto.

Gabriela Aguerre: Tenho uma questão de fundo a respeito da escrita fantasma, do *ghostwriting*, que uso para começarmos nossa conversa: seria esta a mais ficcional das escritas de não ficção?

Renato Prelorenzou: Nunca conversei, pelo menos não publicamente, sobre escrita fantasma, essa atividade tão envolta em mistérios, em sigilos, e que tem uma ética de descrição com tão pouca informação a seu respeito, de maneira que me sinto um pouco, aqui, como num confessorário, numa pequena reunião de inconfidentes, num inquérito policial ou mesmo num divã psicanalítico. De um jeito ou de outro, me parece que vai acontecer, hoje, uma espécie de revelação de segredos. Segredos de uma profissão obscura, sobre a qual pouco se fala, embora muito se faça. E, também, uma espécie de revelação sobre o estado da literatura como um todo. Acho que a posição da escrita fantasma, desse escritor que deixa a cena, é a posição de quem consegue enxergar a escrita e a literatura com olhos muito privilegiados. E acho que é um encontro difícil, talvez seja revelador demais; porém, é mais que necessário. Acho que a primeira vez que ouvi falar sobre *ghostwriting* foi num livro, como não poderia deixar de ser, num romance, lá pelo começo dos anos 2000. Li *Budapeste*, de Chico Buarque. O autor narra a história de José Costa, um *ghostwriter* carioca que escreve de cartas de amor a discursos políticos e memórias de outras pessoas. Lá pelas tantas, envolto em problemas conjugais e com o filho, o personagem resolve participar de um congresso de escritores fantasmas em alguma capital obscura do Leste europeu. Por conta de uma confusão, ele se vê preso a Budapeste. Assim, começa uma trama cheia de espelhamentos e jogos metanarrativos. O livro toca em muitos temas que talvez nos interessem neste encontro, como a ideia da ficção e da escrita como um duplo. Além disso, na obra emerge o que talvez seja o cerne da escrita:

you se reconhecer no que os outros escrevem, e, às vezes, ter a sensação de que os outros estão narrando sua vida. É disso, mais ou menos, que trata o romance. Eu li *Budapeste* ainda no início da graduação. E pensei comigo mesmo: “Um dia eu quero fazer esse negócio!”.

Eu estava estudando História, mas muito nitidamente, desde aquele tempo, tinha perfeita noção de que eu jamais gostaria de ser um historiador, no sentido mais tradicional do termo. Fui enveredando cada vez mais para o caminho das Letras. Fiz mestrado em História Social, com ênfase em Literatura, e fui fazer doutorado na área de Letras, no departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, com uma tese sobre as relações entre História e ficção, na qual tento analisar gêneros e subgêneros textuais, como o romance e a autobiografia na historiografia; a autoficção, incluindo uma espécie de autocrítica e autorreflexão sobre o que envolve o gênero da escrita acadêmica. Em paralelo a isso, fui construindo uma carreira no mercado editorial. São mais de dez anos de experiência trabalhando como tradutor, revisor, editor e preparador para diversas editoras. Dessa carreira de tradução e edição para o *ghostwriting*, foi um pulo. Um pulo que me fez muito bem, porque da mesma maneira que eu acreditava que o olhar de tradutor e editor aprimorava muito meu trabalho como crítico literário, acho que o olhar do *ghostwriter* sobre a escrita aperfeiçoou, também, meu olhar como escritor de textos ficcionais e não ficcionais sobre outros temas.

O que posso falar de minha experiência como *ghostwriter* é: dos muitos nichos e sub-ramos do ofício, eu tenho mais experiência no que podemos chamar de textos técnicos, nos quais os contratantes normalmente são profissionais das mais diversas áreas: médicos, advogados, engenheiros, urbanistas, empresários, investidores etc. que estão querendo alguém para ajudá-los a organizar seu conhecimento em uma narrativa. Meu trabalho, então, é dar forma ao conteúdo que eles já têm, mas que ainda está confuso. Esse conteúdo pode se tornar um livro, mas também há um mercado crescente para diferentes formatos digitais. Em vez de livros digitais, escrevo sites, blogs e até palestras ou apresentações desses profissionais nos eventos de suas áreas de atuação.

É um nicho bastante árido, mas é onde está o dinheiro, parece. No mundo corporativo, muito maior que o mundo editorial, não há muita vergonha ao cobrar. Mas isso exige uma atitude mais profissional do escritor fantasma; é preciso saber se vender, negociar e colocar tudo

às claras. Estabelecer prazos, orçamentos e explicar muito bem todas as etapas do projeto. Essa é a melhor maneira de se justificar e valorizar o próprio trabalho, de convencer alguém a pagar por ele.

O segundo nicho em que eu tenho mais experiência é o que a gente pode chamar de biografias e autobiografias familiares, em que, normalmente, os contratantes são filhos de alguma figura notável — ao menos para aquela família. Em geral, é o patriarca de um pequeno império familiar, um ancião considerado muito sábio ou mesmo um avô ou avó figuraça que tem muita história para contar. É um mercado bem interessante também. Você ganha menos dinheiro, mas é onde está a diversão.

E existiriam dois subgêneros: o primeiro deles seria a autobiografia. O contratante pede que você conte a história a partir da perspectiva do autobiografado. O trabalho é colar na pessoa sobre a qual você vai escrever. É necessário conversar muito, fazer muitas entrevistas, gravar muitos áudios para que você se familiarize com a voz dela, para que você seja capaz não só de comunicar o conteúdo que ela tem a dizer, as histórias que tem para contar, mas que você saiba reproduzir a forma de contar essas histórias. Assimilar a dicção, o vocabulário, as expressões que ela costuma dizer, de modo que os leitores reconheçam como característicos daquela figura. O trabalho é apagar sua própria voz, seu estilo e colocar no papel o estilo e a voz daquela outra pessoa.

Além da autobiografia, está a biografia, que considero um texto muito mais interessante, em que você consegue modular a voz do personagem principal com uma série de testemunhos de pessoas que o conheceram, familiares, amigos, colegas de trabalho. Você vê acontecer, nesses casos, um confronto entre os personagens, entre as diversas versões das histórias que eles têm para contar.

