

**UM LIVRO TAMBÉM SE JULGA PELA CAPA: PARATEXTO E
CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS EM *A MALDIÇÃO DO OLHAR*, DE
JORGE MIGUEL MARINHO**

**WE CAN JUDGE A BOOK BY ITS COVER: PARATEXT AND PRODUCTION OF
MEANING IN *AMALDIÇÃO DO OLHAR*, BY JORGE MIGUEL MARINHO**

Raquel Cristina de Souza e Souza¹

Rosa Maria de Carvalho Gens²

RESUMO: *A maldição do olhar* (2008), obra premiada de Jorge Miguel Marinho, é uma reedição de outra narrativa do autor, *Sangue no espelho* (1993), que, diferentemente da publicação mais recente, teve pouca penetração no mercado e nula repercussão de crítica. Com projeto gráfico diferenciado e importantes, embora poucas, alterações no conteúdo ficcional, a nova edição ajuda-nos a refletir sobre a influência do mercado nas decisões editoriais e autorais. No cotejamento das edições, percebemos que as modificações nos paratextos (GENETTE, 2009) revelam maneiras opostas de conceber o jovem leitor e a literatura, ao criar determinadas expectativas de leitura que podem afastar ou atrair o eventual leitor. A oportunidade de reedição permitiu ao autor depurar seu projeto ficcional, em diálogo produtivo com o projeto gráfico. Este trouxe interessantes implicações para a interpretação da narrativa, destacando-a entre aquelas que repisam o filão do vampiro e ressignificando a temática juvenil da busca/ construção da identidade.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção juvenil. Mercado Editorial. Paratextos.

Desde sempre, acrescida à função mais pragmática de proteger o miolo onde se encontra o texto, a capa desempenha o papel de servir de mediadora entre criador, criação e receptor, convidando à leitura e contribuindo para a construção da identidade visual, comercial e artística do objeto livro. No caso da produção para crianças e jovens, como mostra Allan Powers (2008), a preocupação com elementos de ordem material e gráfica sempre foi intrínseca à própria concepção de literatura infantil e juvenil. Geralmente, é

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro e professora do Colégio Pedro II. E-mail: raquelcsm@gmail.com

² Professora do programa de pós-graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFRJ. E-mail: rosagens@uol.com.br

possível distinguir um livro para crianças e jovens apenas observando-se suas características materiais, como formato, tamanho, cor. A ilustração, na capa e fora dela, também é um índice relevante, devido ao seu papel de atração lúdica e “andaime” para a compreensão do texto.

Hoje em dia, a preocupação com os recursos gráficos e materiais extrapolou os limites da capa para englobar todo o projeto gráfico-editorial do livro, que o transforma em um objeto de consumo atrativo e rentável. Aliás, extrapolou inclusive os limites dos livros destinados às crianças e jovens. É ainda Allan Powers (2008) quem argumenta que o interesse de ordem plástica nos livros para a infância foi o responsável, já no século XIX, por influenciar o mundo editorial da produção para adultos a investir na materialidade do livro, assim como nos aspectos gráficos, incluindo-se aí até mesmo a ilustração, como uma forma incipiente de *marketing*. Atualmente, imersos que estamos no mundo das imagens produzidas e reproduzidas pelos meios de comunicação de massa e pela *internet*, as questões relativas à apresentação visual dos livros tornam-se imperativas não só como elementos atrativos ao consumo, mas também porque a própria forma de conceber o mundo mudou: acostumamos a ver o real filtrado todo o tempo por recursos gráficos – que o digam as novas gerações de leitores. Desse modo, tendo que disputar espaço com inúmeros outros bens culturais e formas de lazer e entretenimento extremamente atraentes para o jovem leitor afeito ao império da imagem, o livro torna-se alvo de estratégias que visam à incorporação de elementos gráfico-imagéticos como forma de dinamizar a narrativa e trazer o leitor para dentro da obra. Assim sendo, cada vez mais o *design* tem sido incorporado à narrativa, e os investimentos editoriais nos aspectos gráficos tornaram-se tão necessários quanto a seleção e a preparação do texto literário em si mesmo. O surgimento de categorias específicas em importantes prêmios literários do país atesta esse fato: por exemplo, melhor projeto gráfico, no prêmio Jabuti, e melhor projeto editorial, no prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

Hoje, tem-se consciência de que todas as escolhas formais e materiais que são feitas em função de determinada intenção editorial contribuem para a teia de sentidos que se forma em torno do texto literário propriamente dito. Sabe-se (e se tira proveito disto) que todo e qualquer paratexto – ou seja, segundo Gérard Genette (2009), tudo aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal ao público leitor: título, quarta capa, ilustração, índice e até mesmo o tamanho e o tipo de papel, enfim – antecipa de inúmeras maneiras o conteúdo do texto literário, de forma que não é desprezível o papel que desempenha na construção de sentidos:

[Um] texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo o caso o cercam e o prolongam, para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: *para torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. (GENETTE, 2009, p. 9)

O investimento no *design* é visto como fator de diferenciação dos livros no mercado e contribui para a valorização comercial do produto; mas, para além do apelo de consumo, é necessário perceber que as formas materiais de inscrição e transmissão do texto também significam. Genette (2009) chama a atenção ainda para o fato de que essa zona fronteira entre o dentro e o fora, que é o paratexto, configura-se como um espaço de transação, de negociação de sentidos: um lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público. Roger Chartier (2002) compartilha desta visão sobre a mediação editorial:

Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados. O “mesmo” texto, fixado em letras, não é o “mesmo” caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação.” (CHARTIER, 2002, p. 61-62).

O autor sublinha que os textos não existem fora dos suportes materiais de que são veículos. Por isso, os diferentes atores envolvidos com a publicação dão sentidos aos textos que transmitem, imprimem e leem e, evidentemente, as escolhas formais/ materiais que são feitas quando da publicação são recursos que acabam por controlar a recepção, pois estas escolhas são índices que refletem cabalmente intenções comunicativas não só do autor como da editora. O *design* é usado como maneira de guiar o leitor segundo intenções preconcebidas, o que torna o editor³ um mediador de leitura (e formador de leitores também), pois os recursos empregados fornecem instruções sobre como ler e oferece a cada leitor a possibilidade de entrar no texto ou retroceder.

O mercado editorial cria, pois, significados e institui atos de valoração das obras. Aspectos paratextuais como diagramação, formato, ilustração, fonte, cores, tamanho, tipo de papel, tudo significa e posiciona o livro em determinada escala de valores no mercado de bens

³Quando se fala em editor, fala-se na verdade de uma entidade que congrega um amalgamado de relações entre diferentes agentes que contribuem para a decisão de publicar ou não uma obra e, num segundo momento, uma vez aprovada a publicação, decide que marcas de circulação e difusão lhe atribuir. (BOURDIEU, 1999).

materiais e simbólicos. O trabalho dos editores, portanto, é realizado em função de determinadas concepções de público e de literatura que se materializam por meio de variadas marcas paratextuais que são verdadeiras instruções de leitura.

