

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO –  
UNIRIO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE LETRAS**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - BACHARELADO**

**O GHOST WRITER E A AUTORIA (IN)VISÍVEL:  
figurações na ficção e no campo editorial**

**DORA DE AZEVEDO ACIOLI LUTZ BARBOSA**

**RIO DE JANEIRO  
MARÇO DE 2022**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO –  
UNIRIO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE LETRAS**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - BACHARELADO**

**O GHOST WRITER E A AUTORIA (IN)VISÍVEL:  
figurações na ficção e no campo editorial**

**DORA DE AZEVEDO ACIOLI LUTZ BARBOSA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora como um dos requisitos para obtenção do Grau de Bacharelado em Letras, realizado sob orientação do(a) Professor(a) Doutor(a) Masé Lemos.

**RIO DE JANEIRO  
MARÇO DE 2022**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO –  
UNIRIO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE LETRAS  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - BACHARELADO**

**O GHOST WRITER E A AUTORIA (IN)VISÍVEL:  
figurações na ficção e no campo editorial**

Por

Dora de Azevedo Acioli Lutz Barbosa

Trabalho de Conclusão de Curso

**BANCA EXAMINADORA**

---

(Prof. Dra. Maria José Lemos)

---

(Prof. Dr. Gustavo Naves Franco)

**RIO DE JANEIRO  
MARÇO DE 2022**

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Karen e João, pelo amor incondicional e por terem lido e comentado os meus trabalhos para a faculdade mesmo quando não tinham interesse algum no assunto.

Ao corpo docente e técnico da Escola de Letras da UNIRIO, por ter me ensinado tanto e de maneira tão preciosa. Em especial, Carla Miguelote, por dois anos incríveis e engrandecedores de iniciação científica, Gustavo Naves, por ser um professor querido e por ter aceitado o convite para fazer parte da banca, e Masé Lemos, minha orientadora que sempre acreditou em mim e nunca deixou de me apoiar nesse percurso.

À Tania Carvalho, por ter gentilmente aceitado nos conceder uma entrevista para este TCC e a Antonio Villanova, por ter me ajudado com as citações de jurisprudência.

À Guilda de Escritores da UNIRIO, por ter me incentivado a desenvolver e confiar mais na minha escrita, e às pessoas maravilhosas que conheci na UNIRIO, desde o/a anônimo/a que fazia e vendia o meu brigadeiro de churros favorito no murinho até os companheiros e companheiras do movimento estudantil, principalmente aqueles que acamparam comigo em um chão de concreto.

Agradeço também a todos da turma querida de 2018.1, sem dúvidas a melhor que já tive, e aos meus amigos mais próximos, que seguraram a minha mão e passaram pelos perrengues universitários junto comigo. Obrigada Daniel Martins, Bernardo Rapp, Rafaella Giordanno, e Fernando Magalhães. Sempre que eu lembrar da graduação, me lembrarei também de vocês.

## **RESUMO NA LÍNGUA VERNÁCULA**

### **PALAVRAS-CHAVE**

O ghost writer ainda é uma figura desconhecida, e até mesmo mítica, no Brasil. Há poucas informações disponíveis sobre a sua inserção no mercado literário brasileiro e o público ainda recebe com surpresa a notícia de que um livro pode não ter sido escrito pela pessoa que o assinou. Assim, com este trabalho, pretendemos explorar a presença desse profissional tanto no campo editorial quanto no mundo da ficção. Visamos contribuir para a definição dos contornos dessa figura fantasmagórica e atentar para o debate sobre a questão da autoria, na qual o ghost representa possibilidades e argumentos relevantes para a discussão. Com esse objetivo, nos apoiamos em ensaios de Barthes, Foucault, Compagnon, entre outros, no livro *Budapeste*, no filme *O escritor fantasma* e também na polêmica envolvendo a autobiografia de Bruna Surfistinha. Além disso, realizamos um diálogo entre dois profissionais que atuam como ghost writer a fim de perceber as diferenças na percepção sobre a profissão.

**PALAVRAS-CHAVE:** ghost writer; autoria; autobiografia; fantasma; escrita.

## **RESUMO NA LÍNGUA ESTRANGEIRA**

### **PALAVRAS-CHAVES NA LÍNGUA ESTRANGEIRA**

A ghost writer is still an unknown and even mythical figure in Brazil. There is little information available about its insertion in the Brazilian literary market and the public still receives with shock the news that a book may not have been written by the person who signed it. Therefore, with this work we intend to explore the presence of this professional both in the editorial field and in the world of fiction. We aim to contribute to the definition of the contours of this fantasmagoric figure and also to pay attention to the debate about the matter of authorship, in which the ghost writer represents possibilities and arguments relevant to the discussion. With this goal, we relied on essays by Barthes, Foucault, Compagnon, among others, in the book *Budapeste*, the movie *The ghost writer* and also in the polemic surrounding Bruna Surfistinha's autobiography. Besides that, we made a dialogue between two professionals who work as ghost writers so that we could notice the differences in their perception about that profession.

**KEY WORDS:** ghost writer; authorship; autobiography; ghost; writing.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>2. A TEORIA POR TRÁS DO FANTASMA</b> .....	10
2.1 A morte do autor .....	10
2.2 O que é um autor? .....	14
2.3 O prazer do texto .....	17
2.4 O autor .....	19
<b>3. FIGURAÇÕES DO GHOST WRITER</b> .....	23
3.1 <i>Budapeste</i> .....	23
3.2 <i>O escritor fantasma</i> .....	32
3.3 <i>Budapeste x O escritor fantasma</i> .....	36
<b>4. A APARIÇÃO PROFISSIONAL DO GHOST</b> .....	37
4.1 Ghost writers respondem .....	38
4.2 A polêmica sobre a autoria de <i>O doce veneno do escorpião</i> .....	46
<b>5. CONCLUSÃO</b> .....	51
<b>6. REFERÊNCIAS</b> .....	55
<b>7. ANEXO I</b> .....	58
<b>8. ANEXO II</b> .....	59
<b>9. ANEXO III</b> .....	60
<b>10. ANEXO IV</b> .....	61

## 1. INTRODUÇÃO

*Nada tenho.  
Nada me pode ser tirado.  
Eu sou o ex-estranho,  
O que veio sem ser chamado  
E, gato, se foi  
Sem fazer nenhum ruído.*

(Poema "Ópera Fantasma", de Paulo Leminski)

Ao longo da história da humanidade, o brilhantismo de diversos autores foi reconhecido. Virgílio, Camões e Shakespeare são exemplos de autorias que marcaram diferentes gerações com as suas obras. Contudo, a história também é permeada por livros de autores e autoras que ou assinaram com pseudônimos ou não assinaram de forma alguma. É o caso de *O conto de Genji*, escrito por "Lady Murasaki", de *A epopeia de Gilgamesh*, com autoria desconhecida, entre outros. Em meio a tantos nomes e rabiscos, há uma figura distinta que passa a obter mais atenção no decorrer dos séculos XX e XXI: o *ghost writer*.

O ghost writer<sup>1</sup>, ou escritor fantasma, é aquele que escreve e, na maioria dos casos, tem o seu nome completamente apagado dos créditos; com o nome de uma outra pessoa real (e não um pseudônimo) assumindo a autoria. Na luz do dia ou nas sombras da madrugada, o fantasma chega e silenciosamente cumpre a tarefa de escrever um livro ou texto que não lhe pertencerá. Por vezes, é como uma missão secreta, tendo a condição de seu silêncio total já estabelecida no contrato, e, em outros casos, é uma parceria em dó menor que pode ser reconhecida no miolo do livro - ainda que tipicamente não apareça na capa.

Os escritores fantasmas comumente são contratados para a realização de autobiografias. Ou seja, devem escrever em primeira pessoa sobre uma vida que não é a sua. Para possibilitar esse trabalho, o/a ghost estabelece contato com o/a autor/a do livro, normalmente entrevistando-o/a extensivamente a fim de conseguir captar a sua história e também entender detalhes essenciais para a (re)construção de sua vida. Contudo, o trabalho de um escritor fantasma não está restrito a autobiografias, pois muitos profissionais da área atuam como fantasmas de livros didáticos, discursos políticos (recebendo a nomenclatura de *speech*

---

<sup>1</sup> Escreveremos a palavra de forma regular pois é um estrangeirismo que já foi incorporado no mercado literário brasileiro. Além disso, tal nomenclatura será futuramente abreviada nesta monografia através da sigla "GW", a fim de facilitar o fluxo de leitura.

writers) e também da literatura de ficção. Nos Estados Unidos, o autor James Patterson já é notório pela contratação de ghost writers para a confecção de seus livros. Patterson conta com um time de fantasmas pronto para botar no papel parte das ideias que o mesmo concebeu e que afirma não ter tempo para escrevê-las em sua totalidade. Entretanto, diferente da maioria dos casos conhecidos, os fantasmas de Patterson chegam a receber publicamente parte do crédito pelos livros, com seus nomes constando nas informações bibliográficas ou mesmo em uma letra menor na capa (na qual a autoria de Patterson permanece sendo destacada).

Para melhor compreensão dessa figura fantasmagórica e por vezes confusa, pretendemos fazer com que o fantasma vá se materializando ao longo deste trabalho, e para atingir esse objetivo, percorreremos três caminhos que julgamos mais relevantes: a teoria por trás do fantasma, figurações do ghost writer e a aparição profissional do ghost. No primeiro capítulo, abordaremos a questão da autoria na literatura baseando-nos em ensaios de Roland Barthes, Michel Foucault, Antoine Compagnon (entre outros), a fim de traçar os primeiros contornos desse fantasma paradoxal. Em seguida, no segundo capítulo, nós iremos propor a análise de como se dá a aparição dessa figura no âmbito da ficção, em especial no filme *O escritor fantasma* (2010), de Polanski, e na obra *Budapeste* (2003), de Chico Buarque. No terceiro capítulo, traremos o fantasma para o plano real e formularemos um diálogo entre dois profissionais de diferentes partes do mundo que atuam como ghosts, Tania Carvalho, Brasil, e Andrew Crofts, Reino Unido, para compreendermos como funciona na prática o trabalho do escritor fantasma. Por fim, relembremos o caso da autoria de *O doce veneno do escorpião* (2005), autobiografia de Bruna Surfistinha, para percebermos como a jurisprudência brasileira vem lidando com o escritor fantasma.

Ao realizarmos esse caminho paradoxal da morte à sobrevida e invenção do autor, pretendemos trazer um pouco mais de luz sobre a figura do ghost writer. Esperamos que o debate sobre a questão da autoria, desde o campo teórico até o campo literário e jurídico, possa reconhecer a sua problematização e se pautar não apenas pela invisibilidade de seus gestos, mas também pela autoria visível pelas frestas da janela do fantasma que saiu sem fazer nenhum ruído.

## 2. A TEORIA POR TRÁS DO FANTASMA

### 2.1 A morte do autor

Quando Roland Barthes publicou “A morte do autor” em 1967, o mundo acadêmico foi abalado pela radicalidade que aquele pequeno ensaio literário continha. O impacto foi tamanho, que até hoje ele é amplamente discutido e continua presente em diversas pesquisas e debates literários. Nesta seção, a morte do autor será novamente discutida, realizando um breve resumo da autoria ao longo dos séculos, de seu surgimento até a morte, para então considerarmos justamente a emergência de uma figura diretamente relacionada com a morte: o fantasma.

É sabido que a figura do autor nem sempre esteve presente como é hoje e que foi se modificando ao longo dos séculos e das mudanças tecnológicas e industriais que ocorreram. No início da história da humanidade, era considerado que aquele que escrevia estava apenas descarregando uma inspiração divina, servindo como uma luva para a mão que escrevia dos céus e, portanto, sendo desprovido de qualquer mérito humano. Posteriormente, no século XVI, a autoria passa a ser atribuída visando responsabilizar a pessoa por aquilo que foi escrito, como descreve Roger Chartier (1945 [1998]):

As primeiras ocorrências sistemáticas e ordenadas alfabeticamente de nomes de autores encontram-se nos índices dos livros e autores proibidos, estabelecidos no século XVI pelas diferentes faculdades de teologia e pelo papado e depois nas condenações de parlamentos e nas censuras dos Estados. (CHARTIER, 1998, p. 34)

E é através do apontamento do indivíduo, seja para fins de proibição ou de louvor, que um nome começa a ser atribuído ao autor dos livros. Posteriormente, o aspecto financeiro também passa a ser significativo, fazendo com que a possibilidade de lucro estivesse conectada à autoria e a seu publicador/editora. A relação é alterada não apenas de modo comercial, mas também na maneira com a qual o/a leitor/a se relaciona com a obra, pois agora cada palavra é relacionada pelo/a leitor/a com a pessoa que as escreveu, fazendo com que ocorra a ideia de uma troca indireta com o autor empírico. Seja o texto de ficção ou ensaístico, cada frase funciona como uma secreta chave de acesso aos pensamentos de outro. Sobre o surgimento do autor na era moderna, Barthes afirma que: “É pois lógico que, em

matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à pessoa do autor” (BARTHES, 2004, p. 1). Com essa mudança de paradigma, a autoria e a valorização da originalidade literária se fortalecem, ampliando os direitos do autor e engrandecendo continuamente a sua figura, que deixa de estar associada à inspiração divina ao ganhar nome próprio e começa a aproximar-se da figura do “gênio”.

Em meados do século XIX para o XX, a crítica literária estava cada vez mais focada em conhecer o autor para melhor compreender e explicar a obra - o que chamaremos aqui de uma visão tradicional da autoria e inclinação ao biografismo. Ou seja, para diversos críticos da época, a história pessoal do autor influenciaria imensamente o texto que seria escrito; de modo que, para muitos, Flaubert realmente seria a Madame Bovary, para além da frase de efeito. Logo, não foi por acaso que correntes e escolas literárias como o Formalismo Russo e o New Criticism surgiram pelo mundo afora, urgindo que o foco passasse a ser no que estava escrito, e não na pessoa que o escreveu - ainda que esse movimento de centralização do texto por vezes acabasse por fortalecer a imagem do autor como “gênio” que seria a origem da escrita e teve influência sob cada palavra.

Roland Barthes, estruturalista e pós-estruturalista, concordava com a necessidade de se distanciar da figura do autor, e “A morte do autor” simbolizou uma virada histórica na percepção da autoria. O ensaio quebrou a linha do tempo simbólica que ocorria entre o autor e seu livro, removendo a noção do autor como uma “figura paterna” para a sua obra e permitindo a interpretação de que, uma vez escrita, a obra responde por si só e não depende mais de ninguém. Barthes explica que:

O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha distribuída como um antes e um depois: supõe-se que o Autor *alimenta* o livro, quer dizer, que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho (BARTHES, 2004, p. 2, grifos do autor)

E afirma ainda que “o texto é a partir de agora feito e lido de tal sorte que nele, a todos os seus níveis, o autor se ausenta” (*ibidem*, p. 2). Ao romper com o cordão umbilical da ideia que o autor seria o antecessor do livro, passou-se a encarar a obra não como uma obra **de** alguém, e sim, como uma obra que vive e percorre o seu próprio caminho sozinha, uma vez que já foi escrita. Para o crítico literário, “Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita”

(BARTHES, 2004, p. 3). Portanto, dar um autor a um texto seria condená-lo a uma chave restrita de interpretação, na qual somente o autor teria a autoridade para romper a fechadura que contém os significados de sua própria redação. Com a morte do autor, o texto estaria livre para explicações diversas, de modo que passa a surgir no leitor o poder antes reservado ao autor (BARTHES, 2004).

Roland Barthes enxerga na escrita moderna a significância de um ato performático, como explicado pela linguística, “na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) para além do ato pelo qual é proferida” (*ibidem*, p. 3). Essa ruptura na visão da escrita faz com que a intenção do autor, antes tão cara aos críticos, fique esquecida nas lentes de contato de teóricos que já não a veem mais como algo relevante - ou mesmo possível. Sobre o escritor moderno, contrário ao autor, Barthes afirma que ele

nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora* (*ibidem*, p. 2-3, grifos do autor).

De modo que a escrita seria como o *Big Bang*, dando origem a tudo naquele exato momento, sem as amarras de um passado ou de um “eu” distante. O texto surge naquele instante e o escritor é materializado concomitantemente a isso. E é a partir desse ponto que gostaríamos de reintroduzir à conversa a figura que acaba problematizando esse nascimento, como veremos adiante, aquela que recupera o autor após a sua proclamada morte: o/a ghost writer.

Esse fantasma infame acaba por reformatizar a ideia prévia de uma autoria com cada palavra que escreve por outro, pois parte de seu trabalho inclui buscar a intenção do autor e criar um vínculo sanguíneo direto entre o autor e a sua prole literária. De modo que, ao escrever a narrativa de outro, ele nasce conforme escreve - no aqui e agora - mas, simultaneamente, dá a luz ao autor tradicional, que assinará o texto e simbolizará a sua origem e o seu passado. A crescente demanda no mercado literário por ghost writers pode, inclusive, sinalizar para um **desejo** de retomada tanto do sujeito quanto de autoria. O crítico Ítalo Moriconi, em seu ensaio “O século biográfico”, evidencia justamente uma nova virada do biográfico/autobiográfico no contemporâneo:

O viés do biográfico na contemporaneidade é indissociável do autobiográfico. Remetem ambos a relatos de vida, respectivamente a de terceiros ou a sua própria [...] ambos, consumo (ou circulação/recepção) e produção (criação) emergem contra o pano de fundo do que pode ser definido como tendência de época nestas primeiras décadas do século: o

imperativo da primeira pessoa, a implicatura do eu nos discursos de arte e de política, assinalando-se a presença de elementos auto e biográficos em boa parte da melhor ficção e poesia literária contemporânea (MORICONI, 2021, p. 1)

Atualmente, o “eu” que escreve vem continuamente ganhando força e tendo no uso de primeira pessoa uma potência por si só. Ser autor no século XXI é demarcar a existência, a potência e também a resistência de sua autoria. Hoje, escrever e sinalizar para a pessoa por trás do texto (o “eu”) é importante para que o mesmo se torne um escrito que simboliza uma vivência. Moriconi afirma ainda que: “Assinalamos então que, sim, por um lado o autor retorna como agente manifesto do discurso da escrita, retorna como figura-fetice nos dois lados do campo literário, o mercado e a academia” (MORICONI, 2021, p. 4). Considerando esse cenário, o ghost aparece com uma missão poderosa: ajudar a dar a voz literária para quem deseja (e por vezes precisa) possuir um “eu autoral” ou uma escrita de si, como desenvolve Diana Klinger em seu livro *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2016).

Não à toa, o profissional GW é representado pela figura do fantasma, ser que permanece vivo mesmo após o seu falecimento, pois o ghost vaga pelo cemitério em busca da autoria enterrada e que agora ganhou vida sobre uma nova forma. Afinal, para escrever e assinar como outra pessoa, é necessário que um GW se torne aquele outro indivíduo, ainda que temporariamente, e, para isso, não pode-se haver o apagamento total do autor.

Sua atuação é diferente daquele que assume um pseudônimo ou heterônimo, pois, ao invés de criar uma nova *persona*, o ghost calça os sapatos de uma pessoa que já existia e respirava antes de ter entrado em contato com ele. É um ato de possessão e transformação ao invés de um momento de pura criação; requer um passado para que possa existir um futuro, pois envolve adequar-se e converter-se à vida do outro enquanto a escrita é realizada, alterando a dimensão estética do texto que, desde o primeiro momento em que as palavras são colocadas no papel, já não é mais daquele que as escreveu. Paradoxalmente, o ghost continua realizando o duplo nascimento scriptor moderno x escrita, como mencionado por Barthes, mas o faz enquanto dá luz à vida após a morte do autor, com essa figura sendo reencarnada através do seu gesto de escrita duplamente performativo.

De modo que o GW brinca com a noção da morte da autoria ao recuperar a autoridade sob o texto, soldando secretamente a chave de interpretação única e entregando-a para o seu autor, que virará o detentor da chave. Além disso, ao realizar o duplo nascimento, o GW

recupera o passado para o texto, pois, ainda que ele escreva no presente, o seu nascimento é também um parto que possibilita e produz o autor, aquele que assinará o texto e se tornará a sua origem. Seja translúcido ou coberto por um véu, o fantasma está presente há muito tempo nas lendas, cemitérios, histórias, e, como veremos, até mesmo nas livrarias.

## 2.2 O que é um autor?

No ensaio “O que é um autor?”, de 1969, Michel Foucault traça a história da autoria ao longo dos séculos e realça o fato, como explicitado na seção anterior, da relação da escrita com a morte. Ele questiona o que é e o que já foi um autor através do tempo, evocando a função do autor, as ausências do texto e lembrando a importância que um único nome próprio pode dar à obra. Ao tratar da morte, Foucault diz que:

A escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor.

[...] essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel de morto no jogo da escrita (FOUCAULT, 2013, p. 268-269).

O filósofo francês recupera a noção de impessoalidade mencionada anteriormente por Barthes e a desenvolve, afirmando que a morte do autor deixa de ser uma fatalidade e passa a ser um assassinato premeditado por sua própria existência. A imortalidade do autor é substituída pelo sacrifício do mesmo, que deve findar-se metaforicamente a fim de que sua obra possa viver sem amarras, desapegada de sua função de autor. Sobre a função, Foucault afirma que ela atua em quatro principais vieses - no nome do autor, na relação de apropriação, relação de atribuição e na posição do autor - e também explica que a função está intimamente conectada ao sistema no qual opera, não estando distanciada dos nuances da sociedade, e sim, fazendo parte integral desse meio.

A função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce e se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de

operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (FOUCAULT, 2013, p. 279-280).

Como exemplo, o francês cita a escrita de uma carta e de um contrato, que podem ter um signatário ou um fiador, mas, nem por isso possuem um autor. A autoria estaria conectada ao avanço do sistema capitalista e judicial, como mencionamos anteriormente, e, portanto, também ao significado, contexto e finalidade de para onde as palavras foram escritas, pois passam a carregar com elas uma certa responsabilidade e conjuntura. Essa noção fica mais clara quando nos debruçamos sobre como a função atua no nome do autor:

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.), ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si (*ibidem*, p. 273).

O nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa” ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status* (*ibidem*, p. 274, grifos do autor)

Na primeira citação, podemos observar que o nome não é um elemento banal, dispensável, pois cumpre um objetivo organizacional, relacionando os textos à autoria e, assim, começando a construir a noção (tão problemática quanto) de obra do autor, que nesse primeiro momento apoia-se principalmente em **quem** a escreveu. Já na segunda citação, percebe-se que o nome não atua apenas como algo que cataloga, mas também algo que anuncia: esse texto foi escrito por tal pessoa. Desse modo, as palavras ganham um peso maior pois passam a estar atreladas a uma figura que lhes confere maior relevância.

Ao considerar a desaparecimento do autor, que encerraria o papel funcional da autoria, o filósofo francês indica a contradição de fazer com que a escrita esteja relacionada à ausência, alegando que isso não a separaria totalmente do autor, e sim, permitiria que a figura do autor continuasse presente através do mistério excessivo em relação à autoria, o que faria com que ela não fosse esquecida.

Enfim, pensar a escrita como ausência não seria muito simplesmente repetir em termos transcendentais o princípio religioso de tradição simultaneamente inalterável e jamais

realizada e o princípio estético da sobrevivência da obra, de sua manutenção além da morte, e do seu excesso enigmático em relação ao autor?

Penso então que tal uso da noção de escrita arrisca manter os privilégios do autor a salvaguarda do *a priori*: ele faz subsistir, na luz obscura da neutralização, o jogo das representações que formaram uma certa imagem do autor. A desapareição do autor, que após Mallarmé é um acontecimento que não cessa, encontra-se submetida ao bloqueio transcendental (*ibidem*, p. 271, grifos do autor)

Considerando a assertiva de Foucault, podemos observar que se o autor deve se apagar a fim de escrever a sua obra, ainda que isso o prenda ao bloqueio transcendental, é o dever do bom escritor fantasma revivê-lo e recuperar as marcas de individualidade particular que foram conscientemente deixadas de lado a fim de atingir um neutro. Em outras palavras, é necessário que o fantasma faça o papel de vivo no jogo da escrita.

Se Sade desencadeava os seus fantasmas enquanto estava na prisão (FOUCAULT, 2013), o GW deve correr - ou flutuar - atrás deles com o objetivo de apreender a autoria que estava lhe escapando pelas pontas dos dedos. Se o nome próprio é, em certa medida, o equivalente a uma descrição (*ibidem*), o GW deve obtê-lo para conseguir proporcionar a seus leitores aquilo que se espera da função do autor. E é na criação do nome de autor, que vem a substituir o nome de nascença do ghost writer, que esse fantasma literário possibilita também o surgimento do autor, conferindo à pessoa representada - nem sempre relacionada ao meio literário - o *status* e a possibilidade da presença corpórea de um **autor**; alguém cujo nome cause um impacto.

É também nesse sentido que a assinatura invisível de um GW se diferencia de um pseudônimo, por exemplo. No *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, o pseudônimo é definido como “nome falso ou suposto, em geral adotado por um escritor, por um artista etc.” (CUNHA, 1982, p. 644), e nele é inventado um novo nome próprio relacionado a alguma pessoa, visto que o nome publicado a princípio não corresponde a alguém de verdade. Enquanto isso, o ghost não inventa um nome, e sim, produz uma autoria a partir do nome real. Após ter feito o autor emergir, ele entrega a autoria para o autor e vai embora com um calafrio.