Eu me lembro de chegar em casa, depois de várias sessões de entrevistas com filhos, netos e bisnetos — às vezes a figura foi casada mais de uma vez, com filhos de vários casamentos —, e contava tudo isso para a minha mulher, na época, e ela dizia: “Fala para eles que com psicanálise fica mais caro”. Você se vê envolvido em dramas familiares e tem que ajudar as pessoas a contarem a própria história. Parece que a figura do *ghostwriter* é essa: a de quem está tentando ajudar alguém a elaborar a própria história. Ajudar alguém a contá-la e, de alguma maneira, ficar em paz com ela.

Talvez o desafio maior do *ghostwriter* seja se descobrir e se desdobrar em diversos estilos, vozes e formatos. E acho que é esse deslocamento, o apagamento da própria voz, essa saída de cena para dar voz a outros, que dá ao *ghostwriter* uma perspectiva muito instigante e original sobre a escrita, de modo geral.

Não estou dizendo que esses escritores e escritoras sejam fantasmas, que os textos que publicam sejam fruto de um trabalho de escrita fantasma. Não estou dizendo nem mesmo que a escrita fantasma tenha respostas para explicar esses fenômenos. O que estou dizendo é que tal escrita pode fazer perguntas sobre tudo isso. E, talvez, possa ser uma chave de interpretação para alguns fenômenos e questões da literatura contemporânea. Se nela a figura do autor se deslocou e passou a circundar o polo da autoria, de inúmeras maneiras; e se o escritor fantasma gira em torno da autoria, sem, contudo, habitá-la, acho que dá para dizer que há algo de fantasmagórico na figura do autor contemporâneo. Ele sai do centro da autoria, e o que deixa em seu lugar é o contorno de um fantasma.

Tiago Novaes: De certa forma, a escrita fantasma é uma atividade clandestina, um pouco por vocação do autor, que escreve porque quer se apresentar sem estar presente, um pouco pelo ofício que escolheu, um ofício que ainda não é reconhecido plenamente, de modo que eu acho que a existência de um debate como este contém a contradição que é falar de algo secreto no mundo da transparência. A gente vive, hoje, num mundo de total visibilidade. São tempos pornográficos, em que tudo se coloca à vista e à mostra, de extrema positividade, tudo é positivado. A recusa do autor, de alguma forma, é negada por essa positividade. Tem que ser, tem que aparecer.

Tenho pouco a dizer sobre o *ghostwriting* além da minha experiência. Comecei a trabalhar como *ghostwriter* por vontade. É uma história engraçada. Fui visitar a Casa Mário de Andrade, aqui no Pacaembu (em São Paulo), e fiquei sabendo de um curso de *ghostwriting* que tinha sido realizado ali, ministrado por Tania Carvalho.

Escrevi para Tania. “Perdi seu evento, mas tenho muito interesse em ser *ghostwriter*.” E ela foi muito bacana. Tania estava na França, nessa época. Daí, fui tomar um café com uma editora muito amiga minha, de uma grande editora, e contei a história. Duas semanas depois, ela me disse: “Olha, tem uma oportunidade aqui. Tem essa pessoa com quem a gente

sempre trabalha via *ghostwriter*. É uma pessoa que já publicou na editora, alguém difícil de lidar; nenhum *ghostwriter* conseguiu fazer mais de um livro com ela. Você topa?”. “Claro! Vamos nessa!” No começo, a gente sempre quer comprar a briga... Eu não tive a experiência com autobiografia de grandes famílias; eu tive uma experiência contínua em alguns projetos com essa pessoa durante um tempo. Foram projetos que duraram e que realmente podem ser bem remunerados. É um trabalho que ocupa, cobra: é um desafio, porque essa ideia de se colocar na pele do outro é muito interessante.

Ivan Marsiglia: Vou tentar retomar a provocação inicial da Gabriela: se o *ghostwriting* seria o mais ficcional dos gêneros de não ficção. Tenho dificuldade em responder a essa pergunta exatamente porque sempre trabalhei basicamente com não ficção, como jornalista. Mas, invariavelmente, com a bandeira dos recursos literários na contação ou no fazer jornalístico, que é uma batalha interna nas redações. Tem um artigo que eu cito no começo do meu curso aqui, no Instituto Vera Cruz, um artigo famoso do Tom Wolfe, em que ele fala da oposição que havia desde os anos 1960 entre os chamados jornalistas — no Brasil, a gente usa a expressão *hard news* para esse tipo de texto produzido pelos jornalistas — e os repórteres especiais, considerados quase uma coisa à parte, que usam mais adjetivos e recursos literários para contar as histórias. O pessoal do *hard news* gosta de notícia, não necessariamente de escrever. Daí a diferença.

Fui ser jornalista porque gostava de escrever. Então, para mim, o uso do recurso literário é um fato, se eu quiser contar bem a realidade. Para mim, já é parte da não ficção a utilização dos recursos literários. Eu não diria ficcionais, porém técnicas ficcionais, só que não a serviço da imaginação do autor, no caso o jornalista ou *ghostwriter*, mas a serviço da melhor recepção possível, ou da mais colorida realidade.

A realidade é colorida, é matizada. O Tom Wolfe usava a expressão “jornalismo bege”. O jornalismo não tem que ser bege, a realidade não é bege. Então, você não precisa escrever de uma maneira seca e objetiva, já que, se a gente considerar rigorosamente as fronteiras entre ficção e não ficção são bem borradas. No fundo, trata-se a memória como uma forma de ficção, de elaboração do que foi visto de maneira ficcional num novo texto, e a gente às vezes repete de maneira diferente a cada vez que conta. Para que pensar nesses limites?

Só para contar rapidamente minha trajetória em relação ao *ghostwriting*: nunca busquei, esta é uma questão peculiar. Sempre trabalhei como jornalista, mas o ofício de *ghostwriter* continuamente me procurou — desde uma época em que me distanciei do jornalismo. Em 2005, depois de anos na editora Abril, quis mudar para a *Trip*, por sua estrutura menor. Deixei de ser CLT voluntariamente, porque achei que ali eu ia aprender, ia ser um lugar muito criativo e ia ter muita liberdade na construção do texto. Naquela época, pelo menos.

Depois, na sequência, fui para outra coisa totalmente diferente, a convite do jornalista Ricardo Kotscho, que fez o primeiro mandato do governo Lula, em 2004. Lula ganhou a eleição em 2002; em 2003 começou o mandato e, em 2004, eles precisavam de um jornalista lá. Eu sempre fui fã do Kotscho, das reportagens, das coisas que ele escrevia. Com isso, fui trabalhar no governo, e a minha função foi, no início, atender uma imprensa regional. Quer dizer, ia falar com o interior do Brasil.