O projeto gráfico é sempre uma proposta particular de uma intenção de leitura, ainda que nem sempre visível, a guiar nossa recepção, como lembra Odilon Moraes (2008). Daí a importância de se observar, para além do texto literário, as marcas paratextuais de intencionalidade, especialmente na produção para criança e jovens, que se caracteriza, como sabemos, por estabelecer uma comunicação assimétrica entre o adulto que produz e a criança e o jovem que lê. Muitas vezes, tal assimetria é a responsável por uma visão tutelada do que seja o leitor em formação e uma concepção equivocada do que seja a literatura, porque parte-se do pressuposto da superioridade intelectual, cognitiva e cultural do adulto. Portanto, observar essas marcas é também investigar de que forma os paratextos revelam maneiras específicas de conceber o jovem leitor e a literatura, ao suscitar expectativas de leitura que dependem tanto da interpretação que os agentes editoriais fazem do conteúdo literário como das intenções comunicativas desses agentes em relação ao público-alvo.

Isso pode ficar mais claro se compararmos projetos gráficos diferenciados concebidos para a mesma obra, como é o caso do par *Sangue no espelho* (1993) e *A maldição do olhar* (2008), de Jorge Miguel Marinho. O escritor em questão está há cerca de três décadas em atividade e sua produção é majoritariamente para o público juvenil. Nos últimos anos, ele tem recebido mais atenção da crítica, tem sido objeto de inúmeros estudos acadêmicos e tem ganhado vários prêmios literários. Conseqüentemente, pelo menos no polo de produção literária oposto ao da indústria cultural, sua visibilidade comercial tem aumentado. O fato de sua obra completa estar sendo relançada pela editora Biruta, com projeto gráfico arrojado e assinado pela Casa Rex, uma agência de *design* bastante reconhecida e premiada internacionalmente, comprova isso.

A maldição do olhar é um desses relançamentos. O que a torna um caso digno de nota, no entanto, é o fato de a reedição ter modificado o projeto gráfico original a tal ponto que o livro primeiro tornou-se irreconhecível. Talvez por isso, até mesmo o título da obra tenha sido modificado e, a não ser que se tenha lido a obra prévia do autor, o leitor não reconhece, no livro de 2008, a contar apenas com o projeto gráfico, a obra original de 1993, então chamada *Sangue no espelho* e publicada pela editora Atual⁴. É o mesmo livro, com o mesmo conteúdo

⁴Vale destacar que não há informação alguma no site da editora ou na própria obra de 2008 de que ela seja uma reedição de obra anterior.

ficcional, mas com roupagem e apelos diferenciados, o que, como veremos, pode afastar ou atrair o eventual leitor, dependendo das estratégias empregadas, assim como pode (ou não) gerar um diálogo produtivo entre texto e paratexto.

O enredo da narrativa é sobre um vampiro adolescente que vive a crise de identidade considerada típica da idade. Solitário e angustiado, ele tenta compreender o seu lugar no mundo contemporâneo, retratado como hostil, fútil e refratário às diferenças. A princípio, este breve resumo pode sugerir que o relançamento do livro ocorreu por conta do sucesso junto aos leitores adolescentes, à época da publicação de *A maldição do olhar*, dos vampiros que figuravam como personagens em inúmeras obras de êxito comercial. Haveria, pois, certa dose de oportunismo na decisão pela reedição. No entanto, o projeto gráfico não dá pistas ao leitor sobre essa temática. Além disso, o conteúdo da narrativa é crítico e difere bastante do conservadorismo temático dos livros de vampiros de maior apelo no mercado. Além de ter de lidar com as mudanças corporais e com os dilemas de sua sexualidade – há uma interpretação possível de que o protagonista seja homossexual–, o adolescente vive em um mundo em que os vampiros viraram a caça e não são mais temidos. Eles são perseguidos porque movimentam uma indústria clandestina da longevidade: matar um vampiro e ter algo proveniente dele (olho, cabelo, unha) faz com as pessoas rejuvenesçam e adiem os sinais do tempo no corpo. Qualquer semelhança com a contemporaneidade não é mera coincidência. Para completar o drama do protagonista, este se sente o tempo todo vigiado e perseguido, como a pressentir que será a próxima vítima dos humanos.

Podemos adiantar que a narrativa difere do conservadorismo literário também. O autor faz uso de técnicas narrativas e recursos estéticos bastante ousados para o leitor mais afeito às peripécias do enredo. O apelo ao *nonsense*, por exemplo, por si só quebra uma regra das narrativas mais comerciais, que repisam o óbvio e evitam o choque do leitor. A complexidade narrativa está presente também na mistura de perspectivas: o diário em primeira pessoa do protagonista, onde este externa suas angústias mais íntimas, se alterna com um narrador onisciente que pretende dar conta do que está fora do alcance visual e emotivo do jovem, muitas vezes acoplando sua perspectiva à dos outros personagens que circundam a vida do adolescente. A inserção do leitor como peça da estrutura narrativa, ficcionalizando-o e integrando-o ao mistério da trama, assim como o jogo intertextual produzido a partir da obra de Lewis Carroll, *Alice através do espelho*, também são elementos complicadores à fácil adesão da obra no circuito mais comercial. O livro caminha na contramão das tendências homogeneizantes do mercado, mas, curiosamente, foi a própria relação com mercado que

permitiu que a obra fosse posta de novo em circulação e a partir de pressupostos sobre o jovem leitor e a leitura bem diferentes daqueles que nortearam a publicação de 1993.

Começar nossa análise centrando-nos nas capas pode ser produtivo na medida em que

(...) a aparência da capa é de vital importância para o estabelecimento das primeiras relações entre o leitor e o livro. No que tange à parte comercial, a capa é a embalagem na qual se vende a ideia do livro e se estabelecem “promessas” sobre o seu conteúdo, como prévia do deleite que virá adiante. De todas as partes do livro, a capa é a que possui maior chance de receber investimento de produção mais alto, por se configurar como elemento chave da venda. (NECYK, 2007, p. 107)

No espaço da capa, devem constar, pelo menos, o título da obra e seu autor. E é a mudança de título de uma edição para outra que nos fornece os primeiros indícios de que o projeto editorial pode interferir sobremaneira dos sentidos previstos de um texto literário. Genette (2009) nos adverte que o título tem três funções principais, das quais a primeira é imprescindível e as outras duas contingentes (embora não desimportantes): identificar a obra; indicar seu conteúdo; seduzir o leitor. A indicação do conteúdo pode ser literal ou metafórica, sendo que esta última, por suscitar relações simbólicas e mais incertas com o material ficcional, depende mais da complacência hermenêutica do leitor. A escolha por um ou por outro certamente está sujeita à intenção comunicativa dos produtores do texto e à imagem que estes fazem do leitor modelo da obra. De qualquer maneira, como volta a advertir Genette (2009), um bom título deve dizer o suficiente para atizar a curiosidade e não saturar o sentido, não importa se o foco esteja na sedução e na incitação à compra pelo grande público ou no estabelecimento de uma relação temática ambígua e aberta à interpretação que prevê um leitor mais criterioso.