Se “o anonimato literário não é suportável para nós, só o aceitamos na qualidade de enigma” (FOUCAULT, 2013, p. 276), o fantasma representa um duplo enigma, que muitos nem cogitam que de fato possa existir. Afinal, seu trabalho é anônimo mas visa criar um autor

rubricado que ganha um nome próprio real - só não o seu. Contudo, é a sua figura, a mão que escreve, que permanece especular e desaparece após traçar a última linha de palavras que contratualmente não serão suas. Na seção seguinte, analisaremos o que diferenciaria um texto de fruição e de prazer e como o GW se encaixaria nessa cisão.

### 2.3 O prazer do texto

Em 1973, Roland Barthes publica *O prazer do texto* e recoloca alguns pontos de “A morte do autor”, dessa vez com uma perspectiva um pouco diferente. Barthes reconhece que, apesar do autor estar morto, “[...] no texto, de uma certa maneira, eu desejo o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha (salvo no tagarelar)” (BARTHES, 1987, p. 37)”. É uma atração imprescindível para que o leitor e autor possam alcançar o prazer e até mesmo o gozo/fruição, distinção barthesiana que desenvolveremos a seguir.

Para Barthes (1987, p. 21), o **texto de prazer** é “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável de leitura”, enquanto o **texto de fruição** é “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus atos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem”. Esse último estaria intimamente ligado à escritura, ato de mais profunda conexão (ainda que em crise) com a linguagem. Porém, se só é possível atingi-lo no ato da escrita se o caminho é perdido, como e onde se encaixaria o nosso escritor fantasma, que, ao invés de andar em estado de perda, possui sempre objetivos e destinos definidos claramente?

Ora, é um sujeito anacrônico aquele que mantém os dois textos em seu campo e em sua mão as rédeas do prazer e da fruição, pois participa ao mesmo tempo e contraditoriamente do hedonismo profundo de toda cultura (que entra nele pacificamente sob a cobertura de uma arte de viver de que fazem parte os livros antigos) e da destruição dessa cultura: ele frui da consistência de seu ego (é seu prazer) e procura sua perda (é a sua fruição). É um sujeito duas vezes clivado, duas vezes perverso (BARTHES, 1987, p. 21)

A figura do fantasma é uma figura anacrônica por natureza, pois permanece existindo em um momento em que já não deveria mais estar ali. Atravessa meses, anos e séculos de

forma especular, vagando pelas costuras do tempo. Se, para Barthes, o sujeito anacrônico é aquele que frui da consistência de seu ego e procura sua perda, sendo por isso duas vezes clivado, o GW representa um lado diametralmente oposto do anacronismo, talvez por isso quatro vezes perverso, pois aproveita a inconsistência de seu ego, visto que isso possibilita que possua outras pessoas, e evita a perda, pois é nela que - a princípio - deixaria de cumprir a sua função. Como ele manteria as rédeas do prazer e da fruição em suas mãos se o seu toque serviria apenas para atravessá-las, impedindo o choque físico? Nessa impossibilidade, o ghost ganha uma perspectiva nova: tem ciência das rédeas da escrita, porém não pode alcançá-las.

Considerando os dizeres de Barthes nesse ensaio, não seria possível que um GW atingisse ou produzisse a fruição em seus textos, pois ele inevitavelmente carrega a neurose de uma pessoa com uma tarefa específica a ser cumprida, o que, naturalmente, impede o gozo. O seu desejo pessoal é omitido e dá lugar ao desejo e identidade do outro, seja o autor ou editor, que irá guiá-lo numa sessão de escrita que dificilmente passará pelos pontos que mais lhe fazem suspirar. Logo, ainda que o GW sinta sim prazer e desejo pelo texto e seus leitores, não poderá alcançar a fruição e o misto de sensações corpóreas após o gozo. Mas, vale ressaltar que o autor francês chega a pontuar que “talvez até então retorne o sujeito, não como ilusão, mas como ficção. Um certo prazer é tirado de uma maneira da pessoa se imaginar como indivíduo, de inventar uma última ficção, das mais raras: o fictício da identidade” (BARTHES, 1987, p. 80). E esse prazer específico e distorcido seria característico do fantasma, que não apenas se imagina como outro indivíduo; inventa para si o fictício daquela identidade, sendo tomado por gemidos que saem de sua boca espectral mas não refletem a sua própria voz.

Entretanto, há um ghost writer brasileiro notório que foi capaz de atingir a fruição em sua escrita: José Costa. Ele é o personagem principal do romance *Budapeste* de Chico Buarque - livro que analisaremos em detalhe no terceiro capítulo - e, através de sua jornada como escritor fantasma, conseguiu atingir o gozo literário.

Na narrativa de Buarque, acompanhamos o personagem na escrita de algumas autobiografias e demais textos encomendados e, conforme a leitura avança, percebe-se que os relatos foram se misturando ao narrar de José (conforme explicaremos no terceiro capítulo). Como leitores, já não sabemos mais o que de fato aconteceu com aquele que começou a trama e desde quando as histórias foram mescladas. A fruição é intensificada pela língua

húngara, que pouco a pouco penetra a vida e pensamentos de Costa. Barthes afirma que “a palavra pode ser erótica sob duas condições opostas, ambas excessivas: se for repetida a todo transe, ou ao contrário se for inesperada, suculenta por sua metade” (BARTHES, 1987, p. 56), e, em *Budapeste*, as duas condições surgem na vida do ghost writer. Na primeira metade do livro, José Costa passa a sonhar em húngaro - língua que desconhecia. Ela aparecia para ele em seu momento inconsciente e fazia com que ele falasse em perfeito magiar enquanto dormia. A língua húngara o seduzia sob os braços de Morfeu. E na segunda metade da obra, após a aparição de seu duplo, Zsoze Kósta, já morando na Hungria, é a língua portuguesa que lhe volta inesperadamente, exigindo que ele a olhasse e lhe desse atenção. Ao longo desses encontros, os Josés perdem-se na escrita e jorram sem nem recordar ao certo aquilo que escreveram; jogando as responsabilidades para o alto e atingindo a fruição.

Nesse caso, a realidade e fantasia misturaram-se inteiramente dentro do personagem, levando-o para além do prazer atingido pela ficção da identidade, como mencionado previamente por Barthes, e possibilitando que ele atingisse o ápice da escrita, usufruindo ao máximo de toda a trajetória e cada momento em que esteve em contato com as palavras escritas e verbalizadas. Logo, José Costa, ghost writer, alcançou o texto de fruição.

## 2.4 O autor

Antoine Compagnon, no capítulo “O autor” de seu célebre livro *Demônio da teoria* (1999), recupera algumas questões sobre autoria antes articuladas por Barthes e Foucault a fim de contestar certos pontos e trazer outras dimensões sobre o tema. Ele fala sobre a noção da autoria, o método das passagens paralelas e sobre as expectativas de coerência que recaem sobre um autor, alguns pontos que trabalharemos nesta seção. No seguinte trecho, poderemos observar como a sua perspectiva se difere um pouco da dos autores previamente apresentados:

Se é possível que o autor seja um personagem moderno, no sentido sociológico, o problema da intenção do autor não data do racionalismo, do empirismo e do capitalismo. Ele é muito antigo, sempre esteve presente e não é facilmente solucionável. No *topos* da morte do autor, confunde-se o autor biográfico ou sociológico, significando um lugar de cânone histórico com o autor, no sentido hermenêutico de sua intenção, ou intencionalidade, como critério de interpretação: a “função do autor” de Foucault simboliza com perfeição essa redução (COMPAGNON, 1999, p. 52).

Ele identifica que o problema da intenção do autor é antigo, ultrapassando os limites demarcados por correntes filosóficas ou mesmo estruturas sociais e indica que no lugar comum da morte do autor, misturou-se o sentido biográfico com o hermenêutico, bagunçando ainda mais a já complexa figura do autor.

Compagnon então, sugere o leitor como chave essencial de interpretação, como aquele que lê o autor morto para poder possuí-lo durante ou mesmo após a leitura. Ao invés de somente surgir através da morte do autor, como indica Barthes (2004), o leitor nasceria com o desejo de se sentir como o autor que ele matou e que, simultaneamente, lhe deu a vida. Considerando essa possibilidade, devemos olhar novamente para as autobiografias. Como o foco delas é a vida do autor ou autora, independente de sua morte ter sido ou não concretizada, quando o leitor as lê, ele busca sugar e absorver uma vida real que não é a sua. Isso faz com que seja traçada uma relação diferente daquela do leitor de ficção com o livro lido, pois o leitor não apenas deseja um novo começo em um universo distante, ele se apodera da vida do autor morto, andando com seus sapatos gastos. E se por acaso alguma passagem não fica clara para o leitor, ele busca em outros lugares por onde aqueles sapatos já pisaram, como em livros escritos anteriormente ou posteriormente. Tal busca consiste no método das passagens paralelas, discutido por Compagnon ao longo do capítulo. Compagnon diferencia entre o paralelismo verbal, aquele que descreve a identidade das palavras em contextos diferentes (COMPAGNON, 1999) e o paralelismo das coisas, que trabalha principalmente o sentido e a denotação (*ibidem*) e afirma que:

O recurso ao método das passagens paralelas, que, para esclarecer uma passagem obscura de um texto, prefere uma outra passagem do mesmo autor a uma passagem de um outro autor, testemunha, junto aos mais céticos, a persistência de uma certa fé na intenção do autor (COMPAGNON, 1999, p. 68)

No caso do paralelismo verbal, a fé na intenção do autor persiste pois, se não compreendemos o emprego de “palavra X” no “texto Y” do “autor Antoine”, buscamos por outro uso daquela palavra ao longo de sua obra, como no “texto Z”, a fim de que essa outra referência explique o que o autor quis dizer naquela passagem. Enquanto isso, o paralelismo das coisas busca por diferentes associações a algo ou a alguma pessoa para entender como ela era vista, percebida, julgada, etc.. Se no “texto Y” aparece a figura histórica “Pocotó”, procura-se reler o “texto Z”, no qual “Pocotó” foi sinônimo de “o cavalo branco de Napoleão”, por exemplo. Em ambos os casos,

vemos, pois, que o paralelismo de duas passagens será pertinente se, e somente se, elas remeterem a uma intenção coerente [...] Montaigne dizia: ‘eu nesta hora e eu daqui a pouco somos dois’, e se vangloriava de sua inconsequência. Se é de um instante a outro, de uma frase a outra que o autor muda de opinião, se autor é inconsequente, os paralelismos verbais tornam-se muito incertos (COMPAGNON, 1999, p. 75).

Desse modo, ainda que agora o leitor tenha se tornado a principal chave de interpretação após a morte do autor, percebe-se que ainda se espera tanto a intenção do autor como a coerência da mesma, pois sem ela não seria possível explicar qualquer passagem através desse método. Mesmo após o óbito, o autor ainda seria cobrado pelo uso correto de cada palavra. Contudo, “Detenhamo-nos um instante nesta expressão: o autor como *horse’s mouth*. Não seria pois o autor como intenção, mas como ventríloquo ou palimpsesto literário que o método das passagens paralelas convocaria” (COMPAGNON, 1999, p. 74). Com essa nova interpretação, Compagnon considera que o autor acabaria por se repetir sob distintas formas, sendo uma figura morta que escreve diversas palavras, mas que inevitavelmente caminha sob o mesmo percurso que fez anteriormente - aquele que já é familiar a seu leitor. Logo, quando surge uma dúvida sobre algum trecho, é cada vez mais assegurada a preferência por uma passagem de um mesmo autor ao invés de uma passagem escrita por outro autor para poder explicar o trecho em questão. Paralelamente a isso, mesmo quando não há dúvidas, a preferência por textos de um mesmo autor também ocorre no leitor que busca pelo desejo de obra, de totalidade.

Imaginemos, por exemplo, que estamos em uma livraria em busca de um livro de crônicas. Contudo, nosso autor favorito de crônicas, Rubem Braga, não está presente em nenhuma das estantes desse gênero naquela livraria, apenas na seção de livros de suspense. Podemos ver exposto um livro de crônicas escrito por Luis Fernando Veríssimo, mas nunca lemos nada dele antes. E então resta a questão: ler um autor novo ou voltar para o mesmo autor, ainda que em um texto diferente do desejado? A preferência é clara e sairíamos da livraria com um livro de suspense de Rubem Braga repousando cuidadosamente no fundo da mochila. Isso ocorreria pois, inevitavelmente, colocamos sob o autor as nossas expectativas de coerência e intenção na escrita.

Essa coerência é a de uma assinatura, como entendemos em história da arte, isto é, como uma rede de pequenos traços distintivos, um sistema de detalhes sintomáticos - repetições, diferenças, paralelismos - tornando possível uma identificação ou uma atribuição (*ibidem*, p. 79).

Logo, ao analisarmos o trabalho do escritor fantasma, podemos perceber mais uma de suas incumbências: a réplica da assinatura autoral. Não basta apenas escrever pelo autor, deve-se escrever **como** o autor, notando seus vícios, deslizes, falhas, acertos e qualidades. Mais do que agir como um ventríloquo ou *horse's mouth*, partimos aqui do princípio do ato da possessão; de tornar-se outra pessoa, tornar-se o autor.

Em “O escritor fora de si”, Diana Klinger explica que:

No Íon, Sócrates considera que os poetas e os rapsodos são seres possuídos pelos deuses, possessão esta que se dá através da inspiração das musas. Assim, os poetas *não são autores do que produzem*, mas agentes passivos [...] a ação divina nas ações humanas se descreve agora em termos relacionados a um *pneuma*, um sopro, como se uma voz soprasse internamente. E da mesma forma como no caso do *éntheos*, essa voz que assopra dentro faz com que o poeta não seja tido como agente causal do discurso: uma divindade fala *através* dele (KLINGER, 2016, p. 1-2, grifos da autora).

É interessante recuperarmos essa noção de *éntheos*, aquele que está possuído/tem um deus dentro de si, e que antecede a tradução de Ficino como “furor divino” (KLINGLER, 2016), a fim de tratarmos da possessão que ocorre na autoria moderna, problematizada pela figura do ghost writer. Propomos aqui que o GW, através da possessão calculada e remunerada, atua como o ser que entra dentro do outro, sentindo cada parte de suas entranhas para poder escrever por e como essa pessoa. O GW recupera a imagem do *éntheos* a partir de uma luz capitalista que faz com que o seu trabalho deixe de ter contornos divinos para ganhar uma presença translúcida, invisível. Simultaneamente, ele se torna aquele que possui, mas que também é possuído - seja pelo autor, ou pelo empregador.

A seguir, analisaremos como a figura do GW é retratada em algumas obras fictícias e notaremos através de quais pinceladas ela nos é apresentada.

### 3. FIGURAÇÕES DO GHOST WRITER

Neste capítulo, abordaremos a figuração do ghost writer na ficção através de duas obras: o romance *Budapeste* (2003) e o filme *O escritor fantasma* (2010). O livro de Buarque possui uma adaptação cinematográfica de 2009 dirigida por Walter Carvalho, enquanto a película de Polanski, por sua vez, é uma adaptação baseada no livro *The ghost* (2007), de

Robert Harris. A escolha por comentar duas obras em versões e formatos diferentes vai de acordo com o que julgamos ser mais pertinente à nossa discussão acerca da figuração do GW no âmbito da ficção, bem como leva em consideração o impacto que o livro e o filme selecionados tiveram dentro de suas respectivas áreas, na qual ganharam prêmios prestigiados como o Prêmio Jabuti de melhor livro e o Prêmio do Cinema Europeu de Melhor Filme.

### 3.1 *Budapeste*

Quando Francisco Buarque de Hollanda, um dos mais célebres artistas da música brasileira, publicou o seu primeiro romance *Estorvo* em 1991, “a obra causou desconfiança e polêmica no meio intelectual, especialmente por ter sido escrito por alguém fora do metiê literário” (PEREZ, 2011, p. 2). Contudo, após a majoritária boa recepção do livro pela crítica literária, o cantor e compositor começou a receber o contorno das letras que demarcariam um outro título a ser acrescentado em sua já memorável carreira: o de autor. Décadas mais tarde, após o lançamento de *Essa gente* em 2019, Buarque recebeu o Prêmio Camões de literatura e, com isso, reacendeu debates sobre a pertinência de sua presença dentro do meio literário. Mesmo após seis livros e cinco peças teatrais, para muitos ainda causava estranhamento associar o seu nome ao de um autor.

Com isso em mente, retornamos ao seu terceiro romance, *Budapeste*. Em um dos *blurbs* - pequenas citações presentes na orelha do livro de pessoas famosas ou célebres no meio literário que costumam elogiar a obra -, Beatriz Resende descreve o livro como “À maneira dos relatos de Cortázar ou das narrativas do Borges de Ficções, [em *Budapeste*,] cada vez mais, narrar e ser narrado confundem-se, como se confundem autor e personagem, criador e criatura” (2003, Orelha do livro). Sua descrição é uma síntese exemplar da história narrada e, simultaneamente, permite que indaguemos sobre a significância de ser Buarque a escrever sobre tal mistura e confusão. Em sua pequena biografia na orelha de seu próprio livro, o homem é descrito como “cantor e compositor” e palavras como “autor” e “escritor” são omitidas, afastando esse título do, arriscamos dizer, autor. Se na capa do livro é Chico Buarque que assina, na contracapa a autoria pertence a Zsoze Kósta, personagem da obra, portanto, confundindo-os mais uma vez. A capa de *Budapeste*, cujo projeto gráfico e diagramação foram feitos por Raul Loureiro, possibilitou a brincadeira do objeto-livro com o

livro fictício “O ginógrafo”, escrito pelo personagem central de *Budapeste*. O objeto não apenas se assemelha a autobiografia com tom de mostarda (ver Anexo I) descrita no romance, como também possibilita a apresentação do duplo, da confusão, representada visualmente pelo espelhamento da “capa original” na quarta capa (ver Anexo II), que confere brilhantemente tons de húngaro à língua portuguesa. Antes de adentrarmos na história e na representação do GW, gostaríamos de recuperar parte da apresentação de *Budapeste*, presente no site da Companhia das Letras:

Ao concluir a autobiografia romanceada *O ginógrafo*, a pedido de um bizarro executivo alemão que fez carreira no Rio de Janeiro, José Costa, **um ghost-writer de talento fora do comum**, se vê diante de um impasse criativo e existencial. Escriba exímio, "gênio", nas palavras do sócio, que o explora na "agência cultural" que dividem em Copacabana, Costa, meio sem querer, **de mera escrita sob encomenda passa a praticar "alta literatura"**. Também meio sem querer, vai parar em Budapeste, onde buscará a redenção no idioma húngaro, "segundo as más línguas, a única língua que o diabo respeita". Narrado em primeira pessoa, combinando alta densidade narrativa com um senso de humor muito particular, *Budapeste* é a história de um homem exaurido por seu próprio talento, que se vê emparedado entre duas cidades, duas mulheres, dois livros, duas línguas e uma série de outros pares simétricos que conferem ao texto o caráter de espelhamento que permeia todo o romance, e que levaram o professor José Miguel Wisnik a afirmar que se trata de "um romance do duplo" (COMPANHIA, 2021, grifos nossos).

Além de servir como uma sinopse satisfatória, é interessante prestarmos atenção nessa apresentação do livro, feita pela própria editora, pois há um nítido julgamento (trechos grifados) sobre o trabalho de um ghost writer, implicando que um GW seria incapaz de praticar a alta literatura - ou então escrever um texto de fruição, como em nossa análise de Barthes - dentro de sua profissão. Entretanto, Chico Buarque parece discordar dessas afirmações ao longo de sua narrativa, conforme vai apresentando os nuances da escrita e do ser-escritor e introduz nominalmente personagens-chave apenas mencionados por alto nessa apresentação, como Vanda, Álvaro, Kaspar Krabbe, Kriska, Joaquinzinho e Pisti.

O segundo capítulo do romance, intitulado “No caso das crianças”, é um capítulo longo, de 31 páginas, no qual, ao mesmo tempo em que muita coisa acontece, também serve para introduzir o ofício de GW dentro da vivência de José Costa para o leitor. Nele, entendemos não apenas como José opera, mas também como ele se sente a respeito disso. “Naquelas horas, ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário. Porque para mim, não era o sujeito quem se apossava da minha escrita, era como se eu escrevesse no caderno dele” (BUARQUE, 2003, p. 17). Para o personagem, havia uma certa excitação em tornar-se outro e em ver as possibilidades de

quem poderia ser se expandirem com o sucesso e repercussão de seu trabalho. Como Álvaro, seu sócio que não escrevia mas administrava, dizia, ele era o melhor naquilo. E, na lógica capitalista, o melhor há de ser duplicado (e reduplicado). Portanto, conforme os negócios e encomendas de escrita foram crescendo, um José Costa já não seria suficiente, conforme ele viria a descobrir.

Já de algum tempo, conforme acabei sabendo, o Álvaro adestrava o rapaz para escrever não à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros, o que me pareceu equivocado. Porque minha mão seria sempre a minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se transveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo (BUARQUE, 2003, p. 23).

Faz-se uso da alegoria das luvas, evocando a imagem de um objeto vestuário presente em nosso cotidiano que carrega a ideia da facilidade de tirar e colocá-lo; nesse caso, ser e tornar-se outrem. Álvaro, ao treinar o rapaz para escrever como Costa, não possibilitava que o menino fizesse as suas próprias luvas, que criasse o seu jeito de escrever pelos outros, e sim, dava a ele um par exatamente igual ao criado por José Costa. Ao ler os textos escritos pela sombra de seu próprio fantasma, o personagem diz que “Era aflitivo, era como ter um interlocutor que não parasse de tirar palavras da minha boca, era uma agonia. Era ter um plagiário que me antecedesse, ter um espião dentro do crânio, um vazamento na imaginação” (BUARQUE, 2003, p. 24). E essa situação irônica mostra que o rapaz e aqueles que o seguiram não realizavam o ato de posse típico feito por um GW, pois eles espelhavam à força a fantasmagoria do outro. Dentro do livro e do ofício, é como se José Costa fosse um perfeito fantasma, invisível, discreto - e ainda assim, presente - e seus imitadores estivessem apenas cobertos por um lençol enquanto buscavam a verdadeira translucidez. É durante esse momento de substituição terceirizada que a realização da autobiografia do alemão Kasper Krabbe vai se tornando mais e mais importante para que o GW conseguisse provar a própria relevância.

Já à tardinha, quando ele e seus rapazes deixavam a agência, eu sentia confiança para tocar o trabalho. Pegava a esmo uma das vinte fitas cassetes que o alemão deixara gravadas, ouvia vagamente sua voz, pousava os dedos no teclado, e eu era um homem louro e cor-de-rosa sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo e adentrei a Baía de Guanabara (BUARQUE, 2003, p. 29).

Nessa passagem, podemos perceber não apenas a necessidade de esvaziamento e concentração para a realização do trabalho, como também o modo como ele era feito. Desde a escuta das fitas cassetes até os dedos no teclado e a brusca mudança da narrativa, que

permanece em primeira pessoa mas que anuncia: tornara-se um homem loiro e cor de rosa. Parágrafos se seguem em meio a essa transformação, com o leitor perdendo-se na história sem saber ao certo se aquela é a narrativa de José ou de Kasper. E é então que há a quebra de texto, com Costa retirando as luvas da escrita:

Esqueci Teresa como já tinha esquecido Hamburgo, e larguei a companhia para fundar uma ONG, ou melhor, para catar mulher na praia, o que seria inimaginável sete anos atrás, quando adentrei a baía de Guanabara, e extasiado perdi todos os pelos, mas esse meu texto estava viciado, patinava, não evoluía. Alguma coisa me atrapalhava, palavras bizarras me vinham à mente, eu esfolava os dedos no teclado e no fim da noite jogava o trabalho fora (BUARQUE, 2003, p. 30).

Em apenas uma vírgula, o gesto da remoção ocorre e o personagem interrompe a sua fantasmagoria, arrancando-nos de Teresa e Hamburgo, retirando-nos daquelas memórias estranhas pois elas não estavam fluindo dentro de si. Costa não estava conseguindo se tornar Krabbe - ou ao menos, não de modo satisfatório. Essa impossibilidade continua por algum tempo e o prazo estipulado para a entrega do livro vai sendo extrapolado, o que coloca o personagem e a agência em maus lençóis. Com a paciência de Álvaro se esgotando, a urgência para colocar as luvas que não estavam lhe servindo vai ficando cada vez mais aparente até o momento em que o personagem finalmente consegue escrever a autobiografia de Kaspar Krabbe.

Desligou e disse que, se eu não me importasse, ele terceirizaria o livro do alemão, pois acabara de contratar um rapaz que era gênio, e não sei se estava blefando ou se teve mesmo a intenção de me espezinhar. De qualquer modo naquele instante fechei o jogo, arregacei as mangas, pousei os dedos no teclado, zarpei de Hamburgo, adentrei a baía de Guanabara e preferi nem ouvir as fitas do alemão. Eu era um jovem louro e saudável quando adentrei a baía de Guanabara, errei pelas ruas do Rio de Janeiro e conheci Teresa (BUARQUE, 2003, p. 38)

E engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas, e foram dias e noites sem pausa, sem comer um sanduíche, trancado no quatinho da agência, até que eu cunhasse, no limite das forças, a frase final: e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa. Voltei ao princípio do texto no computador, e a revisão de um livro era para mim um tempo de extremo apego. Logo, logo, ele teria um novo autor, e abrir mão de um livro pronto e acabado era sempre doloroso, mesmo para um profissional calejado como eu. Mas o livro do alemão, **talvez por ter sido escrito assim num jorro, eu nem conseguia desfrutá-lo**, as palavras me escapavam à vista. Palavras recém-escritas, com a mesma rapidez com que haviam sido escritas, iam deixando de me pertencer. Eu via minhas palavras soltas na tela e, horrorizado, imaginava que elas me abandonavam como o alemão perdia pelos. Imprimir o livro, folheei-o pela última vez e, por ter a sensação de que era meu livro derradeiro, já não o queria vender por dinheiro algum (*ibidem*, p. 40, grifos nossos).

