



Universidade de Aveiro
2022

**ARLETE REGINA
GUERREIRO GOMES**

**EDIÇÃO COM FOCO — A FOCO, SERVIÇOS
EDITORIAIS E A EDITORIAL DIVERGÊNCIA
NO PANORAMA DAS PEQUENAS EDITORAS**



Universidade de Aveiro
2022

**ARLETE REGINA
GUERREIRO GOMES**

**EDIÇÃO COM FOCO — A FOCO, SERVIÇOS
EDITORIAIS E A EDITORIAL DIVERGÊNCIA NO
PANORAMA DAS PEQUENAS EDITORAS**

Relatório de Estágio apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Editoriais, realizado sob a orientação científica da Doutora Maria Teresa Marques Baeta Cortez Mesquita, Professora Associada do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Às minhas filhas

À minha mãe

o júri

Presidente

Professora Doutora Maria Cristina Matos Carrington da Costa
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogais

Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira (arguente)
Professor Associado da Universidade de Aveiro

Professora Doutora Maria Teresa Marques Baeta Cortez Mesquita
(orientadora)
Professora Associada com agregação da Universidade de Aveiro

agradecimentos

À Professora Doutora Teresa Cortez pela orientação e apoio dados, pela compreensão e força motivadora.

A toda a equipa editorial da Editorial Divergência e da Foco, Serviços Editoriais, em especial ao Pedro Cipriano e à Carolina Sousa, pela forma como me acolheram neste estágio, pelas aprendizagens e pela valorização do meu trabalho.

A todos os professores do Mestrado em Estudos Editoriais, pela partilha de conhecimentos e por me terem feito superar as minhas expectativas.

À Professora Doutora Cristina Carrington pela dedicação, e pelo sorriso, e também pelo apoio, que me ajudou a chegar aqui, a esta que espero que seja uma melhor fase de vida profissional.

Aos colegas do Mestrado em Estudos Editoriais, pela agradável partilha e boa disposição, em especial à Catarina Araújo — companheira de tantos momentos e trabalhos — e ao João Diogo Loureiro — pelo companheirismo e presença nas longas noites de trabalho.

Às minhas filhas, por perceberem algumas ausências e ajudarem nas tarefas e no silêncio.

Às minhas boas amigas, tanta palavra de alento que ajudou a seguir caminho.

Aos meus pais, sempre por perto.

palavras-chave

Foco, Serviços Editoriais, Editorial Divergência, estudos editoriais, pequenas editoras, mercado editorial, cadeia de valor, edição, aquisição de conteúdos, normalização e preparação de originais, revisão, design editorial, comunicação

resumo

O presente relatório descreve as atividades desenvolvidas no âmbito do estágio curricular, realizado de outubro de 2021 a abril de 2022, em regime de teletrabalho, na Foco, Serviços Editoriais e na Editorial Divergência. É feita a apresentação da entidade de acolhimento, enquadrando-a no contexto das pequenas editoras em Portugal. A descrição das atividades executadas é acompanhada de uma reflexão crítica, à luz de um enquadramento teórico, dando relevo às tarefas de normalização e preparação de original e de revisão, bem como das relacionadas com o design editorial.

keywords

Foco, Editorial Services, Editorial Divergência, editorial studies, small publishers, publishing market, value chain, publishing, contents acquisition, editing, copyediting, editorial design, communication

abstract

This report describes the activities carried out in the context of the curricular internship held from October 2021 to April 2022, under teleworking, in Foco, Editorial Services and Editorial Divergência. The host entity is presented, framing it in the context of small publishers in Portugal. The description of the activities performed is accompanied by a critical reflection, in the light of a theoretical framework, giving emphasis to the tasks of developmental editing, line editing and copyediting, as well as those related to editorial design.

Índice

Introdução	5
Parte I – Edição com Foco	9
1. A Editorial Divergência e a Foco, Serviços Editoriais e o panorama das pequenas editoras em Portugal	
1.1. O mundo editorial português e a sua evolução	11
1.2. O panorama das pequenas editoras em Portugal	17
2. Divergir com foco na edição em língua portuguesa	23
2.1. Divergir para singrar — A Editorial Divergência	25
2.2. A cuidar das palavras — Verbi Gratia	30
2.3. O regresso ao essencial — Edições Trebaruna	32
2.4. Poder convergir na distribuição: a distribuidora Convergência	34
2.5. Um compromisso de rigor e qualidade — Projecto Foco	37
2.6. O grupo Foco, Serviços Editoriais	38
Parte II — Acrescentar valor — funções e atividades desenvolvidas	39
1. Com os olhos nos textos e as mãos nas palavras	41
1.1. Filtragem, com foco — leitura e avaliação de manuscritos	45
1.2. Em diálogo com o texto e com o autor — normalização e preparação do original	48
1.3. “Em prol da clareza, do rigor e da consistência” — a revisão	54
1.4. Dar voz ao livro — design editorial e comunicação	60
2. O regresso ao essencial em <i>Olhos que Comiam Medo</i> de Norberto Ribeiro — do texto manuscrito à arte final	65
Como elo de uma cadeia — considerações gerais	69
Bibliografia	71
Websites consultados	75
Anexo I	76

Índice de Figuras

Figura 1 – Logótipo da Editorial Divergência	25
Figura 2 – Logótipo das Edições Verbi Gratia	30
Figura 3 – Logótipo da Editorial Trebaruna	32
Figura 4 – Logótipo da Convergência	34
Figura 5 – Logótipo do Projecto Foco	37
Figura 6 – Constituição do Grupo Foco	38
Figura 7 – A cadeia de distribuição do livro	40
Figura 8 – A cadeia de valor editorial	40
Figura 9 – Capa final de <i>Abelterium</i>	61
Figura 10 – Capa original da versão portuguesa de <i>Insight</i> , publicada pela Divergência	63
Figura 11 – Ideia de conteúdo para as redes sociais/capa original de <i>Adolfo Gutkin:</i> <i>Utopia e Teatro Multicultural</i>	64

*E na verdade o que nós somos ou que temos de continuar a ser, é companheiros uns dos outros: os leitores, os escritores, os editores, os distribuidores, os livreiros, toda esta gente que circula à volta do livro, que faz o livro, que o inventa, que o cria, que o maltrata, que o bem trata, que o detesta, que o adora!*¹

José Saramago (1995)

Introdução

Num mundo editorial polarizado, de um lado grandes grupos editoriais e do outro pequenas editoras, se nos damos conta de uma luta desigual por um lugar no mercado, apercebemo-nos também que o surgimento de novas pequenas editoras não constitui um risco de pulverização da oferta editorial. A estratégia de especialização das pequenas editoras, focadas em nichos de mercado — de minoria ou mais abrangentes — constitui “um mecanismo de mitigação do empobrecimento autoral, temático e de géneros no contexto de sistemas tipográficos de tendência concentracionária, significando, uma resiliência da relação entre edição de livros e diversidade cultural” (Medeiros, 2020, 25).

Antes de ter ingressado no Mestrado de Estudos Editoriais pouco conhecia do panorama editorial, português ou internacional, a não ser o que ia lendo sobre a compra de editoras mais pequenas pelos grandes grupos, a formação dos conglomerados e da existência, no nosso país, de dois grandes grupos editoriais (agora três) que detêm o monopólio editorial. Desconhecia a dinâmica e as especificidades do meio editorial, mas tinha paixão por livros, enquanto objeto de conhecimento, de reflexão, de possibilitadores de momentos de silêncio, e tinha paixão pela leitura e pelo seu incentivo aos outros.

A motivação de procurar outro percurso profissional, aliada ao trabalho realizado durante três anos, de 2017 a 2019, na minha freguesia para incentivar à leitura² levaram-me a decidir por uma área não distante da minha licenciatura, mas que me poderia levar a outros caminhos.

¹ Excerto da parte final do discurso de José Saramago, em outubro de 1995, na comemoração do vigésimo quinto aniversário do Círculo de Leitores, (BEJA, 2011, 95).

² Projeto designado *Cultiva a Leitura com*, promovido pela Junta de Freguesia de Luso, com convite de escritores de língua portuguesa para motivar à leitura e ao conhecimento de escritores da nossa língua.

Enquanto trabalhadora-estudante, foi algo difícil gerir o tempo, para além da condição de mãe que se punha à frente de tudo. Quando uma porta, feita de frustração, se fechou, abriu-se a janela que me permitiu realizar o estágio na Foco, Serviços Editoriais, com a vantagem de poder realizá-lo em teletrabalho, durante os seis meses, permitindo-me acompanhar de perto as duas “histórias” por mim geradas e criar o meu ambiente de trabalho.

Fui acolhida pela equipa da Foco de modo muito cordial e familiar, o que me levou a sentir parte do projeto, dos projetos, havendo uma interação muito salutar e, por isso, profícua. Com o apoio de todos os elementos, especialmente do Pedro Cipriano e da Carolina Sousa, entrei na realidade do meio editorial, do mundo das pequenas editoras, ficando a perceber toda a dinâmica e a sensibilidade específica do processo de produção do livro e os problemas e oportunidades do meio editorial.

O estágio abriu-me os horizontes e também revelou o quanto desejava trabalhar nesta área, algo que foi surgindo durante o primeiro ano curricular, que superou em muito as minhas expectativas.

Durante o estágio, realizei várias tarefas, de acordo com as diferentes funções da editora, avaliando manuscritos e procurando novos autores com uma confiança crescente e com mais segurança, editando textos — terminologia usada entre a equipa da Foco para se referir ao *developmental editing* (1.ª fase) e também ao *line editing* (2.ª fase) — revendo os textos, não sem antes realizar a sua “limpeza” (relativa a falhas na formatação, nomeadamente duplo espaçamento, espaçamento antes de parágrafo, uso de meia-risca em vez de travessão). A participação no trabalho mais criativo de produção de conteúdos, o desenvolvimento do *design* das capas, a escolha de fontes e as sugestões de conteúdos para os livros a editar foram tarefas bastante motivadoras e estimularam uma aptidão que não havia desenvolvido antes.

Tudo convergiu para um estágio em que o meu trabalho foi válido e valorizado, no qual as aprendizagens foram constantes e valiosas e que culmina com a redação deste relatório, também ele uma aprendizagem enriquecedora.

Para melhor dar a conhecer a Foco, Serviços Editoriais e a Editorial Divergência, abordei o panorama em que se inserem, não sem antes esboçar um pequeno quadro relativo às mudanças do mundo editorial — no contexto nacional e internacional.

Após apresentar a Editorial Divergência, bem como as chancelas do grupo Foco, debrucei-me na descrição de todas as atividades desenvolvidas durante os seis meses de duração do estágio.

Termino com umas considerações finais que reuni em torno da noção “Como elo de uma cadeia”. Foi como o elo de uma cadeia que me senti, que trabalhei com dedicação e rigor, método e vontade de aprender, um elo que intervindo na produção do livro, lhe acrescentou valor e que permitiu que, em conjunto com os outros “elos”, o texto do autor — um dia recebido como manuscrito — se transformasse em objeto livro, objeto simbólico, envolvido na sua capa plena de sentido.

Parte I – Edição com Foco

Em todos os países ocidentais, o mundo da edição está assim estruturado: dois a cinco grandes grupos concentram cerca de metade do volume de negócios do sector, enquanto algumas editoras médias coexistem mais ou menos pacificamente com este “núcleo” (tentando resistir às suas tentativas de aquisição) e uma miríade de pequenas empresas procura novos talentos ou segmentos inexplorados.

Françoise Benhamou (2003)

Nas décadas mais recentes, tem-se verificado uma mutação no contexto internacional do mercado do livro, devido à concentração editorial e às estratégias dos conglomerados e dos grandes grupos editoriais, reveladora de “um cenário do livro em transfiguração”, com a compra de empresas de diferentes tipos/tamanhos e “frequentemente de cariz familiar e não raro de editoriais centenárias” (Medeiros, 2020, 23).