Assim, apesar de o texto literário ser praticamente o mesmo, os títulos escolhidos para cada uma das edições da obra de Jorge Miguel Marinho estabelecem relações totalmente diversas com o conteúdo ficcional. Os dois títulos são formados por substantivo + sintagma preposicionado, mas, na obra de 1993, o substantivo é concreto (sangue); já na de 2008, o substantivo é abstrato (maldição). Um título é sempre uma chave de leitura, e a primeira edição sugere para o leitor que a narrativa estará envolta no campo semântico da violência explícita, do ato concreto (o que é reiterado pelo adjunto adverbial de lugar: “no espelho”). A imagem do vampiro na capa reforça essa ideia, contribuindo para inscrever a obra no campo semântico do terror sobrenatural. Título e ilustração, portanto, mantêm estreita relação semântica, embora não estabeleçam elo coerente com o texto, já que o mundo de vampiros é

retratado de maneira irônica, crítica e, portanto, distante do que se espera normalmente dos gêneros afins ao terror.

A chave de leitura da edição mais recente, em contraste, é bem mais subjetiva: a “maldição” não está no campo da ação concreta, mas na esfera do vago, do impreciso, do medo difuso. No lugar do adjunto adverbial, há um adjunto adnominal, “do olhar”, que reforça a elipse de sentidos. Que maldição? Olhar de quem? A imagem da capa, em que figuram duas garrafas invertidas, estabelece uma relação simbólica e nada direta com o título do texto, exigindo do leitor um esforço interpretativo que só poderá se completar ao fim da leitura. Além disso, nada aqui remete à violência sugerida no primeiro caso. Aliás, a capa diz quase nada sobre o conteúdo da narrativa. Mesmo o emprego da cor roxa, que poderia remeter ao universo sombrio dos vampiros, é algo tão sutil que tal associação só pode ser feita durante a leitura.

Sangue no espelho é então um título mais apelativo, ainda mais se aliado à imagem óbvia do vampiro que figura a capa. Mas não é só isso: é também um título enganoso, já que a promessa de um livro de terror sobrenatural não é cumprida pela leitura. O sangue a que o título remete parece sugerir uma atmosfera violenta e aterrorizante, mas, na verdade, ele comparece à narrativa de maneira bastante comedida, em momento algum, atrelado a um ato de violência no sentido que se espera de uma narrativa de terror. As manchas de sangue que vão surgindo na superfície do espelho têm a ver com processo de mudança interior do personagem. Ao entrar no espelho, e lá passar por inúmeras provas (tal qual um rito de iniciação), o protagonista vai amadurecendo e aprendendo sobre si mesmo. A cada momento crucial desse processo, uma mancha vermelha se instala no espelho, como a demarcar e tornar visíveis as mudanças sofridas pelo adolescente.

Sabemos que o título de uma obra, justamente por figurar na capa, e ser esta a principal mediadora entre o produto e seu consumidor, pode sofrer interferência dos agentes editoriais, de forma que a responsabilidade nesse caso é partilhada por todo o corpo de produtores. Sabemos também que esses agentes editoriais podem ser bastante persuasivos – quando não deliberadamente despóticos –, já que o título é objeto de circulação muito mais ampla que o próprio texto em si, como nos lembra Genette (2009); portanto, carrega uma importância ímpar na promoção do livro e em seu destino comercial. Não é possível afirmar em que medida houve ou não interferência de agentes externos na escolha do título, mas o fato é que, em conjunto ainda com outros índices paratextuais, a edição de 1993 se mostra problemática em diversos aspectos.

A ilustração presente na capa, por exemplo, não é muito atraente: o desenho não apresenta técnica apurada e as cores, em tons terrosos, não chamam atenção. O uso das cores é particularmente insatisfatório na imagem do vampiro, que parece uma grande mancha escura, sem trabalho tonal consistente – o que pode ter a ver com as técnicas pouco sofisticadas ou descuidadas de reprodução do original do ilustrador. A relação entre figura e fundo também é prejudicada pelo uso pouco criterioso das cores e a imagem do vampiro parece decalcada do conjunto, afetando a coerência do todo. A distribuição espacial também é questionável. Há um retângulo em volta do título que polui a capa. Em contrapartida, a ilustração minimalista de *A maldição do olhar* e o uso parcimonioso e funcional das cores, que imprimem identidade gráfica à coleção “Leituras descoladas”, a qual pertence, concentram a atenção do leitor nas poucas informações disponíveis e podem acentuar sua curiosidade. Aliás, o próprio título da coleção pressupõe a intenção de se aproximar do leitor jovem, o que acontece por meio da linguagem empregada, dos temas abordados e das formas literárias escolhidas. O projeto gráfico, pois, acompanha a atitude de abertura ao mundo do adolescente atual, propondo uma aventura gráfica nada sisuda e bastante afinada com a contemporaneidade. A qualidade do material da capa e das folhas internas e a preocupação gráfica que se espraia por todo o livro, visível na distribuição das ilustrações ao longo do texto, por exemplo, são certamente atrativos visuais e táteis. O livro, em sua materialidade, torna-se um objeto instigante. As ilustrações internas tomam páginas inteiras e sucessivas.

A edição de 1993, por sua vez, dificilmente resiste a um folhear do leitor mais contemporâneo. A qualidade material é inferior e não há intenção artística aparente em relação à disposição do texto e dos outros elementos gráficos no interior do livro. Parece haver uma preocupação com a economia dos gastos na sua produção, o que provavelmente levou à decisão de utilizar ilustrações pequenas, que dividem com o texto a mesma página, mas sem grandes preocupações com o uso estético do espaço das mesmas. Os capítulos sucedem uns aos outros sem qualquer outra divisão que não os títulos em negrito e em fonte ligeiramente maior. Os investimentos moderados na questão material e gráfica do livro certamente o barateiam no mercado, mas, em contrapartida, a redução nos custos e no preço de venda por si só não garantem retorno financeiro. Enquanto objeto, o livro não se torna atraente. Some-se a isso o fato de a divulgação e a distribuição não serem adequadas e, assim, o texto literário tem dificuldades de encontrar seu leitor.