Eu escrevia, tinha trabalhado em revista, e então foram me empurrando para escrever coisas ali dentro. Primeiro, ajudei no relatório de lançamento do PAC. Aí, de repente, alguém pediu um artigo para o ministro tal. “Mas ele não tem uma assessoria dele?”, eu perguntava. “Ajuda aí”, me diziam. E comecei a escrever, fui convidado a redigir artigos e entrevistas para o próprio presidente da República, como um *ghostwriter* mesmo. Eu não tinha tempo de ir lá fazer perguntas ou acesso para perguntar o que ele dizia. Mas eu poderia juntar o material e, com ele, dar voz ao presidente dessa maneira que o Renato estava falando, no sentido de entender a voz. Faço uma ótima imitação do Lula, mas não vou fazer aqui (risos). De fato, de tanto que o ouvi e tentei entendê-lo, comecei a emular não só sua entonação ao falar, mas o jeito, o léxico, as expressões que ele repetia, os vícios de linguagem, elementos que comecei a colocar na construção desses textos, que vinham com o material seco dos ministérios, como auxílio técnico. Assim, eu procurava imaginar: como ele diria isso? Como o presidente iria explicar tal coisa à sua maneira, tirando toda aquela technicalidade? Falando de um jeito mais pessoal, com piadas de futebol e tudo mais (risos). E acabou sendo algo que eu fiz por um bom tempo, lá.

Voltei a São Paulo convidado para trabalhar no *Aliás*, caderno semanal do *Estadão*, que possibilitava um tempo maior na feitura de reportagens. Eu queria essa autoria de volta, queria não mais escrever na voz

de outro: queria escrever como autor. Fiquei por muitos anos no jornal. O livro que escrevi (*A Poeira dos outros*, Arquipélago Editorial, 2013) basicamente reuniu reportagens que fiz para o *Estadão*. No final da minha passagem pelo jornal, depois de quase uma década, de novo a primeira coisa que me apareceu foram trabalhos de *ghostwriter*. Foram propostas de autores e editoras que tinham um livro com problemas de redação, e que precisava ser reestruturado, reescrito. De vez em quando, tinha uma parte de apuração para fazer — um pouco, mas tinha. Às vezes, você pode pegar um *ghostwriter* do zero, vai ser a assinatura da pessoa, mas, no meu caso, não foi, Eram textos mais ou menos prontos, mas que não estavam interessantes ainda e precisavam ser mudados para ficarem criativo.

Por fim, mais adiante, talvez pela minha passagem pelo governo, logo após o final da prefeitura do Fernando Haddad — que eu tinha conhecido muito superficialmente em Brasília, ainda quando ele ocupava o cargo de ministro da Educação, fui, por intermédio de um amigo em comum, chamando para escrever seu depoimento para a revista *Piauí*. O Haddad faria um longo depoimento sobre sua experiência no governo.

São atividades que eu acabei fazendo paralelamente a algum trabalho autoral. Percebi que a atividade autoral é considerada uma remuneração em si. Sempre brinco com os colegas: o trabalho em uma redação é tão cansativo que, se as pessoas não pudessem assinar seus nomes lá, ninguém trabalharia apenas pelo salário. Uma grande parte da remuneração, no jornalismo, é ver o próprio nome publicado. Os colegas não gostam de admitir, mas é verdade. Dá uma alegria! Quando não tem seu nome, eles pagam mais. É sempre assim! Os trabalhos em que fui mais bem remunerado, nessa minha encarnação pós-*Estadão*, foram aqueles em que meu nome não apareceu, ou apareceu simplesmente como “edição de texto”.

Gabriela Aguerre: Como fica o ego do escritor ao ceder sua voz para assumir a voz do outro? Isso é possível? E como fica o ego ao ouvir que o livro do autor X vai ser lançado e o autor verdadeiro não vai estar lá?

Tiago Novaes: Em geral, existem dois tipos de autor. Autores que não conseguem se libertar da própria voz. Clarice, por exemplo. Clarice tentou não ser Clarice, mas não conseguiu. E tem autores metamórficos,

que são os sujeitos que encarnam vozes com mais facilidade. Quem não consegue migrar sua voz para outra tem mais dificuldade de trabalhar nesse ofício. Eu acho um excelente exercício para o ego. O *ghostwriting* e o *clown* são duas atividades fantásticas (risos)! Porque você fica com uma espécie de quintessência da coisa. Acho que um grande exercício do escritor é realmente se colocar no lugar do outro, o que é muito difícil, é uma capacidade de fabulação e, nesse sentido, sim, muito ficcional. É ficcional como qualquer documentário. Os produtores de documentários, quando levam a sério a profissão, sabem o quão ficcional é esse trabalho. Eu tenho formação como psicólogo, atendi em consultório muitos anos, e havia um professor meu que falava: “Você precisa ter uma presença côncava”, que é estar presente. É a sua presença que torna possível que o outro fale. O outro, muitas vezes, vai falar coisas que não fala para si próprio porque não tem ocasião, ele não tem a paciência do outro para ouvir. O cara pode ser o magnata de uma família extremamente abonada e você está lá sendo pago para escutá-lo, traduzir essa voz. Isso é raro até para ele, de alguma maneira. Porque o outro realmente está interessado. A gente tem que produzir um livro, e isso é difícil. E é um pouco o que o Renato falou. A gente tem que traduzir a dicção, as pausas, o ritmo. E, como psicanalista, com essa presença côncava, você se torna um pouco objeto de projeção do outro, mesmo quando você não é o psicanalista dele. Não é o analista, não está recebendo para isso, mas você utiliza isso como uma informação; a transferência, o modo como o sujeito se relaciona com você dá muita informação. Até as lacunas do relato são dados que você pode utilizar.

Gabriela Aguerre: Será que a gente consegue revelar algumas coisas a respeito dos personagens desses livros de *ghostwriting*? O que acontece quando as vozes se encontram — o texto que nós escrevemos e o olhar daquele que o encomendou?