Não sendo a aquisição de editoras e de fundos editoriais algo recente — como refere Nuno Medeiros esta “estratégia de sobrevivência ou de ampliação [...] tem já dois séculos, pelo menos” (2020, 23) —, o cenário do mundo editorial não é um cenário que contemple apenas a absorção de editoras e o seu conseqüente desaparecimento. Há também lugar para o aparecimento de novas editoras orientadas para determinados nichos de mercado. Convém ter em conta que, como refere Giles Clark (2007, 42), podemos entender todas as editoras (ressalvada com a utilização de “quase”) como orientadas para mercados de nicho, tendo em conta que ater-se a uma determinada área, focando nela a sua massa crítica, e trabalhar uma lista de livros de uma tipologia específica permite às editoras especializar-se no sentido de atingir mercados particulares, com toda a sua equipa, estrutura e ação alinhadas de acordo com um objetivo. É aos nichos, aos segmentos de mercado, que o mundo do livro se dirige, como alude Gabriel Zaid (2008, 80):

Com raras exceções, o mundo do livro não se dirige aos mercados indiferenciados de massas, mas sim às clientelas segmentadas, aos nichos especializados, aos membros de um clube de interessados em tal ou tal conversação.

A polarização existente, com grandes grupos editoriais de um lado e pequenas e médias editoras do outro, poderia fazer pensar que apenas os grandes conseguiriam manter-se e prosperar no mercado editorial. Não será difícil entender que as editoras com capitais económicos e simbólicos³ mais substanciais tenham uma posição reforçada e possam competir e ultrapassar os desafios com maior facilidade, enquanto que as que possuem valores mais baixos ou menos significativos permaneçam numa situação mais vulnerável. Contudo, isto não implica que as empresas editoriais mais pequenas não possam sobreviver e garantir o seu lugar no mercado e no mundo dos livros. Thompson (2012, 9) enfatiza que o que acontece é claramente o contrário, dada a complexidade do sistema editorial, e que as pequenas editoras podem competir de diversas formas, nomeadamente focando a sua atividade em nichos de mercado nos quais podem prosperar. A boa gestão das editoras é essencial para que isto aconteça, não apenas em termos de capital económico — já que uma editora com baixo capital económico pode construir um capital simbólico de tal modo significativo, nos mercados em que está ativa, que lhe permita aumentar o seu prestígio e a sua reputação, ultrapassando a sua força em termos financeiros (*ibidem*).

A vulnerabilidade das pequenas editoras poderá então existir em termos económicos, nomeadamente no que concerne ao fluxo de caixa, mas também na dificuldade em conseguir promover os seus livros, em ter espaço no mercado para o fazer. No entanto, o facto de serem pequenas permite-lhes ter mais liberdade e criatividade, movendo-se no mercado com agilidade e rapidez, publicando livros não convencionais ou publicando obras de que os seus editores gostam, sem se focar demasiado na perspetiva financeira (Thompson, 2012, 162). Esta liberdade e criatividade permitem que se aumente a variedade de especialidades e de interesses (Zaid, 2008, 54) estabelecendo-se “uma relação entre a edição de livros e diversidade cultural”, que se traduz em enriquecimento autoral, temático, e de géneros (Medeiros, 2020, 25), o que torna o mercado mais atrativo para os consumidores, os leitores.

³ Termos usados por John B. Thompson (2012):

Economic capital — “the accumulated financial resources, including stock and plant as well as capital reserves, to which publishers have access” (p. 5).

Symbolic capital — “the accumulated prestige and status associated with the publishing house” (p. 6).

A criação de uma nova editora de pequena dimensão não exige inicialmente muito esforço financeiro e, num contexto de liberdade política e de democracia, torna-se mais simples. Acresce que a revolução digital facilitou ainda mais o surgimento de novas editoras e a sua sobrevivência no meio editorial, pela facilidade de acesso às novas tecnologias e, conseqüentemente, pelos baixos custos na produção de um livro (Medeiros, 2020, 30).

Ainda que as pequenas editoras tenham mais liberdade a nível burocrático e possam estar livres de amarras de investidores e *shareholders*, ao contrário dos grandes grupos e das grandes editoras, e que a sua criação não exija um grande esforço financeiro inicial, a liberdade financeira é imprescindível para a liberdade de catálogo. Deste modo, o cariz financeiro é sempre tido em conta na hora de decidir publicar um livro em detrimento de outro, pois mais retorno significa mais reinvestimento o que é substancial para a manutenção da vida da editora.

1. A Editorial Divergência e a Foco, Serviços Editoriais e o panorama das pequenas editoras em Portugal

1.1. O mundo editorial português e a sua evolução

A edição em Portugal tem enfrentado, desde o fim do Estado Novo, tremendos desafios, e sofreu alterações de vulto em todos os domínios de atuação (Beja, 2011, 2). A passagem ao paradigma digital constituiu, e continua a constituir, um grande desafio para o setor editorial e livreiro, bem como para a sociedade portuguesa em geral.

Dadas as limitações à liberdade de criação, de comunicação e de aprendizagem vividas, em Portugal, até ao desabrochar da democracia, não é de estranhar que só a partir de 1980, a atividade editorial e livreira se comesse a desenvolver dentro dos parâmetros que iriam permitir “a sua progressiva evolução e aproximação às práticas correntes na generalidade dos países cultural, social e economicamente desenvolvidos” (Beja, 2011, 49). Desta forma, em Portugal aconteceu tudo com um desfasamento significativo,

nomeadamente no que concerne à concentração editorial e livreira, que já havia ocorrido há muito nos Estados Unidos da América e noutros países da Europa.

Como refere John B. Thompson, a transformação considerável no comércio de retalho livreiro, a partir dos anos 60, foi um dos fatores-chave para a mutação do mercado editorial de língua inglesa (2012, 26). Desde essa época, as mudanças e alterações no mercado livreiro não deixaram de se fazer sentir, avançando incessantemente para a concentração, com a criação de cadeias de lojas e das chamadas “superstores”, como foi o caso da Barnes & Noble e da Borders, as duas com a maior presença global nos Estados Unidos. Ainda que permitindo uma democratização do acesso aos livros, estas alterações tiveram os seus custos, e, como consequência mais imediata e visível, o declínio das livrarias independentes (Thompson, 2012, 31).

Com todas as mudanças no mundo editorial e livreiro, surge ainda um novo modo de venda de livros que trouxe uma nova dimensão ao mercado retalhista. Em 1995, é criada a primeira livraria *online*, a Amazon, e a revolução digital tem grande impacto no mundo dos livros. Thompson alude ao crescimento exponencial da Amazon e ao poder que adquiriu no mercado editorial e livreiro, referindo: “It would be very damaging for a publisher if its books were no longer listed on Amazon, or if they were listed but not available for purchase: being available on Amazon has increasingly become the litmus of availability per se” (2012, 46).

Com um efeito dominó, estas mudanças no mundo editorial e livreiro foram impactantes e tiveram consequências na Europa, começando pelos países de língua inglesa, nomeadamente o Reino Unido, e passando para os restantes países europeus, como a Alemanha e a França, países com grande tradição editorial. Como expõe Rui Beja,

a concentração e globalização do negócio editorial consumava-se, ainda que a internacionalização encetada por editores multinacionais (Bertelsmann, Maxwell Communication Corporation, Harper-Collins, Penguin, Random House, Hachette), através de infraestruturas locais, nos principais mercados do mundo, nem sempre alcançasse bons resultados (2011, 50).

Em Portugal, a concentração iniciou-se apenas “a partir de 1985, no mercado livreiro, e, com maior visibilidade, entre 2007 e 2010, no domínio editorial”. Este processo de concentração foi algo conturbado, uma vez que “o tecido empresarial era volúvel, microcómico e economicamente frágil” (*ibidem*).

O país entra numa nova realidade que alterou o funcionamento do mercado do livro, com transformações consideráveis em todas as áreas, nomeadamente nos hábitos dos consumidores, de um modo geral. A abertura de grandes espaços de venda a retalho com espaços específicos para a venda de livros conduz à concentração no retalho livreiro, que teve início, em 1985, “com a inauguração do hipermercado «Continente», em Matosinhos. Seguem-se, em 1987, o «Pão de Açúcar» e um segundo «Continente», ambos na Amadora. A proliferação é rápida e, em 1993, existiam já 35 grandes superfícies, com espaços cada vez maiores e melhor [sic] apetrechados para a comercialização de livros” (Beja, 2011, 51).

Uma nova etapa na concentração livreira teve lugar quando a Bertrand, como consequência do novo funcionamento do mercado, entrou em colapso e foi adquirida, em 1993, por uma empresa com sede no Luxemburgo, que remodelou o negócio e investiu na rede de lojas. Acrescenta Rui Beja:

Em 2006, já com 48 livrarias, procedeu à sua venda ao Direct Group Bertelsmann — Portugal, num prenúncio da tendência para a concentração editorial e o regresso à verticalização do negócio (editor com livrarias), que se iniciaria pouco depois. Em 2010, as livrarias Bertrand, então já com 52 espaços comerciais, iriam passar para a propriedade do grupo Porto Editora (2011, 52).

Aludindo a outros acontecimentos que consolidaram, com maior consistência, a concentração do mercado livreiro e editorial, em Portugal — de que são exemplo as antigas Livrarias Bulhosa e a atual cadeia de lojas Book & Living; o crescimento da Almedina e da Coimbra Editora e a parceria desta com a Leya, em 2010; o aparecimento da Fnac, em 1998; e a abertura do El Corte Inglés em Lisboa e em Vila Nova de Gaia, em 2001 e em 2006, respetivamente —, Rui Beja traça o caminho que nos trouxe ao estado atual do

mercado editorial, realçando a importância da promulgação da Lei do Preço Fixo do Livro⁴, em 1996, que, não sendo perfeita e havendo alguma urgência na sua reformulação, mesmo com as alterações introduzidas em 2000 e em décadas seguintes, permitiu que muitas editoras se mantivessem no mercado. Rui Beja subscreve algumas das conclusões de Nuno Seabra Lopes (*ibidem*: 56), relativamente a esta lei:

Se a Lei não foi (é) suficiente para impedir muitos dos desvios hoje verificados, também não é responsável por eles, tendo inclusive até auxiliado a minimizar essas alterações. Sem a Lei, existiria ainda mais concentração nos principais canais comerciais, seria[m] ainda maior[es] a dependência e a aposta nos produtos de alta rotatividade e, conseqüentemente, muito maior a discrepância de força do mercado, assim como seriam mais os instrumentos de negociação (estratégias de preço) utilizados nesta relação desigual entre a indústria (e distribuição) e os canais da grande distribuição/comercialização.⁵

De salientar ainda que, mesmo com a regulação da nova legislação, houve um declínio financeiro de muitas distribuidoras nacionais, limitada que estava a sua atuação devido à negociação direta por parte dos grandes grupos e da maioria dos editores e também devido às dificuldades das editoras e livrarias independentes com quem trabalhavam. Foi o caso da maior distribuidora nacional, a Diglivro/Transdig, cuja falência (em 2001) conduziu a uma problemática crise no mercado, fazendo prever “uma substancial alteração no modelo de comercialização que funcionara ao longo de várias décadas: autor–editor–distribuidor–livreiro–consumidor.” (Beja, 2011, 57).

Como afirma Rui Beja, “os ganhos de escala e de capacidade negocial decorrentes da concentração livreira, patentes nas transformações acima mencionadas, ditaram maiores dificuldades de atuação dos editores independentes, contribuíram para desencadear

⁴ Decreto-lei n.º 179, 21.09.1996.

⁵ Texto citado por Rui Beja (2011):

LOPES, Nuno Seabra (2007), “Lei do Preço Fixo do Livro”, Extratexto – blog de edição de livros, 10-01 e 17-01. <http://extratexto.weblog.com.pt/arquivo/2007/01/index.html>

a concentração editorial e permanecem como elemento recorrente de fricção entre editores e livreiros” (*ibidem*).