É possível que a falta de apelo visual nessa primeira edição tente ser compensada com a sobrecarga de informações extratextuais para atrair o receptor. A folha de rosto, por

exemplo, apresenta um subtítulo que aponta para o conteúdo ficcional, preparando o jovem para o que vai ler: “História de Alices, vampiros e olhares”. Se o título e a ilustração da capa não forem suficientes para a compreensão do leitor, o subtítulo dissipa de vez qualquer dúvida de que a narrativa, de fato, é sobre vampiros... Na quarta capa, onde se repetem título e subtítulo, há ainda um resumo do enredo:

Esta é a história de um jovem vampiro, perdido no mundo feroz dos humanos até encontrar Alice, a companheira da realidade atrás do espelho. Uma história cheia de lirismo e de impecável suspense, onde o leitor está envolvido na trama, ameaçando o mundo frágil do herói com viradas bruscas de página e olhos fixos sobre o personagem. (MARINHO, 1993, quarta capa)

Quem conhece a história já deve ter percebido o quanto a sinopse acima revela sobre o desfecho da narrativa, justamente um dos pontos altos do texto, pelo que tem de inusitado e literariamente complexo. O assassino misterioso que vigia o personagem principal nada mais é que o próprio leitor, o que só é revelado no final da narrativa – embora as pistas sejam dadas ao longo do texto. Este se adensa ao ficcionalizar o leitor, inserindo-o como peça da estrutura narrativa, e conseqüentemente, borrando as fronteiras entre o real empírico e a realidade construída ficcionalmente. Ao dar a entender que é o olhar do leitor o responsável por diversas das mortes anunciadas no enredo, o autor tematiza ficcionalmente a premissa de que os personagens literários são seres de papel, e só “vivem” enquanto têm suas histórias lidas. Cada livro fechado e cada leitura interrompida implica a morte de algum personagem. O olhar do leitor, vasculhando as páginas e a vida dos seres ficcionais, interfere no andamento do enredo, ou seja: é o ato da leitura que atualiza o texto disposto nas páginas dos livros de literatura. Sem a atitude ativa do leitor, construindo de forma permanente os sentidos sugeridos pelas marcas textuais e pelos vazios intencionais, inexistente o texto literário. A edição de 1993, porém, preferiu não contar com a competência de leitura dos jovens leitores e quis garantir que o desfecho inusitado fosse perfeitamente compreendido.

A edição em questão abusa da quarta capa (e a extrapola, na verdade) como lugar estratégico para a promoção do livro. O excesso de informações chega a ser desconcertante, assim como a redundância. Ainda na quarta capa, há trechos selecionados da narrativa que foram reproduzidos como forma de instigar o suspense e reforçar as ideias apresentadas pela capa. Há um apelo forte à sexualidade, provavelmente porque se deduziu que este é um tema de eleição dos adolescentes: “Entre abraços e arranhadas, carícias e pequenas contusões, Alice, por pura curiosidade, mordeu o pescoço de Guengo. (...) O vampiro ficou satisfeito (...)

porque descobriu que momentos vividos dentro de um corpo desejado eram tempos imortais”. O trecho, entretanto, deslocado do todo, promete algo que não cumpre. Se o leitor espera cenas tórridas de sexo entre o protagonista e Alice, ele logo se decepcionará, pois a questão da sexualidade é abordada de forma muito mais sutil e simbólica – por vezes até perturbadora – do que a passagem parece sugerir.

As ilustrações no interior do livro dessa primeira edição também não são muito interessantes esteticamente. Os traços revelam uma técnica pouco elaborada e as imagens, todas em preto e branco, não apresentam um trabalho muito criativo com o claro/escuro. As ilustrações são também demasiadamente referenciais e redundantes, já que basicamente repetem o conteúdo do texto verbal. Mesmo quando a narrativa envereda para o *nonsense*, as ilustrações são uma tentativa de reproduzir o que acontece no enredo, o que é um problema, já que a ruptura com a lógica tem por pressuposto justamente instigar o exercício do imaginário e a quebra das convenções. Se a ilustração tenta reproduzir o *nonsense*, o trabalho criativo do leitor fica reduzido.

Além disso, é possível perceber que as ilustrações também conduzem o leitor a uma determinada interpretação da narrativa que desconsidera a ambiguidade primordial do texto, relativa à identidade de gênero do protagonista, fixando-se em uma leitura mais literal, de primeiro nível, que não levou em conta as camadas simbólicas do texto. Isso fica claro nas três ilustrações em que o jovem vampiro e Alice interagem. Em uma delas, que tenta reproduzir o encontro deles frente a frente no espelho, sequer é possível perceber que eles estão em planos diferentes; parece que são realmente duas pessoas distintas, uma em frente a outra, quando, na verdade, o texto parece sugerir ser Alice um alterego do vampiro, sua metade feminina. Os cabelos compridos de ambos é o único índice não verbal da identificação dos dois, mas esse é um dado presente no próprio texto verbal. A ideia de perspectiva, muito importante nesse caso, já que não é fortuito que o espelho esteja localizado dentro do guarda-roupa, inexistente. Seria uma chance de o texto não verbal dialogar com o texto verbal, iluminando seus sentidos simbólicos, mas não foi o caso.

Em outra ilustração, os dois jovens são retratados em uma cena de sexo (apenas seus rostos, mas a referência ao que é narrado é clara). Mais uma vez, a interpretação dada fica apenas na superfície, guiando a interpretação do jovem leitor, já que a cena em questão se dá dentro do espelho, ou seja, o encontro do protagonista é consigo mesmo e a iniciação sexual com a sua própria imagem (ainda que em versão feminina) aponta para a disposição homoerótica do jovem. Evidentemente que esta é uma leitura prevista pelo projeto ficcional,

mas não necessariamente atualizada por todo e qualquer leitor. O problema é que as ilustrações da primeira edição não deixam espaço para que a leitura simbólica seja feita; ela fornece ao leitor uma interpretação literal e, conseqüentemente, mais empobrecida.

Outro elemento que objetiva dar respostas preestabelecidas ao leitor (respostas a perguntas que este leitor pode nem sequer ter formulado) é o enquadramento da narrativa em determinado gênero literário. No caso, o “realismo fantástico”. Mais uma vez, as escolhas editoriais direcionam o leitor a empreender determinada leitura da obra e – o que é mais problemático: uma leitura equivocada da obra. O realismo fantástico é um gênero que conta com vasta bibliografia crítica e teórica. Mas, apesar da diversidade de enfoques, há concordância quanto ao fato de a marca distintiva do fantástico em relação aos gêneros afins ser a permanência da dúvida em relação ao estatuto do narrado, dúvida esta que deve permanecer para além da narrativa e alcançar o leitor: os acontecimentos narrados são realidade ou sonho? Verdade ou ilusão?