Novamente, o mesmo processo de transferência de consciência no fluxo narrativo ocorre ao longo de uma só frase, com a vírgula entre “teclado” e “zarpei” demarcando a passagem para a mente do alemão. Entretanto, dessa vez ocorre algo curioso: José Costa prefere não escutar novamente as fitas. Como ele já as havia escutado antes e a escrita não tinha conseguido fluir, o personagem opta por se tornar o alemão através do que **ele** lembra das memórias do outro, sem a necessidade de entrar em contato direto mais uma vez com elas. É uma mudança sutil, mas que altera o seu procedimento profissional como ghost até então. No segundo trecho citado, podemos notar como a escrita passa a se conectar intrinsecamente com a história narrada, ao passo que a gravidez de uma mulher na vida de Krabbe serve como metáfora para o nascimento do livro nas mãos de Costa. Para além do objeto luva, todo o corpo entra em cena durante tal possessão artística.

Após a feitura da frase final da obra, o GW nos arranca da mulher amada, nos leva de volta ao ofício e nos permite conhecer um momento tão íntimo quanto essencial para o seu texto: a revisão. Com a simples constatação de que “logo, logo, ele teria um novo autor”, o personagem sintetiza o porquê de seu apego. Naquele último momento a sós com o texto, ele podia apreciar as palavras que escrevera antes delas lhe escaparem de vez. Se aquele livro havia sido escrito num jorro, o momento da revisão era, para ele, o derradeiro deitar na cama após o coito e observar a pessoa ao seu lado antes que as roupas voltassem a ser colocadas. Era o texto nu antes de vestir o traje de seu autor.

Na passagem grifada, Buarque descreve o livro do alemão como tendo sido escrito num jorro do qual o personagem não conseguira desfrutar. Havia sido um momento fora de si - e, nesse caso, tão fora de si que havia penetrado o íntimo do outro. Na seção sobre “O prazer do texto”, comentamos a distinção que Barthes realiza entre prazer e fruição, e ao analisarmos agora esse momento de descontrole delicioso de José Costa, é pertinente retomarmos a consideração barthesiana sobre o texto de fruição: “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus atos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 1973, p. 21).

Ao escrever a história de Kaspar Krabbe, José Costa sentiu a perda, o desconforto, a inconsistência (ao deixar de escutar as fitas) e fez a sua relação com a linguagem entrar em crise, como pudemos observar nas trocas narrativas realizadas em um só parágrafo e às vezes em uma só frase. Ou seja, na escrita de “O ginógrafo”, o escritor fantasma enfim atingiu a

fruição. O impacto foi tamanho que, como em transe, o personagem entrega o livro para Álvaro, erra na rua - tal como fez o alemão - e, num ímpeto, compra duas passagens para Budapeste sabendo que a sua esposa, Vanda, jamais aceitaria esse destino. Em apenas três páginas de desassossego após a fruição, a vida do personagem voa para longe, encerrando o longo capítulo e também dando força à transformação de José Costa em Zsoze Kósta.

Em “*Budapeste*, ou a inversão de Babel”, Alexandre Faria, professor e pesquisador, afirma que:

A experiência do congresso acaba por intensificar a crise existencial de José Costa, que se desdobra em duas outras crises. A primeira, de identidade, quando resolve assumir a autoria de *O Ginógrafo*, romance que escrevera de encomenda para Kaspar Krabbe, e que se tornara um *best-seller*. A segunda, de pertencimento, faz com que se diluam as fronteiras espaciais entre o Rio de Janeiro e Budapeste, assim como vão se redesenhando as suas relações afetivas e familiares, entre Wanda e Kriska [...] (FARIA, 2007, p. 16).

Na segunda metade do livro, as duas crises mencionadas por Faria vão ficando mais evidentes conforme o personagem passa a se descobrir em Budapeste, inicialmente afastando-se da profissão de GW - em parte, porque não dominava a língua, e em parte devido ao impacto de sua última criação. A cidade húngara representa tudo aquilo que José Costa não é, mas que Zsoze Kósta pode ser. E a ela, somam-se o ambiente, ruas, pessoas e, é claro, os sons. Com o fascínio pela língua que o diabo teme e que penetra os seus sonhos, Kósta torna-se poeta em húngaro. Seu romance com Kriska é marcado pela poesia, manchas de leite e esforço para aprender aquela nova língua que servia não apenas para a comunicação, mas também para o amor. Zsoze Kósta é a sua identidade contemporânea e o aprendizado do magiar é o que guiava o seu pertencimento. Ao deixar-se perder na capital da Hungria, o personagem revela: “Não me aborrecia caminhar assim num mapa, talvez porque sempre tive a vaga sensação de ser eu também o mapa de uma pessoa” (BUARQUE, 2003, p. 56). Ao admitir que pressentia que era o mapa de uma outra pessoa - não especificando se esta seria ele mesmo ou alguém desconhecido -, o personagem dá espaço para a análise de Alexandre Faria, que é perfeitamente visível através da evocação da imagem do objeto mapa, aquele que guia, narra o caminhar e, ainda assim, permanece impessoal, permitindo que seu uso seja fluído para qualquer um que o utilize. O mapa rascunha a escrita de uma história que não lhe pertencerá, permitindo tanto que a pessoa se encontre como se perca.

Próximo ao final do livro, quando já não restavam mais palavras para Vanda e José Costa já estava caracterizado como Zsoze Kósta, há um trecho que faz o personagem entrar

novamente em crise. Com a sua recém descoberta escrita poética, Kósta havia sido o GW de Kocsis Ferenc, poeta húngaro considerado como alta literatura, no livro “Tercetos secretos”. A escrita de “Titkos Háromsoros Versszakok” [Tercetos Secretos] lhe ocorrera tão facilmente e com tanta maestria que Kósta estava orgulhosíssimo de seu trabalho e, no lançamento do livro, julgava estar falando a sua versão mais perfeita de magiar. Seu brio é tamanho que enquanto caminha do lançamento para casa com Kriska, começa a recitar o poema, ansioso pela reação e risos de sua professora e amante. Contudo, Kriska não ri. Após ter escutado as últimas palavras da obra, ela afirma ter achado o livro “assim-assim”, nem cá nem lá. Pisti, seu filho, compartilha da mesma opinião, julgando-o um assim-assim mortífero. Com o orgulho ferido, Kósta busca entender o porquê da reação *blasé* e é então que um erro em aquilo que ele entendia como sua nova identidade e, concomitantemente, sua habilidade como GW, lhe é apontado:

Aí fiquei mordido, falei do prefácio do livro, assinado pelo professor Buzanszky Zoltán, falei das exaltações a Kocsis Ferenc que ouvira da gente graduada na fila de autógrafos. Pois bem, Kósta, há quem aprecie o exótico, disse Kriska. Exótico? Como, exótico? É que o poema não parece húngaro, Kósta. O que dizes? Parece que não é húngaro o poema, Kósta. Não me ofenderam tanto as palavras, quanto a cândida maneira com que Kriska as pronunciou. E disse mais: é como se fosse escrito com acento estrangeiro, Kósta (BUARQUE, 2003, p. 141).

A sua transformação não havia sido completada. Zsoze Kósta não havia conseguido dominar o húngaro e, portanto, não conseguira se tornar um autor húngaro. Ele era um poeta, sim, mas com versos e tercetos fora de lugar. Aos poucos, as letras de seu novo nome começam a ser apagadas e os contornos de José Costa voltam a aparecer, afastando-o de Budapeste. No final do capítulo, ele anseia por ouvir uma última derradeira palavra em magiar de Kriska, mas, tal como anteriormente lhe faltaram palavras em português para Vanda antes de deixá-la, Kriska permanece em silêncio e não lhe diz “adeus” ou qualquer outra coisa em húngaro. As palavras se esgotaram novamente, encerrando a passagem de Zsoze Kósta, que enfim retorna para o Brasil e percebe que aqui tampouco voltaria a ser o seu lugar. “O ginógrafo”, antigo best-seller, havia sido esquecido e até mesmo os livreiros estranhavam o som do título. Por outro lado, escrever a história ao lado de Vanda já não era mais possível. Ao tentar visitá-la para recuperar o que havia sido perdido, José para em frente ao prédio que compartilhavam e vê que as cortinas de seu apartamento estavam fechadas. Ainda que Vanda estivesse lá, ele não conseguia mais enxergá-la. De seu Rio de Janeiro, só

havia restado o mar. Entretanto, suas aventuras em terras brasileiras acabam durando pouco tempo, pois ele rapidamente recebe o telefonema e convite do cônsul da Hungria para retornar com visto de livre permanência.

No capítulo “Escrito aquele livro”, a doce ironia do destino acontece: um livro havia sido escrito com a sua autoria, sem que ele o tivesse escrito. Ou seja, Zsoze Kósta havia sido alvo de um ghost writer e agora a sua própria história seria contada pelas luvas de outros através do livro “Budapest”. Curiosamente, a atribuição de autoria ao seu nome foi o que bastava para que Kriska voltasse a olhá-lo com amor, pois, afinal, ele agora sabia escrever em húngaro, provando que as lições de Kriska tinham sido úteis. Ela já havia lido e relido o seu livro inúmeras vezes, bem como Pisti, e orgulhava-se imensamente de seu sucesso, colocando Zsoze numa posição que ele nunca estivera antes: a de uma autoria inesperada.

E me pediu que lesse o livro. Como? O livro. Eu não leria um livro que não era meu, não me sujeitaria a tamanha humilhação. E ela nem insistiu tanto, talvez porque soubesse que cedo ou tarde eu faria sua vontade. Apenas pousou o livro em meu colo e se deixou ficar inerte na cama. Tomei-o, suas folhas se soltavam em minhas mãos, eu não entendia por que precisaria ler um palavrório que ela já lera mais de trezentas vezes. Porém numa obra literária deve haver nuances, disse Kriska, que só se percebem pela voz do autor. Sem querer ela me dava a deixa para lhe comunicar, de modo peremptório, que não poderia ser eu o autor de um livro que trouxesse meu nome na capa. Ameacei arrancar meu nome daquela capa já meio manchada, untuosa, mas ao ver o sorriso plácido de Kriska, seus olhos caídos, sua pele quase transparente, tive pena de magoá-la. Ela decerto preferia seguir imaginando que fosse meu o livro que levava sempre junto ao peito. Era para ela muito lisonjeiro que um autor tão premiado, tido pelo venerando Buzanszky Zoltán como o último purista das letras húngaras, fosse este tipo selvagem que ela iniciara no idioma. Então coloquei meus óculos, abri o livro e comecei: **Devia ser proibido debochar de quem se aventura...** Devagar, Kósta, mais devagar, e as primeiras páginas foram duras de vencer. **Eu me atrapalhava com a pontuação, perdia o fôlego no meio das frases, era como ler um texto que eu tivesse mesmo escrito, porém com as palavras deslocadas.** Era como ler uma vida paralela à minha, e ao falar na primeira pessoa, por um personagem paralelo a mim, eu gaguejava. Mas depois que aprendi a tomar distância do eu do livro, minha leitura fluiu. Por ser preciso o relato e límpido o estilo, eu já não hesitava em narrar passo a passo a existência tortuosa daquele eu. E por mais que padecesse aquela criatura, Kriska tampouco demonstrava grande comiseração. Pois se tinha pelo eu do livro alguma simpatia, era com seu desumano criador que ela se encantava. E a sós com ela, na meia-luz do quarto esfumado, cheguei mesmo a me convencer de ser o verdadeiro autor do livro (BUARQUE, 2003, p. 172-173, grifos nossos).

Conforme a leitura de sua autobiografia avança, o conflito identitário do personagem abre espaço para a aceitação de um novo “eu” que possui a autoria. A frase que dá início ao livro fictício é a mesma que inicia o romance que nós, leitores, temos em mãos: “Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira” (BUARQUE, 2003, p. 5). Desse modo, a autoria do livro encontra-se mais uma vez em distúrbio, misturando os personagens José Costa, Zsoze Kósta, o ghost writer anônimo e o autor do romance, Chico

Buarque, em uma só história cuja narrativa em primeira pessoa já não pode mais ser delimitada através de uma vírgula. A mudança na voz do narrador ocorre a todo momento, e, ao término do livro, já não se sabe mais com certeza quem de fato narrou o quê.

Ademais, vale nos determos mais um instante sobre o segundo trecho grifado. Pela primeira vez, o personagem vivencia a experiência de ser possuído - e não plagiado, como era o caso de seus colegas de trabalho que tentavam reproduzi-lo. Antes que pudesse perceber, outro fantasma havia capturado a sua essência e tornara-se ele. As luvas de sua própria pele lhe escaparam de modo tão natural que ele nem notara que estava existindo através de outra pessoa até já ter o livro pronto em mãos. José Costa se reconhecia no texto, mas julgava as palavras deslocadas; se sentia deslocado. É apenas ao distanciar-se do eu do texto que ele consegue de fato sentir as palavras e começa a caminhar pelo mapa de sua vida como retratado por outro e, simultaneamente, por ele mesmo. Novamente, voltam as crises de identidade e pertencimento, como explicitadas por Alexandre Faria. Contudo, durante a leitura do livro, deitado com Kriska a seu lado, o personagem percebe que, em dado momento, passou a ler a história enquanto ela estava ocorrendo, o que lhe reafirmou o senso de autoria e lhe concedeu a derradeira paz - ou ao menos, o fim do livro.

### 3.2 *O escritor fantasma*

Em 2010, o longa-metragem *O escritor fantasma*, de gênero drama e suspense, foi lançada pelo polêmico diretor Roman Polanski<sup>2</sup> como adaptação cinematográfica do livro *The ghost*, de Robert Harris - que, junto com o diretor, também assina o roteiro do filme. O elenco conta com diversas estrelas de Hollywood como Ewan McGregor, no papel principal, Pierce Brosnan, como o ex-primeiro ministro britânico Adam Lang, Olivia Williams, como Ruth Lang, entre outros. A princípio, a trama é simples: um ghost writer é contratado para terminar a autobiografia inacabada de Lang. Inacabada pois o ghost writer anterior havia morrido

---

<sup>2</sup> Ao escolher tratar de um filme desse diretor neste trabalho de conclusão de curso, estamos optando por separar a obra do autor, buscando focar apenas nos aspectos do longa relevantes à profissão e representação do GW e, portanto, relevantes para este TCC. Evitaremos propositalmente focar na figura do diretor ao longo do texto pois reconhecemos que o crime pelo qual o diretor foi condenado permanece terrivelmente impune, bem como o fato de que em 2019 ocorreu uma nova acusação de estupro contra ele.

misteriosamente antes de terminar o manuscrito. Conforme a história avança, o envolvimento do ex-primeiro ministro com crimes de guerra vai ficando evidente, bem como a morte de McAra - o ghost anterior - começa a parecer cada vez mais suspeita. Em crescente estado de alerta, o personagem principal passa a investigar certos detalhes da vida de Lang para poder preencher as lacunas deixadas no manuscrito anterior.

Ewan McGregor atua no papel desse novo GW, que é um personagem tão pálido e fantasmagórico que nem chega a ganhar um nome próprio. Seu nome jamais é dito ao longo do filme e tampouco sabemos qualquer informação sobre sua família e gostos pessoais para além do fato de que tem um senso de humor seco e típico dos ingleses. Mesmo quando questionado sobre um relacionamento amoroso passado, descobrimos apenas que ele teve algo mais do que uma namorada, mas menos do que uma esposa. Ou seja, os detalhes de sua vida permanecem ambíguos. Ele é um fantasma sem personalidade e que, dentro da história, parece ter como principal motivação apenas acabar de cumprir a sua função e terminar o trabalho do GW anterior, ao mesmo tempo em que, ao começar a investigar a morte de seu predecessor, vai contra um dos princípios de sua profissão. Tania Carvalho, em entrevista concedida a nós (ver Anexo IV), ao falar sobre o filme afirma que: “Eu só acho que ali tem, como é ficção, tem um erro básico, que é o ghost writer se envolver na história policial. Aí ele deixou de ser ghost e virou o repórter. Que são duas pessoas diferentes [...] na hora que ele deixa de ser ghost e atua com ego, que ele vai em busca da investigação, ele morre. Simples assim” (ANEXO IV, p. 80). É interessante notarmos tal contraposição entre o ego e a morte pois, nesse caso, o emergir do ego é tanto a morte do livro como a morte de seu escritor fantasma, como veremos adiante.

Contudo, isso não significa que a representação do profissional GW tenha sido totalmente equivocada no longa-metragem, pois em diversas cenas ele faz reflexões e comentários pertinentes e verídicos sobre o seu trabalho, ao ponto que Andrew Crofts, um conhecido ghost writer e autor inglês, ao relatar em seu livro como foi assistir o filme pela primeira vez, comenta que: “At a press preview of the final film in a private Soho cinema my wife leaned across to me after only a few minutes. ‘Ewan McGregor’s saying all the same things you say,’ she whispered” (CROFTS, 2014, p. 114)<sup>3</sup>. Vale notar que no livro *The ghost*,

---

<sup>3</sup> Em uma sessão para a imprensa da versão final do filme num cinema privado em Soho, após apenas alguns minutos de filme a minha esposa se inclinou para mim. “Ewan McGregor está falando todas as mesmas coisas que você fala”, ela sussurrou. (tradução nossa)

o autor Robert Harris pediu licença para Crofts para utilizar trechos de seu manual de ghost writer<sup>4</sup> como epígrafe em cada início de capítulo. Ainda que as falas não tenham sido transpostas integralmente para a adaptação cinematográfica, o uso e conhecimento delas certamente possibilitou que o espelhamento no personagem de McGregor se tornasse mais verídico e plausível para os profissionais na vida real.

Ainda nos cinco minutos iniciais do filme, o personagem principal reúne-se com o editor e advogado de Lang a fim de provar por que ele deveria ser o novo ghost writer. Sem hesitação, perguntam o que ele poderá trazer para aquele projeto. Surpreendendo a todos, o GW responde que “nada”, pois não irá fingir ser alguém que não é só para que o contratem. Mas, após essa resposta paradoxal, ele termina de justificar a sua resposta: “E é porque eu não sei nada sobre política que farei as perguntas que revelam o coração de Adam Lang. E é por isso que se vende autobiografias. Coração” (O ESCRITOR, 2010, 0h5m13s).

Com tal afirmação, podemos começar a compreender um pouco mais sobre o método de trabalho do personagem, bem como recebemos uma avaliação geral sobre autobiografias. Ignorante sobre política, o GW do filme teria um mês para acabar o livro a partir do manuscrito original, recebendo \$250 000,00 por todo o trabalho. No momento de 0h24m41s do filme, ao se encontrar com Adam Lang pela primeira vez para começar a escrita, o ex-primeiro ministro pergunta: “Então, como vamos fazer isso?”. Em seguida, o GW sintetiza o seu trabalho em sua resposta: “Eu o entrevisto. Transformo suas respostas em prosa. Aqui e ali, acrescentarei textos relacionados, imitando sua voz” (O ESCRITOR, 2010). Essa pequena explicação serve não só para elucidar a dúvida de Adam Lang, mas também para explicar como funciona o trabalho do GW para o espectador que não está familiarizado com esse tipo de escritor.

Ao debruçar-se sobre o manuscrito feito por McAra, o novo GW lê o texto e percebe, com um bocejo, que a história está um tédio. Especialmente o início, onde McAra havia passado páginas e mais páginas elaborando sobre a origem do nome “Lang” e sobre a árvore genealógica do ex-primeiro ministro a fim de seguir a ordem cronológica de sua vida. Quando o personagem principal começa a reescrever a autobiografia, essa é a única passagem em que, como espectadores, nós podemos observar uma alteração real na escrita do manuscrito, pois a narrativa que, naquele momento, passa a ser o primeiro capítulo do livro, se torna a do encontro de Adam com Ruth, sua esposa, e como isso acabou se relacionando

---

<sup>4</sup> O livro *Ghostwriting (writing handbooks)*, publicado por Andrew Crofts em 2004.

com a sua entrada na política. Indagada sobre alguma técnica ou macete de escrita que haveria aprendido como ghost writer, Tania Carvalho afirma que um truque seria “buscar a história mais importante para abrir o livro” (ANEXO IV, p. 65). Ao escolher trocar o texto sobre a família Lang por uma narrativa que misturava amor e política, era precisamente isso que o novo GW buscava fazer, também compartilhando dessa técnica para envolver o leitor. Porém, ao longo do filme, o GW entende que essa história não poderia abrir o livro por um simples motivo: ela era falsa. E esta torna-se uma das primeiras lacunas para entender a trajetória de Lang.

Tendo que lidar com a agenda ocupada do político e a invasão de jornalistas em busca de respostas sobre os escândalos que rodeavam o homem cujos sapatos ele calçaria na hora da escrita, o ghost começa a passar mais tempo com Ruth. Há, inclusive, uma cena de jantar muito reveladora, na qual um tenta descobrir mais sobre a vida do outro e onde podemos perceber um claro juízo de valor sobre a profissão de GW, após a pergunta inicial feita por McGregor:

Ghost: Nunca quis ser uma política de verdade de fato?

Ruth: Claro que sim. Você não quis ser um escritor de verdade?

Ghost: Essa doeu.

Ruth: Perdão se te magoei. Acho que até fantasmas devem ter sentimentos.

Ghost: Nós somos espíritos sensíveis. (O ESCRITOR, 2010, 1h4m18s)

É evidente que, para Ruth, o GW não era um “escritor de verdade” e ele estaria apenas substituindo o aparentemente insubstituível Mike McAra, homem tão intimamente associado ao livro que ninguém nem saberia que morreu por ele. Contudo, fiel à sua palidez, o personagem principal da trama mal contesta a afirmação, ainda que seu ego possa ter ficado ferido.

Após o assassinato de Lang, a editora pressiona ainda mais para o lançamento do livro, pois agora o possível criminoso havia se tornado um herói aos olhos do público. O personagem de Ewan McGregor afirma que não quer mais escrever o livro e indaga em que lugar sórdido o editor o havia colocado, mas, na próxima cena, o livro já está finalizado e está em vias de publicação. O derradeiro momento em que a morte e o ego do fantasma entram em colisão ocorre no final do filme, durante a cena da festa de lançamento da autobiografia de Adam Lang. O GW havia sido convidado para o evento pela ex-secretária de Lang, Amelia. Os dois, que até então tinham passado apenas por interações profissionais, finalmente têm uma troca mais casual e amigável, na qual McGregor agradece pelo convite:

Ghost: Seu convite foi inesperado.

Amelia: Soube que você não foi convidado e achei que deveria ser.

Ghost: Fantasmas nunca são convidados para lançamentos. É uma regra. Somos constrangedores, como uma amante num casamento (O ESCRITOR, 2020, 1h57m43s).

Nesse diálogo, podemos notar a percepção que o escritor tinha de sua posição dentro a hierarquia e teia social após a finalização da obra. Desde o seu momento de entrada na festa, só o vemos interagindo com a sua acompanhante, jamais se aproximando das outras pessoas que conheceu durante a sua estadia na ilha. Ainda assim, ele havia aceitado o convite, indicando que apreciava a subversão de tal *modus operandi*. Ele leva o manuscrito original de McAra, antes protegido a sete chaves, como um presente para Amelia, que ri e menciona que não era ela que prezava tanto pela segurança daquele texto, e sim, a Central Intelligence Agency (CIA), pois havia algo sobre os inícios que os preocupava. É então que o detetive presente naquele GW é novamente despertado e ele volta a folhear o manuscrito até que finalmente consegue solucionar o mistério, juntando as primeiras palavras de cada capítulo. A resposta é anotada num bilhete anônimo que vai sendo entregue de mãos em mãos até chegar a Ruth, que ainda estava em cima do palco. Não há assinatura, mas o olhar deles se encontra e ela compreende que ele sabe. Ainda que não estivesse assinado, o seu último texto redigido sem dúvidas carregava o poder da autoria, fazendo com que até mesmo Ruth reconhecesse que ele era sim um escritor. Vemos o rosto do GW em *close* enquanto ele ergue uma taça em uma cena típica da representação de ego em glória, ainda que num momento de tensão, antes que ele saia correndo da festa com o manuscrito em mãos, incerto sobre o que fazer ou para onde ir com aquela informação. Andando no meio da rua, ele é de súbito atropelado por um carro e podemos ver as folhas do manuscrito sendo dispersadas pelo vento, com a morte enfim alcançando o ego e findando tanto o manuscrito como o seu escritor fantasma (e o filme). É um final dramático para um personagem apático, com o texto que ele não escrevera lhe escapando mais uma vez, logo após a sua autoria ter sido reconhecida.