É relevante assinalar que, dentro deste cenário, entre os anos de 2001 e 2006, houve a criação de mais de uma centena de novas editoras, havendo, na mesma época, um aumento de novidades editadas pelos editores tradicionais. Estes dois aspetos conjugados com a prioridade dada aos *best-sellers* e a fraca capacidade das distribuidoras conduziram a uma saturação do mercado (Beja, 2011, 61).

A partir de 2006, aquando da compra do grupo Bertrand pela empresa Direct Group Bertelsmann, e ao longo de três anos, a concentração editorial aconteceu a um ritmo alucinante — havendo atualmente três grandes grupos editoriais em Portugal: o grupo Porto Editora, o grupo Leya (*ibidem*, 64) e, desde o presente ano, a Penguin Random House Portugal.

A concentração editorial é uma clara realidade ainda que se identifiquem aspetos negativos tanto para o mercado como para os leitores, nomeadamente a redução da pluralidade de géneros, a criação de barreiras à distribuição de novos autores e a edição de títulos com baixo potencial de vendas. Em Portugal, esta realidade engloba casos de pequenas editoras (diria também que médias) que sobreviveram com mais facilidade através da integração em grandes grupos, mas que, se por um lado, conseguem atingir mais fundos que lhes permitem desenvolver o catálogo e chegar às prateleiras das maiores livrarias ou cadeias de lojas, por outro, a sua marca e identidade acabam por ficar diluídas (Faustino, 2017, 69).

De mãos dadas com as transformações no comércio editorial, processo levado a cabo por fatores sociais e económicos, e contribuindo para as mudanças, surge a revolução tecnológica, que começou a fazer-se sentir na indústria do livro em meados dos anos 80, mas que, uma década depois, pelo seu rápido crescimento, se tornou uma fonte de crescente preocupação e especulação (Thompson, 2012, 313).

Se é verdade que nessa época se questionava, como ainda hoje há quem se questione, sobre o futuro do livro impresso, e que o livro se confrontava “com realidades técnicas, tendências sociológicas, padrões comportamentais e modelos de negócio que representam o mais sério dos desafios enfrentados durante os mais de cinco séculos em que predominou

como suporte privilegiado da palavra escrita” (Beja, 2011, 79), não é menos verdade que a revolução digital permitiu baixar os custos de entrada das empresas no mercado editorial, bem como surgiu como uma facilitadora do processo de produção do livro, como sublinha Thompson: “Over a period of two or three decades, the entire book production process, from the creation of the original text to the typesetting, design and printing of the book, has been transformed by the digital revolution” (2012, 155). Apesar da revolução digital, o livro impresso mantém-se no mercado, a par com o *ebook*, embora tenhamos a noção de que com o desenvolvimento tecnológico haverá mais alterações na indústria editorial, tal como houve noutras indústrias criativas.

Thompson torna claro que a revolução digital não é tanto uma “revolução no produto”, mas uma “revolução no processo”:

Regardless of what the final product looks like, the process by which it is produced is completely different. Thanks to the hidden revolution, the book had become a digital file by the end of 2000s. It was ready to be delivered in whatever format the market demanded, whether this was the traditional print-on-paper book or an ebook to be read on some as-yet uninvented reading device (2012, 326).

A ideia da forte presença do digital e das Tecnologias de Informação e Comunicação mais como uma “revolução no processo” do que no produto, é corroborada com algumas das conclusões do estudo de Manuel Castells, evocado por Jorge Manuel Martins (2005, 312). Neste estudo, pretendia-se saber se “as TIC mudaram as profissões e as empresas do livro-papel, se conduziram a especialização dos papéis sociais ou à sua interpenetração e, por último, se mudaram o tipo de produto final” (*ibidem*, 313). Jorge M. Martins abre o tema com o testemunho de um livreiro (2003) “com responsabilidades numa associação nacional do sector do livro”, que demonstra que a anunciada morte do livro impresso, como perigo iminente, havia desaparecido, salientando as vantagens que as novas tecnologias trouxeram tanto para a fase de produção, como também para a venda e comunicação. Diz o referido livreiro: “Fazer um livro hoje é incomparavelmente mais simples, mais rápido, mais limpo, mais barato do que era dantes” (citado por Martins, 2005, 312).

Para além do estudo de Castells, Jorge M. Martins alude ao trabalho de vários investigadores, nomeadamente António Firmino da Costa, Augusto Santos Silva e Maria de Lourdes Lima dos Santos, que anunciam que “num ambiente de «coisificação e democratização do livro»⁶, de «novas empresas e locais de venda populares», de tecnologias que possibilitam «livros lindíssimos» mas que afastam os jovens da leitura, surge a notícia de que «as crianças não encaram os dois suportes [livro impresso/ebook] como concorrentes, mas sim complementares» e de que o sector do livro português vai ser diferente», porque começa a haver equipas de profissionais dispostos a arriscar nos vários patamares da mediação” (2005, 368).

1.2. O panorama das pequenas editoras em Portugal

A “revolução no processo” que facilita não só a produção do livro como também a venda e a comunicação — não apenas em termos de procedimentos, em termos técnicos, como na vertente económica, pela redução dos custos tanto da criação de editoras como da produção do livro e da sua posterior comunicação — permite também, mais facilmente, o surgimento de pequenas editoras e da sua permanência e prosperidade no mercado editorial português.

De acordo com o estudo *Edição e comercialização de livros em Portugal: empresas, volume de negócios e emprego (2000-2008)*⁷, no período analisado verificou-se uma tendência para o crescimento do número de empresas na área editorial, sendo que 9 em cada 10 eram pequenas e muito pequenas — com até 9 pessoas ao serviço — confirmando uma das características das indústrias culturais.

Segundo Thompson, “it helps to be big when you are dealing with suppliers like printers and negotiating with retailers, where size gives you leverage and power”, bem como na provisão de serviços como o armazenamento ou a distribuição (2012, 127);

⁶ Entendo por “coisificação” o estatuto do livro como objeto, como item comercial.

⁷ Neves, J. S. e Santos, J. A. dos (2010)

http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/links/Documents/OAC_EdicaoComercializacaoDeLivros_Portugal_2000-2008.pdf

contudo, na indústria editorial, há áreas em que ser pequeno é uma vantagem (*ibidem*, 128) e uma delas é o facto de se trabalhar com talento criativo, de haver uma maior proximidade com o autor, que aprecia ter a atenção do editor, do revisor, do *designer*, da equipa que irá produzir o seu livro; outra vantagem será o foco na edição de um tipo específico de livros, pelo qual a equipa sente mais paixão, mais interesse. Outro aspeto de grande relevância que beneficia as pequenas editoras concerne ao fator julgamento/opinião pessoal envolvido no processo de seleção/aquisição; a decisão de um editor ao seguir o seu gosto pessoal, o seu instinto, ao escolher um livro/manuscrito já rejeitado por outros editores (de outras casas editoras) pode revelar-se um momento de inspiração e esse livro tornar-se num enorme sucesso. As pequenas editoras beneficiam deste tipo de acaso, um exemplo clássico disto é a história de Harry Potter, não sendo, como alude Thompson, um caso único (2012, 128).

Numa área em que há uma tendência generalizada para o papel do editor ser ignorado dada a ambicionada conquista de mercado, pelo foco nos resultados financeiros a curto prazo que conduzem à produção massificada — uma vez que a “condução dos destinos das casas de edição é progressivamente ocupada por gestores” (Medeiros, 2020, 27) que não olham, muitas das vezes, para o carácter específico do livro e da cultura —, as pequenas editoras surgem como resistentes, seguindo uma convicta liberdade criativa, dando espaço a obras não-convencionais, a novos autores, a géneros pouco presentes na produção nacional, tornando-se “um espaço vital para a criação e a renovação, patentes na semântica mais contemporânea como «edição de nicho», «edição especializada», «edição marginal» ou o mais lato «edição independente»” (*ibidem*, 28). Também Martins, a partir de um relatório da UNESCO (2005, 56), foca esta presença das pequenas editoras, num contexto de diversificação e diferenciação da indústria do livro, no qual “há lugar para pequenas editoras locais e segmentadas, pelo que a edição autóctone sobreviverá num mercado em que a competição é cada vez mais severa”.

A vulnerabilidade das pequenas editoras, pelas dificuldades de arriscar a nível financeiro, poderá ser, de certo modo, ultrapassada pela sua liberdade e criatividade, distantes que se colocam dos grandes grupos editoriais, das grandes editoras, pela forma

como os valores culturais e os compromissos são sacrificados em detrimento dos resultados financeiros (*ibidem*, 161).

O crescimento das pequenas editoras à margem do crescimento dos conglomerados editoriais como a Porto Editora, a Leya, ou da viragem para um tipo distinto de publicação pela Presença, surge como um paradoxo para Joana Emídio Marques, no seu artigo “Editoras Indie, um roteiro para livros alternativos” (Marques, 2015). Nele, Joana E. Marques refere-se a

um admirável mundo novo que dá pelos nomes de Douda Correria, Do Lado Esquerdo, A Tua Mãe, Não Edições, Medula, Edições 50 Kg, Artefacto, Língua Morta, Averno, Parsifal, Edições Sem Nome, Edições Guilhotina, Alambique, Companhia das Ilhas, Tea For One, Mariposa Azul, Chili Com Carne, Clube do Inferno, Pierre von Kleist, The Unknown Books, Pierrot le Fou, Homem do Saco, Oficina do Cego, Abysmo” que enfrenta “os *bestsellers* de capas no *kitsch* que cegam os olhos dos leitores incautos à entrada das livrarias.

No mesmo artigo, a jornalista realça o valor das pequenas editoras, as editoras *indie* ou *small press*, como são designadas pelos anglo-saxónicos, no panorama do mundo editorial português. Constatando que apenas algumas conseguem ter os seus livros à venda na Fnac, na Bertrand ou na Bulhosa, refere que estas editoras que, na sua maioria, não existem para dar lucro e que são geridas em regime de *part-time*, têm tiragens pequenas (de 100 a 500 exemplares) e muitas vezes os custos de publicação são pagos com o salário que os seus editores auferem da sua ocupação profissional principal. Paulo Tavares, que Joana E. Marques cita, desmistifica a marginalidade associada às editoras *indie*, revelando que deu os primeiros passos na edição, juntamente com a cofundadora da Artefacto⁸, Sara Felício, com a publicação de originais de poesia em língua portuguesa e que prosseguiram

⁸ No artigo referido, Paulo Tavares afirma que: “A Artefacto nasceu no início de 2010 na Sociedade Guilherme Cossul, uma associação cultural que celebra este ano 130 anos de existência. Eu e a Sara M. Felício tínhamos em mãos alguns originais de poesia em língua portuguesa que gostaríamos de ver editados, e que provavelmente não encontrariam outra casa de acolhimento, ou que a encontrariam com um tempo de espera absurdo, e foi assim que demos os nossos primeiros passos na edição” (Marques, 2015).

na edição a publicar aquilo de que gostam, salientando que não sentem qualquer pressão em publicar, dado que não visam o lucro, e que “como não [pretendem] [...] ser *enfants terribles* das letras ou da edição, e não [sofrem] [...] de estigmas ou de auras, os livros e o diálogo com os autores são realmente o alvo do [seu] [...] trabalho”.

Neste artigo, Joana E. Marques enfatiza também a dedicação ao livro como obra cultural e artística em pleno, citando Paulo da Costa Domingos⁹:

O livro deve ser feito como uma ópera, e estas novas editoras congregam a busca de novas vozes a um enorme cuidado na estética do livro. A escolha dos tipos, da mancha gráfica, da capa, do papel, da ilustração, nada é deixado ao acaso. Por isso, o custo final destes livros não é necessariamente barato, mas a ideia é devolver ao livro a sua importância como artigo de culto, de coleção.