Tiago Novaes: Assinamos um acordo de confidencialidade. Eu fiquei sabendo do lançamento do livro que escrevi na rádio Eldorado. Estava dirigindo e ouvi: “Vai ter o lançamento, esta noite, do livro tal” (risos). Ah, mas eu escrevi esse livro! Eu escrevi, na verdade, livros técnicos, mas são livros técnicos, vamos dizer, para o grande público, como o Eduardo Bueno ou o Laurentino Gomes escrevem livros de História para o grande público. No caso desse livro, como a editora é grande, ela permitiu

que as condições de trabalho fossem muito boas. A gente começou com um aquecimento, em que, durante vários meses, procurei me aproximar da formação desse professor, levantando dúvidas e, ao mesmo tempo, sentindo na pele qual é, afinal de contas, a técnica dele e tal. E, depois, houve um período em que eu ia para a casa dele de duas a três vezes por semana. Ia na segunda, fazia a entrevista, gravava, e passava a terça escutando o que foi dito. A entrevista era sempre muito aberta. Hoje, tenho uma técnica que deixa a pessoa falar. Normalmente, a gente não deixa as pessoas falarem. Os jornalistas talvez tenham uma outra técnica. Existe, também, a ideia da entrevista semiaberta. Tem um livro que eu recomendo, que não é sobre *ghostwriting*, mas que se baseia, um pouco, na entrevista psicológica, que se chama “relato de velhos”. É um livro da Ecléa Bosi, *Memória e sociedade* (Companhia das Letras, 1994), com oito entrevistados. O que provoca o discurso? O que faz o outro falar? Estas são as questões. Nesse momento inicial, você precisa fazer o outro falar; muitas vezes, sobre aquilo que ele acha que vai colocar num livro. Ele não sabe exatamente o que vai utilizar, nem você, mas você precisa de mais. É um pouco como o trabalho do fotógrafo: para sair com cinco fotos, você precisa tirar cem. Então, você precisa escutar muito, você tem que fazer o outro falar, tem que se abrir para essa escuta, estar atento a ela. E, com frequência, se abrir para essa escuta não é tocar no calo, porque aí a pessoa vai se defender, vai se fechar, vai mudar de assunto. Muitas vezes, é muito simples, é dizer “que difícil que é isso”, quando alguém fala de um contratempo que enfrentou. Em geral, o outro se sente com certo pudor, se sente mal porque o outro está se sentindo mal e, talvez, esse pudor acabe calando a pessoa um pouco. Mas, quando você reconhece a dor do outro e apresenta esse reconhecimento, você o faz falar. Isso é muito bacana! É mesmo um espaço de contar a história do outro, um espaço onde o outro se apresenta, e ele também está contando a história dele. Vejam que estou falando isso de um livro técnico! Um livro técnico para leigos, mas é um livro técnico.

Esse sujeito tinha me contado uma história a respeito de uma viagem. Ele passou um tempo em formação num centro, na Ásia, e eu gostei desse relato. Só que ele era incompleto. Então, sempre que eu tinha a oportunidade, eu relembrava essa história: “Conta mais como foi...”. Ele falou sobre esse lugar de formação e eu, porque curto a Ásia, porque morei lá, fiquei interessado, curioso, e comecei a investigar

esse local. Pesquisei sobre a região, analisei fotos, li a respeito do lugar. Uma das introduções de um capítulo desse primeiro livro que a gente fez começava com sua formação nesse lugar. Quando ele leu, me perguntou: “Como você conseguiu?”. Porque ele não lembrava que tinha me contado aquilo com tantos detalhes! Ele, de fato, contou alguns detalhes, mas eu também acrescentei muitos outros, coisas que ele não contou, mas que eu investiguei. Talvez seja uma atividade que também é jornalística, eu acredito, desse ponto de vista.

Gabriela Aguerre: Como foi o encontro de sua voz quando ele voltou a ler? Como foi esse embate de voltar para o entrevistado e dizer: “É isso que você vai escrever...”?

Tiago Novaes: Acontecia muito. Ele lia o texto todos os dias e a gente se reunia de novo, continuava e ele mexia em tudo. Talvez essa tenha sido a parte mais complicada, não pelo texto alterado, mas entender o que ele estava fazendo no meu texto, porque quando perguntava, depois, ele também não entendia muito bem o que tinha feito. Nós, com relação à nossa própria história, nossa formação, somos muito repetitivos, muito circulares, reiterativos. Temos a versão de nossa história: repetitiva, muito confusa. Então, ele repetia muitas ideias e eu falava “Não, olha, para a nossa estrutura, nosso livro, isso vai no capítulo 5, lembra? A gente não precisa adiantar isso nesse momento; não fale disso agora, a gente ainda está tratando de outra história”. É um trabalho de convencimento sutil, você nunca pode passar por cima do outro, mas acho que algum trabalho de resistência o autor tem que ter. Como eu sou esse sujeito mais metamórfico, eu me sentia muito mais à vontade em falar essa voz do outro assim, de reunir, ver os cacoetes; eu gostava disso.

Ivan Marsiglia: Só para complementar o que você falou, Tiago. Entre jornalistas profissionais existe essa regra: você não pode permitir que o entrevistado leia a matéria antes de ela ser publicada. É uma norma geralmente interna e respeitada. É ruim para o jornalista quando ele submete um texto à aprovação de quem falou. Para um jornal, mandar um texto para a fonte ler antes é como se você estivesse trabalhando para ela. No jornalismo, isso é polêmico. Porque, nesses casos, o texto é totalmente modificado; tudo que há de bom ali, de interessante ou de contraditório, de minimamente humano, a pessoa quer retirar. “Eu falei isso, só que

não quero mais.” Mas, em todo trabalho jornalístico, há uma boa parte do que Tiago chamou de escuta cônica.

Me lembrei de uma técnica de Carlos Maranhão, autor da biografia do Roberto Civita (*O dono da banca*, Companhia das Letras, 2016), usada durante a entrevista. Ele chamava de técnica do silêncio. Não é dele, evidentemente, mas é impressionante como funciona. Quando você quer uma informação de alguém, você faz a pergunta e a pessoa vai responder o que ela quer lhe dizer, e aí você se mantém em silêncio. A pessoa não suporta o silêncio e adianta mais alguma coisa. “Uma coisa que eu devo falar, que realmente não cabe...” Daí, daqui a pouco, a pessoa começa a contar exatamente o que ela não queria falar. Como ela disse, e agora estava gravado, e não me pedia para tirar, eu usava no texto, e não pedia a aprovação depois. Parece uma coisa meio desleal até, mas é a maneira de você extrair a verdade, ou aquela coisa mais próxima da verdade possível, já que a verdade completa não existe. Ao menos não é aquela verdade maquiada pela própria pessoa que está dizendo.