### 3.3 Budapeste x O escritor fantasma

Olhando-os em contraste, podemos dizer que o personagem do escritor fantasma de Ewan McGregor é o completo oposto de José Costa. Um não tem nome próprio, mal sente, enquanto o outro tem identidades múltiplas e sente tudo a todo momento. A figuração do

ghost writer é extremamente diferente nessas duas obras abordadas, variando tanto no método de trabalho como na apresentação da personalidade e individualidade de cada um.

Entretanto, ainda que percorram caminhos opostos, os dois se assemelham no final, em que o ego e a questão da autoria voltam a estar presentes na vida de ambos. José Costa não morre, mas é possuído por um fantasma, e o ghost writer do audiovisual é assassinado<sup>5</sup> após ter compreendido os traços da autoria de seu predecessor e ter reivindicado a sua. Além disso, o conflito principal das duas obras ocorre quando o GW ultrapassa os limites de seu papel como escritor contratado e faz com que a história nasça de modo simultaneamente pessoal e intrapessoal, almejando a autoria conseguida através da possessão.

No próximo capítulo, observaremos como essas tensões da autoria ocorrem fora da ficção e como o profissional do ghost writer se comporta na “vida real”.

---

<sup>5</sup> No filme, após a revelação sobre o manuscrito, o personagem sai apressado do lançamento e é atropelado na rua sem o carro ao menos ter tentado desviar dele ou prestar socorro. Não fica claro para o espectador quem estava por trás do volante e tampouco vemos o cadáver do ghost, mas, considerando a tensão da cena anterior e o modo como esse final foi retratado, é possível interpretar que foi um assassinato.

#### 4. A APARIÇÃO PROFISSIONAL DO GHOST

*“In the 1830s Maquet, a novelist and playwright, had tried to have one of his own works published but was told: ‘You have written a masterpiece, but you’re not a name and we only want names.’” (CROFTS, 2014, p. 175).<sup>6</sup>*

A aparição profissional do ghost writer não pode ser precisamente datada justamente devido ao seu caráter fantasmagórico, mas, ao longo da história global e especialmente com o fortalecimento da noção de autoria, pode-se notar diversos casos em que escritores renomados contavam com a ajuda e talento de outras pessoas ao longo do processo de escrita e publicação. Em sua reportagem sobre GWs para o trabalho de conclusão de curso de jornalismo, Trombini afirma que:

É possível que todas as editoras do Brasil utilizem mão-de-obra de ghost writers [...] O editor da Record, Sérgio França - nessa área há 15 anos -, diz que a contratação de ghost writers pelas editoras é de acordo com a demanda, e que esta é inconstante. O escritor-fantasma recebe uma quantia fixa pela realização de seus trabalhos mas quando existe uma expectativa de que a venda do livro seja grande é previsto em contrato o pagamento de uma porcentagem dos direitos autorais (TROMBINI, 2014, p. 4)

Como não há estatísticas oficiais sobre essa profissão - em parte por ainda ser pouco conhecida e em parte devido ao contrato de confidencialidade -, neste capítulo nós nos desdobraremos sobre a experiência relatada por profissionais da área, focando em aspectos como o contato inicial com o autor, o ego dentro da profissão e a visão dos mesmos sobre o que é ser um escritor fantasma. Realizaremos um diálogo entre dois GWs conhecidos e de diferentes locais do mundo: Tania Carvalho, do Brasil, e Andrew Crofts, do Reino Unido. Para atingir esse objetivo, utilizaremos partes da entrevista concedida a nós por Tania (Anexo IV) intercaladas com trechos do livro *Confessions of a ghostwriter*, de Crofts, a fim de contrastar as suas visões e opiniões sobre o tema. Além disso, também abordaremos o famoso caso do livro da Bruna Surfistinha, que, ainda que de modo polêmico, tornou a profissão de ghost writer mais conhecida no Brasil.

---

<sup>6</sup> Na década de 1830, Maquet, romancista e dramaturgo, tentou ter uma de suas obras publicadas, mas foi informado que: “você escreveu uma obra-prima, mas você não é um nome e nós só queremos nomes” (tradução nossa)

## 4.1 Ghost writers respondem

Na página inicial de seu site, Andrew Crofts é descrito em inglês como um “ghost writer e autor que publicou mais de 80 livros, dos quais doze foram número um na lista de best-sellers do *Sunday Times*. Ele também guiou com sucesso um número de clientes internacionais pelo campo da publicação independente” (ANDREW, 2014). Por sua vez, Tania Carvalho é descrita como “jornalista, escritora com mais de 18 livros publicados, ghost writer por paixão, opção e profissão há mais de uma década” (GHOST, 2009). Ambos já contam com décadas de trabalho como ghost writer e desenvolveram uma assinatura fantasma que atualmente é recebida com deleite pelo mercado editorial. Contudo, vamos voltar ao início e descobrir como eles começaram a atuar como ghosts.

“My first invitation to ghostwrite came from a management guru I was interviewing for Director magazine”<sup>7</sup>, explica Andrew (CROFTS, 2014, p. 9). O guru havia sido contratado para escrever uma série de livros de negócios e gostaria de fazê-lo, mas estava sem tempo para isso, o que resultou na proposta de contratar Crofts como o seu ghost. Apesar da surpresa inicial com a oferta, Crofts refletiu e chegou a uma conclusão. “When I reflected a little further I realised that I had actually been doing much the same thing in journalistic form for clients of public relations companies, writing articles and speeches on their behalf. This was merely a protracted version of the same process” (*ibidem*, p. 9)<sup>8</sup>.

Já para Carvalho, o pontapé inicial para sua atuação como ghost ocorreu de modo indireto, com uma oportunidade de trabalho parecida, mas que podia contar com o reconhecimento de sua autoria. Ao narrar o ocorrido, ela relata:

Em 2003, eu fui convidada por um grande amigo, o Rubens Ewald Filho, e outro amigo, que era o Hubert Alquéres, que era o presidente da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, para participar de uma coleção chamada Coleção Aplauso. Que eram perfis biográficos, na primeira pessoa, de uma série de pessoas, de artistas, normalmente [...] E na verdade é o mesmo trabalho de um ghost writer, só que a gente assinava, não era ghost. Mas eu fiquei com esse cartão de visitas. E mercado é mercado, mercado sabe quem são os profissionais que trabalham na área. E a partir da Coleção Aplauso, algumas editoras

<sup>7</sup> Meu primeiro convite para ser um ghost writer veio de um guru de administração que eu estava entrevistando para a Director Magazine (tradução nossa)

<sup>8</sup> Quando eu refleti um pouco mais, percebi que na verdade já vinha fazendo praticamente a mesma coisa em forma jornalística para clientes de empresas de relações públicas, escrevendo artigos e discursos em nome deles. Essa era meramente uma forma prolongada do mesmo processo (tradução nossa)

começaram a me chamar [...] e uma editora chama aí outra fala assim “ah, eu preciso de um ghost writer”, e essa editora indica e eu fui trabalhando com editoras durante um bom tempo. (ANEXO IV, p. 62)

Tanto Crofts como Carvalho compartilharam o fato de terem compreendido que, de certo modo, já vinham fazendo trabalhos similares aos de um ghost dentro do meio jornalístico/literário, ainda que com outros contornos. Portanto, a primeira oferta para ser um GW simbolizou também a reflexão sobre o seu próprio trabalho e a compreensão de que, ao se reconhecer como ghost, uma nova gama de possibilidades profissionais se abria para os dois. Apesar de já terem feito parcerias com editoras, ambos trabalham hoje como profissionais independentes, sem intermédio de editoras ou agentes literários, com os clientes os procurando para contar as suas histórias. Atualmente, os perfis e informações de contato desses dois ghosts podem ser facilmente encontrados através do *site* individual de cada um, que lhes serve como um cartão de visita efetivo para possíveis novos clientes ou interessados no assunto, pois a página profissional e *online* de ambos contém informações sobre alguns trabalhos públicos já escritos, bem como uma breve biografia e sinalização de sua relevância no mercado. Sobre a vantagem da tecnologia para a descoberta de seus serviços como GW, Andrew Crofts afirma que “In the past it was almost impossible for anyone outside the closed world of publishing to know where to start looking for a ghostwriter, now all they have to do is type the word into their search engine and hit the ‘enter’ button” (CROFTS, 2014, p. 55).<sup>9</sup> E com tantos emails de propostas de livro chegando (e aqui focaremos nas autobiografias), como é que fazem para selecionar as histórias que escreverão? Toda história pode dar um livro? Crofts relata que:

I have to confess that the first (and sometimes only) criterion that I apply when deciding whether I want to do a book is whether I find the author and the story ‘interesting’. The most ‘interesting’ people, however, are not always the ones you would trust to care for your children, your grandmother or even your favourite puppy (CROFTS, 2014, p. 43).<sup>10</sup>

Many of the people who contact me about ghostwriting services have great stories to tell but they can be told in just a few thousand words, and they are probably not something that the reading public would be willing to pay for in isolation. There can, however, be a market

---

<sup>9</sup> No passado, era quase impossível para alguém de fora da bolha do mercado editorial saber por onde começar a procurar um ghost writer, mas agora tudo o que se tem de fazer é digitar a palavra na barra de pesquisa e apertar ‘enter’ (tradução nossa).

<sup>10</sup> Tenho que confessar que o primeiro (e às vezes único) critério que eu uso quando estou decidindo se quero fazer um livro é se eu acho o autor e a história “interessantes”. Mas, as pessoas mais “interessantes” nem sempre são aquelas que você confiaria para cuidar das suas crianças, avó, ou mesmo do seu filhote favorito (tradução nossa).

for these stories in magazines and there are ghostwriters who actively seek them out (*ibidem*, p. 103).<sup>11</sup>

Ou seja, o fantasma inglês foca primeiro no valor de entretenimento da história que recebeu e depois considera a possibilidade de expansão e desenvolvimento da mesma, avaliando o mercado ao qual ela se destina e também a possível recepção do público. Antes de aceitar tornar-se outra pessoa, Crofts age como um editor, filtrando as propostas de livros que chegam para ele. Por sua vez, Carvalho acredita que toda história dá uma autobiografia - desde que ela seja contada e bem escrita.

Eu não discrimino pela história, eu só não aceito, aquela coisa que eu falei, determinadas pessoas com as quais eu não quero conhecer tão bem. Eu não quero ouvir tanto. Eu não quero ser cúmplice [...] Pelo email dá pra saber se a pessoa tá viajando, se a cabeça dela tá em Marte [...] Embora eu não saiba toda a história, eu sei que ali tem uma mente confusa. Então essa mente confusa não me interessa muito, porque vai ser muito difícil fazer um livro. Uma pessoa que chega com uma história de muitas coisas horríveis na vida, é difícil que seja de fato essa vida. Essa é uma vida um pouco que está na cabeça das pessoas, assim como quando tudo é muito bom também. A vida é altos e baixos, e isso que interessa também no livro. Construção de uma pessoa a partir disso, das coisas boas e das coisas ruins. Enfim, tem um filtro aí, mas é pouco (ANEXO IV, p. 70).

Para a ghost brasileira, a índole, a clareza e o intuito do cliente interessam mais do que as possibilidades da história que será narrada, pois é **ela** que se tornará aquela pessoa no ato da escrita. Logo, o seu filtro surge também como um ato de autopreservação na hora da possessão. Como um exemplo disso, Tania explica que:

Já tive uma proposta uma vez, era um rapaz, um homem, que tinha sido acusado de um assassinato no Piauí e ele dizia que era uma campanha contra ele. Eu pensei, pensei, pensei e falei "não quero". Eu nem sabia a história toda, mas "será que eu quero?". E se ele foi o assassino? Será que eu quero corroborar a história dele? É uma opção minha, pode ser que ele fosse inocente mesmo, tomara que seja. Mas essa dúvida eu não gostaria de ter. Então como jornalista, se fosse uma entrevista, faria. Isso aí, certamente, qualquer um dos casos. Mas como ghost, eu quero ser ghost de alguém assim? Não, não quero (ANEXO IV, p.70).

Ao refletir sobre como eles enxergam esse momento da escrita por e como a outra pessoa, Crofts esclarece que não a vê por um viés fantasmagórico - ou mesmo o da possessão, como a descrevemos até então neste trabalho -, e sim, como a de um parasita.

There is something of the parasite about all writers, but ghostwriters particularly. I have always been more comfortable being a spectator at life's feast rather than a participant, allowing other people to have the adventures and face the dangers and horrors that I then write about from the safety of my own home [...] But isn't 'living on' one of the features of

---

<sup>11</sup> Muitas das pessoas que me contaram sobre os serviços de ghost writer têm ótimas histórias para contar, mas elas podem ser contadas em apenas mil e tantas palavras, e provavelmente não são algo que o público leitor estaria disposto a pagar para ler isoladamente. Contudo, pode haver um mercado para essas histórias em revistas e há ghost writers que ativamente buscam por elas (tradução nossa).

a parasite? My dictionary defines the word as: ‘any organism that grows, feeds and is sheltered on or in a different organism while contributing nothing to the survival of its host’. That seems about right (CROFTS, 2014, p. 224-225).<sup>12</sup>

Entretanto, o modo como o inglês descreve a relação de sobrevivência entre o parasita e seu hospedeiro acaba por estar de acordo com a nossa interpretação de posse de espírito do autor, visto que ela está envolta por uma dinâmica capitalista de produtividade. Paul Christopher Johnson, professor na Universidade de Michigan, ao discorrer sobre como a posse de espíritos está ligada semanticamente à propriedade e à ação de tomar posse, defende que “a posse de espíritos e a posse de propriedade não deveriam ser vistos como opostos, e então, enquanto assuntos ‘espirituais’ *versus* ‘materiais’, mas sim como campos ideológicos e semânticos completamente emaranhados” (JOHNSON, 2014, p. 78). Ele explica (2014) que as pessoas eram idealmente vistas como sendo a sua própria propriedade e donas de si mesmas, ligando em um só “eu” tanto o lado material como o espiritual. Logo, a posse por “espíritos errados” prejudicaria não apenas a individualidade - o espiritual - mas também a habilidade daquela pessoa de tomar posse - o material. Partindo desse ponto, podemos compreender como Crofts avalia a sua participação de parasita para com a vida do autor, na qual ele julga sobreviver às custas de ao mesmo tempo em que não produz nada novo para sustentar aquela vivência (ao menos durante a posse, pois posteriormente o livro se torna um produto), visto que a história já estava lá e ele apenas “embarcou nela”, permitindo que o mundo a conhecesse.

Em páginas anteriores do livro de Andrew Crofts, essa relação de sobrevivência e posse/posseção pode ser recuperada quando o autor fala sobre a responsabilidade do ghost para com as palavras que ele escreve, evocando uma nova imagem extremamente simbólica:

Writing a book in someone else’s voice allows the ghostwriter to abdicate responsibility for anything that is said. The release from that responsibility compensates for the inability to express your own views. In one way it makes it easier to tell a story dramatically and to introduce readers to the personality of the subject, but it is also an act of cowardice, a way of hiding behind a mask. It makes it much easier to express outrageous opinions, to justify shocking behaviour, if you are using someone else’s voice and letting them face any hostile responses that might come from readers (CROFTS, 2014, p. 205).<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Há algo de parasita em todos os escritores, mas particularmente nos ghost writers. Eu sempre fiquei mais confortável sendo um espectador na vida do que um participante, permitindo que as pessoas tenham as aventuras e que encarem os medos e horrores que então eu escrevo na segurança de minha própria casa [...] mas ‘continuar vivendo’ não é uma das características de um parasita? Meu dicionário define a palavra como ‘qualquer organismo que cresce, se alimenta e é abrigado em ou dentro de um organismo diferente enquanto não contribui em nada para a sobrevivência de seu hospedeiro’. Isso me parece correto. (tradução nossa)

<sup>13</sup> Escrever o livro na voz de outra pessoa permite que o ghost writer abdique da responsabilidade por qualquer coisa que é dita. A liberação da responsabilidade compensa a incapacidade de expressar as suas próprias opiniões.

Ao dizer que a liberação da responsabilidade compensa, Crofts aproxima-se da imagem comum de um fantasma arteiro - aquele que prega peças, brinca através de seus hospedeiros e, muitas vezes, revela alguma verdade até então escondida. Contudo, ao mencionar a máscara, nos transporta para um momento de solidão e despedida, pois o objeto terá que ser removido em algum momento, deixando as memórias e falas daquela pessoa para trás. O uso da máscara é simultaneamente o que possibilita que o GW aja com liberdade e é também o gesto simbólico de sua “prisão” no anonimato contratual. Curiosamente, em uma entrevista concedida ao programa *Trilha de Letras*, do TV Brasil, uma das primeiras coisas que Tania Carvalho fala - ainda que em tom de brincadeira - ao começar a interagir com Raphael Montes, autor e então apresentador do programa, é “eu vou tirar a máscara” (TV, 2018, 034s). A associação desse objeto ao GW é ainda mais significativa do que a das luvas ou sapatos, como mencionamos anteriormente, porque a máscara esconde o rosto do ghost e possibilita que a autoria de seu cliente seja mostrada; com a face dele tipicamente estampada na capa do livro. Diferente dos outros objetos vestuários, que agem como meios metafóricos para a inserção no corpo e alma do autor, a máscara serve como a supressão do ego do ghost writer na hora da escrita e, portanto, da possessão. Carvalho e Crofts concordam que é necessário suspender o ego para que um bom GW possa emergir.

Olha, infelizmente você tem que deixar o ego - isso eu acho que é a maior dificuldade de um ghost. Porque quando ele quer interferir na história, quando ele quer botar um estilo dele, ele mata o livro [...] Deixa o seu ego para quando você for escrever os seus livros [...] Não sei, eu acho que é um exercício de humildade diante do autor. De respeito ao autor. [...] Não pode existir censura à informação, que pode ser politicamente incorreta, nada. A pessoa está escrevendo. Se ela não perceber, se ela quer continuar seguindo esse raciocínio, é o livro dela. Não sou eu que tenho que modificar, não estou escrevendo o meu livro. Um ghost tem que ter isso muito claro, se conseguir, né: o livro não é meu. Você passa o tempo todo sabendo disso (ANEXO IV, p. 79).

I'm always banging on to journalists that one of the main attributes required for ghostwriting is that you need to be able to suspend your ego, and I certainly stand by it as a necessary part of the process (CROFTS, 2014, p. 115).<sup>14</sup>

---

Por um lado facilita contar a história dramaticamente e introduzir leitores para o personagem principal, mas é também um ato de covardia, um modo de se esconder atrás de uma máscara. Faz com que seja muito mais fácil expressar opiniões ultrajantes e justificar comportamentos chocantes, se você está usando a voz de outra pessoa e deixando eles enfrentarem qualquer reação hostil que possa vir dos leitores (tradução nossa).

<sup>14</sup> Eu estou sempre reforçando para os jornalistas que um dos atributos principais necessários para ser um ghost writer é que você precisa conseguir suspender o seu ego, e eu certamente acredito nisso como uma parte necessária do processo (tradução nossa)

Depois dessa etapa, já com o vestuário do escritor fantasma completo, é preciso dar espaço para a arte da escuta. Para poder se tornar outra pessoa, é essencial ouvi-la e deixá-la à vontade para falar os detalhes mais íntimos de sua vida - que às vezes nunca foram ditos em voz alta. Logo, o local onde ocorrerá a entrevista é de suma importância para que o cliente se sinta confortável e consiga relatar a própria história. Crofts afirma que:

It is always best for ghosts to talk to their clients on the client's home territory. Whether that means a palace in Africa or a brothel in Bangkok, a chateau in the Dordogne or a stilted hut in the Malaysian jungle, it needs to be somewhere where they feel completely comfortable and safe enough to open their hearts and spill their secrets. They need, in other words, to feel able to 'be themselves' (CROFTS, 2014, p. 137).<sup>15</sup>

Já para Carvalho, o silêncio do local é o fator mais importante na escolha, visto que ela precisa conseguir escutar, ver e se comunicar bem com o/a entrevistado/a para depois conseguir utilizar em sua escrita algo da maneira se comunicar e de se expressar do cliente, bem como nuances de sua fala oral.

Olha, eu acho que a primeira coisa é o silêncio no ambiente. Porque aquilo vai servir para depois eu mandar transcrever e usar muito. Então quando tem ruído é muito ruim, e é muito ruim como concentração. É um trabalho de concentração, é um trabalho olho no olho. Então normalmente é na casa das pessoas ou... já teve entrevistado, já teve livro que a pessoa foi pra minha casa [...] Eu não faço, detesto fazer em bar, restaurante, essas coisas. Às vezes as pessoas querem e eu **detesto**, não aceito. Só que agora, a pandemia mudou o mundo até nisso [...] hoje eu acredito que eu vá continuar fazendo pelo Zoom. Os próximos trabalhos que eu marquei, todos são pelo Zoom. Até porque, quando será que a pandemia realmente acaba? Então, a tecnologia apareceu e hoje também todo mundo está mais familiar com o Zoom. Todo mundo aprendeu a falar, trabalhar, tudo isso *online*. Então o meu caminho vai ser fazer pelo Zoom. Porque o olho no olho continua existindo, de uma forma ou de outra (ANEXO IV, p. 69)

Com a entrevista ocorrendo de modo presencial ou através de plataformas *online*, ambos escritores já desenvolveram técnicas para conseguir melhor capturar a história de seus autores, como observaremos a seguir.

Once I start the actual process of listening to the story it is always a good idea to begin at the beginning and work forward chronologically, even if the early days of someone's life appear irrelevant to the story they actually want to tell. The ghost needs to get to know them in order to recognise what questions to ask later. Only by knowing what has gone

---

<sup>15</sup> Para os ghosts é sempre melhor falar com os clientes num local em que eles se sintam em casa. Seja isso num palácio na África, em um bordel em Bangkok, num *château* em Dordogne ou em uma cabana na selva da Malásia, precisa ser em um lugar em que eles se sintam confortáveis e seguros o suficiente para abrir os seus corações e revelar os seus segredos. Eles precisam, em outras palavras, sentir que podem 'ser eles mesmos' (tradução nossa)

before will the ghost be able to gauge how they will think, feel and react in certain situations (CROFTS, 2014, p. 37).<sup>16</sup>

Andrew Crofts prefere que a história lhe seja contada de modo cronológico para que ele possa se organizar como escritor e também para que a conversa comece um pouco mais descontraída, com o autor lembrando de memórias distantes, que não necessariamente “vão direto ao ponto”, a fim de que aos poucos vá ficando mais confortável para começar a se abrir sobre outras partes (CROFTS, 2014) de sua história. Sobre a cronologia na escrita, Tania Carvalho comenta que:

[...] quando a gente começa a escrever como ghost writer, a gente tende a fazer a forma mais, mais simples, que é ser um pouco cronológico. E aí eu fui abolindo isso. O cronológico existe, porque ele facilita o leitor, ele facilita quem escreve, mas nada impede do cronológico ser interrompido em alguns momentos, e basicamente você usa os truques da ficção para colocar na frente aquilo que foi mais importante (ANEXO IV, p. 66).

Com a questão da cronologia em mente, gostaríamos de relembrar o exemplo do manuscrito inacabado do filme *O escritor fantasma*, que abordamos no capítulo dois deste trabalho. Mike McAra, o ghost original do ex-primeiro ministro, havia começado o livro com uma explicação das origens do sobrenome “Lang”, portanto, abrindo a autobiografia com um início tão respeitoso à ordem cronológica que ultrapassava até mesmo o caráter individual de Lang, recorrendo a membros anteriores de sua família. Contudo, quando o escritor fantasma de Ewan McGregor é contratado e começa a reescrever a história, a primeira alteração que o vemos realizando (ou ao menos, tendo a intenção de realizar) é justamente nesse início. Tal como Tania Carvalho sugere, o GW decide colocar na frente o que foi mais importante na vida do político - ou seja, o seu encontro com Ruth e a sua entrada na política. Ao falar sobre o desejo do leitor pela autobiografia, Crofts parece concordar com o uso desse truque, afirmando que:

Readers want to be moved to tears by stories, just as they want to be moved to laughter or to shrieks of fear. They want to ‘feel something’. A ghostwriter must catch the elements that produce that effect and reproduce them later on the page, not during the interview (CROFTS, 2014, p. 22).<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Uma vez que eu começo o processo de escuta da história é sempre uma boa ideia começar pelo início e seguir em frente cronologicamente, mesmo que os primeiros dias da vida de alguém pareçam irrelevantes para a história que ele/a quer contar. O ghost precisa conhecê-lo/a para poder reconhecer que perguntas deve fazer mais tarde. Somente sabendo o que a pessoa passou antes que o ghost vai ser capaz de avaliar como eles/as vão pensar, sentir e reagir em determinadas situações. (tradução nossa)

<sup>17</sup> Leitores querem ser levados às lágrimas pelas histórias, assim como querem ser levados a risadas ou arrepios de medo. Eles querem ‘sentir algo’. Um ghost writer deve capturar os elementos que produzem esse efeito e reproduzi-los mais tarde na página, não durante a entrevista. (tradução nossa)

Entretanto, na primeira leitura do livro cabe ao cliente decidir se está de acordo com como foi representado e com o fato daquelas histórias se tornarem públicas. Tanto Crofts (2014) como Carvalho (2021), relatam instâncias em que o autor ou o seu agente (no caso de celebridades) vetaram a narrativa de certas partes da vida da pessoa de vir à tona. Tania relembra que: “Eu fiz um livro que era muito forte mesmo, a história de um casamento muito conturbado, e a pessoa falou ‘não, eu não quero que os meus filhos leiam isso, determinadas coisas’. E está no direito delas, o livro é delas” (ANEXO IV, p. 72).