É de salientar que, para além de estas editoras terem “artigos de luxo”, têm também grandes autores, como é o caso da &etc, de Vítor Silva Tavares¹⁰, que inclui no seu catálogo autores consagrados que traduziu e outros que descobriu, entre eles Herberto Helder. Várias pequenas editoras, como a Fenda, a Hiena, a Frenesi — que já não se mantêm em atividade —, bem como a &etc sabem “como editar livros pode ser um trabalho feito sempre no fio da navalha e estar sempre destinado a ocupar as prateleiras mais baixas das livrarias” (Marques, 2015).

O mundo das pequenas editoras é bastante diverso, e o nosso pequeno país tem vários exemplos. Há editoras com duas ou três pessoas a trabalhar na sua própria casa, outras a fazê-lo apenas nos tempos livres, há as que não trabalham pelos resultados

⁹ Paulo da Costa Domingos, da extinta Frenesi (Lisboa, 1953), é escritor, editor e antiquário de livros. A estreia literária deu-se em 1972, tendo parte da obra inicial sido revista e reunida no volume *Carmina*, 1971-1994 (Antígona, 1995). Foi um dos coorganizadores, com os poetas Al Berto e Rui Baião, da antologia *Sião* (Frenesi, 1987). Editor na Frenesi, foi estreito colaborador de Vítor Silva Tavares na &etc. Em 2017, comissariou a exposição “&etc: prolegómenos a uma editora”. São do mesmo ano os seus mais recentes livros de poesia: *A Céu Aberto* (Averno) e *Sumo de Limão — Silva de Versos* (Frenesi). Parte do seu percurso encontra-se registado no volume autobiográfico *Narrativa* (1ª edição, Frenesi, 2009).

¹⁰ Nascido em Lisboa, em 1937, Vítor Silva Tavares fundou em 1974 a editora &etc, uma pequena editora que publicou autores portugueses como Alberto Pimenta, João César Monteiro, Álvaro Lapa, Herberto Helder, entre outros. Paul Lafargue, Antonin Artaud, Rilke, Sade, Trotski ou Roger Vailland foram alguns dos autores estrangeiros que editou. Ao longo de décadas, Vítor Silva Tavares manteve a editora &etc. com a imagem de criar livros em formato quadrado, muitos textos de carácter alternativo, com poucas centenas de exemplares.

financeiros, até editoras que têm o seu próprio espaço e que empregam colaboradores tanto em *full-time* como em *part-time* (Thompson, 2012, 156). Seja em que esquema de gestão for, as pequenas editoras contribuem para “a renovação demográfica da indústria do livro”, pela criação de novas empresas e mesmo pelo surgir de novos autores, como se lhes fossem delegadas a inovação temática, autoral e de género — que é do interesse dos leitores — bem como a “formação e fidelização de mercados específicos” (Medeiros, 2020, 28-29). Nuno Medeiros salienta mesmo o aproveitamento do trabalho das pequenas editoras, nomeadamente na descoberta de autores e temáticas de sucesso, por parte das editoras de grande dimensão ou dos grandes grupos editoriais:

[...] as editoras de grande dimensão ou os grupos da fileira industrial do entretenimento e comunicação com interesses no livro rapidamente se posicionam para colher os benefícios de consagração autoral e temática encetados pelas editoriais mais pequenas, canibalizando ainda o seu esforço na construção de espaços de mercado novos exercendo o sortilégio da atracção das casas independentes e das reputações respectivas para a sua órbita através da sua aquisição ou seduzindo os autores que aquelas tornaram visíveis (*ibidem*).

Relativamente, a esta sedução dos autores e à sua possível saída, diz Thompson que as pequenas editoras procuram minimizar estas circunstâncias criando relações próximas com os autores que querem manter, investindo em capital humano e social o que lhes falta em capital económico (2012, 166). O mesmo autor realça que, no mundo editorial, a paixão por determinados tipos de escrita e literatura, o compromisso, as convicções, sejam elas de contracultura ou políticas, desempenham um papel crucial (*ibidem*, 160).

Tal como no caso acima referido, da editora Artefacto — que teve início com a publicação de poesia que os seus atuais editores tinham em mãos e que continuou com a publicação de textos do agrado dos editores — a maioria das pequenas editoras segue a tendência de publicar livros aos quais o fundador/dono se sente ligado e dos quais é grande apreciador (*ibidem*). Este foi o caso da Divergência, editora na qual tive

oportunidade de trabalhar durante o estágio curricular, fundada por Pedro Cipriano¹¹, um apaixonado por ficção especulativa¹² — que engloba fantasia, a ficção científica, o sobrenatural e o terror — e também autor de várias obras, tendo recebido o Grande Prémio Adamastor de Literatura Fantástica, em 2018, pelo seu livro *As Nuvens de Hamburgo*. Pedro Cipriano tinha a noção de que não havia muita ficção de autores portugueses nesses géneros, sendo quase todas as obras disponíveis traduções de autores estrangeiros. Nas palavras do editor,

quase passando a ideia de que não há bons autores em Portugal, o que é mentira. Acho que deveríamos valorizar os nossos autores e comprar mais das editoras que apostam neles. Há uns anos havia a desculpa que os livros dessas editoras eram difíceis de encontrar, mas hoje em dia todas as livrarias mais conhecidas os têm¹³.

Como refere Nuno Medeiros, baseando-se em Henderson¹⁴, a vocação dos pequenos editores “é publicar o que entende[m] que deve ser publicado, a bem do projecto cultural e sem concessões ao mercado e às linhas dominantes ou assim consideradas” (2020, 28). Esta abertura enriquece o mercado editorial português e a produção em língua portuguesa,

¹¹ Pedro Cipriano nasceu em 1986 e é natural de Vagos. Doutorado em Ciências Naturais, vertente de Física de Partículas, passou vários anos como cientista associado ao CERN. Atualmente, trabalha na Forging AI, uma empresa portuguesa do ramo aeroespacial, vocacionada para a proteção da floresta e a redução do desperdício alimentar. Em 2014, publicou o seu primeiro livro, *O Caderno Vermelho*, que se encontra esgotado. Com *As Nuvens de Hamburgo*, publicado em 2017, ganhou o Grande Prémio Adamastor de Literatura Fantástica Portuguesa 2018, e o seu conto, “A Aranha”, publicado em 2018 na antologia *Steampunk Internacional*, venceu o Prémio Adamastor de Ficção Fantástica em Conto 2018. É autor de dezenas de contos e ensaios, tendo participado em várias antologias, bandas desenhadas, revistas, blogues e jornais. Alguns dos seus trabalhos foram traduzidos para inglês e finlandês. Já foi orador em vários eventos e convenções em Portugal, França, Bélgica, Espanha e Irlanda.

¹² “The term “speculative fiction” has three historically located meanings: a subgenre of science fiction that deals with human rather than technological problems, a genre distinct from and opposite to science fiction in its exclusive focus on possible futures, and a super category for all genres that deliberately depart from imitating “consensus reality” of everyday experience. **In this latter sense, speculative fiction includes fantasy, science fiction, and horror, but also their derivatives, hybrids, and cognate genres like the gothic, dystopia, weird fiction, post-apocalyptic fiction, ghost stories, superhero tales, alternate history, steampunk, slipstream, magic realism, fractured fairy tales, and more**”.

<https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-78>

¹³ <https://alilianaraquel.pt/2021/09/a-conversa-com-pedro-cipriano-entrevista/>

¹⁴ Henderson, Bill (1995). “The Small Press Today and Yesterday. In Altbach, Philip/Hoshino, Edith (eds.). *International Book Publishing: An Encyclopedia* (pp. 322-331). Nova Iorque/Londres: Garland.

diversificando os géneros, satisfazendo os diferentes públicos leitores e valorizando o panorama cultural.

Após ter fundado a Editorial Divergência, em 2013, Pedro Cipriano continuou a trilhar o caminho do mundo editorial, tendo criado posteriormente as Edições Viriato, em 2016 (atualmente Edições Verbi Gratia), editora de não-ficção; e a Edições Trebaruna, em 2018; no mesmo ano, foi fundada a Convergência, uma loja *on-line* especializada na ficção especulativa e banda desenhada e com serviços de distribuição e, em 2019, o Projecto Foco, um projeto destinado a serviços editoriais.

No ano de 2020, deu-se a fundação da empresa Foco, Serviços Editoriais que, inicialmente, era apenas composta pelo Projecto Foco, englobando, mais tarde, a Trebaruna (2020), a Convergência e a Verbi Gratia, ambas em 2021. Também em 2020 nasceu a Editora Ludovitae, uma chancela especializada na edição de livros-jogo, criada para chegar a um nicho de mercado formado por um público que cresceu, já nos anos 80, com este tipo de livros e que procura livros-jogo para as gerações mais novas, livros que estimulam a imaginação e o pensamento crítico. O primeiro livro-jogo editado pela Ludovitae, em 2021, foi *O Sacerdote das Trevas*.

2. Divergir com foco na edição em língua portuguesa

Se o gatilho para a criação da primeira editora de Pedro Cipriano, a Editorial Divergência, foi a vontade de publicar obras das quais é grande apreciador, confirmando a tese de Thompson (2012,160), poderemos dizer, usando a metáfora, que o disparo foi arriscado pelo esclarecido conhecimento que o editor detém relativamente à realidade editorial, bem como pela sua abertura à mudança e pela disponibilidade de trazer ao nosso mercado editorial novos autores portugueses/de língua portuguesa de ficção especulativa, ou dando relevo aos já existentes, criando assim variedade cultural, na senda do que refere Gabriel Zaid:

É natural que uma sociedade mais populosa, mais rica, mais escolarizada amplie o mercado com alguns títulos, mas não seria natural que, pelo mesmo motivo, deixasse de publicar os de menor venda. Paradoxalmente, em vez disso, acontece que [...] publica mais títulos com pouca venda: aumenta a variedade de especialidades e de interesses, e torna-se mais fácil reunir alguns milhares de leitores interessados em algo muito particular (2008, 54).

Ainda que, e como alude Clark (2020), “a publisher, as an eternal optimist with a short memory, forever searches for and expects success — sure in the belief that future rewards will more than exceed past losses — the last mistake seemingly the worst” (p.1), o fundador, o proprietário de uma editora, sabe que correr riscos é algo inerente ao negócio.

Ao editor cabe saber marcar a diferença, distinguir-se e afirmar a identidade do seu produto no mercado editorial, mas a sua principal função, segundo Bouvaist, “a sua mais importante responsabilidade social e cultural é tornar público o que publica” (1991, 198). Para que tal aconteça, ao “capital económico” — que pode ser baixo, mesmo inicialmente, tendo em conta o já mencionado no que concerne à criação, ao acesso e utilização dos meios tecnológicos e mesmo ao facto de o trabalho se poder realizar em casa, sem necessidade de orçamento para um espaço físico — deve crescer um bom “capital simbólico”, a ser construído pelo editor e pela sua equipa, aumentando o prestígio e o estatuto da editora.

O fundador da Editorial Divergência e da empresa Foco, Serviços Editoriais tem trabalhado no sentido de continuar a afirmar a identidade e a presença das suas editoras no mercado português.

A visão e a capacidade de gerir os desafios do mercado impulsionaram a abertura de caminho para novas chancelas — direcionadas a nichos de mercado distintos do segmento específico da Editorial Divergência — e para a criação de uma distribuidora, quebrando uma das vulnerabilidades características das pequenas editoras ao escapar à dependência da contratação de serviços de distribuição (Thompson, 2012, 168).

A participação em feiras do livro, nomeadamente a de Lisboa e do Porto, as duas maiores feiras do livro em Portugal, permite uma maior divulgação, proximidade do público-leitor, possibilidade de vendas e promoção das obras, que se estende às editoras

cujo serviço de distribuição é realizado pela Convergência, nomeadamente a Editorial Divergência, a Verbi Gratia, a Trebaruna e o Projecto Foco, mas também a outras editoras que são por ela representadas e distribuídas.