Outro comentário que eu queria fazer também é sobre ser ouvido, como isso é importante, como é forte. Tem uma anedota, não sei até que ponto precisa, de que na época da Lei Seca, Al Capone, um dos chefes do crime organizado, tinha os colaboradores mais fiéis. Primeiro, porque ele, como qualquer outro chefe do crime, punia severamente quem o traísse. Mas não era só isso. Os seus homens eram muito fiéis, tinham uma admiração enorme por ele. Uma vez, uma pessoa perguntou como conseguia esse grau de fidelidade e ele disse: “Porque eu escuto meus homens. Só isso.”. Eu vou lá e falo: “Como vai sua vida, e aquele seu filho?”. E Al Capone ficava ali ouvindo seu segurança contando sobre a vida miserável que levava não sei onde etc., com muita paciência, vontade e tranquilidade. Não sei se era uma coisa pensada, mas, para conseguir o que queria, ele fazia com aparente sinceridade. Esse homem ia morrer por ele! Só por ter a vontade de ser ouvido. E acho que é por isso, também, que o trabalho de *ghostwriter* paga bem.

Gabriela Aguerre: Talvez a questão da empatia de quem encomenda um trabalho de *ghostwriting* seja fundamental em termos da confiança, porque o escritor vai colar na pessoa, como um narrador cola em um personagem. É preciso ter uma escuta com capacidade de tradução muito grande.

Renato Prelorentzou: Talvez seja mesmo pré-requisito para o sucesso do empreendimento. Se você topa fazer a biografia de uma pessoa com quem não se dá, ou com quem o santo não bateu, por qualquer motivo que seja, corre o risco de tornar público, ou pelo menos expor, um recado do fruto do seu trabalho com opiniões sobre as quais você não concorda. Ou seja, há uma ética própria também, o trabalho envolto em uma ética que nunca se pode perder de vista. Você não pode ser infiel aos seus próprios princípios. Então, se você tem alguma diferença com seu entrevistado, com o tema sobre o qual ele quer conversar, acho que é um indício de que você pode recusar esse trabalho e esperar pelo próximo.

Queria comentar uma coisa que você estava perguntando antes, a respeito do ego. Muito se diz sobre o *ghostwriter*, que ele é alguém que precisa domar o próprio ego ou mesmo reprimi-lo. Eu acho que é uma questão de perguntar onde está sua vaidade. Se a sua vaidade é ver o livro publicado com seu nome na capa ali, não é um trabalho para você. Mas, pelo menos no meu caso, minha vaidade era muito mais o exercício em si, eu não estava nesses projetos para ver meu nome, para fazer fama, seria quase ridículo imaginar isso; estava ali para aprender. É um pouco o que o Tiago estava falando mais cedo, a respeito da metamorfose. Aprender a se desdobrar em outras vozes é a experiência mais rica. É o que há de mais recomendável para todos que querem enveredar para uma carreira na área de Letras, seja qual for o caminho.

E, voltando à sua primeira pergunta, se é a escrita mais ficcional das não ficcionais, duvido um pouco dessa divisão tão certa e nítida entre a ficção e a não ficção. Mesmo com relação aos textos não ficcionais, sejam eles de jornalistas, historiadores, biógrafos, antropólogos, etnógrafos etc. É inegável que há, ali, algum exercício da narrativa, e os bons escritores nunca vão deixar de lançar mão das ferramentas que, tantas vezes, são desenvolvidas pelos ficcionistas. Existem ferramentas para você elaborar a história, moldar o seu ritmo, para veicular informações, fazer um perfil, ou, de repente, inserir um subtexto ali. Quer dizer, tudo isso foi muito mais desenvolvido na ficção, e foi, acertadamente, levado para os gêneros não ficcionais pela mão de grandes autores. Acho que o *ghostwriting* talvez seja, mais uma vez, o lugar privilegiado, porque me parece um grande laboratório da escrita.

Sobre quando o Tiago estava falando das entregas e dos retornos: então, diariamente, você ouve o cara. No dia seguinte, você escreve o que

ele falou e, no outro, você entrega o texto para ele. E aí, invariavelmente, o cara não vai gostar do que falou, e você vai ter que voltar para casa e refazer. Vai reescrever até acertar a mão. Na escrita fantasma, há algo da ordem do delírio, tudo acontece ao mesmo tempo: a pesquisa, a leitura, a escrita, a edição, a revisão, até a crítica que parte do leitor. E você tem que lidar com isso o tempo todo. É um grande laboratório, uma grande escola para quem quer escrever.

Queria aproveitar e emendar uma pergunta para o Ivan. Você estava falando sobre os retornos, e fez a comparação com o jornalismo. Para o jornalismo isso é uma má prática: entregar o texto para sua fonte para que ela o autorize, de alguma maneira. Mas isso é o fundamental da prática do *ghostwriter*. Nesse seu tempo de Brasília, como ficou isso? Porque, imaginando que você está produzindo textos para um governo, e um governo, qualquer que seja ele, tem suas agendas, qual era sua margem de manobra? Você disse que recolhia material nos ministérios para preparar os textos, mas isso passava pelo crivo de alguém? Tinha idas e voltas e retornos? Como era sua liberdade de escrita, nessa época?