E quando o livro já foi publicado e o trabalho do ghost finalizado, resta somente a lembrança daquelas velhas luvas e sapatos que foram guardadas para sempre no guarda-roupa literário. Nos Estados Unidos da América, já é comum que o nome do GW também apareça na capa do livro - ainda que em letras miúdas, mantendo o destaque para o nome do autor - ou então seja mais diretamente mencionado na contracapa ou na orelha, como quando aparece escrito “em relato a \_\_\_\_”. Porém, a prática de assumir publicamente a contratação de um GW ainda permanece como algo incomum no Brasil, onde majoritariamente persistem os contratos com uma cláusula de confidencialidade que impede que o ghost assuma publicamente a sua participação na obra. Mas, como exceção, Carvalho relata que:

Eu fiz um livro sobre uma mulher, a primeira mulher diretora de uma escola de samba no Rio de Janeiro, ela fez questão que eu escrevesse a introdução do livro. E eu não assinei o livro, mas ela queria que eu me colocasse como autora do livro, como ghost dela. E eu falei, "mas menina, eu sou ghost, não preciso aparecer". E ela falou "mas por que que você não quer aparecer no meu livro?". E eu falei, "não, não é isso...". Aí eu combinei com ela que eu faria a introdução. E aí é onde eu conto que eu sou a ghost dela, que não sei o que lá, que ouvia as histórias, como é que tinha sido... ficou um pouco como o da Coleção Aplauso. E fui no lançamento, tudo, claro, mas aí era uma coisa aberta, é uma opção da pessoa, se ela quer. Normalmente eles não querem, está certo. O livro é deles. Mas se ela quis, tudo bem. Também não tem nada demais nisso (ANEXO IV, p. 74).

Por sua vez, a explicação de Crofts vai de acordo com o relatado acima, frisando que normalmente o ghost simplesmente desaparece após o término do livro, deixando de vez o contato com o autor e a aproximação da autoria.

Most clients don't even admit that they've used a ghostwriter; they certainly don't want to invite him or her half way across the world to the launch party. In most cases they don't even let the ghost know that there is going to be a party. Once the book is written and delivered the ghost normally slinks back into the shadows and moves on to the next project, allowing the client to bask in the glory of being a published author (CROFTS, 2014, p. 5).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> A maioria dos clientes nem mesmo admite que usou um ghost writer; certamente não querem convidar ele ou ela do mundo para a festa de lançamento. Na maioria dos casos, eles nem deixam o/a ghost saber que vai haver o lançamento. Uma vez que o livro é escrito e entregue, o/a ghost normalmente se esgueira de volta para as

Considerando essa prática de retorno às sombras, não foi por acaso que o livro *O doce veneno do escorpião*, a autobiografia de Bruna Surfistinha, gerou uma imensa polêmica no meio literário quando o ghost writer que escreveu o livro, Jorge Tarquini, entrou na justiça para que a sua autoria fosse reconhecida. Na próxima seção, lembraremos esse caso e atentaremos para aspectos interessantes e contraditórios sobre a figura profissional do ghost writer.

#### 4.2 A polêmica sobre a autoria de *O doce veneno do escorpião*

O livro *O doce veneno do escorpião*, autobiografia de Raquel Pacheco, mais conhecida como Bruna Surfistinha, foi lançado em 2005 e gerou uma grande repercussão por parte do público leitor e também do público já previamente interessado na história de Surfistinha. A obra foi publicada em mais de 40 países, contando com traduções para o espanhol e inglês, e ganhou uma adaptação para o cinema, estrelada por Deborah Secco, em 2011. A história narrada revela detalhes sobre a rotina de uma garota de programa e fornece *insights* sobre a vivência pessoal e motivos de Raquel, explicitando o que a levou a chegar nesse ramo e a tomar as decisões que tomou. O livro alterna entre relatos sobre a vida pessoal/familiar de Raquel Pacheco e a vida profissional de Bruna Surfistinha, demarcando com fontes tipográficas diferentes as duas mulheres que coabitam dentro da autora.

Desde o lançamento do livro, já era fato público que ele havia sido escrito com a colaboração de Jorge Tarquini, jornalista que havia atuado como ghost writer no processo de escrita e que constava na capa através dos dizeres “em depoimento a Jorge Taquini”. Em entrevista concedida a Ramon Mello em 2011, com o lançamento do filme se aproximando, Pacheco foi questionada sobre se ela se considerava ou não escritora, o que rendeu a seguinte resposta:

Em parte. Não escrevi os meus livros, e sim o jornalista Jorge Tarquini. Mas isso não significa que eu seria incapaz de escrever um sozinha. Escrevo no meu blog, sempre gostei muito de escrever e de ler. Há alguns meses escrevo algo como uma tese e, como o meu

---

sombras e segue para o próximo projeto, permitindo que o/a cliente se delicie com a glória de ser um autor publicado. (tradução nossa)

sonho é me tornar psicóloga, sei que o que tenho escrito será de grande valia para mim. Quem sabe até, futuramente, não se torna um livro (PACHECO, 2011).

Na citação acima, podemos observar que Pacheco reconhecia abertamente a contribuição do jornalista, ao mesmo tempo em que compreendia que isso não removia a sua própria assinatura autoral. Em entrevista concedida ao *Pedraço da Vila* em 2011, Tarquini fala em detalhes sobre como foi o processo de escrita do livro.

Marcamos um encontro para decidir a parte dos negócios, como o livro seria feito. Fechamos, então, o contrato com a Panda Books — do meu amigo Marcelo —, e começamos a trabalhar. Eu pedia para ela uma hora dentro da dinâmica da sua vida — o tempo de um programa. Ia com meu gravador no flat onde ela atendia, em Moema, bairro onde também morava. Às vezes, tinha que esperar porque ela estava com clientes, em outras, os clientes chegavam enquanto conversávamos. Tínhamos esses bate-papos de uma hora, somados às minhas pesquisas de jornalista, por checar algumas informações (TARQUINI, 2011).

Depois, ao responder sobre o que lhe interessava naquela história e sobre como foi juntar o duplo Raquel Pacheco/Bruna Surfistinha, o jornalista revela que:

Como autor, eu achei a história da menina — Raquel Pacheco — muito mais interessante do que a da garota de programa. Mas Bruna tinha uma história completamente diferente: uma garota de classe média alta, filha de família envolvida com Direito. Enfim, a aluna do Bandeirantes que larga tudo e, aos 17 anos, se prostitui em um privê dos Jardins. Eu queria saber como é que funcionava a cabeça dessa mulher! Ela tinha todas as possibilidades: bem educada, bem criada, bem nascida... O livro brinca muito com essas duas meninas, fala da Raquel e fala da Bruna - eu não queria perder isso; acredito que é o que reveste o livro de uma certa qualidade literária. Existe uma história. Jornalista é um contador de história (TARQUINI, 2011).

Logo no início de sua resposta, Tarquini já se coloca como autor, mostrando a autoridade por trás de seu argumento. Do jeito que ele explica, percebe-se que a sua linha de pensamento na montagem do livro foi pautada pelo que **ele** queria saber da história da mulher e não necessariamente pelo que ela tinha interesse em passar para o público. Tal perspectiva é ampliada quando ele revela, na mesma entrevista, que primeiro mostrou o livro ao editor, antes mesmo de mostrá-lo à Bruna. Fica evidente que, para ele, *O doce veneno do escorpião* era o livro de um jornalista com um grande furo, e não o livro autoral de Raquel Pacheco. Ao dizer que “jornalista é um contador de história”, o homem firma-se como profissional de jornalismo que estava fazendo um trabalho biográfico e autoral da garota de programa, removendo qualquer possível fantasmagoria de suas palavras.

Contudo, foi somente anos mais tarde que a questão sobre a autoria do livro gerou uma grande polêmica, pois Tarquini moveu um processo contra Raquel Pacheco e a Editora

Original/Panda Books pedindo o reconhecimento de seu direito autoral exclusivo, bem como indenização pela violação de danos morais e profissionais. Em 2015, o pedido foi negado em primeira e em segunda instância, reafirmando que a autoria da obra seria apenas de Pacheco. Ao julgar o recurso especial nº 1 387 242/SP, do Superior Tribunal de Justiça, concluiu-se que Tarquini foi contratado na condição de ghost writer e também que:

Não há dúvida de que a personagem e suas estórias, baseadas ou inspiradas em sua vida como prostituta, são criações exclusivas da ré Raquel, anteriores à publicação do livro. Como não criou a personagem e respectivas estórias, contadas ao autor ou redigidas pela própria ré em seu endereço virtual, antes da publicação do livro, ao autor coube tão-somente a tarefa de redigir o texto do livro com coesão, correção gramatical e estilística e maior apelo comercial. A tarefa de redação de estórias alheias relativas à personagem criada por outrem não traduz qualquer desenvolvimento artístico, literário ou criativo (BRASIL, 2015).

Neste trabalho, não nos interessa entrar nos pormenores da decisão judicial, mas é importante atentarmos para esse caso a fim de entender como a jurisprudência em nosso país compreende a profissão e os direitos do ghost writer. A defesa de Tarquini argumentava que essa cessão de direitos autorais - concedida para ele por Raquel Pacheco como uma forma de pagamento - configurava a possibilidade dele ser o detentor sob todos os direitos autorais, o que o tornaria o autor oficial do livro. Entretanto, a justiça brasileira é bem firme em seu posicionamento quanto aos casos envolvendo GWs, reafirmando sempre a questão contratual e também o fato de que os ghost costumam ter ampla ciência de que o livro não lhes pertencerá. Em um caso similar de 2013, em uma Apelação Cível no qual o apelante afirmava não ter atuado como GW, a decisão judicial (que também negou a sua apelação) afirma o seguinte sobre os direitos autorais:

Como bem pontuou o juízo sentenciante, a proteção estabelecida pela lei dos direitos autorais "visa evitar a usurpação de idéias ou da criação literária ou científica de outrem, e não impedir que uma autoridade ou qualquer outra pessoa conte com a colaboração e assessoramento de terceiros para emissão de notas, de discursos, de artigos opinativos, que refletem o seu pensamento e as suas convicções. Seria muito estranho que a Presidenta da República, por exemplo, ao final de um discurso tivesse que dizer que esse texto foi elaborado pelo assessor Fulano de Tal" (BRASIL, 2013).

A partir desses dois casos, podemos notar um posicionamento sólido por parte dos tribunais brasileiros quanto à profissão e direitos do ghost writer. Essa postura é de suma importância para a garantia da profissão do ghost no Brasil, pois, se a justiça fosse leniente quanto aos direitos do autor - aquele que assina o livro -, imagina-se que nenhuma editora ou contratante teria vontade em continuar trabalhando com ghost writers, pois esses poderiam

reivindicar a autoria a qualquer momento e, logo, acabar removendo o próprio caráter fantasmagórico que dá sentido ao seu trabalho e faz com que tantos os busquem para escrever os seus livros. Desse modo, os tribunais acabam por proteger os interesses do contratante e do contratado - ainda que modo paradoxal.

Retornaremos agora ao caso de *O doce veneno do escorpião* a fim de analisar como a figura do ghost writer é pautada e, conseqüentemente, como ela repercutiu após a tomada da decisão final judicial. Nela, o trabalho inteiro do GW foi reduzido a “apenas a tarefa de redigir o texto do livro com coesão, correção gramatical e estilística e maior apelo comercial”. Conforme pudemos observar no capítulo anterior, o processo de tornar-se outra pessoa não é simples e com certeza não é apenas o de um redator, pois passa por uma extensa e íntima coletânea de entrevistas, transcrição das mesmas e, apenas então, pela realização da escrita; que, por sua vez, é autoral. Além disso, organizar a vida de outro ser humano - ainda que de um tão interessante como Surfistinha, que já havia escrito alguns relatos em seu blog pessoal - de modo a torná-la atraente para o leitor também requer técnica, envolvimento e, acima de tudo, compreensão e escuta das histórias do cliente.

Em matéria publicada no portal do *Jornal opção* sobre a decisão judicial do caso, podemos notar fortes comentários de internautas a respeito do livro e também acerca da profissão de ghost writer. Gostaríamos de destacar aqui o comentário do usuário “Guilherme”, bem como a resposta deixada pelo usuário “Jorge Tarquini” (ver Anexo III) - o qual podemos apenas assumir se tratar do real jornalista que atuou como GW. Guilherme inicia o comentário da seguinte forma:

Com todo respeito, ele vendeu a sua moral antes da publicação do livro. Não vejo como falar em direito moral de alguém que aceita escrever a estória criada por uma pessoa, cobrando um preço para isso e se comprometendo a não assinar a obra, a manter-se no anonimato (BELÉM, 2015).

Para o internauta, a moral já haveria sido suspensa - ou então, entregue - no ato da contratação do ghost writer, indicando que o profissional, a fim de realizar a posseção ou então agir como parasita, teria que abdicar da própria moral para poder efetuar a escrita como outra pessoa. Em seguida, pode-se notar que Guilherme faz uma breve confusão entre a história narrada - uma não-ficção - e uma história de ficção, pois afirma que a estória fora criada por Raquel Pacheco ao invés de vivida pela mesma. Ainda que pareça uma distinção pequena, a diferenciação entre os dois tipos de história é essencial para compreendermos o

papel do GW na escrita de uma autobiografia. Pois, afinal, há um abismo entre viver algo e conseguir fazer disto uma história a ser contada. Nesse caso, foi Tarquini que criou o livro, ainda que a autora seja, de fato, Raquel Pacheco. Outro ponto interessante é o espanto com o fato de que o ghost havia cobrado pelo seu trabalho, fato que Tania Carvalho também relata (Anexo IV), afirmando que costuma ser um empecilho com alguns clientes que esperam pagar um preço abaixo do mínimo aceitável. De certo modo, é aquela velha história de que a escrita não é levada a sério como profissão, porém dessa vez tendo o curioso nuance da escrita ser aceita, porém não a abdicação da autoria.

Em resposta a Guilherme, o usuário “Jorge Tarquini” aborda esse ponto de modo surpreendente ao comentar que “[...] não cobre preço algum por isso, pois até hoje recebo direitos autorais pelas vendas do livro (esse é o pagamento pelo meu trabalho de autor, como qualquer outro autor recebe por seus livros)” (BELÉM, 2015), retomando o falso argumento de que aquela prévia cessão de direitos autorais lhe garantiria o direito de ser o autor. Aparentemente ofendido com a acusação de ter vendido a sua moral, Tarquini parece desconsiderar que na verdade ele não estaria errado em cobrar pelo seu trabalho como ghost e também parece relevar o fato de que o recebimento de pagamento de direitos autorais, ainda que não seja tão comum para ghosts aqui no Brasil, é sim um modo de ter recebido pelo seu trabalho. No final do comentário, Tarquini menciona como argumento algumas edições do livro no exterior que contém o seu nome como autor na ficha técnica. Curiosamente, o homem também utiliza aspas ao se referir ao termo GW, o que pode ser interpretado como um gesto linguístico de negação a essa profissão que reafirma que ele é um jornalista, e não um ghost writer.

Apesar de os detalhes da contratação para a escrita de *O doce veneno do escorpião* não estarem disponíveis ao público, ainda assim nos foi possível reparar em instantes curiosos desse caso ao longo deste capítulo, como o reconhecimento público de Raquel Pacheco da colaboração de escrita com Tarquini, o comportamento de Jorge Tarquini quanto à autoria e posteriormente, após o processo, a reação *online* do mesmo sobre esse tema.

Retomando a metáfora das roupas do fantasma, podemos dizer que esse é um caso excepcional em que o ghost vestiu as luvas e sapatos de seu autor, se tornando Bruna Surfistinha, a autora, mas acabou por se recusar a utilizar a máscara. Portanto, não suspendeu o seu próprio ego e tornou-se então um ghost writer ruim de acordo com as definições de Carvalho (2021) e Crofts (2014) - ainda que continue sendo um bom escritor.

## 5. CONCLUSÃO

*“É preciso que a experiência da morte seja, em última análise, a experiência da vida; do contrário, não passa de um espantinho” (MANN, 2006, p. 298).*

Ao longo desta monografia, percorremos um longo caminho observando os rastros e pistas deixadas ao longo dos anos pela figura enigmática do escritor fantasma. No primeiro capítulo, “A teoria por trás do fantasma”, nos foi possível rever alguns dos principais ensaios sobre a questão da autoria e pontuar como o ghost writer, em sua existência paradoxal, problematiza algumas das noções levantadas. Ao começar pela morte do autor barthesiana, na qual o fantasma - uma figura já morta - flutua languidamente pelo cemitério literário até encontrar a autoria que estava enterrada e revivê-la a fim de devolver a relação de parentesco e autoridade sob o texto, como um presente embalado e pronto para publicação, para o seu autor. Já na noção Foucaultiana de “O que é um autor?”, percebemos que o fantasma - agora vagando por um quarto vazio - opera na função do autor e deve varrer o apagamento existencial feito pelo autor para poder coletar as suas individualidades e características próprias de escrita que foram deixadas no chão durante o seu ato de assassinato premeditado. Com uma boa coleta seletiva, o GW deve captar aquilo que faz do autor o autor e usá-lo a seu favor para que possa atuar de acordo com a função do autor, causando um impacto atribuído ao nome próprio. Na cama desse mesmo cômodo, adquirida após a função do autor ter sido completada, o ghost - um ser anacrônico - deita e se deleita nas distinções barthesianas entre um texto de prazer e um texto de fruição. A princípio, o escritor fantasma só conseguiria atingir o texto de prazer, pois, como tem sempre um objetivo em mente, não poderia se permitir ficar perdido na escrita e, portanto, atingir a fruição. Contudo, isso não impediu que um GW fictício, José Costa, alcançasse o êxtase em sua rebeldia pessoal e profissional. Em “O autor”, Compagnon fez com que o fantasma se deslocasse até às livrarias a fim de explicar que a intenção do autor permanecia viva na mente dos críticos e leitores, relembrando a confusão metafórica da morte do autor e discorrendo sobre o método das passagens paralelas e a consequente preferência por uma passagem de um mesmo autor, do qual se espera coerência entre seus escritos. Nas autobiografias, em especial, nos foi possível

notar a importância dos sapatos gastos da autoria para compreender como o GW atua na escrita desses livros, não apenas se tornando outrem, mas permitindo que o leitor possa se sentir como tal e, portanto, também sentir como se estivesse calçando aqueles sapatos. Os calçados representam o primeiro item essencial do vestuário do GW, pois são eles que possibilitam que ele ande por onde o autor já andou e entenda como o mesmo pensa e atua através da caminhada pela escuta de suas memórias.

No segundo capítulo, “Figurações do ghost writer”, flutuamos com o fantasma até o centro comercial, repleto de salas de cinema e livrarias, a fim de analisarmos a figuração do ghost writer no livro *Budapeste* e no filme *O escritor fantasma*, nos quais ele é retratado de modo quase oposto. No livro de Chico Buarque, José Costa é uma figura intensa, que vive e é dominada pela língua e pelo seu duplo, Zsoze Kósta, e que se perde inteiramente no personagem rebelde. É um ghost que atinge o ápice literário/fruição e confunde-se inteiramente na própria autoria, com as suas palavras misturando-se às de outras pessoas e até mesmo à palavras que foram colocadas em sua boca. Através dele, conhecemos o segundo item essencial no vestuário do GW: as luvas. O seu uso permite que o ghost vista as luvas da pele de outra pessoa (portanto, luvas diferentes a cada livro) e consiga escrever como ela, colocando as palavras no papel já com os tons e assinatura característica de alguém que não ele. Se os sapatos são a compreensão do autor, as luvas simbolizam a ação como o autor.

Por sua vez, na análise de *O escritor fantasma*, percebemos que o filme contém um personagem sem nome próprio que parece estar ali apenas para cumprir a função do autor de seu contratante. Ele começa a focar na investigação e acaba por deixar a escrita de lado, as luvas lhe escapando dos dedos, conforme aos poucos vai perdendo o tom fantasmagórico desejado para um bom trabalho de GW. Similar a José Costa nesse aspecto, o GW de McGregor também desejou ir além do seu papel de fantasma contratado e, com isso, se perdeu na história, desejando a autoria atingida através da possessão. No final do longa, ele cumpre a sua tarefa e a autobiografia de Lang é publicada - ainda que não saibamos exatamente como ficou a versão final do livro. Contudo, no meio do lançamento literário, o personagem, em meio à própria epifania, vê seu ego comandando o caminho e percebe que ele havia matado o livro, pois descobrira a verdade, e, simultaneamente, havia assinado a própria sentença de morte. Agora desconfortável na poltrona da sala de cinema, o nosso ghost se levanta e vai em direção à rua. É a hora do *rush* e diversos empregados estão saindo com

suas maletas e ternos, encerrando mais um dia de jornada de trabalho enquanto o fantasma os atravessa.

Em “A aparição profissional do ghost”, terceiro capítulo deste trabalho, saímos do âmbito teórico e fictício para analisarmos casos e profissionais reais dessa área a fim de entender como atuam os ghosts na “vida real”. Mesclamos a entrevista de Tania Carvalho com trechos do livro de Andrew Crofts para podermos obter um diálogo comparativo sobre a profissão e visão pessoal dos dois quanto a ela. Observamos pontos em que os dois concordam, como a necessidade da supressão do ego para se tornar um ghost writer, e instantes em que as opiniões divergem, como no processo por trás da escolha de se tornar outra pessoa. Nesse capítulo, através da discussão sobre o ego, descobrimos o terceiro item do vestuário fantasma: a máscara. Esta serve para suprimir o ego do ghost, permitindo que ele permaneça invisível em sua atuação profissional.

Em seguida, analisamos o caso da autoria de *O doce veneno do escorpião*, autobiografia de Bruna Surfistinha, na qual explicamos o processo de criação e a repercussão do livro, bem como o processo judicial realizado por Jorge Tarquini, o ghost writer contratado que não quis usar a máscara. Com esse exemplo sólido, foi possível perceber como a legislação brasileira atua quanto ao trabalho dos ghost writers, sendo resoluta ao negar direitos autorais para GWs, e como o posicionamento firme da mesma é essencial para a manutenção do sucesso da profissão, que depende majoritariamente do respeito ao sigilo contratual.

É nesse ponto que o nosso fantasminha adentra um brechó espectral, customizado para as suas necessidades com tudo que há de melhor nas roupas através dos séculos. Com a descoberta do vestuário fantasma, podemos agora nos basear em três itens para entender mais sobre como opera o escritor fantasma, com cada um deles simbolizando uma etapa essencial do processo de possessão. Os sapatos são a compreensão, a escuta necessária para poder absorver a pessoa que será possuída; as luvas são a ação durante a possessão, a psicografia, o ato de escrita como o autor; e, por fim, a máscara é a supressão do ego, o objeto que faz com que o ghost permaneça oculto para que o “autor” possa emergir.

A figura do ghost writer permanece - e muito provavelmente permanecerá - polêmica e paradoxal, mas esperamos que agora os seus contornos já estejam um pouco mais claros para o leitor. Em nossa visão, o GW é, sem dúvidas, um escritor. Entretanto, só é o autor - enquanto atuando na profissão - no momento em que o livro é escrito e ele está utilizando o

seu vestuário completo, que permite que ele realize a possessão e se torne o autor naquela janela de tempo. Uma vez que o livro já está acabado e é entregue, as roupas são despidas, a autoria é devolvida e o fantasma volta a perambular translúcido pela cidade sem nada em mãos e sem fazer nenhum ruído. De súbito, gira em nossa direção e nos encara como alguém que percebe pela primeira vez que estava sendo observado. Em seus olhos sem vida, resta uma última pergunta: “quem sou eu?”

## 6. REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDREW Crofts. Andrew Crofts, [2014]. Site profissional do ghost writer Andrew Crofts. Disponível em: <http://andrewcrofts.com/> Acesso em 07 de fevereiro de 2022.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BELÉM, Euler de França. Bruna Surfistinha: justiça decide que ghost writer Jorge Tarquini não tem direito autoral sobre livro. **Jornal opção**. Edição 2067, 18 de fevereiro de 2015. Imprensa. Disponível em <https://www.jornalopcao.com.br/columnas-e-blogs/imprensa/bruno-surfistinha-justica-decide-que-ghost-writer-jorge-tarquini-nao-tem-direito-autoral-sobre-livro-28788/>. Acesso em 07 de fevereiro de 2022.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. Recurso Especial 1387242/SP. Relator: Ministro Paulo de Tarso Sanseverino - Terceira Turma. **Jusbrasil**. Brasília, 03 fev. 2015. Disponível em: <https://stj.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/863674443/recurso-especial-resp-1387242-sp-2012-0162477-2/inteiro-teor-863674549> Acesso em 14 de fevereiro de 2022.

BRASIL. Tribunal Regional Federal (4. Região). Apelação cível nº 5062566-68.2012.404.7100/RS. Apelante: Carol Corsetti Majewski. Apelado: Claudio Pacheco Prates Lamachia. Relator: Vânia Hack de Almeida, 28 de agosto de 2013. **Jusbrasil**. Brasília, 28 ago. 2013. Disponível em: <https://trf-4.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/904746205/apelacao-civel-ac-50625666820124047100-rs-5062566-6820124047100/inteiro-teor-904746206> Acesso em: 14 de fevereiro de 2022.

BUARQUE, Chico. **Budapeste**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2003.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversas com Jean Lebrun/ Roger Chartier**. Tradução de Reginaldo Carmello Côrrea de Moraes. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1998.