A distribuição foi uma aposta que se revelou positiva, permitindo ao editor gerir a forma como se posiciona e como coloca o seu produto no mercado, já que “a distribuição poderá ajudar a garantir o êxito comercial do produto”(Dias, 2020, 184); também se torna crucial pelo facto de poder representar as suas próprias editoras e vender os seus livros, dando-lhes toda a atenção, ao contrário do que aconteceria se a Divergência, Verbi Gratia, Trebaruna e Projecto Foco tivessem de recorrer a serviços de distribuição e venda exteriores (Thompson, 2012, 168).

2.1. Divergir para singrar — A Editorial Divergência



Figura 1

A Editorial Divergência foi fundada por Pedro Cipriano, em abril de 2013, pela necessidade de intervir no mercado editorial e, conseqüentemente, na cultura do país, dada a premência em mudar de paradigma no mercado do livro, “assente nos princípios da cultura de massas estandardizada e de fácil ingestão”, e pela evidência do “franco desequilíbrio” entre a quantidade de livros de ficção especulativa publicada e a que é escrita, dando-se preferência aos autores estrangeiros e negligenciando-se os autores portugueses — segundo a Carta de Intenções da editora (anexo I).¹⁵

Centrada na publicação de ficção especulativa, a editora aposta preferencialmente em autores de língua portuguesa, promovendo-os tanto em Portugal como além-fronteiras, e cria edições acessíveis e de qualidade. O logótipo pretende representar a dedicação depositada em cada manuscrito, desde a primeira entrega do autor até ao produto final que

¹⁵ <https://divergencia.pt/carta-de-intencoes/>

entregam ao leitor. Cada folha do logótipo inscreve em si uma das três éticas da editora, sendo que cuidar do planeta é uma delas e a criação de edições amigas do ambiente a forma de a seguir. Outra das éticas é a relação de respeito e confiança que mantém com os autores e leitores: os autores recebem apoio na divulgação e pagamento justo pelo seu trabalho, sem qualquer investimento, e os leitores têm acesso a edições de qualidade a um preço acessível. A última folha do logótipo, não menos importante, simboliza o sistema de partilha dos lucros, no qual parte dos lucros é distribuída pelos colaboradores e investida em novos autores.

A Editorial Divergência tem crescido no mercado editorial e conta com um catálogo muito generoso, onde inclui obras de ficção científica como *Insight* de Bruno Martins Soares, *Futuro* de Livia Borges, a série *Custom Circus* de Michel Alex (com *Raus Human*, *Mekanon* e *Wagon Village*); de terror, como sejam *As Sombras de Lázaro* de Pedro Lucas Martins e a antologia sobrenatural *Os Monstros Que Nos Habitam*; de fantasia, a saber *Crónicas de Ramirez* de Luís Silva, *Embaixada* de Nuno Ferreira e *O Terceiro Chega em Maio* de António de Macedo, uma antologia de contos publicada postumamente.

As antologias são, muitas vezes, a porta de entrada para novos autores, que têm, assim, a oportunidade de mostrar os seus textos (na sua maioria contos) — sejam eles dedicados ao sobrenatural, terror, fantasia urbana, *steampunk*¹⁶ — e, alguns destes autores, acabam por estar presentes no catálogo da editora com várias obras, nomeadamente Bruno Martins Soares, Livia Borges, Leonor Ferrão, António de Macedo¹⁷, sendo que, em

¹⁶ “A criação do termo *steampunk* é atribuída ao escritor americano de ficção científica K. W. Jeter, que endereçou uma carta à revista de especialidade *Locus: The Magazine of The Science Fiction & Fantasy Field*, em Abril de 1987, para categorizar as obras literárias de que era responsável, a par de Tim Powers e James P. Blaylock, inspiradas nas descobertas científicas e tecnológicas do século XIX: «Personally, I think Victorian fantasies are going to be the next big thing, as long as we can come up with a fitting collective term for Powers, Blaylock and myself. Something based on the appropriate technology of that era; like ‘steampunks,’ perhaps...» (Usher, 2011). Para além de ser aplicado à literatura, o neologismo — que visa transmitir uma perspectiva irreverente sobre as potencialidades da tecnologia da era do vapor — ganhou popularidade a partir da década de 90 do século XX no âmbito de diversas representações culturais, estando também associado a uma subcultura urbana (Ramos, 2016).

¹⁷ António de Macedo nasceu em Lisboa em 1931. Frequentou a Faculdade de Letras da Universidade Clássica (Curso de Ciências Pedagógicas e antigo curso de Literaturas Clássicas – Grega, Latina e Portuguesa) e a Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, onde se formou em Arquitetura, em 1958. Exerceu durante alguns anos a profissão de arquiteto que abandonou em 1964 para se dedicar à atividade de cineasta, escritor e professor. Desenvolveu uma importante carreira cinematográfica, tendo escrito para o teatro um ciclo de três peças, *O Osso de Mafoma* (1989), *A Pomba* (1983) e *A Nova Ilusão* (1984). Foi um dos poucos autores contemporâneos de ficção especulativa (ficção científica) com obras como *Contos do Androthéllys* (1993), *Sulfira & Lucyphur* (1995) e *A*

homenagem a este último, a Editorial Divergência criou o prémio anual para manuscritos inéditos com o seu nome.

Para além do Prémio António de Macedo, que pretende promover a ficção especulativa, no género romance, em língua portuguesa, a editora abre também candidaturas para o *Almanaque Steampunk*, que reúne, desde 2012, criações dos mais variados tipos, tais como contos, banda desenhada, poesia, coberturas jornalísticas de eventos imaginários, contanto que estejam dentro do imaginário *Steampunk*. Este almanaque, na sua edição de 2022, terá a coorganização da Editorial Divergência, do Museu Ferroviário, do Festival Vapor, do Fórum Fantástico e da Liga *Steampunk* de Lisboa.

Estas parcerias não só servem de apoio para a publicação, mas também permitem que haja maior espaço de divulgação/promoção tanto da obra editada como da própria editora que consegue acumular “capital simbólico”, afirmando ainda mais a sua presença no mundo editorial.

Este tipo de sinergias permite ainda criar formas dinâmicas e relevantes de *marketing* que possibilitam ao editor fazer chegar os seus livros ao público-leitor, sendo bons exemplos disto o Fórum Fantástico — festival do fantástico nas artes, realizado em Lisboa, com a organização da Junta de Freguesia do Lumiar e da rede de bibliotecas municipais de Lisboa —, por altura do qual, em 2021, a Editorial Divergência ganhou 4 Prémios Adamastor¹⁸, e o Contacto — festival literário de ficção científica e fantasia.

No caso deste último, a Editorial Divergência e a Convergência marcaram presença, com o lançamento do livro de Bruno Martins Soares, *Insight* (cuja revisão realizei) e a apresentação da reedição de *Os Monstros Que Nos Habitam*, uma coletânea de contos de terror/sobrenatural — da qual fiz a revisão em PDF.

Sonata de Cristal (1996). Entre 2001 e 2005, dirigiu a coleção literária Bibliotheca Phantastica da antiga Editora Hugin. Entre diversos prémios e homenagens, entre eles o Prémio de Carreira «Sophia 2012», em 2014, recebeu o Prémio ADAMASTOR «Personalidade Fantástica 2014», atribuído pelo *Colectivo Trêma* e pelo Fórum Fantástico. O seu livro *Lovensenda, ou O Enigma das Oito Portas de Cristal* recebeu o Prémio Escolha do Ano, no Fórum Fantástico de 2017. Faleceu a 5 de outubro de 2017, tendo sido publicado o seu livro último livro *O Terceiro Chega em Maio*, um conjunto de contos, após a sua morte. — (Vieira e Novo, 2005, 65) e <https://divergencia.pt/loja/o-terceiro-chega-em-maio/>.

¹⁸ Grande Prémio Adamastor de Literatura Fantástica Portuguesa 2021: *Mekanon* da série *Custom Circus* do autor Michel Alex; Grande Prémio Adamastor de Literatura Fantástica Portuguesa 2020: *As Sombras de Lázaro* do autor Pedro Lucas Martins; Prémio Adamastor de Ficção Fantástica em Conto 2021: “Segunda mão esquerda de deus” do livro *O Terceiro Chega em Maio* do autor António de Macedo. Prémio Adamastor de Ficção Fantástica em Conto 2020: “Mais Que Fazer” do autor Nuno Ferreira, publicado na Antologia *Almanaque Steampunk 2019*.

Este festival é organizado pela Imaginauta em parceria com a Biblioteca de Marvila e a rede de bibliotecas municipais de Lisboa, tendo no programa apresentações de livros, conversas com escritores, feira do livro, jogos (de tabuleiros e de personagens¹⁹), e exposições. Para além da Editorial Divergência e da Convergência, o festival Contacto conta com a presença da editora Saída de Emergência, da Associação Tentáculo, da Planeta (pertencente ao Grupo espanhol Planeta), da Suma de Letras (do grupo Penguin Random House), e da Cultura, que faz parte do Grupo Infinito Particular.

A Saída de Emergência faz parte do Grupo Editorial Saída de Emergência, que engloba também a Edições Chá das Cinco e a Edições Desassossego. Foi fundada, em 2003, por Luís Corte Real e António Vilaça Pacheco, e é a líder no segmento da literatura fantástica em Portugal.

Apesar de ter surgido com a premissa de editar obras ligadas ao universo da ficção especulativa e apercebendo-se, os seus editores, da não viabilidade comercial — uma vez que o público era muito restrito e facilmente acedia a edições importadas dos livros que editavam — começou a incluir no seu catálogo outros autores e temas, de modo a garantir a sustentabilidade. Foi o caso da escritora norte-americana Nora Roberts, autora de centenas de *best-sellers* românticos. Esta editora publica, maioritariamente, obras de autores estrangeiros, sendo responsável pelas edições portuguesas da *Guerra dos Tronos* de George R. R. Martin, uma aposta que se revelou acertada, quando aquele autor lançou uma série de livros sem que ninguém pudesse adivinhar o sucesso que iria ter — sendo catapultado pela série televisiva da HBO.

A Saída de Emergência lançou, em 2005, a Revista *Bang!*, a única revista portuguesa de ficção especulativa, bianual, cuja publicação persiste pela paixão do editor pelo género pois, como refere Luís Corte Real, “Se um grande grupo comprasse a Saída de Emergência a coleção era encerrada no dia a seguir” (Nunes, 2021).

¹⁹ Os jogos narrativos (ou RPGs) são jogos de mesa colaborativos, tradicionalmente moderados pela figura do Mestre de Jogo e suportados por um conjunto de regras, nos quais os participantes usam o ambiente partilhado da sua imaginação e a arte do improviso para contar histórias e viver aventuras através das suas personagens. <https://imaginauta.net/festival-contacto-2022/#RPG>.

A Associação Tentáculo²⁰ é uma associação cultural com atividade editorial e educativa e de organização de eventos, criada em 2010, que atua em três áreas artísticas principais: banda desenhada, ilustração e literatura²¹. Engloba três projetos com projeção no panorama nacional e internacional a nível profissional e académico, os quais são Zona, Avenida Marginal e H-alt.

A Zona é uma antologia de banda desenhada, fundada em 2009, com o intuito de divulgar e promover artistas e autores nacionais e internacionais. A Avenida Marginal, projeto lançado em 2009, especializado na banda desenhada, dinamiza a sua ação em cinco campos essenciais: organização de um concurso internacional de curtas de BD, exposições itinerantes, edição de um fanzine de BD e ilustração, investigação académica e formação de futuros autores através de oficinas de BD.