Esta dúvida inexiste na narrativa de Jorge Miguel Marinho. Em momento algum os personagens, ou o narrador, colocam em questão a veracidade dos fatos narrados ou tentam buscar explicação lógica e racional para os mesmos. Não é colocada a questão da sobrenaturalidade irrompendo no mundo natural: a narrativa é, em si mesma, um microcosmo fechado, coerente, que não é confrontado em momento algum com o real empírico e obedece a regras internas de verossimilhança, exigindo do leitor – como qualquer ficção literária – um pacto de suspensão momentânea na credulidade. Neste mundo ficcional, vampiros convivem com mortais e estes perseguem aqueles em busca da eterna juventude. Na economia interna do texto, todos os encadeamentos estruturais e temáticos daí decorrentes são absolutamente coerentes e plausíveis. Portanto, além de equivocada do ponto de vista teórico, a filiação da narrativa ao gênero fantástico permite ainda que a recepção programada para o texto esteja em desacordo com o conteúdo e, inclusive, leve o leitor a ter suas expectativas frustradas. Podemos perceber também uma visão empobrecida do que seja a ficção literária, já que uma narrativa que não espelha o real empírico é tachada peremptoriamente de “fantástica”.

As escolhas paratextuais se mostram ainda mais equivocadas quando nos deparamos com a epígrafe escolhida pelo autor, que pertence a Jorge Luis Borges⁵. A epígrafe não só aponta para o tema central do livro, que é a questão da construção da identidade do adolescente (e não o terror ou o sobrenatural), como deixa clara a filiação literária de Jorge

⁵ “Olho minha face no espelho para saber quem sou, para saber como me portarei dentro de algumas horas, quando me defrontar com o fim. Minha carne pode ter medo, eu não”.

Miguel Marinho a uma tradição ficcional não realista, autoconsciente e reflexiva, que incorpora a crítica, a teoria, o ensaio à matéria ficcional e se afasta da perspectiva de literatura enquanto reflexo do real. A escolha do autor da epígrafe é mais significativa do que o próprio conteúdo do excerto, como aponta Genette (2009), pois se torna uma forma de sagração do escritor por meio da escolha de seus pares. A atribuição de pertinência, no entanto, fica a cargo do leitor; nesse sentido, a epígrafe é uma chave de leitura tão importante quanto o título, embora sua relação com o todo só possa ser recuperada ao longo ou, mais comumente, ao fim da leitura. Sua função é claramente a de comentário, esclarecimento, justificativa do título e, claro, necessita da ação interpretativa do leitor.

Pode-se argumentar que o adolescente, leitor modelo da narrativa em tela, pode não reconhecer a referência, mas isso não importa muito: primeiro, devido à questão do duplo destinatário que funda a literatura juvenil. A produção literária deste campo – assim como a do campo infantil – dirige-se sempre a dois públicos diferentes. São inúmeras as instâncias de mediação e legitimação de que o livro participa antes que chegue às mãos do consumidor final. O livro de literatura juvenil precisa passar pelo aval do público adulto (autor, editor, divulgador) antes do público-alvo, o que pode trazer consequências para a tessitura da obra. Almejando passar incólume por tantas instâncias de julgamento, que incluem ainda os pais, os professores, os bibliotecários e a crítica, muitas vezes o autor pode fazer uso de temas e formas que ele considere que sejam o horizonte de expectativa desses adultos intermediários, pasteurizando ou complexificando o texto. No caso da narrativa de Jorge Miguel Marinho, a associação pretendida entre o autor da epígrafe e o autor da narrativa é menos direcionada ao leitor jovem que ao leitor adulto que sancionará a obra em termos de validade estética. A epígrafe torna-se, assim, uma palavra-passe para o prestígio literário.

Em segundo lugar, o fato de adolescente não reconhecer a referência não é, a princípio, relevante, se concordarmos com Umberto Eco (2008) que, embora o autor preveja um leitor capaz de cooperar para a atualização textual e movimentar-se interpretativamente conforme ele próprio, autor, se movimentou, prever o leitor modelo não significa somente esperar que este exista, mas também mover o texto de modo a construí-lo. Nesse sentido, a narrativa de Jorge Miguel Marinhopode despertar curiosidade em alguns jovens sobre Jorge Luis Borges, por exemplo. Além do mais, procedendo à releitura da obra, nova dimensão ganham as referências intertextuais. E, como afirma Jouve, “a releitura é a prática mais apropriada à complexidade dos textos literários”. (JOUVE, 2002, p. 29).

A epígrafe já anuncia que há algo descompassado entre o projeto editorial e o projeto literário na primeira edição, já que, certamente, o excerto de Jorge Luis Borges foi selecionado pelo autor, não pelo grupo editorial. Este está mais preocupado com a divulgação do título e também da coleção em que está inserido. Isso fica claro nas últimas páginas, onde aparece uma indicação de leitura de outra obra da coleção, assim como em uma das orelhas. Há uma promoção constante da coleção e incitações diretas ao consumo. Como salienta Genette (2009), o texto é objeto de leitura, mas o título e o autor são objetos de circulação, assim como o projeto gráfico (acrescentemos). Dessa forma, as decisões editoriais quanto aos paratextos de *Sangue no espelho* visaram muito mais à sedução ao consumo que ao comprometimento com a leitura literária. Embora o texto literário tenha qualidade estética, os paratextos não o valorizaram e tenderam a selecionar um público pouco afeito a fruí-lo, o que pode ter prejudicado sua circulação.

A versão de 2008, *A maldição do olhar*, se diferencia basicamente pelo uso criterioso dos paratextos e pela economia dos recursos informativos. Não há subtítulo, não há sinopse, não há sumário, não há promoção de outros livros, não há indicação de gênero literário. O conteúdo da trama não é revelado até que se comece efetivamente a ler o livro. Nas orelhas, além de informações sobre o autor (também presentes na primeira versão), há dados também sobre os responsáveis pelas ilustrações e projeto gráfico (Gustavo Piqueira e Samia Jacintho). É significativo que a edição de 2008, mais contemporânea, valorize a autoria do *design* e das ilustrações. A busca pela qualidade estética por essas vias é de fato algo mais recente. Em 1993, o ilustrador (Edu) foi ignorado na orelha e nada há além da divulgação do seu nome, o que demonstra a mudança de perspectiva do mercado sobre a importância da ilustração/ dos recursos visuais na constituição da obra.