Ivan Marsiglia: Tinha, sim, especialmente no governo. Geralmente, havia uma área política responsável, além da área técnica, que me municia-va de material, vamos supor, para uma entrevista sobre infraestrutura viária. Aconteceu muito na época em que eu trabalhava com imprensa regional. Surgiam demandas do tipo: “a Confederação Brasileira dos Transportes quer saber quais são os programas do governo para a área”. Então, a gente pedia ao Ministério dos Transportes dados de outros ministérios que poderiam estar relacionados a esse tema da infraestrutura viária, juntava esse material e formatava tudo. Tentávamos reproduzir o que o presidente diria, para parecer que era ele escrevendo, falando ou respondendo. Muitas vezes, eram entrevistas do tipo pingue-pongue: eles mandavam as perguntas. Primeiro, esse material ia para uma área política. Geralmente, quem faz esse trabalho é a Secretaria Geral – isso não era privilégio do governo Lula, não. Qualquer governo funciona dessa maneira. O Fernando Henrique é um cara letrado, escreve bem, mas no governo não há tempo de parar para escrever um artigo de jornal: alguém escreve sempre, necessariamente, para os políticos. Geralmente, é a assessoria. Claro que passa pela mão do político, que mexe mais ou menos naquele material. Então, essa assessoria política, a Secretaria Geral da Presidência, na maioria das vezes, faz alguns *inputs*:

“Não nos interessa dizer isso ou aquilo.” Ou: “O orçamento vai ser assim e assado.” E também: “Sobre essa política a gente não sabe se é melhor falar, melhor não botar holofote nisso”. Aí voltava e depois seguia, ao final, para o próprio presidente ler. Isso, pelo menos, era o que nos diziam. Ele podia vetar alguma coisa. Já aconteceu. Eu me lembro de ter veto, lembro de ter alguma coisa de veto direto do presidente, “Não, isso não quero colocar”. Posso até contar uma, que é uma besteira. Quando a Ana Paula Padrão estreou, saiu da Globo e foi para o SBT, eles pediram uma mensagem presidencial desejando boa sorte a ela e tal, e eu escrevi essa mensagem. Em alguma parte do texto, eu dizia: “É muito importante para a área jornalística, para a sociedade toda poder participar, de forma democrática, da fiscalização do poder e tal”. Desse trecho o presidente não gostou. Ele mandou tirar. Ele não achava que fiscalização era o termo. Eu, como jornalista, acho que as pessoas devem fiscalizar. Minhas críticas eram quase sempre sobre a fiscalização seletiva que se faz de certas áreas, e de outras, não.

Gabriela Aguerre: Isso me faz pensar na questão de créditos que se dão ao *ghostwriter*. Existem o “em depoimento a”, a coautoria e até a atribuição de “edição de texto”. Como funciona isso?

Tiago Novaes: Existe o caso em que você, de fato, assina um acordo de confidencialidade e não vai autografar o livro. Você não é autor do livro. Muitas vezes, na prestação de contas, você surge como um editor de texto nos créditos — editor de texto ou revisor. De alguma maneira, dependendo do editor, ou se é uma editora, ela vai precisar prestar contas, e você tem que estar na folha de pagamento. Agora, existem casos em que o *ghostwriter* aparece como entrevistador ou jornalista, colaborador, aquele para qual o protagonista deu seu depoimento. Às vezes, essa decisão se dá antes do início do trabalho; às vezes, depois. O sujeito fica muito feliz com o resultado e fala: “você vai assinar esse livro comigo”.

Ivan Marsiglia: Eu nunca cheguei a assinar um termo de sigilo ou confidencialidade, porque sempre entrei como “edição de texto”. O que eu fiz como *ghost* é uma questão que, com o passar dos anos, vai se perdendo. Eu falo de episódios quando posso, acho que são interessantes. São histórias que, naquele momento, se eu revelasse esses processos, estaria sendo desleal com a chefia e seria, provavelmente, demitido.

Mas eu pergunto outra coisa: esses acordos de confidencialidade protegem o *ghostwriter* de um eventual processo? Vamos supor: se uma pessoa da família não gostou e processou a editora, ou se a responsabilidade por aquela informação pudesse ser sua, você está protegido judicialmente?

Tiago Novaes: Na verdade, não. Não conheço os meandros do direito, mas esse caso é complicado, porque quem escreve o livro é o *ghostwriter*, porém, depois, a obra passa pelo crivo editora, do autor, e eles aprovam. Você é um subalterno naquela relação, no sentido de que você está a serviço do outro, da biografia do outro, da versão do outro. Se você contar uma versão diferente da vida do sujeito, ele vai falar: “O que é isso? Elimine esse homem, contrate outra pessoa!”. Você é o empregado, o operário. E acho que questão da empatia se dá com essa reserva. A gente sempre tem que se colocar uma reserva. Acho que a preservação da vaidade, nesse sentido, para mim, está nesse lugar. Sei que estou saindo um pouco do tema, mas antes que me esqueça, acho que tem alguma coisa, além do contrato, que é você fazer o que está disposto a fazer. Existe um limite. Em algum momento, eu parei de trabalhar com uma pessoa porque chegou no meu limite. Eu estava escrevendo sua história e, numa noite de sexta, com amigos, fui olhar o celular e tinha 25 ligações não atendidas. Eu estava com uma amiga, que é produtora e faz qualquer trabalho porque “a crise, do jeito que está”, e ela me dizia: “Atende! Atende!”. “Não vou atender! Estou fora!” E isso tem a ver com um quadro psicanalítico quase, porque, se você não coloca o limite, os papéis ficam borrados. E é muito importante, inclusive, para a saúde da obra e para o trabalho, você poder colocar esse interdito.

Gabriela Aguerre: Ivan, gostaria que você contasse sobre o texto do Fernando Haddad para a revista *Piauí* (*Vivi na pele o que aprendi nos livros*, de junho de 2017). Como foi esse encontro do texto que você costurou e escreveu, as partes mais pessoais, com o verdadeiro autor?

Ivan Marsiglia: O caso do Fernando Haddad é um pouco diferente, foi um trabalho que poderia ser de *ghost*, mas ele quis que eu assinasse junto, não achava correto que eu escrevesse o texto por ele e ele assinasse. Para ser bem sincero, neste caso, a mim interessaria menos fazer, porque era algo muito trabalhoso, muito grande, não tinha um dinheiro enorme, e nós dividimos: 50 por cento cada um, mas, enfim,

é um trabalho interessante, jornalisticamente, ter acesso a esses bastidores, escrever esse texto. Foi o segundo maior texto publicado em tamanho na *Piauí*, e o segundo de mais repercussão até hoje; e o que teve o maior número de comentários, na época. Eu colocava perguntas como se fosse um jornalista e havia coisas que ele queria dizer. A frase do título é algo que o Haddad disse: “Eu vivi na pele o que eu aprendi nos livros”. Ele estava falando sobre o que estudou a respeito do atraso brasileiro: quando chegou a hora de lidar com a coisa concreta, tanto em Brasília como na prefeitura, percebeu que tudo o que havia estudado com ferramentas teóricas ia acontecendo na prática, também. Então, pensei que essa era a pegada do texto. No fim, virou o título, mas essa era a pegada. Vamos supor que você, professor universitário, chegou lá, passou pela máquina: o que você viu, o que confirmou, o que você não pegou daquilo? E também falei para ele: “Não vamos concentrar num lugar só o que você tem a dizer de teórico”. Quem não entende muito de narrativa imagina que, numa entrevista, basta inserir as opiniões. A parte de opiniões de um texto é significativa, mas não pode ser única. No processo, eu propus que a gente fosse contando a trajetória do Haddad intercalada com as reflexões que queria fazer. Então, às vezes ele me contava uma história e eu pensava que era legal. “E depois você fala aquilo que quer dizer sobre o atraso brasileiro. Vamos contar como você entrou no palácio e ficou chocado etc.”