A H-alt é uma chancela editorial, criada em 2015 por Sérgio Santos, cuja atividade se iniciou com a revista digital e impressa de banda desenhada, sua homónima, dedicada à ficção especulativa, nomeadamente a ficção científica, fantasia e a realidade/ história alternativa. Uma das suas características é o trabalho de equipa entre diversos elementos (argumentistas, desenhadores e coloristas) na construção das histórias, embora também publique, excecionalmente, BD de autores a solo.

A Imaginauta, em atividade desde 2014, é um projeto dedicado à promoção de ficção especulativa (fantasia, ficção científica e terror) produzida em Portugal e em português, que funciona como uma cooperativa. Tem uma vertente editorial que aposta na publicação de obras de qualidade, e trabalha no sentido de “incentivar os autores nacionais a produzir mais para que os leitores possam e queiram ler mais”, e uma vertente de organização de eventos que pretende “juntar pessoas com gostos idênticos e dar-lhes uma experiência tão divertida quanto enriquecedora”, tal como consta na sua página²².

A Cultura é uma das chancelas do Grupo Infinito Particular²³, tal como a Desrotina que publica títulos de autores estrangeiros para o público-leitor *Young Adult*, a Aurora que se dedica à publicação de textos de autoras femininas, tanto portuguesas como estrangeiras,

²⁰ <https://atentaculo.weebly.com/>

²¹ <https://bandasdesenhadas.com/2022/01/23/associacao-tentaculo/>

²² <https://imaginauta.net>.

²³ <https://particular.pt/collections/cultura-editora>.

a Infinito Particular, a Talento e os Livros FPF. A Cultura publica novos autores portugueses, tendo ainda muitas obras de autores estrangeiros publicadas. O seu catálogo compreende obras de ficção especulativa, tais como *Prisioneira do Tempo: Atlântico* de Patrícia Madeira ou *A Maldição* de Lourenço Seruya, não sendo, porém, esta editora, especializada neste tipo de ficção. A Cultura é responsável pela edição em Portugal da coleção *Heartstopper*²⁴, que tem como autora e ilustradora Alice Oseman, que já publicou quatro volumes.

A Editorial Divergência conquistou o seu espaço no mercado editorial português, sendo a segunda maior editora de ficção especulativa, apresentando-se como a maior editora a publicar ficção especulativa escrita por autores portugueses e de língua portuguesa.

2.2. A cuidar das palavras – Verbi Gratia



Figura 2

Em 2016, surgem as Edições Verbi Gratia, inicialmente chamadas Edições Viriato, uma editora centrada na não-ficção nacional, mais especificamente nas seguintes temáticas: história, divulgação científica e literatura.

Como não poderia deixar de ser, as Edições Verbi Gratia seguem as mesmas linhas orientadoras que regem a Editorial Divergência, focando o seu trabalho no lema, presente no nome, “pela graça da palavra”.

A abordagem das diferentes temáticas pretende-se rigorosa, ainda que fugindo ao estilo das publicações académicas, usando de uma maior informalidade da linguagem, para que a História possa ser lida de modo mais descomplicado e o conhecimento científico seja

²⁴ *Heartstopper* é a narrativa de um drama LGBTQ+ sobre a amizade e o amor na adolescência, que inspirou a série da Netflix com o mesmo nome.

transmitido de modo mais simples e claro, mesmo para os leigos. É isso que acontece com a obra *Memória dos Lusitanos* de Pedro Silva, tal como com *Para Além dos Ombros de Gigantes* de Marinho Lopes, cujo prefácio de Carlos Fiolhais realça essa simplicidade da linguagem:

O jovem físico português Marinho Lopes não só sabe bem o que é o processo científico como sente o ímpeto de o transmitir aos outros, num esforço de alargamento da cultura científica. [...] Uma obra de leitura fácil que não posso deixar de recomendar a quem tenha curiosidade por assuntos de física²⁵.

A novidade não corta, necessariamente, com o passado, ou vice-versa, e o catálogo das Edições Verbi Gratia ilustra bem esta característica, com a obra de Francisco Manuel de Melo, *Carta de Guia de Casados*, a estar presente tanto em *e-book* como em formato impresso, ao lado de *A Fantástica Maldição de Gutkin*, de Michel Alex, que aborda o mundo do espetáculo e da cultura, tendo em Adolfo Gutkin²⁶ o seu principal inspirador. Adolfo Gutkin surge de novo, desta vez como protagonista, na obra *Adolfo Gutkin: Utopia e Teatro Multicultural*. Numa “não-biografia quase biográfica”, como se refere na página da editora²⁷, Almir Ribeiro conduz uma conversa na qual Gutkin relembra o seu percurso no teatro e na vida, como figura icónica. Todas as obras estão disponíveis em formato *e-book* e impresso.

Outra obra presente no catálogo é *O Mistério Indiano* de Ana Rita Tereso, em forma de diário de viagens, revelador de um lado diferente das viagens.

A editora tem em processo a submissão de crónicas de viagens, para a publicação de uma antologia na qual se explore a viagem pela experiência pessoal propriamente dita e não apenas pelos locais visitados.

²⁵ Excerto do prefácio à obra de Marinho Lopes, *Para Além dos Ombros de Gigantes*.

²⁶ Adolfo Gutkin (argentino, tem nacionalidade portuguesa desde 1994): foi encenador, dramaturgo, professor, ator e produtor. Um inovador das artes cénicas, foi o fundador do Instituto do Teatro do Mediterrâneo, dos Festivais de Lisboa, do instituto IFICT e do teatro Santiago Alquimista que surge neste livro também comentado por individualidades como José Saramago, Urbano Tavares Rodrigues, Cármen Dolores, Cucha Carvalheiro, Pedro Jorge Barreto Xavier e Manuela de Freitas. Centro Nacional de Cultura. *A Fantástica Maldição Gutkin* (lançamento). (s.d.). <https://www.e-cultura.pt/evento/18635>.

²⁷ <https://verbigratia.pt>

As Edições Verbi Gratia são também representadas pela Convergência que distribui e promove as vendas.

Esta chancela de pequena dimensão procura inovar nas temáticas e nos géneros, assente nas suas três linhas orientadoras e focada nos nichos de mercado para os quais está orientada.

2.3. O regresso ao essencial — Edições Trebaruna



Figura 3

A criação da Trebaruna, em 2018, surge como um símbolo de resistência, tal como era Viriato, poderoso líder dos lusitanos, ancestral linhagem dos portugueses, que terá orado a esta divindade, figurada no logótipo — assim é referido no texto de apresentação da editora, no seu *website*. As Edições Trebaruna pretendem ser um regresso ao essencial, “na margem da sociedade de consumo globalizada, para além da asfixia do entretenimento puro e simples que esquece a cultura e a identidade local”²⁸, valorizando o que é português, tanto na língua como na identidade.

A Trebaruna segue as mesmas linhas orientadoras da Editorial Divergência e das Edições Verbi Gratia, marcando uma identidade de grupo e garantindo dedicação aos autores, quer aos que já têm trabalhos a ser publicados, quer àqueles que pretendam submeter os seus manuscritos para apreciação. Tem como coordenadora editorial Carolina Sousa²⁹ que gerou o conceito da editora e se mantém à frente de todo o processo editorial,

²⁸ <https://trebaruna.pt/>

²⁹ Carolina Sousa iniciou o seu percurso no mundo dos livros como livreira, na Livraria Europa-América, no Saldanha, em Lisboa. É licenciada em Línguas, Literaturas e Culturas, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e é mestre em Estudos e Gestão da Cultura, pelo ISCTE, com um estudo sobre as livrarias independentes intitulado *Os livreiros e as livrarias independentes em Lisboa: Desafios, estratégias e adaptabilidade de uma profissão em risco*.

desde a entrega das submissões até ao produto final, bem como na divulgação e promoção, vendas e participações em eventos.

Em setembro de 2019, foi lançado o primeiro livro das Edições Trebaruna, *Filhos da Raia*, de Jorge Afonso, na Feira do Livro do Porto. No catálogo desta chancela estão também presentes *A Têmpera das Ondas* de Grácio Freitas, *Abelterium* de Livia Borges, e *Narrativa Póstuma de um Cadáver Afogado em Nevoeiro* de Orlando Ferreira Barros. Todos romances de autores portugueses, que renovam uma identidade, a ligação ao país e às suas especificidades, quer numa narrativa que recorre a lendas, quer à história recente, que deixou marcas profundas nas nossas gentes e no nosso país.

A Trebaruna tem trabalhado para conquistar o seu espaço no mundo do livro português, o que se reflete no seu plano editorial para os próximos meses deste ano. Em setembro, sairá a antologia de contos *Sangue*, para a qual foi lançado um concurso, através da página da chancela e das redes sociais, para a submissão de contos cuja temática tivesse em conta uma das definições do vocábulo «sangue», sendo que foram submetidos contos de autores já conhecidos, bem como de novos autores. Após um interregno no período do verão, será a vez do lançamento de *Olhos que Comiam Medo* de Norberto Ribeiro, por altura da Feira de Livro do Porto, em setembro. Também em setembro, será publicado o romance *O Lento Esquecimento do Ser*, de Miguel d'Alte e, no mês de outubro, será a vez de *História Simples de um Homem Vulgar*, de Germano Tavares Dias.

A editora tem criado a sua identidade e aumentado o seu “capital simbólico” de modo a crescer no mercado editorial, pela construção da sua respeitável lista de autores, que poderá atrair outros autores a querer publicar (Clark, 2007, 42), pelo seu trabalho de intervenção cultural e pela resistência a uma visão declaradamente comercial do livro.

Na perspetiva de Bouvaist, os leitores têm os editores e os autores que merecem (1991, 51), surgindo o autor e o editor como os espelhos da sociedade em que se inserem.³⁰

Considero que é neste âmbito que as editoras de pequena dimensão, sejam elas apelidadas de «marginais», «independentes» ou apenas de «pequenas editoras», como são a Trebaruna, a Verbi Gratia e a Divergência têm um papel preponderante na resposta que

³⁰ No original em francês: “Aujourd’hui comme hier, l’auteur et l’éditeur ne sont que les miroirs de la société où ils vivent; autrement dit, dans une certaine mesure, les lecteurs ont les éditeurs et les auteurs qu’ils méritent”.

dão ao “poder de compressão do comércio financeirizado de âmbito global”, publicando o que “entende[m] dever ser publicado, a bem do projecto cultural e sem concessões ao mercado” (Medeiros, 2020, 28).

2.4. Poder convergir na distribuição: a distribuidora Convergência



Figura 4

O Comité de Organização das Indústrias, Artes e Comércio do Livro, em França, definia «edição», em 1943, da seguinte forma:

Fait acte d'édition celui qui sous sa responsabilité publie et met en vente des ouvrages personnels ou d'autrui, en les imprimant ou faisant reproduire, sous toutes les formes appropriées et qui en assure personnellement la diffusion (Bouvaist, 1991, 10).

Tendo em conta todas as alterações e novas aceções de edição, em que editar surge como, de uma forma muito resumida, tornar possível a comunicação entre um emissor e um recetor, através de um suporte durável (*ibidem*, 11), poderemos afirmar que a principal função do editor é tornar público aquilo que publica (*ibidem*, 198).

É de realçar que esta disponibilização do livro ao público-leitor deve ser vista como função final, muito embora fosse impossível sem todo o processo que permite que um livro seja não apenas um livro, mas que seja um livro capaz de atrair a atenção do consumidor/leitor pelo *design* da sua capa, pelo seu título, pela tipografia escolhida, pela temática a florada na sinopse, pela qualidade e rigor da edição, pela dedicação e rigor de toda a equipa de editores e revisores e *designers*, pela sua divulgação e promoção, bem como por todo o trabalho de comunicação nos mais diversificados canais.

É assim importante não ver no editor apenas um mero intermediário entre os autores e os leitores. Os editores têm um papel fulcral no ciclo de vida do livro e possibilitam a sua existência concreta, conferindo autoridade e acrescentando valor ao trabalho do autor, financiando o processo de produção do livro e promovendo-o (Clark, 2007, 3).