COMPAGNON, Antoine. O autor. In: **Demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COMPANHIA das letras.. **Companhia das Letras**, 2021. Página de venda do livro Budapeste. Disponível em:

<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=11548>. Acesso em: 07 de fevereiro de 2022.

CROFTS, Andrew. **Confessions of a ghostwriter**. Londres: HarperCollins, 2014. E-book Kindle.

CUNHA, Antônio Geraldo Da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

FARIAS, Alexandre. *Budapeste*, ou a inversão de Babel. IN: **ALGUMA PROSA**: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea. Org: Giovanna Dealtry, Masé Lemos e Stefania Chiarelli. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? IN: **Estética**: Literatura e pintura, música e cinema. 3a ed. Barueri: Editora Forense Universitária, 2013.

GHOST writer. Tania Carvalho, 2009. Site profissional da ghost writer Tania Carvalho. Disponível em <http://www.taniacarvalho.net/>. Acesso em 07 de fevereiro de 2022.

JOHNSON, Paul Cristopher. Uma genealogia atlântica da possessão de espíritos. Tradução de Gabriel Banaggia. **Translating the americas**. Volume 2, p. 65- 100, 2014.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2016. 3ª. edição.

KLINGER, Diana. O escritor fora de si: considerações sobre inspiração e autoria. **Criação & Crítica**, n. 17, p. 3-14, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2022.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2013.

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MORICONI, Ítalo. O século biográfico. **Z Cultural**. Faculdade de Letras da UFRJ, v.2. p.1-9, 2021.

O ESCRITOR fantasma. Direção de Roman Polanski. EUA: Summit Entertainment, 2010.

PACHECO, Raquel. A personagem Bruna Surfistinha. [Entrevista concedida a] Ramon Mello. **ramon. nunes. mello**, 10 de julho de 2011. Disponível em <https://ramonmello.wordpress.com/2011/07/10/raquel-pacheco/>. Acesso em 07 de fevereiro de 2022.

PEREZ, Tânia Maria. *Estorvo*, de Chico Buarque: uma leitura alegórica. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC - Centro, Centros - Ética, Estética**. XII, 2011, Curitiba. Artigo. p. 1- 9.

TARQUINI, Jorge. **Jorge Tarquini**. [Entrevista concedida a] Zaqueu Fogaça. **Pedaço da vila**. Edição 102, fevereiro de 2011. Disponível em <http://pedacodavila1.hospedagemdesites.ws/materia/?matID=1352>. Acesso em 07 de fevereiro de 2022.

TROMBINI, Jéssica. **Autoria à venda: ghost writers no Brasil**. Orientador: Rogério Christofolletti. 2014. 12 f. TCC (graduação). Jornalismo, UFSC, Santa Catarina. 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/133277/Autoria%20%C3%A0%20venda%20-%20ghost%20writers%20no%20Brasil.pdf?sequence=1&isAllowed=y> . Acesso em 07 de fevereiro de 2022.

TV Brasil. Ghost writer programa completo. Youtube, 18 de setembro de 2018. Disponível em <https://youtu.be/3bykkymSUJE>. Acesso em 07 de fevereiro de 2022.

UFSC. **RELATÓRIO do Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à disciplina de Projetos Experimentais ministrada pela Prof<sup>ª</sup>. Gislene Silva no primeiro semestre de 2014**. Santa Catarina, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/133277/Relat%C3%B3rio%20final%20-%20Autoria%20%C3%A0%20venda%20-%20Trombini.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

## 7. ANEXO I - BUDAPESTE

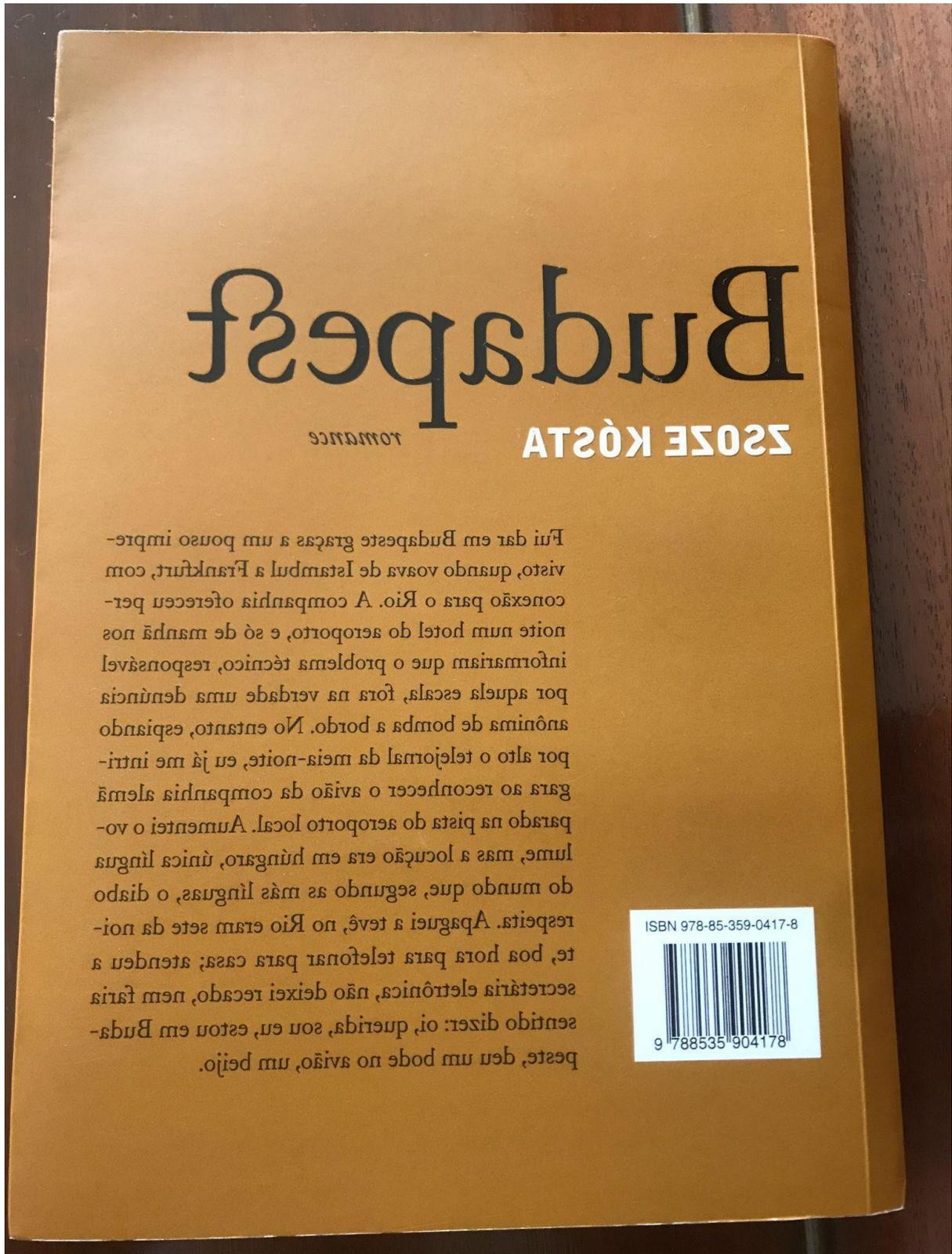
# Budapeste

**CHICO BUARQUE** *romance*

Fui dar em Budapeste graças a um pouso improvisto, quando voava de Istambul a Frankfurt, com conexão para o Rio. A companhia ofereceu pernoite num hotel do aeroporto, e só de manhã nos informariam que o problema técnico, responsável por aquela escala, fora na verdade uma denúncia anônima de bomba a bordo. No entanto, espiando por alto o telejornal da meia-noite, eu já me intrigara ao reconhecer o avião da companhia alemã parado na pista do aeroporto local. Aumentei o volume, mas a locução era em húngaro, única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita. Apaguei a tevê, no Rio eram sete da noite, boa hora para telefonar para casa; atendeu a secretária eletrônica, não deixei recado, nem faria sentido dizer: oi, querida, sou eu, estou em Budapeste, deu um bode no avião, um beijo.

  
COMPANHIA DAS LETRAS

## 8. ANEXO II - BUDAPESTE



## 9. ANEXO III - COMENTÁRIO

### 4. *Guilherme* disse:

quinta-feira 05 março 2015 18:53 às 6:53:00 PM

Com todo respeito, ele vendeu a sua moral antes da publicação do livro. Não vejo como falar em direito moral de alguém que aceita escrever a estória criada por uma pessoa, cobrando um preço para isso e se comprometendo a não assinar a obra, a manter-se no anonimato. Ora, ao aceitar escrever o livro da estória que lhe seria narrada (portanto ele não criou nada, apenas redigiu o que lhe foi contado) mediante o pagamento de uma quantia por ele estipulada, não vejo como é possível se reconhecer qualquer direito moral dessa pessoa como autor. Ele também não estaria escrevendo uma estória que não é sua? Há, no mínimo, um conflito ético nessa questão.

O que acho pior é a covardia. Muito provável que antes de todo esse alvoroço e todo o dinheiro que rendeu a publicação, o "autor" quisesse se manter anônimo, agora... (a interpretação fica por conta da imaginação)

Responder



### • *Jorge Tarquini* disse:

sexta-feira 12 junho 2015 19:19 às 7:19:00 PM

Caro Guilherme, covardia é opinar sem saber de todo o contexto. Caso queira sair da sua falta de vontade de saber do que se trata, e poder dar sua opinião sobre mim sem incorrer em ofensa, posso mostrar a você que não cobrei preço algum por isso, pois até hoje recebo direitos autorais pelas vendas do livro (esse é o pagamento pelo meu trabalho de autor, como qualquer outro autor recebe por seus livros). A documentação que comprova isso é pública. Caso queira se retratar de sua covardia, repasso a você os documentos que comprovam o que digo: todos os recibos trimestrais de pagamento dos direitos autorais. E, acredito, repare a sua covardia em me acusar e julgar sem saber do que está falando. Como jornalista, vivo de ouvir as histórias das pessoas e contá-las. Além de que não conheço "ghost-writer" creditado no livro na história da humanidade... Caso queira, leia na folha de rosto do livro (e as fichas catalográficas das edições no exterior, como você pode conferir em <http://www.amazon.co.uk/Jorge-Tarquini/e/B004MO6A90>). Tomara que possa desmentir meu pai, que dizia que opinião é como bunda: umas são mais limpinhas e outras... nem tanto.

## 10. ANEXO IV - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA

A entrevista ocorreu no dia 09/12/2021 através da plataforma *Zoom*, tendo início às 11h e durando até aproximadamente 12h20, com duração de 1h15m. Estavam presentes a aluna Dora Lutz, a orientadora Prof. Masé Lemos e a entrevistada, Tania Carvalho. Na transcrição a seguir, feita a partir da gravação do áudio da entrevista, optamos por fazer uma transcrição simples, preservando os aspectos, repetições e coloquialidades da fala mas sem priorizar a análise fonética ou da oralidade, visto que o que nos interessa para este trabalho é **o que** foi dito e não **como** foi dito. O recurso do negrito foi utilizado para ressaltar as palavras que foram ditas com ênfase pela entrevistada ou pelas outras pessoas presentes e os colchetes foram utilizados para indicar momentos da entrevista que não foram captados pelo áudio e também para esclarecer algumas lacunas deixadas pela fala oral.

Transcrição:

**Dora:** Bom dia, eu me chamo Dora Lutz e eu sou estudante do curso de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (a UNIRIO). Estou escrevendo o meu trabalho de conclusão de curso com o título “O ghost writer e a autoria (in)visível: figurações na ficção e no campo editorial” e eu pensei em te entrevistar devido a seu êxito na profissão de ghost writer. O trabalho futuramente será publicado no site da Escola de Letras da UNIRIO, junto com os demais Trabalhos de conclusão de curso da Escola. Então, você autoriza que eu utilize o seu nome real no trabalho e aceita participar da entrevista?

**Tania:** Sim, sim, sim e sim. [Risos]

**Dora:** Está ótimo então, muito obrigada por participar. Então vou começar de fato agora.

**Tania:** Tá bom, tá bom.

**Dora:** Bem, Tania, você tem vários livros de autoria própria publicados, como o *100 dias em Paris*, *100 dias em Lisboa*, *Nas asas do correio aéreo*, entre outros, mas na biografia presente

no seu site, você diz que “Os livros surgiram por acaso na minha vida e se tornaram a minha grande paixão nos últimos anos”. Então eu queria saber um pouco mais sobre como aconteceu essa paixão acidental, ou então, que estava escrita nas estrelas?

**Tania:** Olha, tem um... um grande ghost writer americano que eu não estou lembrando - depois eu te passo o nome. Enfim, ele diz que ninguém escolhe ser ghost writer. Se um dia você acorda e fala “eu vou ser ghost writer”... acontece na sua vida. E é exatamente isso, eu acho que dependendo da formação, se você é jornalista, letras, essa oportunidade pode acontecer. No meu caso, eu a vida inteira fui aquela que fazia os perfis nas revistas que eu trabalhei. Então eu tinha muito costume de fazer longas entrevistas e escrever os perfis nas revistas, na Revista Criativa, na Revista Cláudia, na Manchete, onde eu comecei... sempre foi o meu foco, o que eu mais gostava de fazer. E aí foi sendo isso até um tempo quando eu já... o jornalismo ele tem uma data de validade, eu acho, sabe? Tem uma hora que as pessoas começam a achar você muito velha pra isso. Em 2003, eu fui convidada por um grande amigo, o Rubens Ewald Filho, e o outro amigo, que era o Hubert Alquéres, que era o presidente da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, para participar de uma coleção chamada Coleção Aplauso, que eram perfis biográficos na primeira pessoa de uma série de pessoas, de artistas, normalmente. E eu fiz o primeiro livro da Coleção, digamos que eu fui a norteadora da coleção. E foi a Irene Ravache. E a partir daí eu fiz 17 livros na Coleção Aplauso. Eu fui a que mais fiz livros na Coleção Aplauso. E na verdade é o mesmo trabalho de um ghost writer, só que a gente assinava, não era ghost. Mas eu fiquei com esse cartão de visitas. E mercado é mercado, mercado sabe quem são os profissionais que trabalham na área. E a partir da Coleção Aplauso, algumas editoras começaram a me chamar. E é super interessante, porque na verdade é um *upgrade* do que eu fazia, né? Se eu fazia uma entrevista no início da minha carreira, lá atrás no século passado, uma entrevista com 20 laudas, isso, esse espaço não existia mais na imprensa dos anos... do século passado também, mas enfim, então esses 20 viraram 5. E com a Coleção Aplauso, eu pude voltar a fazer uma coisa muito maior, que é essa... em média os livros tinham 120 laudas, 130 laudas, né. Então foi uma experiência maravilhosa. E aí as editoras me chamaram e aí se tornou, de fato, o meu-- a minha atividade principal. E foi tudo se... foi acontecendo mesmo, o próprio tempo se encarregando, porque eu já não estava mais na imprensa e aí surgiu a Coleção Aplauso, a Coleção Aplauso acabou, e eu já tinha contatos nas editoras, as editoras já me chamavam, e

uma editora chama, aí outra fala assim “ah, eu preciso de um ghost writer”, e essa editora indica e eu fui trabalhando com editoras durante um bom tempo. E aí a diversificação era muito maior, porque eu não estava trabalhando com atores, atrizes, diretor de teatro, diretor de cinema, que era um mundo que eu conhecia muito bem. E aí eu comecei a abrir o meu horizonte, o que é sempre muito interessante na vida do ghost writer, porque ele vai conhecendo pessoas diferentes, histórias de vida diferentes, e você vai entendendo alguns mundos, porque você precisa estudar aquele mundo para conseguir tirar o melhor da pessoa, porque não basta só tirar quantidade, o importante é qualidade, você conseguir captar mesmo o espírito da pessoa. Eu disse que eu sou, realmente, eu sou uma *voyeur* das pessoas, porque eu fico... eu olho no buraco da fechadura da alma daquelas pessoas. Porque eu viro elas, né. E eu não sei se eu vou me adiantar às questões que você vai fazer... quando você quiser, você me interrompe, porque eu posso continuar falando... [risos]

**Dora:** Adiantou algumas mas não tem problema, depois a gente volta.

**Tania:** Tá bom.

**Dora:** Pode falar à vontade.

**Tania:** Então, quando as editoras... as editoras entraram na minha vida, e editor tem... as editoras têm já um olhar diferente. As editoras querem um determinado número de páginas, elas têm um prazo mais rígido, às vezes o prazo é maior, mas de um dia pro outro elas falam “não, mas vamos ter que adiantar”. E quanto a entrar em mundos diferentes, eu por exemplo fiz dois ou três livros de pastoras evangélicas, cantoras. O que foi uma descoberta pra mim, era um mundo que eu desconhecia, eu tive que pedir auxílio às pessoas para ler, porque as próprias palavras... eu não sabia o que elas significavam. Por exemplo, “Ministério do louvor”, o que será isso? Enfim, mas foi tudo bem. Mas quando é que eu dei o salto? Tem um momento que eu dei um salto das editoras para ser eu comandando o show. Eu faço tudo hoje. Eu sou a diretora, autora, contrarregra, né. Foi quando eu fiz um *site*, que foi um *site* muito bem feito, muito bem indexado, e eu comecei a receber propostas de pessoas.

**Dora:** Através do *site*?

**Tania:** Através do site. Tudo vem pela internet pra mim. Por isso que eu digo que foi um *site* muito bem feito. Não é que eu paguei pra nada, pesquisa orgânica mesmo, quem quer procurar “ghost writer”, me acha. E como eu tenho um currículo que é, digamos, forte, as pessoas me procuram. E aí eu comecei a trabalhar diretamente com as pessoas, é melhor ainda. Porque, primeiro que aí eu escolho mais, eu sei quem eu quero fazer, tem gente que eu não faço, por motivos pessoais ou por motivos ideológicos [risos]. Eu posso escolher, **eu** escolho. Não tenho medo dizer isso. Eu fui procurada por um grande chefe do tráfico, que tá preso, e eu disse “não, não posso, tô com a minha agenda fechada”. Nem era mentira, mas eu não faria. Por um simples motivo: eu não quero ser essa pessoa. Eu preciso querer muito ser essa pessoa para o livro dar certo. Eu já fiz alguns, bem no comecinho, ainda quando eu trabalhava em editora, me chamaram pra fazer uns e... se você não *linka* com a pessoa, se você não tem... não é questão de afinidade, mas se você não tem um... você tem que gostar. Você acaba gostando daquela pessoa, acaba entendendo o que ela quer dizer. Se não for assim, não funciona. Eu fiz um que, realmente... fica ruim. O livro fica ruim. Resumindo: fica ruim. Como eu não quero fazer livros ruins, eu escolho o que eu faço.

**Dora:** Uhum

**Tania:** Pode perguntar.

**Dora:** E já que você tem que se tornar outra pessoa, você enxerga esse ato de escrita como por exemplo, uma possessão, uma performance, simbiose...? Como você vê esse ato de escrita como ghost writer?

**Tania:** Eu acho que... não, não acho que é nada assim, mas é uma coisa assim... você tem que **ouvir** a pessoa. Eu acho que hoje em dia os entrevistadores têm, em geral, especialmente os de televisão, eles têm uma forma muito... eles têm uma posição já fechada sobre a pessoa. Eles não fazem perguntas, eles dão declarações sobre o que pensam sobre o assunto. Então, não é o caso, você tem que ser discreta, ouvir, ouvir, ouvir e ouvir. E aquela voz vai entrando em você. Você vai entendendo as questões que aquela pessoa quer levantar. E a partir desse momento, você realmente... você escreve o livro como se fosse a pessoa. Não é o seu livro,

não tem o meu ponto de vista, não tem o meu modo de escrever. Porque os livros de não-ficção, né, melhores eles são quando eles são coloquiais com quem está lendo. É uma conversa mesmo, ao pé de ouvido com quem está lendo. Especialmente as biografias. Então é importante... eu não faço nada, digamos, “ah, vou fazer isso para...”, não, eu ouço a pessoa, eu ouço a pessoa. E eu tenho um pouco uma... uma mania de dividir com os meus amigos esse trabalho. Sem dizer quem é, mas eu falo “não, eu tô fazendo um livro de fulano, de um médico, é super interessante, porque ele...” e eu vou me empolgando com a história, sabe? E aí é muito legal, porque isso transparece. Eu não tive nenhum caso, o que vamos dizer que é uma raridade na carreira que eu tenho... é... eu tive dois livros que as pessoas não gostaram muito, mas por motivos que eles mesmos disseram que eles não tinham se preparado e eu acho que não estavam bons mesmo. Mas eu fiz já, sei lá, 40 livros. Então tá bom, se dois não gostaram, tá ótimo. Normalmente as pessoas se identificam muito, e é isso que eu peço pra elas. Eu peço, quando elas leem o livro, eu falo “eu quero que você se ouça, se sinta, se veja, entenda que é você”. “Entenda” não, “entenda” não é a palavra. **Sinta** que é você. E é isso que é importante. Eu acho que o maior elogio que eu recebi de uma pessoa, na época da Coleção Aplauso, foi uma senhora, até bastante humilde, ela veio, me abraçou no dia de lançamento e falou assim: “Você sabe por que que eu gosto dos seus livros?”, e eu falei, “ah, por que, meu bem?”, “porque cada um é diferente do outro!”, e eu falei “que bom, então eu tô alcançando o que eu pretendia ao fazer assim”. Óbvio que têm truques que você usa, claro, também já tenho muitos anos de profissão para não ter truques. Que é buscar a história mais importante para abrir o livro, isso vai ter, mas são truques da **estrutura do livro**, não repetitivo, a linguagem, fazer um livro com o som do outro. Isso não pode acontecer. Você tem que ouvir a pessoa.

**Dora:** É, eu ia te perguntar um pouco mais sobre esses truques. Como você faz para adequar o livro à pessoa que está narrando? Afinal, já que cada história é diferente, já que cada pessoa é diferente, se você tenta recuperar...

**Tania:** É, acho que esse é o grande truque. O truque que a experiência te dá. Eu quando comecei, na Coleção Aplauso, eu errei muito. Errei muito. Eu não tenho dúvidas disso. Eu gosto dos meus livros mas eu sei que eu errei. Por exemplo, eu uso sempre como exemplo o do Paulo José, que é um livro maravilhoso, porque ele era maravilhoso, inteligente, brilhante,

mas eu comecei de forma errada. Porque tem um capítulo lá no final que ele fala sobre o parkinson [doença de parkinson], e ele diz que ele teve o diagnóstico e que é uma doença irreversível, incurável, com prazo determinado. E ele falou "mas a vida não é assim?". E aí era um capítulo muito forte, eu tinha que ter começado com esse capítulo. E eu comecei de uma forma mais... quando a gente começa a escrever como ghost writer, a gente tende a fazer a forma mais, mais simples, que é ser um pouco cronológico. E aí eu fui abolindo isso. O cronológico existe, porque ele facilita o leitor, ele facilita quem escreve, mas nada impede do cronológico ser interrompido em alguns momentos, e basicamente você usa os truques da ficção para colocar na frente aquilo que foi mais importante. Por exemplo, no caso do parkinson, e **daí** você volta pro início da pessoa. No livro da Aracy Balabanian eu já usei isso, porque eu começo com o incêndio que teve na casa dela. Se por acaso o livro não tem a pretensão de ser só biográfico, ele também vai tratar de um assunto que a pessoa... um pouco da biografia, um pouco do que a pessoa entende que seja um livro mais técnico, eu normalmente uso como truque "por que escrever esse livro?" como a introdução. Porque aí a pessoa se coloca "olha, porque eu tô querendo fazer esse livro, por causa disso, disso e disso, discutir tais e tais questões", mas sempre tentando... qual é o truque básico? É capturar o leitor, não deixar que ele saia do livro. O que hoje em dia é muito fácil. Eu brinco, quando eu dou aula para os meus alunos eu falo "Cuidado, cuidado, porque se ficar ruim, já foi pro Whatsapp". Você tem que tomar todo o cuidado para a pessoa não largar o livro e ver a mensagem do Whatsapp. Então eu uso o truque da ficção mesmo, quer dizer, terminar os capítulos com uma... uma coisa que dê vontade de ler o outro.

**Dora:** Um gancho?

**Tania:** Um gancho para ler o outro. Eu brinco muito com a intimidade entre o autor e o leitor. Por exemplo, eu coloco assim: "Bom, agora você deve estar pensando que eu enlouqueci. Não, não, espera um pouquinho que eu vou explicar isso", sabe? Meio capturar o leitor com pequenas questões para ele mesmo. Para ele, "opa". Primeiro se sentir na conversa, e segundo ele querer avançar no livro. O importante é você fazer um livro que as pessoas queiram avançar. E isso vale pra tudo, né. Então eu acho que a ficção só ajuda nisso, Não tem mais nada que você possa usar da ficção num livro, numa biografia, ou num livro, digamos, em que a pessoa aborde a profissão mais do que a própria vida. É... claramente eu não trabalho

com ficção. Muita gente me pede. "Ah, eu tenho uma ideia para fazer um livro...", eu falo assim "Olha, eu não trabalho com ficção. Até porque se eu fosse capaz de escrever ficção, eu escrevia o meu livro". Segundo, uma ideia não é um livro. Uma ideia é só uma ideia. Você não transforma uma ideia em 120 laudas [risos]. É difícil às vezes para as pessoas entenderem. "Ah, mas eu tenho uma história super legal", aí eu falo, "não, não. Isso pode até dar um livro, mas você não está com a pessoa certa". Tem vários contatos para livros de ficção, eu falo "Não, eu não trabalho com ficção". Eu delimito muito o meu campo de trabalho, que é o que eu sei fazer. É isso.