Gabriela Aguerre: Você se sente o autor desse artigo?

Ivan Marsiglia: Eu me sinto bastante autor do formato do texto, não do conteúdo, porque eu realmente organizei o texto daquela maneira. Pensei assim: “Vamos fazer uma história de vida e dos bastidores de um governo, uma reflexão, porque senão fica chato. Você quer ser lido, quer repercutir, vamos fazer assim.” Mas tudo que está ali é o que ele queria dizer, é a opinião dele. Nada dali eu disse. Muitas vezes, fiz uma pergunta que gerou uma resposta que a gente desenvolveu e virou uma parte que ele incorporou ao texto. Ele mexeu muito no conteúdo. Ele recebeu o texto de volta; houve uma parte teórica que ele quis aprofundar, trouxe dados, colocou outros, teve uma ida e volta da *Piauí*; a revista mandou uns apontamentos, sugeriu edições. Isso é algo curioso do jornalismo. Quando você começa na profissão, acha que vai escrever um texto, e ele vai sair assim. “Se alguém mexer, mexeram no meu texto,

nossa, a pureza do meu texto foi alterada.” Isso é uma grande besteira. O editor de Philip Roth canetava o texto dele inteiro, então por que qualquer repórter de um jornal, no começo de carreira, não quer que mexam uma vírgula porque vão “desvirtuar” o texto? É preciso entender que é um jogo interessante o editor olhar de fora o que você escreveu e ver o que não está claro. Tem coisas que você, de dentro, não vai perceber; então esse jogo pode ser útil. E tem hora que você fala: “Isso aqui é meu, eu acho que é isso mesmo e não arredo o pé”. Esse jogo aconteceu muito e considero que tenho autoria na forma. O conteúdo é dele, claramente; concordo com várias coisas que estão lá, mas discordo de muitas outras.

Gabriela Aguerre: Pensando na questão da autoria, como fica o escritor, o autor, nos trabalhos que vocês já fizeram como *ghostwriters*? O que passa do *ghost* na obra final?

Tiago Novaes: De alguma maneira, a atividade do *ghost* está ligada à estruturação do pensamento. Se você gosta de lógica, se gosta de encadramento de ideias, de estruturação de temas e subtemas, acho que o trabalho do *ghost* vai ter essas coisas. Pode ser um livro técnico ou uma autobiografia porque, às vezes, por exemplo, uma digressão não é só interessante, mas necessária, em algumas passagens.

E eu iria além: gostaria de ver nascer uma tal profissionalização desse ofício a ponto de o *ghostwriter* ter a liberdade de sair de um texto, vamos dizer, mais chapa-branca, sem ser excessivamente ordenado. Fico pensando qual seria a possibilidade de devaneio ou de associação livre, ou de texto experimental, mas claro que com limites. Se é a biografia de um magnata, você tem que ter algum limite, mas, em algum sentido, o poder é como um jogo, como uma ideia. Porque, de repente, algum de vocês vai topar com um desafio desses e vai pensar que é algo totalmente literário: é do fazer literário jogar com isso, que é a lógica do caos dentro da estrutura de uma obra. Por trás do escrito tem muito de não dito, e a gente fica só tentando imaginar quais são as conversas que não aparecem; tudo surge apenas como conquista. Uma obra escrita por um *ghostwriter* pode lançar pistas. O que você pode apresentar a partir desse formato, transformando o trabalho numa arte, e não numa atividade secundária? Porque acho que a gente tem que encarnar as coisas

que a gente faz. Sou defensor disso, porque é um sintoma social acharmos que tudo é meio secundário e que existe um primário, que é algo inatingível, como um romancão. Talvez nunca seja, nunca escrevam um romancão. Fazer vinte livros para outras pessoas talvez tenha sido sua vida, sabe? E que ela seja levada a sério.

Renato Prelorentzou: Você perguntou da autoria, se você se sente autor dos textos. Desde que surgiu o convite para o evento de hoje, fiquei pensando na ideia da autoria, que é exatamente sua pergunta. “O que é o *ghostwriter* como autor?”, e me parece que é sempre uma figura que ocupa um lugar meio indefinido, fantasmático, um espaço que está entre a reportagem, a história, a memória, a biografia, mas também entre a edição, a preparação. O escritor fantasma é a figura que gira em torno da autoria sem jamais ocupá-la. Daí fiquei me perguntando, também, o que é autoria na literatura contemporânea — algo completamente distinto do que foi cem anos atrás, porque na literatura contemporânea parece que o autor se deslocou desse centro da autoria. Também ele está orbitando em torno da figura do autor sem querer ocupá-la completamente. Me parece que há algo das autoficções, o autor deixa de comportar aquele pacto ficcional tradicional em que ele é uma figura de carne e osso que se centra e cria um narrador, que narra uma história ficcional. Ele se deslocou para dentro do livro, ele é narrador daquela história, um personagem daquele livro, mas também, para fora da obra, ele é uma espécie de artista performático que, em suas entrevistas, nas noites de autógrafa, continua a obra que ele publicou com suas falas e performances. Um exemplo: fiquei pensando muito na Svetlana Aleksievitch. Os livros dela são quase sempre relatos de outras pessoas; o que ela faz é um trabalho de reportagem, ouvindo outras pessoas, transcrevendo esses relatos. Você poderia dizer que ela não está no texto, mas isso seria ingenuidade. Svetlana dá voz aos personagens, aos testemunhos; porém, tem uma voz ali: a presença dela no texto é notável. E há um terceiro exemplo que imaginei ter muito a ver com os fenômenos contemporâneos da literatura, que também fala desse deslocamento da autoria, que o autor não existe. É o caso de Elena Ferrante. O centro de sua obra é um texto de forte sentido autobiográfico, mas uma autobiografia sem corpo, porque ela assina com um pseudônimo, não se apresenta como pessoa física. Então, acho que perguntar quem é o autor do *ghostwriter* é também perguntar o que é autoria, hoje. Já não é o autor que se imagina.