Ainda assim, o livro não existe propriamente se não tiver leitores e, para que os leitores tenham acesso aos livros, é necessário que o editor os coloque à venda, por alguma via.

A distribuição é inerente à função do editor de levar os seus produtos até aos consumidores, nas quantidades certas e na altura certa, e, subscrevendo Clark, é indispensável ressaltar que:

The key aspects of distribution are customer care, accuracy in order fulfilment, speed, reliability in dispatch, the physical protection of the product and economies in dispatch. Failings in these areas lead to lost sales, diminished retail display, increased costs to the publisher and loss of confidence by bookseller and reader (2007, 154).

De um modo geral, a vulnerabilidade das pequenas editoras prende-se em muito com a dependência que têm no que concerne à distribuição (Thompson, 2012, 167), dado que, para conseguirem distribuir os seus produtos, têm de proceder à contratação de serviços de venda e distribuição que, apesar de poderem correr bem, têm algumas condicionantes. Se, por um lado, os serviços de venda e de distribuição são muito dispendiosos, ficando as distribuidoras com a maior percentagem do valor de vendas dos livros, por outro lado, ao contratar estes serviços, uma editora vai ter os seus livros a ser vendidos por empresas que representam também outras editoras, não tendo exclusividade e, por isso, não sendo dada atenção unicamente aos seus livros (*ibidem*, 168).

Com esta clara perceção, Pedro Cipriano decidiu fundar a sua própria distribuidora, a Convergência, em 2018, aumentando a vantagem competitiva, tanto em termos de vendas como de promoção e divulgação, corroborando a ideia de Clark (2007, 154) que afirma: “improvements give the publisher a competitive marketing edge”.

Desta forma, para além dos livros da Editorial Divergência e das chancelas Edições Verbi Gratia, Edições Trebaruna e Projecto Foco, bem como da Ludovitae, estarem à venda nas lojas físicas e na loja *online* da Fnac, na Wook e na Amazon — neste caso, apenas os *e-books* — bem como em algumas livrarias independentes, estão também disponíveis na loja *online* e na loja física da Convergência (nos Nirvana Studios, em Barcarena, Oeiras) e têm a vantagem de os seus livros serem distribuídos pela sua própria distribuidora, que zela pela rapidez e eficácia da distribuição, pelo cuidadoso acondicionamento e transporte dos seus produtos, disponibilizando-os no tempo devido e nas quantidades devidas para que os consumidores/leitores lhes possam aceder.

A Convergência³¹ surge como uma plataforma que promove e comercializa livros de pequenas editoras e de autores independentes, pautando-se por uma política de proximidade, não só através da loja *online* e da loja física, mas ao marcar presença em diversos eventos do mundo do livro. Para além de promover, vender e distribuir os produtos das editoras do seu grupo, bem como da Editorial Divergência³², a Convergência representa várias pequenas e médias editoras, ajudando-as a vender os seus livros, nomeadamente Lema D'Origem, Editora Velha Lenda, Midori Editora, Editorial Novembro, Visgarolho, Literando Editora, Simba, Escritus, Coisas de Ler, Cotovia, Lua de Marfim, Mirshawka & McSill, Umbra, Escorpião Azul e Edições IAEGCA.

Afluir para um ponto comum, seguir direções que aproximam é o caminho da Convergência que, sabendo que o “commercial publishing is not a slow-paced genteel hobby to nurture literature [...] without reference to the market” (Clark, 2007, 1), pretende abrir caminho às pequenas editoras, fazendo chegar aos leitores o que publicam, a bem do seu projeto cultural e sem concessões às linhas dominantes (Medeiros, 2020, 28).

³¹ <https://convergencia.com.pt/>

³² Apesar de também pertencer a Pedro Cipriano a Editorial Divergência ainda se mantém independente da empresa Foco, Serviços Editoriais.

2.5. Um compromisso de rigor e qualidade — Projecto Foco



Figura 5

Em 2020, é fundada a editora Projecto Foco, fazendo parte da empresa Foco, Serviços Editoriais. A Projecto Foco define-se pela negativa como “não fabricando livros”, afastando-se da realidade das editoras que publicam textos sem que alguém olhe para eles. No *website* da editora lê-se: “fabrica qualidade nos serviços que disponibiliza e trabalha com todos os autores que aceitem divulgar”³³ os seus produtos de escrita através deles.

O Projecto Foco oferece serviços de autoedição, adaptando a oferta aos requisitos específicos de cada projeto, e também trabalhando num regime em que a equipa trata de todo o processo. Para além dos serviços editoriais propriamente ditos como parecer editorial, revisão, edição, tradução, adaptação linguística, entre outros, oferece também serviços de design editorial, paginação, design de capa, site de autor e ilustração.

As obras publicadas, todas elas com a chancela Projecto Foco, não pertencendo ao catálogo de nenhuma das outras chancelas do grupo, englobam as mais diversas temáticas e géneros, sendo que a editora, respeitando o interesse do autor, rege-se por valores de respeito e ética, podendo rejeitar alguns dos projetos apresentados, por desrespeitarem valores e direitos básicos.

Entre os livros já publicados encontram-se *Vou Fazer Quimioterapia, e agora?* de Patrícia Matos Martins, *Um ano, 12 músicas* de Vítor Machado, *Os Servidores* de Ana Paula de Castro, *Mestre Paulino Vieira* de Agostinho Santos, e *As Estradas Reais da Ilha da Madeira* de Sílvia Sofia L. Sousa Silvestre, entre muitas outras. A maioria das obras são de autores de língua portuguesa, ainda que também haja publicações em inglês.

³³ <https://projectofoco.pt/>

2.6. O grupo Foco, Serviços Editoriais

Após a formação da Foco, Serviços Editoriais, proprietária da chancela editorial Projecto Foco, passaram a integrar a empresa, em 2020, as Edições Trebaruna, e a Ludovitae, fundada neste mesmo ano. A Convergência e as Edições Verbi Gratia foram integradas em 2021, formando um grupo com diferentes chancelas, ainda que com as mesmas linhas orientadoras, tal como se pode ler nos portais de cada uma, de respeito pelos leitores e autores, de rigor, qualidade e defesa da cultura plural e diversificada e de respeito pelo ambiente.

Esquemáticamente, poderemos representar este grupo, do qual Pedro Cipriano é responsável e cofundador, da seguinte forma:



Figura 6 — Constituição do Grupo Foco

Constituído por quatro chancelas e por uma distribuidora, o grupo Foco — detido pela empresa Foco, Serviços Editoriais — assume uma visão estratégica de posicionamento no mercado, com cada uma das chancelas especializada num determinado nicho de mercado, publicando o que considera dever ser publicado, contribuindo para um enriquecimento autoral, temático e de géneros, e, conseqüentemente para um possível enriquecimento cultural.

A Editorial Divergência, editora que iniciou Pedro Cipriano no mundo editorial, mantém-se ainda fora do grupo, continuando a ser uma editora independente, focada no seu nicho de mercado, mantendo a sua estratégia de especialização na ficção especulativa.

Parte II — Acrescentar valor — funções e atividades desenvolvidas

*Quem se aventura na revisão deve estar preparado para conviver com a ingratidão.
Porque o revisor sabe o quão diferentes são os livros antes de passarem pelas suas mãos.
E, contudo, eles têm apenas um lugar minúsculo reservado para si na ficha técnica (quando têm).
Ao contrário de um tradutor, o nome do revisor não constitui um chamativo da obra,
apesar do acréscimo de valor que dá aos livros que cinzela.*

Manuel Matos Monteiro (2009)

Enveredar pelo trabalho na área editorial é poder participar no «comércio do pensar», fazer parte de um projeto cultural que “blow[s] open the seals of an imaginary intimacy, of a privacy or exclusivity of the book. In the end, it means veritably to give to reading” (Nancy, 2009, 29). A indústria editorial (“publishing industry”) tem um papel fulcral naquilo que a sociedade tem disponível para ler e um papel importante na nossa cultura (Baverstock, 2020, 2), mas a generalidade das pessoas não entende o que faz um editor.

O editor e a sua editora fazem parte da cadeia editorial, na qual os diferentes intervenientes representam o seu papel, tendo como objetivo comum a produção, venda e distribuição do livro. Thompson (2012, 14) ressalva que a cadeia editorial é simultaneamente uma cadeia de distribuição e uma cadeia de valor. Enquanto cadeia de distribuição, há um conjunto de ligações organizacionais que permitem que o livro seja produzido e transmitido, através dos distribuidores e retalhistas, ao consumidor final, que o compra. Vista como cadeia de valor, cada elemento interveniente da cadeia editorial acrescenta valor ao livro no processo de produção, venda e distribuição.

A figura 7 pretende representar, de forma simples, os intervenientes da cadeia de distribuição do livro (Thompson, 2012, 15). Transpondo este esquema para a realidade da Editorial Divergência e da Foco, Serviços Editoriais, o trabalho do agente literário não estará presente nesta cadeia, dado que é o editor (o coordenador editorial de cada chancela) que estabelece uma relação de confiança e de proximidade com o autor, bem como toda a

relação contratual que permite avançar com um manuscrito para o processo que irá permitir chegar ao produto final, o livro.

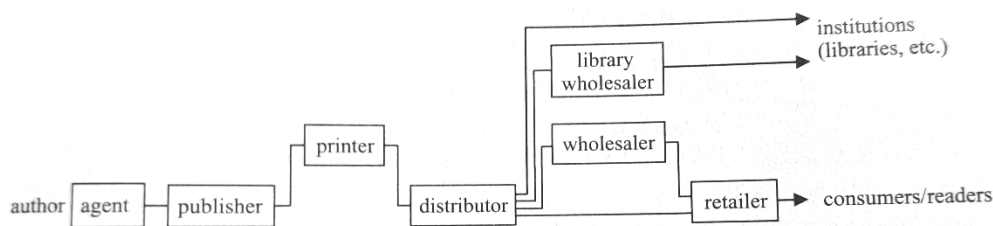


Figura 7 – A cadeia de distribuição do livro (Thompson, 2012, 15)

No processo de produção do livro, cada interveniente, na execução das suas tarefas, vai acrescentar valor ao produto, vai contribuir de algum modo para que o livro chegue ao público-leitor e seja comprado. A figura 8 é representativa das principais possíveis tarefas na cadeia editorial, sendo que cada elemento da cadeia de distribuição pode levar a cabo diferentes tarefas, cada qual com um papel importante na criação de valor (Thompson, 2012, 16).

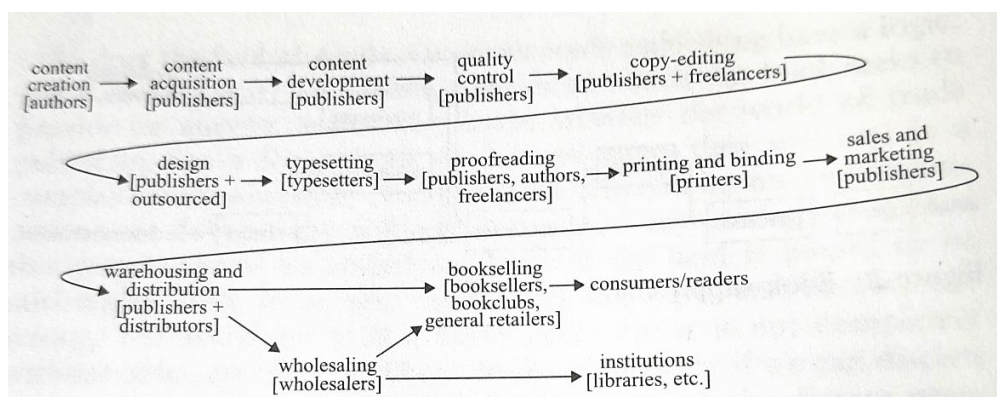


Figura 8 – A cadeia de valor editorial (Thompson, 2012, 16)

Caso o editor, responsável pela empresa editorial, reconheça que determinada função não está a contribuir de forma substancial para a criação de valor, para “valorizar” o produto, justificando assim a despesa, poderá decidir eliminá-la do processo. Thompson refere ainda a eliminação de algumas funções da cadeia editorial devido às mudanças tecnológicas, nomeadamente a atividade de “typesetting” que se tornou supérflua (*ibidem*).