**Dora:** Entendi. E você estava falando que é muito importante escutar o entrevistado para poder escrever depois. E quando você está escrevendo, você tenta recuperar alguns aspectos como sotaques, tiques, alguns maneiros do entrevistado? Você incorpora isso?

**Tania:** Olha, isso também é uma coisa técnica. É importante que tenha, mas você não pode pontuar o livro inteiro com isso. Entendeu? Se você pontuar no começo uma ou duas vezes, a pessoa já entendeu, por exemplo, que o entrevistado é gaúcho. Você não precisa colocar "bah" o livro inteiro, porque aí fica chato. Com relação à origem da pessoa, claro, se ela é do nordeste ela vai ter expressões muito características, e às vezes eu puxo isso... ao invés de usar ao longo do texto, eu uso nas epígrafes, no subtítulo, entendeu? Eu, por exemplo, fiz um livro de um político de Pernambuco e em todos os capítulos o nome era uma expressão do nordeste. Aí você caracteriza a pessoa, mas você não cansa o leitor repetindo. A linguagem falada, ela tem muitos tiques, então digamos que eu mantenho a linguagem falada tirando os tiques e deixando ela [risos] para livro. É falada pelo coloquial da forma, mas ela não é como a gente fala, porque senão vai ter um "entendeu", "aí", "sim", "viu"... todo mundo tem tiques e todo mundo se repete muito. Isso é uma norma. Então você vai depurando essa linguagem falada para transformá-la em escrita, mas não vira uma coisa empolada. Não pode ser errada, mas também não deve ser empolada. A menos que o seu objeto, o autor, como chamo, seja, sei lá, um acadêmico, um especialista em latim, aí vai ser mais pomposo. Mas no normal, vai ser uma coisa mais... eu ouço e aquele som é que permanece, tipo como a pessoa fala. Isso é muito importante. Corrigindo, volto a dizer, os erros, as repetições, expressões... mas sempre deixando claro em algum momento como é que essa pessoa fala. Você vai saber como ela é. E isso é importante.

**Dora:** Sim. E eu acho que para a pessoa se sentir à vontade pra falar tudo pra você, ela precisa estar num lugar em que ela esteja confortável. Então, na Coleção Aplauso, eu li as introduções que você fez e, ainda que você ainda não estivesse atuando como ghost, você falou que o processo das entrevistas é parecido, e eu notei que várias vezes os encontros ocorriam na casa da pessoa ou na sua casa, então eu queria te perguntar um pouco sobre isso. Como ghost, em que lugares você costuma entrevistar as pessoas e se há alguma preferência.

**Tania:** Olha, eu acho que a primeira coisa é o silêncio no ambiente. Porque aquilo vai servir para depois eu mandar transcrever e usar muito. Então quando tem ruído é muito ruim, e é muito ruim como concentração. É um trabalho de concentração, é um trabalho olho no olho. Então normalmente é na casa das pessoas ou... já teve entrevistado, já teve livro que a pessoa foi pra minha casa. Fez na minha casa, ia pra lá. O Cecil Thiré foi na minha casa, o Maurício Mattar foi pra minha casa. Eu não faço, detesto fazer em bar, restaurante, essas coisas. Às vezes as pessoas querem e eu **detesto**, não aceito. Só que agora, a pandemia mudou o mundo até nisso. E eu, que achava muito ruim fazer entrevista virtual, eu fui primeiro chamada uma vez por um advogado de São Paulo que é totalmente virtual, totalmente tecnológico, e eu sou também, mas enfim, ele bem mais forte. Então eu... que que eu ia falar? Ah bom, aí ele me tirou, ele quis fazer, ele morava em São Paulo e quis fazer *online*, e foi aí que ele me apresentou o Zoom, isso foi antes da pandemia. E eu achei bom, mas eu sempre privilegiei o presencial. Sempre. Acontece que a pandemia mudou isso e eu descobri que é genial fazer pelo Zoom. Fiz já quatro livros pelo Zoom. Não, mentira, quatro não. Eu fiz dois livros pelo Zoom e vou continuar fazendo. Porque isso também acaba com o problema das pessoas de fora do Rio, onde eu moro. A Masé perguntou [pelo bate-papo da plataforma Zoom] se eu gravo as entrevistas. Gravo tudo. Tudo, tudo, tudo. Isso é fundamental. Na época que eu era só jornalista, quando você faz uma matéria, você pode usar o recurso de escrever quando é uma matéria de muitas informações. Mas quando eu fazia perfil, mesmo naquela época eu gravava. E a coisa mais chata do mundo da gravação é transcrever, e eu não transcrevo mais. Eu entrego para uma firma de transcrição. Então quanto ao lugar, voltamos a isso, eu hoje faço pelo Zoom. Eu sempre tive muitas propostas fora do Rio, mas isso encarece o trabalho com certeza, porque em algum momento eu posso arcar com a ida, mas a pessoa tem que arcar com a volta, com a hospedagem. Eu já fui, já aconteceu. Mas não é... aí é melhor...

hoje eu acredito que eu vá continuar fazendo pelo Zoom. Os próximos trabalhos que eu marquei, todos são pelo Zoom. Até porque, quando será que a pandemia realmente acaba? Então, a tecnologia apareceu e hoje também todo mundo está mais familiar com o Zoom. Todo mundo aprendeu a falar, trabalhar, tudo isso *online*. Então o meu caminho vai ser fazer pelo Zoom. Porque o olho no olho continua existindo, de uma forma ou de outra. E eu não tive problema, eu fiz esses dois livros sem problemas pelo Zoom. Então eu tô muito feliz com mais essa possibilidade. Claro que quando tudo acabar, pode ser que o presencial volte. Ou fique híbrido, como estão hoje também estão as aulas, os trabalhos... vamos ver, o futuro dirá.

**Dora:** Sim, o jeito de se relacionar mudou totalmente. A gente acabou transferindo para o *online*.

**Tania:** Totalmente, então acho que isso... pra mim é bom, foi bom. Não posso dizer que foi ruim não.

**Dora:** E você costuma entrevistar apenas o autor do livro ou também algumas pessoas que são próximas a ele ou a ela?

**Tania:** Não, não, não, não, não. Isso é, está escrito no meu projeto de trabalho, que as pessoas tendem a confundir a biografia com a autobiografia. Você não está contando a história da pessoa, eu não estou contando a história. Se **ela** está contando a sua própria história, a "Tia Mariquinha" não vai entrar, entendeu? O "Tio Aristides" não vai falar. Se ele quiser se referenciar a essas pessoas, tudo bem. E eu já deixo claro que eu não vou falar com mais ninguém, só com a pessoa e é isso. Porque eu já tive, claro, em outros momentos, quando eu trabalhava e ainda era mais crua nesse aspecto, que as pessoas falavam "ah, não, então fala com o meu irmão". E aí você fala com o irmão e como é que você enfia o irmão na história? Você vai dizer o quê? Aí você encontra, digamos, um... artifício. "Ah, o meu irmão fulano costuma dizer que eu era...", aí é um saco. Não é... o ponto de vista da pessoa. E isso é a primeira coisa. Uma autobiografia é isso, isso e isso, eu vou ouvir somente um e se quiser eu vou olhar as fotos, nós vamos olhar as fotos juntos, toda a memorabilia da pessoa, agora, eu **não** vou entrevistar ninguém. Aí pronto, fica tudo claro. Que, se me quiser, é assim. [risos]

**Dora:** Pegar ou largar.

**Tania:** Não, senão procura um biógrafo. Esse é o papel do biógrafo, né. O biógrafo recolhe todo o material, fala com um bando de gente e dá a sua visão daquele entrevistado a partir dessa coleta toda de informações. Não é o meu caso. Eu quero ouvir a história contada pela pessoa. Ela vai contar a sua história. Então não tem terceiros, não cabe. Ela que fale dos terceiros, se ela quiser. "Minha avó foi uma pessoa muito importante na minha vida, porque isso...", agora, alguém contar a história da avó dele não me interessa. É uma questão de estilo mesmo.

**Dora:** Uhum. Como você identifica, então, uma história de vida interessante para se tornar uma autobiografia? Há histórias que você recusa porque você não acha elas pertinentes para uma autobiografia?

**Tania:** Não, eu acho que toda história dá um livro. Desde que ela seja contada e seja bem escrita. É muito difícil... eu já fiz [auto]biografias de pessoas jovens. De um cara de 35 anos, empreendedor. Foi ótimo o livro. Fiz de um médico que tem 37 anos. É raro uma pessoa que me procura e que a história não é interessante, ou pelo menos que eu [não] me encante pela história. Muito difícil, eu tive... posso dizer que eu tive uma pessoa e que era um homem muito velho, até. Tinha uma história enorme, tinha mais de 80 anos, mas ele era uma pessoa muito difícil, uma pessoa muito dura, muito agressiva. Olha, foi uma dificuldade para escrever esse livro. Não ficou bom, como eu disse. Eu não discrimino pela história, eu só não aceito, aquela coisa que eu falei, determinadas pessoas com as quais eu não quero conhecer tão bem. Eu não quero ouvir tanto. Eu não quero ser cúmplice. Já tive uma proposta uma vez, era um rapaz, um homem, que tinha sido acusado de um assassinato no Piauí e ele dizia que era uma campanha contra ele. Eu pensei, pensei, pensei e falei "não quero". Eu nem sabia a história toda, mas "será que eu quero?". E se ele foi o assassino? Será que eu quero corroborar a história dele? É uma opção minha, pode ser que ele fosse inocente mesmo, tomara que seja. Mas essa dúvida eu não gostaria de ter. Então como jornalista, se fosse uma entrevista, faria. Isso aí, certamente, qualquer um dos casos. Mas como ghost, eu quero ser ghost de alguém assim? Não, não quero. Mas é raro. Às vezes surgem umas propostas muito

loucas. Às vezes é muito interessante os emails que eu recebo. Pelo email dá pra saber se a pessoa está viajando, se a cabeça dela está em Marte... dá né, dá pra saber. Embora eu não saiba toda a história, eu sei que ali tem uma mente confusa. Então essa mente confusa não me interessa muito, porque vai ser muito difícil fazer um livro. Uma pessoa que chega com uma história de muitas coisas horríveis na vida, é difícil que seja de fato essa vida. Essa é uma vida um pouco que está na cabeça das pessoas, assim como quando tudo é muito bom também. A vida é altos e baixos, e isso que interessa também no livro. Construção de uma pessoa a partir disso, das coisas boas e das coisas ruins. Enfim, tem um filtro aí, mas é pouco. Eu digo que nos últimos anos eu só tenho feito coisas bacanas. E se também não é bacana, no sentido que vai me dar prazer fazer - porque eu gosto de fazer, eu gosto muito de fazer, eu tenho 68 anos, eu podia não estar trabalhando. Mas por que que eu trabalho? Porque eu gosto, é muito interessante você fazer isso. Seus neurônios revivem, a cada livro você acrescenta novos. Então quando eu não quero mesmo fazer, eu não aceito, passo pra outra pessoa, procuro um perfil de alguém que dê certo com aquilo e tenho acertado, então tá bom. Está indo tudo muito bem. Não tenho queixas.

**Dora:** [risos] E no seu site você fala que "Escrevo o livro que você sempre sonhou". Eu queria saber um pouco mais sobre como é entrar nesses diferentes sonhos. Quais geralmente são as expectativas das pessoas para o livro? Se as pessoas esperam que seja um best-seller ou querem fazer geralmente algo só pra família... como é essa percepção?

**Tania:** Tem um pouco de tudo. Têm pessoas que eles acham que se encaixam num determinado nicho. Por exemplo, esse rapaz empreendedor. Ele é um empreendedor muito bem sucedido, então ele é um exemplo para outros jovens e ele quer esse livro para botar no mercado. Têm outras pessoas que elas querem para defender uma causa. E, de alguma forma, elas querem atingir pessoas que possam entender essa mensagem delas. Têm outros que querem fazer por puro prazer de ter uma história... acho que por vaidade, uma vaidade, para ter. E aí fazem para os amigos, para a família. Eu não participo do processo editorial, eu saio de campo quando acabo de escrever, quando entrego o texto. Como eu conheço gente no mercado, eventualmente, se a pessoa precisa de sugestões, eu dou. Mas eu procuro estar distanciada desse processo porque não me cabe. Não me cabe, nesse latifúndio, essa parte [risos]. Mas assim, todos eles publicaram de alguma forma, em editora ou... eu não tenho

todos os livros que eu fiz, às vezes eu peço: "cê quer mandar pra mim, poxa? Que que custa?". Mas eu fico muito amiga das pessoas, eu tenho vários amigos surgidos desse processo. Porque é uma coisa muito intensa. As pessoas falam coisas que Deus duvida. Que elas mesmas duvidam que tenham dito para alguém. Às vezes elas se surpreendem muito. E também quando vem escrito, as coisas são mais fortes. Aquilo é... é perpétuo.

**Dora:** Se tornam reais.

**Tania:** É, se tornam reais. Às vezes elas dão uma recuada, mas está no direito delas. Eu fiz um livro que era muito forte mesmo, a história de um casamento muito conturbado, e a pessoa falou "não, eu não quero que os meus filhos leiam isso, determinadas coisas". E está no direito delas, o livro é delas. Isso é outra coisa que tem que ficar muito claro. Depois que o livro está pronto, a única coisa que eu peço é que não mexam na estrutura do livro, porque a estrutura do livro foi muito pensada. Não é por acaso que aquele capítulo segue aquele... sabe, tem uma lógica de livro que eu sei, não foi aleatório. Então, eu peço: olha, vocês podem mexer em tudo, só não mexam na estrutura do livro. E aí as pessoas podem tirar, botar, acrescentar... têm informações que eventualmente eu entendi errado o que elas falaram, normal também. E aí essa correção é muito pontual, ainda bem. Eu tive... [risos] um piti com um entrevistado meu, um autor, que o título tinha a ver com um ritmo, uma dança, que ele queria, foi sugestão **dele**. E aí aproveitando isso, cada capítulo eu relacionei com um passo dessa dança. Quando ele mudava de profissão o título do capítulo era *pivot*, e eu explicava como era o passo. Aí depois, tudo pronto, não sei o que lá, ele, um jovem meio impulsivo, falou assim pra mim: "será que dá para mudar o título?". Eu tive um ataque com ele, eu já tinha virado tia dele nesse momento. E eu falei "você está maluco? Você não está mudando o título, você está mudando o livro inteiro! E por favor não, se quiser fazer isso, faz com outro...". E ele falou "não, eu estava só pensando..." e eu falei "então não pensa alto perto de mim!". E até hoje ele lembra disso. Eu já estou fazendo o segundo... o terceiro livro dele sobre empreendedorismo. Então às vezes tem isso, a pessoa tem uma ideia genial mas que vai destruir o seu livro, você tem que começar tudo de novo. E aí, estou fora. Toma que o filho é teu, eu não vou fazer isso. Mas foi o único também. O resto... eu aprendi, a vida profissional, assim como a vida total, é uma coisa muito de aprendizado. Eu já aprendi que eu não posso deixar que mexam na estrutura. Inclusive, eu recomendo: primeira leitura do livro, faça

inteira, integral. Porque você vai achar que eu esqueci de botar uma coisa, mas essa coisa pode estar lá adiante. Então não vá corrigindo. Primeira leitura, lê tudo. Aí depois faça uma leitura de correção. Porque você pode se enganar. "Ah, mas você não falou daquilo..." não, eu falei. Mas eu falei em outro capítulo. Então isso você tem que ter muito cuidado. Mas eu estabeleço uma relação de muita confiança com as pessoas. Basicamente elas confiam muito em mim pelo meu currículo e pela relação pessoal que eu estabeleço. Estou te falando, eu fiquei amiga de vários. Muito legal isso. Eles voltam para fazer outro livro. Acaba um livro e falam assim "ah, mas eu acho que já vou fazer outro, no ano que vem..." e eles vão voltando, o que é ótimo.

**Dora:** E você acha que tem essa possibilidade de lançar mais de uma autobiografia da mesma pessoa? Tem história de vida o suficiente pra isso?

**Tania:** Não, com essas pessoas isso não é autobiografia delas. Tem um que assim, ele quer fazer uma certa continuação da primeira, aí a gente vai fazer um recordatório na introdução porque ele foi uma pessoa que batalhou muito para ter um negócio de sucesso, perdeu muito dinheiro durante muito tempo e quando ele fez o livro ele tinha acabado de montar um negócio que estava caminhando muito bem. Só que, desde que a gente fez o livro para agora, o que tem três ou quatro anos, ele tinha, digamos, uma coisa, e ele tem 25 [coisas] hoje. Então é a história do crescimento profissional, aí vai ser basicamente isso, fazer um *remembering* do outro [livro] e contar a história de como esse negócio cresceu tanto. De como ele se tornou o cara que conseguiu, o que é tão difícil às vezes. Ele conseguiu e se consolidou no mercado, então é sobre isso. Tem outro que ele é médico, então esse livro basicamente foi sobre uma... um pouco da biografia, porque se ele não é uma pessoa famosa, não tem como a pessoa começar falando quando é um livro para as pessoas, não é para o seu meio. Ele é médico mas não está escrevendo pros médicos, ele está escrevendo, por exemplo, para as mulheres grávidas. Então você faz dois ou três capítulos contando quem é aquela pessoa, para saber que ela tem autoridade para falar sobre aquilo e também para a pessoa se engajar emocionalmente com aquela pessoa. Ela sabe onde ele nasceu, como é que foi a criação, a formação dele, para depois entrar no assunto. Então esse, por exemplo, já quer fazer um outro livro sobre outro assunto que já não é mais a gravidez. Aí você não precisa contar mais a história dele, pode fazer também só uma introdução um pouco maior, "no meu

livro anterior, já contei blah blah blah...". E aí, você vai pro outro assunto. E vai assim, acho que eles gostam tanto de mim que eles querem me ter de novo. Ficar conversando comigo.  
[risos]

**Dora:** Aham.

**Tania:** Eu faço o papel de psicanalista também, sabe?

**Dora:** [risos] Sim, entendi. E você falou há pouco tempo atrás que tem alguns livros que você nem chegou a ter a versão física na sua estante, biblioteca, e lembrei que no filme do Polanski tem uma hora que ele fala que o ghost writer no lançamento do livro é tipo um ex indesejado no casamento.

**Tania:** Exatamente.

**Dora:** Você concorda?

**Tania:** Acho que é isso. Não, aliás, já teve gente que me chamou e foi muito gentil e tudo, mas eu sempre brinco e digo isso: "olha, gente..." - citando o filme -, "é que nem a ex-mulher, o amante ir no casamento da pessoa". Claro, às vezes as pessoas são super gentis, querem que eu participe. Já teve. Eu fiz um livro sobre uma mulher, a primeira mulher diretora de uma escola de samba no Rio de Janeiro, ela fez questão que eu escrevesse a introdução do livro. E eu não assinei o livro, mas ela queria que eu me colocasse como autora do livro, como ghost dela. E eu falei, "mas menina, eu sou ghost, não preciso aparecer". E ela falou "mas por que que você não quer aparecer no meu livro?". E eu falei, "não, não é isso...". Aí eu combinei com ela que eu faria a introdução. E aí é onde eu conto que eu sou a ghost dela, que não sei o que lá, que ouvia as histórias, como é que tinha sido... ficou um pouco como o da Coleção Aplauso. E fui no lançamento, tudo, claro, mas aí era uma coisa aberta, é uma opção da pessoa, se ela quer. Normalmente eles não querem, está certo. O livro é deles. Mas se ela quis, tudo bem. Também não tem nada demais nisso. Nos Estados Unidos, têm ghosts... nos Estados Unidos, basicamente os livros são escritos por ghosts. É uma brincadeira que eu faço sempre, quando as pessoas me perguntam "ah, mas você escreve o

livro pro outro?", e eu falo "Cê acha que o Keith Richards, do Rolling Stones, ele acorda de manhã e toma café e senta no computador, fica até meio-dia, não atende o telefonema de ninguém, nem do Mick Jagger, e aí ele descansa um pouquinho e aí fica até nove horas da noite escrevendo e depois revisa e vai dormir? Cê acha que eles têm tempo pra isso? Que o presidente da Volkswagen ou da Mercedes ou qualquer desses, Jeff Bezos da Amazon, ele tem tempo para escrever um livro?" Não, não tem. Por isso que eles usam ghosts. E nos Estados Unidos isso é tão comum, mas tão comum, que tem ghosts que são muito famosos. E que as pessoas fazem questão de fazer com ele e que assinam e botam logo de cara que foi uma entrevista com as pessoas. Então também tem essa modalidade. No Brasil isso ainda não chegou muito, as pessoas ainda têm uma certa dificuldade de entender o conceito. Mas acho que, com tempo, isso vai... eu já tive assim, já fiz palestras em que a pessoa falou "eu não faria isso nunca!", sabe? Revoltada com a minha profissão. E aí ela não vai ser ghost né, infelizmente [risos].

**Dora:** No Brasil ainda é visto como algo muito novo, ainda é um choque para as pessoas descobrir que existem ghost writers...

**Tania:** É!

**Dora:** Como você acha que... [momento de *delay* na chamada]

**Tania:** Você escreve pros outros...

**Dora:** ... que é a percepção ou recepção... ai, desculpa! [referente a interrupção]

**Tania:** Você escreve pros outros... não! A Masé está perguntando [no bate-papo] se a autobiografia da Michelle Obama foi escrita por ghost writers. Eu não sei, mas eu diria que altas chances, altas chances. Vamos dizer que, no meu *hall*, 80%. Essas pessoas não têm tempo e nem, sem desmerecer ninguém, a pessoa pode ser muito inteligente, mas ela não sabe escrever um livro. É verdade, precisa carpintaria, muito tempo trabalhando nisso. Por que que é fácil pra mim? Eu faço muito facilmente... "eu faço muito facilmente", que frase horrorosa.

Eu faço rápido mas porque eu tenho 30 anos, 40, 50 anos de experiência. É fácil. Mas não é fácil não, é difícil! [risos] É bem difícil.

**Dora:** Como você acha que fica a percepção e recepção aqui no Brasil das pessoas que geralmente descobrem pela primeira vez [da existência de ghosts]? Como fica a noção geral?

**Tania:** Varia muito. Algumas acham super interessante. Outras reagem como essa outra que eu te disse, "ah, não, você escreve livros pros outros?". Não, eu não escrevo livro pros outros, o livro é do outro. O meu livro... eu tenho os meus livros, que não tem nada a ver com o que eu faço [como ghost]. São livros de crônica, são livros de reportagem. Não tem nada a ver. Se você pegar um ou outro, *100 dias em Paris* e *100 dias em Lisboa*, são crônicas e é a **minha** linguagem, é o **meu** jeito de falar. Não tem nada a ver com aqueles livros. Ninguém vai pegar o meu livro e um livro que eu escrevi como ghost e vai dizer "ah, é a mesma pessoa que escreveu". Não tem chance! Então acho que é isso, é uma questão de entender que um livro é feito da história daquela pessoa, é o jeito que ela conta, é a vida dela. Eu só faço a parte técnica da coisa, que é transformar aquele discurso em livro. Por exemplo, se a pessoa não falar muito, se for uma pessoa concisa, não vai dar livro. Eu não invento, eu não invento o livro. Eu parto do que as pessoas falam. Então é isso, eu não pego uma... ah, a pessoa me dá três frases, uma entrevista e eu escrevo 100 laudas. Não, né. Eu vou ter que ter pelo menos 400 laudas de entrevista para poder escrever 100. É isso.

**Masé:** Ô, Tania. Vou só fazer uma perguntinha. Porque você falou de escuta e que alguns te tratam como se você fosse a psicanalista deles, uma coisa de terapia. Eu achei bem interessante isso porque a escuta é essa abertura ao outro...

**Tania:** Sim.

**Masé:** ... que você escreve para deixar ele recriar-se a si mesmo para você. E aí você...

**Tania:** Exatamente.

**Masé:** .... sem julgamento... eu acho que tem uma... eu pensei numa coisa com a psicanálise aí.

**Tania:** Tem a ver sim. Eu acho que tem e não é de hoje, Maria José. Quer dizer, quando eu escrevia para revista também acontecia isso. Eu tive algumas entrevistas que os entrevistados abriram coisas, em três horas de entrevista, que eles não tinham dito para ninguém. Porque é o olho no olho, eu sou confiável, eu tô ali ouvindo. Eu tô aqui pra te ouvir. E o que as pessoas mais querem é isso. E aí elas vão num barato de confiança. Normalmente eles me contam coisas que eles jamais tinham contado. Em relação com o pai, relação com a mãe, abandono de pai... é interessantíssimo, mas eu acho que é a confiança e a escuta. É isso, eu sou uma pessoa confiável pra eles. E sou porque eu estou ali pra eles, para fazer o melhor pra eles e para ouvir. E aí você cava, por isso que eu me torno um pouco amiga de todo mundo, porque a relação fica muito íntima, muito próxima. Então a gente se fala depois, quem casa me convida... sabe, é bem interessante. São pessoas que eu posso pedir qualquer coisa na área profissional deles. Então é uma relação muito bacana, muito criativa e muito... para mim, eu acho muito enriquecedora. Porque os anos vão passando e a gente vai fazendo menos amizades, conhecendo menos pessoas e eu continuo fazendo amigos assim, amigos novos a cada ano. Não todos também, não é assim, mas alguns sim. E eu acho bem legal.