Podemos perceber que o cuidado gráfico, plástico e material contribuiu sobremaneira para potencializar os sentidos latentes no texto ficcional. Ao contrário da primeira versão, aqui os paratextos valorizaram a obra e a inseriram em um circuito de produção-difusão-consumo que se diferencia no campo literário juvenil pela qualidade estética – avalizada pela crítica especializada. Vale destacar que *A maldição do olhar* não conta com nenhum tipo de roteiro ou ficha de leitura, diferentemente da edição da década de 90, o que também contribuiu para a legitimação propriamente literária da obra, que não se mostra a serviço da instituição escolar e, conseqüentemente, não se presta a uma abordagem pedagogizante que, via de regra, tende a cercear a plurissignificação do literário e direcionar o leitor a determinada interpretação previamente autorizada. O posicionamento de cada uma das editoras no

mercado editorial explica a concepção diferenciada que elas apresentam sobre o mesmo texto literário. A editora Atual (pertencente ao Grupo Saraiva) tem tradição no ramo dos livros didáticos, o que acaba por comprometer algumas vezes seu olhar estético para a produção destinada a crianças e jovens. A editora Biruta, por sua vez, nasce empenhada em dar visibilidade a textos de qualidade literária, assumindo o investimento no projeto gráfico como uma das formas de promoção do livro e de ampliação do diálogo com o leitor⁶.

O respeito pela inteligência do leitor e a coerência com o projeto ficcional de escrita é algo digno de nota, já que o projeto gráfico pretendeu manter, por meios dos recursos não verbais, os vazios constitutivos do texto literário. O *design* de *A maldição do olhar* não só deixa mais espaço para a livre interpretação do leitor como, confiando nas capacidades cognitivas do jovem, se furta de dar respostas prontas e guiá-lo em direção a efeitos e sentidos preestabelecidos. O projeto gráfico deixa claro que depende da atividade hermenêutica do leitor e não teme os pontos de indeterminação do texto.

A epígrafe permanece, mas foi encurtada⁷, provavelmente para concentrar o sentido em torno da questão da identidade, que é de fato o escopo temático da obra. As escolhas gráficas acompanham as características da coleção inteira: são arrojadas, “clean”, minimalistas e sugestivas. As ilustrações, como as da primeira versão, possuem poucas cores, mas o trabalho estético feito a partir delas é muito mais interessante graficamente. O roxo e o preto podem sugerir o universo interior do jovem vampiro, que se sente solitário e vive à sombra da sociedade, mas essa sugestão só pode emergir da leitura do texto verbal. A pretensa atmosfera gótica, sombria ou atemorizante que seria construída pela narrativa – como supôs a edição de 1993 – não está presente na capa mais recente. As imagens no interior do livro deixaram de ser referenciais e redundantes para tornarem-se metonímicas, já que todo o trabalho se pautou em arranjos diferenciados feitos a partir de apenas duas imagens: garrafas (que descobriremos com a leitura serem de água benta) e grades. Ambas são utilizadas pelos vampiros para se protegerem dos ataques dos humanos. A água benta, conhecida por proteger os humanos dos seres das trevas, aqui ganha outra função. Aliás, podemos interpretar as garrafas invertidas da capa justamente como uma alusão à inversão de perspectiva do mundo em que o protagonista vive, um mundo “de cabeça para baixo”, fora do lugar, em que as referências culturais, religiosas e familiares estão baralhadas, confusas. Os vampiros é que são

⁶Um passeio pelos *sites* de cada editora nos esclarece bastante a respeito: <http://www.editorasaraiva.com.br>
<http://www.editorabiruta.com.br>

⁷“Olho minha face no espelho para saber quem sou.”

perseguidos e temem os mortais; a madrasta do protagonista, que supostamente deveria desempenhar o papel materno, mantém uma relação sexualmente ambígua com o enteado; o pai, que deveria ocupar a posição da ordem instituída a ser contestada pelo adolescente em busca de autoafirmação, é um fracassado enquanto profissional e enquanto vampiro, não impõe respeito algum e tem sua posição de autoridade totalmente esvaziada; os desejos do jovem também parecem não se enquadrar na heteronormatividade e sua viagem para dentro do espelho de seu quarto parece uma tentativa de “desinverter” seu mundo e achar nele seu lugar. Essa interpretação é sugerida pela capa, validada pelo texto, mas não predeterminada pelas decisões editoriais. Estas, ao contrário, permitem o livre movimentar-se do leitor por entre os inúmeros sentidos sugeridos.

Tanto as garrafas quanto as grades que vão se interpondo ao texto são partes do todo narrativo; concentram significado e estabelecem relação com o sentido geral da obra. Mais uma vez, a relação não está dada e precisa ser atualizada pela atividade interpretativa do leitor. Os ilustradores/ designers podem ser vistos neste caso como coautores da narrativa, pois reproduzem o não dito do texto verbal por meio de recursos não verbais. Além de metonímicas (ou justamente por isso) as ilustrações são também elípticas, exigindo esforço interpretativo do jovem leitor, que, imerso no mundo de imagens saturadas, banalizadas, como lembra Cristina Biazetto (2008), pode ter em obras como esta a chance de reabilitar seu imaginário. Nesse sentido, podemos observar que as imagens materializam graficamente os vazios do texto, que trabalha de maneira singular com a metáfora do espelho e do vampiro para criar uma narrativa simbólica, ambígua, sobre a construção da identidade do jovem protagonista. Curiosamente, não foi o espelho, nem o vampiro –elementos mais óbvios – os escolhidos para figurar no projeto gráfico.

Ciça Fittipaldi (2008) chama a atenção para o fato de que a ilustração é uma tradução inventiva, pessoal e, por isso mesmo, carregada de arbitrariedades. A opção por se concentrar em aspectos aparentemente banais e detalhes menos óbvios do texto (as garrafas e as grades) certamente não é aleatória e provoca o leitor a pousar seu olhar em algo que poderia passar despercebido. A perspectiva inesperada, suscitada pela escolha do ilustrador, cria novas possibilidades de leitura, ao contrário da ilustração que tenta reproduzir figurativamente o que se passa no enredo. A subjetividade que o ilustrador imprime ao seu trabalho, ao efetivamente interpretar a obra e propor sua tradução visual para o texto verbal, “[abre] portas a outras chaves simbólicas ou narrativas paralelas.” (FITTIPALDI, 2008, p. 118) Não enfatizar a relação amorosa/ sexual entre os personagens, assim como não dar um rosto a eles, por

exemplo, permite um exercício maior do imaginário do leitor, além do que demonstra que a ênfase dada pela ilustração ao texto ateu-se à atmosfera subjetiva da narrativa. A título de exemplificação, podemos perceber que tanto o roxo quanto as grades que ocupam páginas inteiras podem ser uma tentativa de reproduzir a sensação de isolamento do personagem não só no espaço de seu quarto, mas também no espaço psíquico, por assim dizer. Seu ensimesmamento social e sua dificuldade em assumir e expor sua personalidade estavam presentes no texto verbal e o ilustrador se mostrou um leitor perspicaz e sensível ao transmutar isso em linguagem não verbal. O jogo não referencial realizado com as imagens das garrafas e das grades também sugerem um movimento que contrasta com a estaticidade das imagens isoladas, o que também pode gerar diferentes interpretações: o desejo de mudança interior frente ao estabelecido no mundo exterior? Esta, como outras leituras, são estimuladas e autorizadas pelo conjunto texto-paratexto, ampliando as possibilidades comunicativas entre criação e recepção.