Da plateia: Uma pergunta bem prática. Como vocês estabelecem o preço do trabalho? Existe alguma tabela? Vocês estipulam tempo de trabalho em anos, meses, um número de entrevistas? Vocês fazem um único cliente ou dá para fazer mais de um? Vocês alguma vez trabalharam em equipe? E a última pergunta: como eles chegam até vocês? Vocês têm site ou é sempre por indicação?

Gabriela Aguerre: Variam muito as encomendas e os casos, mas há fatos. O fato é que toda editora trabalha com *ghostwriter*, em geral, quando uma personalidade conhecida quer publicar sua biografia. Toda grande editora tem seu time de *ghostwriters*, jornalistas, escritores, autores e editores que auxiliam aquele autor que quer ser publicado, mas não tem todas as ferramentas para escrever o próprio texto. Além disso, é fato que quem já tem trabalhos publicados na área do jornalismo tem uma visibilidade, e pode ser pinçado por personalidades que queiram fazer encomendas. Isso é muito comum. Eu mesma não conheço a qualidade e seriedade dos profissionais que se oferecem pela internet. Não há, no Brasil, uma organização de *ghostwriters*. Outro fato: todo projeto de *ghostwriting* com um autor que faz a encomenda deve ser detalhado, destrinchado. É um contrato que se estabelece e precisa ser discutido caso a caso: encontros, entregas etc., um plano que deve ser muito bem traçado, porque podem ser projetos que se prolongam eternamente se não tiverem sido combinados previamente. Fazer esse projeto também é parte do trabalho, quase um plano executivo de um livro. Além de oferecer minha escrita, também vou oferecer minha visão de edição, de mercado, de livro, quantas páginas vai ter, quantos capítulos. E essa programação é, também, um trabalho que vai ser cobrado.

Ivan Marsiglia: Em minha experiência, que não é tanta, houve dois ou três livros em que colaborei com o texto, mas já estavam escritos. A biografia de Prestes, escrita pela filha dele — Anita Leocadia Prestes — é um texto que a editora estava considerando bastante duro. Mas a autora era bastante zelosa no que ela tinha se proposto a escrever, e eu tinha pouca liberdade para mexer na estrutura do livro, por exemplo. Então, editei, sugeri coisas, a editora da Boitempo fez meio-campo com ela; foi tudo bem, ela gostou, deu certo. Mas é sempre uma coisa delicada. Outro fator é o tempo. Um trabalho que eu não quis pegar por conta da urgência era para uma autobiografia do Amyr Klink. Eram muitas

horas de depoimento e eu precisaria ouvir tudo, separar, editar, juntar num texto, falar com o autor, fechar. Iria me tomar um tempo danado e eles queriam pronto em poucos meses. Eu não topei esse trabalho, que foi o mais bem remunerado que rejeitei na minha vida.

Tiago Novaes: No meu caso, com relação à remuneração, recebi um cachê geral pelos dois projetos. Eu precisava participar das aulas para conhecer a teoria, ler a respeito; fazer um intensivão de uns três meses. Em seguida, devia estar disponível para retrabalhar o livro – tem isso também. Em alguns meses eu precisei estar mais dedicado. Mas, mesmo nos outros meses em que precisava revisar o livro, conseguia me ocupar um pouco com outros projetos.

Renato Prelorentzou: Sobre ter um site oferecendo serviços. Isso costuma funcionar menos que a indicação pessoal ou dos clientes. Você faz o trabalho para uma pessoa, que indica para outras. Ou é indicado pelos colegas. Alguém oferece um trabalho para o Ivan e ele não consegue pegar, aí passa para o Tiago etc. Funciona melhor que um site.

Da plateia: Achei interessante a pergunta sobre o ego do *ghostwriter*. Mas tem outro lado, que é o ego de quem contrata. Algumas vezes, são pessoas que todo mundo conhece, e que têm uma vaidade maior que a do *ghostwriter*. Isso também é complicado, porque ele é contratado por uma editora, presta contas para a editora, mas não é contratado por aquela pessoa. Então, como fica?

Tiago Novaes: Tem uma zona turva. A história é do sujeito, a vida é do sujeito, o conhecimento é do sujeito. Você é uma pena de aluguel, uma caneta de aluguel. Você está como uma espécie de intérprete de duas linguagens: uma linguagem mais fluente do sujeito para outra da qual ele não é fluente, e você é. Você é contratado para fazer essa atividade de intérprete. Sobre vaidade, a pessoa com quem trabalhei não tinha qualquer problema em admitir que não sabia escrever, porque ela sabia tanta coisa que ela não se sentia mal com isso. Não se sentia ferida de modo algum. Pelo contrário, ela se sentia bem por ter alguém trabalhando com ela; para ela, havia uma vaidade inversa, nesse sentido.

Da plateia: Nunca sentiram a vontade de ensinar o sujeito a escrever?

Gabriela Aguerre: Quem encomenda um texto para um *ghostwriter* costuma estar muito mais preocupado com o produto do que com o processo. A gente sabe que o processo de aprender a escrita e de desenvolver o próprio livro, é lento, e todo passo é aproveitado. Quem contrata um *ghostwriter* quer ir direto ao fim da história. Então, são motivações diferentes.

Ivan Marsiglia: É um exercício de diplomacia, às vezes, não querer ensinar também. Trabalhei com autores que assinaram os livros. Quando chega a editora e diz que quer mexer um pouco no livro, que vai sugerindo um profissional para ajudar, você tem que ganhar a confiança dessa pessoa. Isso, pelo menos no começo, é sempre o mais delicado. Eu costumava mexer e mandar o texto com as anotações nas laterais, comentários; justificava muito as modificações que fazia, combinava com a editora. Quando você ganha a confiança, não precisa mais se justificar tanto. Mas acaba sendo, no caso de um autor que assina, uma relação em que você precisa explicar o que está fazendo, que é quase como dar aula. Você também tem que ter um pouco de tato, de jeito, para fazer isso. ■