**Dora:** É, tem algo de intimidade em se tornar a outra pessoa. A pessoa tem que deixar você enxergar ela e você tem que entender ela, então...

**Tania:** Então quando ela lê e ela percebe que eu realmente captei a essência dela, eles ficam muito lisonjeados, muito felizes. Porque eu alcancei o que eles queriam, que era escrever um livro. Porque alguns tentaram outras pessoas - e não vou falar mal de colegas, porque eu não sei nem quem são -, mas às vezes você vê uma formalidade muito grande, acho que as pessoas têm medo. Elas acham que pra você escrever um livro tem que fazer um estilo, um floreio, recursos de linguagem... isso é mortal para a não-ficção. Tem o papa da não-ficção, eu passo pra você depois também, porque eu devia ter isso anotado mas não está aqui. Ele diz: se você, num livro de não-ficção, quiser fazer estilo, seu leitor vai sair correndo. E você pode comprovar isso quando você vê as autobiografias dos escritores. Não tem absolutamente nada a ver com a ficção deles. O estilo é do terreno da ficção. Não é do terreno da não-ficção.

Eu já tive um livro, esse, por exemplo, para editora, que a autora - que eu chamo de autor sempre, ela é autora e eu sou o ghost - resolveu fazer uma introdução com estilo. Mas ficou um pavor! Mas tudo bem, problema dela, o livro é dela, é da editora. Se ela tivesse feito só comigo eu talvez conseguisse persuadi-la a mudar. Então essa é uma outra coisa: por isso que eu também não escrevo ficção, eu não sou uma escritora de ficção. Não tem um estilo. Aí eu mando eles lerem: "Lembra o livro do Gabriel García Márquez, a autobiografia dele". Totalmente coloquial, ele conta a história dele. Não é *Cem anos de solidão*. Aí é ficção [risos]. São detalhezinhos que você tem que explicar e às vezes as pessoas... ou não precisa explicar, mas elas vão ver no resultado. Talvez eu explique mais quando eu dou aula disso.

**Dora:** Sim. Você falou dos colegas há pouco tempo e você se identifica abertamente, nos *sites* etc., como jornalista e como ghost writer.

**Tania:** Sim.

**Dora:** Mas você conhece colegas da profissão de ghost que não se reconhecem ou não querem se reconhecer abertamente como tal? Meio que querendo manter a parte de ghost oculta?

**Tania:** Olha, eu não conheço muitos outros. Conheci muitos através do... eu fiz um programa que estava no site, você deve ter visto, o *Trilha de Letras*, e aí tinha uma outra ghost de São Paulo. Eu procurei ela para... mas também nunca perguntei isso pra eles. Bom, ela também se apresentou no jornal com isso, conheço um outro, mas eu não sei como é que ele se sente como ghost. Ele faz mas eu não sei. Então, não sei. Na verdade eu criei alguns ghosts nos cursos que eu fiz e são com eles que eu interajo mais. Se a pessoa foi boa no curso, eu posso tentar passar um trabalho pra ela. Essas pessoas eu interajo mais. Mas eu acho que não, acho que seria uma bobagem. Se você não se coloca como ghost, como é que as pessoas vão te achar? Sinto muito. O compromisso, a confidencialidade diz respeito aos autores dos livros, eu não vou sair contando de quem eu fiz. Isso é a confidencialidade. Agora que eu sou ghost? Pelo amor de Deus, senão não ia receber os convites de trabalho que eu recebo. Nunca.

**Dora:** Sim. E aí agora uma pergunta que eu sei que você já respondeu antes, mas que sempre é relevante, que é: como você acha que o ego se encaixa dentro dessa profissão?

**Tania:** Ah, não tem que ter. Olha, infelizmente você tem que deixar o ego - isso eu acho que é a maior dificuldade de um ghost. Porque quando ele quer interferir na história, quando ele quer botar um estilo dele, ele mata o livro. Ele mata o livro. Então acho que, assim, você não pode ter ego. Deixa o seu ego para quando você for escrever os seus livros. Você não está escrevendo o seu livro, cara, então não tem que ter "ah, eu tenho que mudar a história da pessoa para ficar mais palatável". Não sei, eu acho que é um exercício de humildade diante do autor. De respeito ao autor. Eu, por exemplo, não modifico. Eu só modifico erro de informação. Por exemplo, se a pessoa disser "ah, pois é, o Brasil, a copa no México foi em 1981". Aí eu vou lá pesquisar e descubro que foi em 1970. Então eu boto a informação correta. Mas eu não mexo em nada. Se a pessoa quiser dizer que o Time do Brasil é o pior time do mundo, que odeia o Flamengo, é **dela**. Não pode existir censura à informação, que pode ser politicamente incorreta, nada. A pessoa está escrevendo. Se ela não perceber, se ela quer continuar seguindo esse raciocínio, é o livro dela. Não sou eu que tenho que modificar, não estou escrevendo o meu livro. Um ghost tem que ter isso muito claro, se conseguir, né: o livro não é meu. Você passa o tempo todo sabendo disso. Claro que, quando você está iniciando, há uma tentativa de tentar colocar a sua visão. Eu falo "olha, se você colocar a sua visão sob a pessoa, então propõe de escrever uma biografia, não ser ghost de uma autobiografia". É fundamental isso, é a diferença primordial.

**Dora:** Pensando nisso, o que você acha da representação dos ghosts na arte, como no filme *Ghostwriter* do Polanski e no livro *Budapeste* do Chico Buarque?

**Tania:** É, eu adoro o do Polanski, o filme do Polanski. Adoro. Eu só acho que ali tem, como é ficção, tem um erro básico, que é o ghost writer se envolver na história policial. Aí ele deixou de ser ghost e virou o repórter. Que são duas pessoas diferentes. Mas é, eu acho bom, porque de alguma forma as pessoas viram que existe essa figura que pode escrever a história do primeiro ministro da Inglaterra. Com relação ao *Budapeste*, eu vou te falar com sinceridade: eu lembro pouco do livro. Eu li há muitos anos. Mas eu me lembro que quando eu li o livro, eu gostei muito. E o Veríssimo tem um conto, uma crônica maravilhosa sobre

um ghost... ah não, mentira, ele era um tradutor. Besteira. Mas era assim, um tradutor de um poeta e que acaba, erótico, ele acaba sendo especialista naquelas coisas que ele traduzia. Ele passa a escrever livros, é uma coisa bem interessante. Mas vamos nos ater ao do Polanski, eu acho muito bom. E você vê: na hora que ele deixa de ser ghost e atua com ego, que ele vai em busca da investigação, ele morre. Simples assim. [risos]

**Dora:** E no do Polanski é interessante porque ele está... ele chega para substituir o trabalho de um ghost anterior.

**Tania:** Que morreu!

**Dora:** Que morreu [risos]. Mas aí ele lê no início e fala "caramba, isso tá horrível". Mas aí... tem que partir dali, tem que continuar. E não só pegar a linguagem do entrevistado, mas também aceitar a linguagem do ghost anterior.

**Tania:** Sim, sim. O ghost não era bom. É isso. Eu já li também uns quatro ou cinco capítulos de um livro que um ghost anterior tinha feito e eu falei "olha, desculpe. Não vou usar **nada** disso aqui". Era uma linguagem formal, parecia um memorando. E eu falei "olha, desculpa, não conheço, não sei quem fez, mas que livro chato hein" [risos]. Eu sempre digo "olha, a única coisa que um livro não pode ser, no caso, é chato". Se você tem um livro de filosofia barra pesada, ele pode ser chato, você vai estudar nele. Esse não é um livro de estudo, é um livro pra ler. Se você quer que a pessoa leia, pelo amor de Deus, a pessoa desiste nas 10 primeiras linhas. A coisa mais fácil do mundo é desistir de um livro. É facilímo.

**Dora:** E é comum te apresentarem esse trabalho meio deixado pela metade de um ghost para você continuar?

**Tania:** Não. Não, essa foi uma primeira vez. Uma outra vez alguém queria me contratar, foi conversar comigo e achou o preço muito alto e aí disse que não ia fazer, não sei que lá, e aí seis meses depois me chamou porque tinha contratado um ghost e o cara tinha ido embora, não tinha feito nada. Eu quase falei "bem feito" [risos]. Puxado, né? Até porque eu tenho um acordo. Como eu te disse, eu apresento um projeto de trabalho onde tem o meu currículo, a

cronologia do trabalho, quando vai ser feito, o pagamento, tudo. E eu deixo claro que se alguém desistir no meio do caminho, tanto ele quanto eu, eu divido o pagamento nas diversas etapas para quando, se alguém desistir no meio, aquilo até ali está pago. E eu, no meu caso, eu entregaria tudo que já foi feito pra pessoa. Aí ela faz o que ela quiser. Nunca aconteceu, mas... já tinha acontecido uma vez, mas com editora. Então eu achei melhor colocar isso. Depois disso, quando eu trabalhei pessoalmente, nunca aconteceu. Mas pode acontecer, a pessoa pode desistir, enfim... aí fica combinado. Eu também posso, sei lá. Então eu entrego tudo porque eu já fiz pra aquela pessoa, só não faço dali pra diante. Que eu acho que foi o caso dessa história, acho que não foi acertado, mas ele mesmo falou pra mim "Ah, Tania, não precisa tirar nada daí". E eu falei "ah, mas nem dá pra tirar. É outra linguagem". É isso, a pessoa se apropriou da linguagem. É isso, se apropriar da história e contar com uma linguagem que não é a da pessoa. Então ficou muito chato, porque fica sem vida, né? Falta o molho. E tentar, como é o médico, ser formal. E ele não está escrevendo um livro para médicos, não está escrevendo um livro científico.

**Masé:** Me lembrei agora do *São Bernardo*, do Graciliano Ramos. Paulo Honório resolve no começo escrever a sua história de ascensão econômica e tal e contrata três pessoas para fazer o livro.

**Tania:** Uhum.

**Masé:** E aí ele fica desesperado com o resultado porque fica uma linguagem pomposa e ele era mais oral. Aí ele começa ele mesmo a empreender a história, e aí vai dar no que deu ali naquela história...

**Tania:** Olha, que maravilha você ter me falado isso. Eu não me lembro, vou até reler *São Bernardo*, mas é ótimo isso para mostrar no dia que eu for dar aula. Dizer "olha aí, gente, é isso". Essa linguagem formal que as pessoas acham que os livros tem que ter, né. E não cabe numa autobiografia, não cabe, não cabe. A pessoa está contando uma história. O livro do Keith Richards, por exemplo, é hilário. Ele começa contando uma confusão nos Estados Unidos. Eles tavam cheios de drogas no carro, aí são parados pela polícia... e é isso, quando você lê um livro dos Rolling Stones, o que você quer ler? Isso, sexo, drogas & rock'n roll.

Não adianta começar numa linguagem "ah, os Rolling Stones, uma banda formada em...", sabe? Ninguém lê isso. E não é para ler isso. Isso é relatório. Todo cuidado é pouco para não transformar um livro num relatório.

**Dora:** Sim. E você falou do cronograma há pouco tempo. Você tem alguma média de encontros com o autor, de entrevistas, ou é algo que você vai sentindo o autor e vai adaptando conforme você vai conhecendo ele?

**Tania:** Não, não. Eu vou te falar: eu já tenho uma média. Normalmente, sete, oito entrevistas de duas horas é material suficiente. Mas é claro, eu digo que entre sete e dez entrevistas longas é mais do que suficiente. E depois, as pequenas dúvidas a gente vai tirando pontualmente mesmo. "Como é o nome mesmo da sua tia avó?". Eu faço isso por Whatsapp, sabe. "Como é o nome mesmo da sua escola?". Aí são detalhezinhas e informações. Mas o arcabouço, e voltando à relação com a psicanálise, a primeira entrevista ela é muito bandeira. Normalmente é onde a pessoa fala mais. Ela *boom*, sabe? Então a partir dali eu vou retomando alguns temas, enredando outros, mas eu falo muito pouco. O meu papel é dar linha na pipa. Eu dou linha na pipa. Vou dando linha, vou dando linha... se a pessoa vai lá pra estratosfera eu "opa", dou uma puxadinha. Mas só uma puxadinha. Por exemplo, outra coisa que as pessoas - é normal acontecer isso -... elas repetem histórias. Em algum outro momento, em outra entrevista, na entrevista um, ela fala de novo na entrevista oito. Então quando ela repete, eu deixo ela repetir. Não vou falar "você já falou isso", não! Ela conta tudo de novo. Porque cada vez que ela conta ela dá algum tempero a mais. E aí se torna o grande trabalho de fazer esse livro. É conseguir montar esse quebra-cabeças. Que é a entrevista 1, a entrevista 3, a entrevista 8. Eu fui criando um método para mim também, isso tudo é experiência. Eu, antigamente, pegava e estava num assunto e procurava em todas as entrevistas aquele assunto. Agora eu faço um índice das entrevistas para mim. Então, entrevista 1: casamento, nascimento do filho, primeira briga, tapa na cara. Então quando eu vou escrever e eu estou no assunto família, eu procuro "família" nesse índice e vou abrindo as janelas para poder escrever. Outra coisa importante para um ghost, pessoalmente, eu acho: se vai falar de casamento, junta tudo num capítulo. Não fala do primeiro casamento no capítulo 1, depois no capítulo 7 você fala do segundo casamento... fica um porre, cara. E não tenha medo de interromper essa cronologia. Com alguma coisa engraçada, sabe... interrompe! Depois você

volta. Não se prenda a esse cronológico porque às vezes é muito chato. Reunir essa informação... eu já tive algumas pessoas extremamente pretensiosas, isso na época das editoras, que elas tinham certeza que elas tinham falado naquela ordem. Quase como se eu tivesse feito uma transcrição. Dá vontade de rir, porque é um trabalho maluco de quebra-cabeças esse. E, por exemplo, quando eu acabo de escrever a primeira leva, aí eu dou uma olhada e vou retomando. Revejo todas as entrevistas e tiro a coisa que eu não usei. E aí eu vou, no caso, enxertando uma narrativa, vou colocando ou substituindo, enfim, é todo um trabalho muito meticuloso da escrita. Que, claro, volto a dizer, com 50 anos de experiência, não é vantagem, eu faço muito rápido. Hoje levo cinco meses para fazer um livro. Entre o início das entrevistas e o texto entregue, corrigido. É o prazo que eu dou. Consigo fazer sempre nesse prazo.

**Dora:** Sim. E você falou que é na primeira entrevista que o entrevistado costuma falar mais, mas eu lembro que na entrevista que você concedeu ao Raphael Montes, da TV Brasil, se não me engano, você falou que teve uma pessoa que falou **tudo** na primeira entrevista.

**Tania:** Esse falou tudo.

**Dora:** E aí isso complicou o trabalho. Você pode repetir um pouco essa história?

**Tania:** É, não, é insuportável esse cara. Mas é aquele que eu falei que foi horrível. É que a pessoa tem uma enxurrada de emoção ali naquele primeiro momento, em que ela está de olho no olho com uma pessoa e depois ela vai depurando essas informações. No caso desse cara, ele tinha 83 anos na época. Ele contou a vida dele toda em uma hora. E eu fiquei olhando pra cara dele e falei "agora eu tô ferrada, né?". E foi isso mesmo, porque ele não conseguia avançar em mais nada. Ele não tinha essa abertura emocional. Ele contou uma história formal. Ao contrário dos outros, ele não estava aberto a explorar essa história. E aí eu fiquei indo lá mais uma vez, mais uma vez, mais uma vez e a história não aumentava. Além de sem graça, ela não aumentava. Então foi muito difícil. E ele tinha um problema grave porque ele via comunistas embaixo da cama. Então um dia ele disse para mim que ele **sabia** que eu era comunista e tinha uns testes para descobrir. Eu morri de medo, claro. Não queria nem voltar lá [risos]. Foi muito difícil.

**Dora:** Caramba.

**Tania:** Mas foi o livro que eu ganhei mais dinheiro. Eu acho que eu sabia que ia ser ruim, então... E aí eu entrava na casa dele, ele morava no alto assim de uma pirâmide, uma casa enorme, sozinho. Parecia um filme de terror. E eu entrava lá e "ai meu Deus, lá vou eu de novo". Foi tão difícil... foi quando eu aprendi que eu tenho que escolher o que eu faço e que dinheiro não é tudo. É melhor ganhar menos. Essa teoria de que "ah, tá bom, eu peço bem alto e se ele topa, eu faço" não, também agora eu não faço mais isso. Se eu não quero, eu não quero. Não peço mais. Aliás, também não peço mais de acordo com a condição financeira da pessoa, não. Eu tenho o meu preço, é esse, seja rico, seja classe média, enfim... o que ele puder pagar. Não é barato, não, não é, mas também são cinco meses de trabalho. E 50 anos de experiência, né. Mas acho que está bem, está indo bem. Não posso reclamar não. Eu tenho trabalho até o final de 2023. Não, mentira. Até o final de 2022. Eu só posso pegar livros a partir de 2023, então... não estamos mal.

**Dora:** Está ótimo.

**Tania:** Está ótimo. Eu também não faço mais que um livro... só faço um livro a cada vez. Trabalho com dois... aí não, aí não dá. Vou ter que ser muito... me dividir em duas personalidades, vai ser complicado.

**Dora:** E, lá no início da nossa conversa, você falou das editoras, que antes você costumava trabalhar mais com elas e hoje em dia está mais independente... e sobre as editoras, é comum que elas tenham tipo um ghost da casa? Que seria um *poltergeist*, quase. Ou a contratação normalmente é feita de outro modo? Como funciona essa contratação pelas editoras?

**Tania:** Não, não, eles contratam por livro. Por livro. Mas aí eles veem pessoas que você trabalhou, se gostou de trabalhar com essa pessoa, ela vai te chamar de novo. E aí está numa editora, vai pra outra, e quando vai pra outra ela te chama também. Mas o meu trabalho com editoras eu vou te dizer que foi pequeno. Eu realmente logo deslanchei numa carreira solo. E antes desse site que agora está no ar, eu tinha outro também. Então as pessoas foram

aparecendo. Era mais pingado, não era como é hoje. Hoje eu realmente tenho consultas - diárias, não vou dizer -, mas semanais pelo menos. As pessoas elas hoje estão muito nesse *mood* de contar a vida delas e fazer um livro. Acho que tem muito isso. Nós estamos numa época de muita exposição, né. Só que a exposição nas redes sociais, elas são efêmeras. Viu, quem viu não viu, e depois acabou. Então eu acho que começa a surgir uma necessidade de algo mais perene e que dê mais autoridade à pessoa, porque livro dá autoridade. A verdade é essa. O livro, você daqui a 100 anos, você vai estar na Biblioteca Nacional, vai procurar e vai achar o livro. Então eu acho que tem um pouco... eu senti esse movimento agora. Eu, na época, na pandemia mais pesada, em 2020, eu recebia consulta o tempo todo, todo, todo. Tanto que eu fui fechando um livro, assim. Esse ano eu fechei um livro que vai começar em outubro de 2022. Eu estava falando pra pessoa "olha, a minha agenda só tem a partir de outubro". A pessoa topa, já assina a proposta, às vezes quer pagar... e aí eu falo que não, a gente só recebe dinheiro quando começa a trabalhar. Antes não, não carece. Então as pessoas estão topando esperar pra que eu faça, o que muito me orgulha, não vou dizer que não acho bacana não. Acho que eu consegui consolidar o meu nome e essa confiabilidade. As pessoas confiam em mim. E acho que as entrevistas que eu dei, os cursos que eu dou, isso também dá uma autoridade para mim. Eu digo que eu sou a decana. Posso não ser, mas eu acho que, com a Coleção Aplauso, eu me tornei a decana disso. Porque foi em 2003, né, são muitos anos. Então acho que eu cheguei primeiro nesse mercado do que os outros. E provavelmente vou sair antes deles também [risos]. Até quando eu vou ficar escrevendo livros? Não sei.

**Dora:** E você acha que as pessoas que te contratam buscam por essa autoria? Têm desejo de ser um autor publicado, para além de contar a própria história, sabe? Têm esse desejo de estar ali?

**Tania:** Não. Eu acho que essas pessoas que me procuram - eu acho que quem tem esse desejo de ser best-seller e ser um autor respeitado é quem quer escrever ficção. E essas pessoas não acabam em mim porque eu não faço, então não sei como isso se desenrola. As pessoas que me procuram estão realmente querendo contar a história delas para elas terem autoridade no assunto em que elas falam. Ou, de uma pessoa que já está mais velha, que teve uma vida interessante e todo mundo fala pra ela "ah, você devia escrever um livro". Elas também me procuram. Porque é bacana, ter livro é muito bacana, vamos combinar. É uma coisa que dá

muito orgulho, fazer um lançamento, e aí os amigos vão lá... tem pessoas com vidas muito ricas e que está bom, que bom que elas contam. Podem ser exemplos para as outras.

**Dora:** Bem, Tania, acho que é isso. Masé, você tem alguma pergunta para acrescentar?

**Tania:** Coitadinha, 1h15. É, já tem assunto, né, você já pode escrever o meu livro! [risos]

**Masé:** Boa ideia, hein!

**Dora:** Só chamar [risos]

**Tania:** Faz uma coisa, quer dizer, eu estou à sua disposição, se precisar de mais alguma coisa, manda um Whatsapp, faz que nem eu faço com os meus entrevistados. Qualquer dúvida eu te mando.

**Masé:** Esclarece aos poucos, né.

**Tania:** E, só finalizando, eu acho que para as pessoas é muito importante contar a própria história. Têm vários estudos a respeito disso, de como é importante a pessoa contar a própria história. Então acho que isso também é muito forte, elas mexem muito com o emocional. Elas fazem uma revisão da vida. Isso é interessante. Eu me lembro de que quando eu dou aula e falo de quem eu sou, eu vou me lembrando de coisas que já tinha absolutamente esquecido. E que, fora que coisas que para você não foram tão importantes, para as outras são. Às vezes eu conto coisas para os meus amigos mais jovens e eles falam "o quê?! Você conheceu fulano?!". Então acho que tem isso, as pessoas têm histórias para contar.

**Dora:** E às vezes as pessoas vão lembrando de grandes momentos da vida, mas são aqueles pequenos momentos que marcaram e que às vezes dão uma pegada interessante para a história, para narrar essa história.

**Tania:** E que são referência para outras. Nesse livro, que eu vou te passar o nome, da não-ficção, até porque é interessante você ler, ele fala que teve um livro que um cara falava

de um brinquedo da década de 40 que ele gostava muito de brincar. E aí outra pessoa escreveu pra ele, falou do fabricante, que o fabricante ainda existia, o fabricante entrou em contato com ele e várias pessoas queriam saber onde tinha o brinquedo. Então, sabe, uma coisa que virou uma grande história depois do livro, porque ele contou a história de um brinquedo. Às vezes é um detalhe de nada que você se conecta com o seu leitor. A sua história pode ser parecida com a história do outro. Você viveu coisas que aquela pessoa também viveu em determinado momento. Esse é um *link* emocional maravilhoso! Todo mundo que gostava daquele brinquedo ficou louco com o livro. Então acho que é importante as pessoas contarem a sua própria história e eu tenho muito orgulho de poder contar essas histórias com elas. É isso.

**Dora:** Sim, são os momentos sinceros. Eles transparecem.

**Tania:** Sim, sim sim... e se quiser mentir, mente também. Eu não posso fazer nada, né. Enfim... [risos]

**Masé:** Entra uma parte também de recriação, né... que você também ajuda a fazer essa recriação. Não existe a verdade da vida da pessoa, mas é esse ato de narrar que vai construindo e também compartilhando.

**Tania:** O Buñuel fala isso. Essa é a vida que eu lembro, não quer dizer que seja verdade. Ele fala numa autobiografia... que foi até escrita por um ghost, que era o roteirista dele, o Jean-Claude Carrière, e ele fala "cara, eu tinha certeza de um amigo que se casou. Me lembro com detalhes da cerimônia. Ele jamais casou, ele era um comunista ferrenho, mas eu tenho essa memória. Então você vai ler o que eu lembro, se é verdade... aí não sei. Essa é a minha história, é o que eu lembro de mim". Meninas, foi um prazer conhecê-las.

**Dora:** Sim, muito obrigada, Tania! Foi ótimo.

**Tania:** Precisando de mim, é só entrar em contato. Eu vou passar esse arquivo para você pelo Dropbox, você vai receber um *link* para baixar ele, tá? A gravação. Você precisa da gravação, não precisa?

**Dora:** Preciso.

**Tania:** Eu sei, por isso que eu gravei. Por isso que eu falei "vamos fazer pelo Zoom", porque eu gravo.

**Dora:** Muito obrigada!

**Tania:** Estou à disposição de vocês, tá? Foi um prazer enorme.

**Masé:** Tania, muito obrigada. A Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro te agradece.

**Tania:** Ah, que maravilha! Adorei.

**Masé:** Uma contribuição para todos os alunos que vão...

**Tania:** Eu me senti muito lisonjeada com esse convite.

**Masé:** Você é a decana do ghost writer no Brasil.

**Tania:** No dia que você quiser que eu fale para eles todos, eu falo também. Estou acostumada. Está bom?

**Masé:** Maravilhoso.

**Dora:** Então muito obrigada, foi um prazer.

**Tania:** Tchau! Obrigada vocês, por lembrarem de mim.