Em síntese, podemos afirmar que a edição de 1993 usa os paratextos para incitar a compra do livro, mas falsifica sua leitura ao criar expectativas que não são cumpridas, especialmente em relação aos efeitos de terror. Além disso, sobrecarrega o leitor de informações extratextuais, apresenta uma visão empobrecida da literatura, subestima as capacidades cognitivas do leitor e desconhece o potencial semântico dos recursos gráficos. A edição mais recente, por outro lado, não apresenta nada em seu projeto gráfico que sugira uma história de vampiros ou uma narrativa de terror, deixando ao leitor o prazer da descoberta; trabalha com a elipse, com os vazios constitutivos do texto, e valoriza os recursos não verbais como forma de iluminar os sentidos sugeridos pelo texto verbal. A visão de leitura apresentada é condizente com o projeto ficcional de escrita, que entende a literatura como o espaço ficcional privilegiado para a projeção do imaginário do leitor no texto e para sua participação ativa na construção de sentidos.

A reedição da obra por outra editora, quinze anos depois da primeira publicação, deu ainda ao escritor a chance modificar alguns elementos do texto propriamente dito, afinando seu projeto de dizer e redimensionando suas possíveis interpretações. Há inúmeros ajustes no plano “micro”, no nível da sintaxe, do léxico, da pontuação e da paragrafação que depuram a escrita. Mas há uma mudança importante que afeta a construção dos sentidos e certamente não foi controlada pelo corpo editorial, mas pelo autor: o nome do protagonista. Na primeira edição, o personagem principal atendia pelo apelido de Guengo, que era um substantivo aparentemente sem relação com o conteúdo ficcional. Na edição de 2008, o nome foi

modificado para Alê, mudança que jogou uma luz na ambiguidade primordial do texto, relativa à identidade de gênero do jovem. Alê é redução de Alice, a personagem de Lewis Carroll que vai parar no espelho do vampiro adolescente e com ele enceta uma relação inusitada. A presença do espelho certamente não é aleatória. “Espelho” e “especular” têm o mesmo radical. O ato de colocar-se diante do espelho não revela só as mudanças visíveis, na superfície; olhar para a própria imagem é também especular sobre si mesmo, investigar sua identidade. Para Calligaris, o espelho é ao mesmo tempo tentador e perigoso para o adolescente: “porque [este] gostaria muito de descobrir o que os outros veem nele. Entre a criança que se foi e o adulto que não chega, o espelho do adolescente é frequentemente vazio”. (CALLIGARIS, 2000, p. 25).

A questão da autoimagem, e da imagem que se quer passar aos outros, ganha contornos muito peculiares durante a adolescência porque, nesta fase, o indivíduo se vê passivo diante de intensas transformações fisiológicas que não consegue controlar. A identidade antes construída e assentada em um esquema corporal infantil tem que ser reformulada a partir de um trabalho árduo de reorganização física e psíquica. Por isso o adolescente geralmente é muito sensível à sua imagem corporal e tende a ser suscetível a problemas de baixa autoestima.

O fato de Alê não ter sua imagem refletida no espelho (por ser um vampiro) é, pois, bastante funcional na economia da narrativa. Não só é um elemento responsável por adensar a angústia do personagem – que, não bastasse estar passando por inúmeras transformações corporais incontroláveis, não as pode contemplar da mesma forma que os adolescentes “normais” –, como também permite a inserção no texto, de forma sutil e simbólica, da temática da homossexualidade. Além de todos os problemas que necessita enfrentar em seu processo de individuação – a relação conflituosa com a família e o sentimento de inadequação social –, Alê deve também encarar o doloroso processo de construção de sua identidade de gênero. Quando o personagem se olha no espelho, não é o seu reflexo que ele vê, mas a imagem de uma menina, Alice, a personagem de Carroll. Sequer essa relação intertextual é casual, dado que uma das questões principais tematizadas pelo clássico inglês é justamente o da construção da identidade e o sentido do estar no mundo. O tempo todo Alice é confrontada com convenções de toda sorte – sociais, comportamentais, linguísticas – e levada a desautomatizar sua percepção da realidade para repensar o seu lugar no mundo.

Com Alice, Alê iniciará um relacionamento ambíguo, mas também inevitável e essencial. Afinal, se é Alice quem o jovem vampiro vê quando se olha no espelho, e não a sua

própria imagem, ela é o outro ou o mesmo? Há um percurso lento e progressivo do rapaz em direção à consciência corporal e assunção de seus desejos, que passa necessariamente pelo corpo de Alice. A primeira vez que ele a vê no espelho a ambiguidade se instaura:

Escancarou a porta e teve a impressão de ver a sua imagem refletida no espelho pela primeira vez. Colou o rosto a ele buscando uma identidade muito pouco familiar. Em seguida recuou dois passos para se ver melhor. Estranhou a falta de barba, o tamanho dos cabelos e sobretudo os pequenos seios de Alice que provocavam nele um desejo irresistível de se tocar. Tudo aconteceu muito rápido, e antes que ela pudesse dizer uma palavra, ele trancou a porta num gesto de medo e atração. (MARINHO, 2008, p.62)⁸

A princípio, ele começa a se perceber de forma vaga:

Alê estava para bater a porta quando viu refletido nos olhos de Alice o esboço do seu corpo e também o dela completamente nu. Era uma nudez dupla porque as lentes apenas mostravam o traçado de um corpo de um homem sem roupas, um corpo vazio. Não tinha o que pudesse ser a estampa de dentro, era um corpo riscado a giz. Não podia saber a cor dos olhos, a ossatura das faces, o volume das carnes da boca ou o molde do nariz. Olhava para o corpo e não encontrava os pelos do peito, o recorte do umbigo, as veias dos braços, das pernas e dos pés. Os óculos mostravam uma silhueta vagamente sugerida por um desenho de luz. Nada mais do que uma estrutura oca.

Entretanto, agora sim, era a primeira vez que o vampiro podia vagamente se ver. (p. 66)

Aos poucos, o corpo do rapaz vai tomando forma por meio da imagem de Alice: “Com o passar dos dias o vampiro enquadrava o seu perfil luminoso na fisionomia da garota e, na falta de uma imagem sua no espelho, adotou provisoriamente os traços de Alice como seu rosto exterior.” (p. 72) E, então, finalmente, o vampiro consegue enxergar seu corpo: “(...) refletido no espelho, não cansava de se olhar”. (p.82) E foi essa autocontemplação inebriada que fez o vampiro perder o equilíbrio e cair “dentro do espelho escuro e vazio”. (p. 83). O capítulo em que a cena é narrada tem o sugestivo título de “Um tombo de Narciso”. Depois da queda de Alê no mundo desconhecido de Alice, a narrativa envereda pelo *nonsense*, dialogando ainda mais diretamente com a narrativa de Lewis Carroll. A atmosfera onírica, que poderia ser interpretada como a representação de um estado alterado de consciência, nos leva a crer que o “tombo de narciso” nada mais é que uma metáfora para o mergulho interior do personagem em busca de autoconhecimento. Alice é claramente seu alterego, e não é desprezível que o adolescente se veja, se perceba e se compreenda a partir de uma imagem feminina. O percurso psíquico que o personagem traça é o percurso do amadurecimento, e o

⁸ Todas as citações referem-se a esta edição.

espelho, símbolo da passagem de um estado a outro: da infância para o início da fase adulta. E, com esta, a conquista da independência e da liberdade de escolha. A questão da sexualidade é o foco da trajetória de individuação de Alê. Tanto é assim que a narrativa termina quando o vampiro consegue sair do espelho e voltar à sua realidade, reconciliado consigo mesmo e seguro o suficiente para se despedir para sempre de Alice, sua muleta psíquica. O interessante é que o espelho nunca esteve visível no quarto de Alê, por isso ele demorou tanto para perceber que Alice o espreitava. O espelho na verdade ficava dentro de seu guarda-roupa. Quando o adolescente consegue deixar o mundo de Alice, completando seu ritual de passagem, ele não abandona só o espelho, mas o armário... A metáfora gasta, empregada cotidianamente para se referir ao ato de alguém assumir sua identidade homossexual, é aqui ressignificada – e de forma tão sutil, que pode passar completamente despercebida pelos leitores mais desavisados. Também não é desprezível que inúmeros acréscimos ao texto estejam relacionados às passagens referentes à Alice, personagem-chave da narrativa.

A oportunidade de alterar o texto antes da segunda reedição deixa-nos entrever uma preocupação clara e consciente do autor com seu fazer literário, o que destaca sua narrativa entre aquelas que atualmente repisam o tema dos vampiros. O próprio projeto gráfico se afasta dessas tendências do mercado. A narrativa é também absolutamente original em relação à temática da adolescência e da descoberta de si. *A maldição do olhar* é, então, um feliz exemplo de como a influência do mercado pode interferir de forma positiva no rendimento literário da obra, já que as alterações realizadas no texto e nos paratextos, visando ao relançamento do livro mais de uma década depois, resultaram em um projeto gráfico mais instigante, menos diretivo e que efetivamente dialoga com o projeto ficcional, também depurado, do autor. Enquanto objeto artístico atraente ou produto comercialmente interessante, a primeira edição perde muito. Certamente, a pouca penetração da obra no mercado à época pode ser explicada também por esses fatores. Da mesma forma, os inúmeros prêmios recebidos pela edição de 2008⁹ atestam que a preocupação com as questões relativas ao *design* à parte gráfica em geral foi importante para conferir maior visibilidade à obra.

⁹Catálogo Bolonha FNLIJ 2009 | Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – Brasil; HOW International Design Awards 2010; Gold 2010 (print) | Creativity International Awards; Design Annual 50 2009 | Communication Arts Awards

Na verdade, não foi a preocupação gráfica em si mesma que possibilitou maior difusão do livro, mas o fato de essa preocupação ser uma marca distintiva da editora que o publicou pela segunda vez. O editor se faz conhecer (e reconhecer) pelo seu catálogo. E este é construído cuidadosamente para criar sua imagem no mercado e, conseqüente, gerar índices de reconhecimento e consagração, seja por meio do número de vendas, seja por meio da qualidade estética. Os paratextos editoriais também têm, portanto, a função de motivar a diferenciação simbólica entre as publicações. As editoras ocupam posições específicas na distribuição dos recursos econômicos e simbólicos dentro do campo literário, e suas decisões/intervenções quanto às publicações e a forma material que assumirão, assim como o nome de um autor, uma resenha em um caderno especializado ou a posição na vitrine da livraria, tem o poder de inscrever uma obra em um circuito de maior visibilidade comercial e/ou estética. Um selo, um formato, uma cor, um tipo de papel, qualquer paratexto pode se tornar marca distintiva de consagração de uma obra. Portanto, a publicação de *A maldição do olhar* por uma editora nova, porém assumidamente preocupada com a qualidade literária dos textos e com a qualidade gráfica do objeto livro, que aos poucos foi se impondo no mercado e chamando a atenção dos especialistas responsáveis pela validação estética das obras – notadamente a academia –, tornou possível que um texto de alta voltagem estética fosse ressignificado e se desse a conhecer. A reedição permitiu que o premiado autor (igualmente um ganho para a editora) afinasse seu projeto ficcional; permitiu também que o novo projeto gráfico se somasse ao ficcional, dialogando efetivamente com ele. Ao fim da intrincada cadeia de produção-circulação-consumo, ganhamos os leitores, jovens e adultos, a oportunidade de conhecer uma narrativa inovadora e instigante que, quem sabe, pode nos servir de espelho ou revelar nossos avessos.

ABSTRACT: *A maldição do olhar* (2008), an award-winning book by Jorge Miguel Marinho, is a reedition of another narrative, *Sangue no espelho* (1993). The latter, differently from the former, had little effect on market and literary critics. Presenting a renewed graphical project, as well as few (but important) modifications on the fictional content, the new edition helps us reflect upon the influence of the market on editorial/authorial decisions. When both editions are compared, we realize that the paratextual changes (GENETTE, 2009) reveal opposite ways of understanding youth and literature, by creating certain expectations that may attract or ward off the reader. The re-edition of the book allowed the author to improve his fictional project, as well as made possible a richer dialogue between text and paratext. The new edition, thus, differentiates from the ones that repeat the popular subject of vampires and re-signifies the theme of the youth's search for/ construction of identity.

KEYWORDS: *Young adult fiction. Editorial Market. Paratext.*

REFERÊNCIAS

BLAZETTO, Cristina; FITTIPALDI, Cíça; MORAES, Odilon et al. In OLIVEIRA, Ieda de (Org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.

BOURDIEU, Pierre. Une révolution conservatrice dans l'édition. *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, v. 126, n. 126-127, p. 3-28, mar 1999.

Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1999_num_126_1_3278 Acesso em: 30 maio 2014.

CALLIGARIS, Contardo. *A adolescência*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CHARTIER, Roger. A mediação editorial. In: *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva: 2008.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

JOUBE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: editora UNESP, 2002.

MARINHO, Jorge Miguel. *Sangue no espelho*. São Paulo: Atual, 1993.

_____. *A maldição do olhar*. São Paulo: Biruta, 2008.

NECYK, Barbara Jane. *Texto e Imagem: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo*. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em Design). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa*. História ilustrada da literatura infantil. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naif, 2008.