1. Com os olhos nos textos e as mãos nas palavras

A cadeia de valor do processo de produção do livro na editora onde realizei o meu estágio curricular poderá ser apresentada da forma a seguir descrita.

O ponto de partida será, naturalmente, o autor e a seleção e aquisição de conteúdo, através da interação entre editor/coordenador editorial e autor. Esta aquisição de conteúdos não se processa sempre da mesma forma, sendo que ora é o autor que submete o seu texto à editora, de forma espontânea, ora é o editor que lança concursos literários, ou ainda que tem uma ideia para um livro e procura autores que o possam criar/escrever.

No caso dos manuscritos submetidos espontaneamente pelos autores, a leitura é sempre realizada por dois colaboradores e, em caso de haver dúvida, poderá mesmo intervir um terceiro leitor. O editor, nesta função de avaliador de manuscritos, surge como «instância legitimadora» e, como refere Clark, “[f]undamental to book and author selection is the editor’s ability to assess the quality of the proposal and of the author’s writing and purpose. This critical faculty (underpinned by skills in speed reading and sampling sections of writing) develops from experience and intuitive discernment” (2007, 8889).

O elo que surge a seguir nesta cadeia é o responsável pela edição, assim referido entre a equipa da Editorial Divergência e da Foco, Serviços Editoriais, cuja função será o *developmental editing*, intervenção editorial que ajuda o autor com a estrutura, substância, ou outros elementos fundamentais do manuscrito (Ginna, 2017, 278). Após a verificação pelo autor, e as interações autor/editor, haverá necessidade de uma nova fase de edição do texto, passando-se à chamada *line editing* (*ibidem*, 283), na qual se faz uma edição detalhada do manuscrito, linha a linha como o termo indica, ainda que ficando pela análise de problemas de coerência e continuidade, por exemplo. Em seguida, o autor verifica as sugestões/alterações indicadas pelo responsável pela edição e, se possível, o mesmo irá validar a decisão do autor.

Posteriormente, inicia-se o trabalho de revisão, em inglês *copyediting* (*ibidem*, 277-278), no qual é feita a revisão gramatical e sintática dos textos, bem como da pontuação, ou seja, uma verificação fina e mais técnica. Importa referir que esta tarefa já não implica a obtenção do aval do autor, dado que o revisor submete o texto às regras da língua

portuguesa, fundamentando as suas alterações nos suportes próprios como sejam as gramáticas, os prouários e os dicionários.

Importa ressaltar que algumas editoras têm o seu “livro de estilo” que colige normas editoriais para redação e apresentação de textos, pelo que o trabalho do revisor poderá ter ainda outro suporte de apoio³⁴. Este não é o caso da Divergência ou das chancelas do grupo Foco, cujo livro de estilo se encontra ainda em elaboração.

Após a validação da revisão, que no caso específico das editoras onde realizei estágio é feita por um segundo revisor — há sempre a verificação dupla — entra em ação o trabalho do *designer* que acrescenta valor através da paginação, pela escolha da fonte, a mancha de texto, criação da capa e demais elementos. A equipa de design editorial é de extrema importância pois, e como alude Baverstock (2008, 7), a estratégia criativa certa (o estilo, o formato, o *design*, a tipografia) permite que a mensagem a passar seja claramente entendida pelos consumidores.

Em seguida, e já com a versão em PDF, será realizada nova revisão na qual, para além de verificar algum erro/gralha, o revisor atenta à existência de viúvas e órfãos, repetição de palavras em final de linha, a correção da translineação, entre outros aspetos que implicam com a qualidade do livro a nível visual. Habitualmente, a par com esta tarefa, reúnem-se as equipas de edição — desde o responsável pela primeira edição (*developmental editing*) até a quem realizou a revisão à versão em PDF — e a equipa de *design* para discutir o estilo de capa, quais os elementos a incluir, o que deve transmitir ao consumidor. Até chegar à versão final, vão surgindo diferentes alternativas, sendo que são dadas duas ou três possibilidades ao autor que tem a última palavra na escolha da capa.

Ainda sobre a informação a constar na capa — entendendo-a como capa, contracapa e respetivas badanas — é de realçar a sua importância como que sendo determinante para formar a decisão de compra de um livro. Como alude Baverstock, a abordagem dos

³⁴ “Importantes editoras têm o seu próprio *manual of style, for authors, editors and copywriters*, como a University of Chicago Press (VVAA, 1982). Em português, refiram-se um breve «manual de estilo gráfico» para «escritores, jornalistas, publicistas, editores, tradutores, revisores, paginadores e gráficos» (A. F. Antunes, 1997) e sobretudo o livro de estilo do jornal Público (1998), definido como «conjunto de convenções que fazem da escrita do *Público* uma linguagem peculiar». Coligindo normas editoriais para redação e apresentação de textos, estes manuais podem ser inscritos na velha tradição dos pequenos «manuais do tipógrafo», editados durante décadas em colecções populares de livros «de instrução profissional» (Martins, 2005, 129).

consumidores a um novo título começa pela observação da capa, depois pela leitura da contracapa à procura de mais detalhes e, considerando-o suficientemente interessante, pelo espreitar do miolo do livro (2008, 29).

Após a impressão, que é feita numa empresa exterior à editora, são realizadas as últimas provas, para que se possa avançar com a tiragem do número de exemplares anteriormente definida pelo editor.

A responsabilidade pelo *marketing* e pelas vendas, funções que acrescentam também valor ao livro, é da equipa da Editorial Divergência e da Foco. A possibilidade de usar as novas tecnologias para implementar diferentes estratégias de comunicação simplifica a tarefa das editoras que, não podendo investir em gestores de publicidade, investem tempo na gestão das redes sociais e no contacto e interação com *bloggers*, influenciadores (Thompson, 2012, 163) que, ainda que de forma indireta, acrescentam valor aos livros sobre os quais fazem apresentações e críticas. É importante o envio de informação para *websites* e *bloggers* relevantes, prática seguida na Divergência e nas chancelas da Foco, Serviços Editoriais, que recorre ao envio de uma cópia de uma obra que esteja para ser lançada, uma *Advanced Readers Copy*³⁵, para que estes primeiros leitores escrevam *blurbs*³⁶ a incluir nas badanas do livro ou nas publicações de promoção das obras, e para que falem dos seus livros nos seus *blogs* e páginas da Internet.

A criação de valor segue com a promoção do livro nos locais de venda, em feiras do livro, em festivais literários, nas redes sociais, nos lançamentos dos livros, e continua quando o produto-livro é adquirido por um leitor, que irá acrescentar valor através da leitura e do que dirá sobre o que leu.

Na cadeia do livro todos exercem as suas funções, todos intervêm de modo mais ou menos significativo, com as alterações ditadas pelas características das sociedades modernas pela presença revolucionária das tecnologias da informação e da comunicação, que transformaram o processo de produção do livro, nomeadamente na gestão de conteúdos e o fluxo do trabalho digital (Thompson, 2012, 326327). Não foi apenas o modo

³⁵ ARCs — Advanced Readers Copies: cópia de um livro distribuída por *bloggers*, *livreiros*, *reviewers* e outros *opinion makers*.

³⁶ Parecer favorável, sobre um livro, escrito/proferido por um autor de renome, uma celebridade, um *blogger* conhecido, um influenciador.

de trabalhar que mudou, nem a forma como a informação é transmitida; a própria cadeia de distribuição se alterou. Cada elo da cadeia editorial está ligado em rede com os restantes intervenientes, desde o autor que redige o seu texto e envia-o para o editor em formato digital, até ao *designer* que trabalha a paginação e partilha o ficheiro com a equipa de revisão, ou mesmo a distribuidora que gere a distribuição e as vendas a partir da sua plataforma.

Tendo em consideração esta ideia de trabalho em rede e transpondo-a para os limites da empresa editorial (com editores e técnicos editoriais) apraz-me referir que, pela experiência tida nestes seis meses de estágio curricular, trabalhar exclusivamente com tecnologias e através dos meios digitais não impediu que a envolvência com a restante equipa editorial existisse de forma positiva. Todas as interações, fossem em reuniões ou em partilha de informações e ficheiros, fossem através de plataformas como o Zoom ou o Teams (por vídeo ou através de conversas escritas), permitiram criar uma importante empatia e uma relação de confiança entre todos os elementos, assegurando que cada trabalho se tornasse de todos por igual e para que se sentisse que cada elemento é tido como bastante válido nesta rede.

Esta “revolução do processo”, como lhe chamou Thompson (2012, 326), transformou o próprio organigrama da empresa” (Martins, 2005, 315), existe uma reconfiguração não só da relação com o cliente, que é mais virtual, mas também na relação entre os elementos da equipa editorial, que exercem as suas funções em teletrabalho. Mas se as relações são mais virtuais, também as exigências são maiores, pois “aos novos profissionais exige-se mais formação” (Martins, 2005, 326) para lidar com as tecnologias e com os clientes, e mesmo com os outros elementos da equipa, de forma a personalizar o vínculo social que as tecnologias não garantem, já que a interatividade continua a ser muito importante.

1.1. Filtragem, com foco — leitura e avaliação de manuscritos

O ponto de partida do meu trabalho no estágio curricular na Foco, Serviços Editoriais foi o início da cadeia de valor editorial, a leitura, avaliação e seleção de manuscritos. A primeira ideia que me surgiu foi a de que ia ler manuscritos que tinham sido digitalizados, e considerei ridículo o meu pensamento, até ter lido a obra coordenada por Peter Ginna, *What Editors Do?*, e que refere a confusão de terminologia na área editorial, uma área em que a essência são as palavras e que tem “some of the loosest, most confusing, and most contradictory terminology” (2017, 2), aludindo exatamente ao termo manuscrito, da seguinte forma: “the very item the editors work on continues to be called *manuscript*, which properly means a document written by hand, when today every author delivers his work by computer” (*ibidem*).

Ultrapassada a confusão da terminologia, iniciei a minha função, sempre com a preocupação de deixar bastante claras as minhas considerações nas notas de leitura, justificando a minha decisão para a seleção dos textos. Embora, inicialmente, me tivesse debatido com alguma dificuldade em focar-me mais no conteúdo do que na forma como estavam redigidos os textos, consegui, com a orientação da Carolina Sousa, abstrair-me, deixando para segundo plano, por exemplo, a má construção frásica e de alguma falta de coerência textual. Compreendi que, se o conteúdo for interessante e se entendermos que um texto tem potencial para o segmento de mercado para o qual se dirige, todo o trabalho editorial pode transformar o texto, pode atribuir-lhe valor.

A maior parte das leituras e avaliações de manuscritos que realizei foram submissões para as Edições Trebaruna, uma chancela que recebeu textos dos mais variados tipos e temas, de distintos géneros e mesmo de diferentes modos literários.

Comecei por avaliar uma coletânea de contos infantis, já ilustrada, que teria o apoio de uma câmara municipal para a publicação. Enquanto coletânea, verifiquei não haver grande coerência entre os contos, com a exceção da utilização das mesmas personagens, sendo que a narrativa se tornava repetitiva, em alguns dos casos. Tendo em conta o público-alvo, as narrativas eram pouco atrativas e a forma como estavam redigidas não parecia direcionada ao público infantil.

Entre as submissões recebidas, é regra de todas as chancelas fazer a leitura integral dos textos mais curtos, dos contos por exemplo, enquanto, no que diz respeito aos romances, são lidas as primeiras cinquenta páginas e caso haja dúvida ou se julgue que o texto tem potencial solicita-se ao autor que envie as restantes páginas para que se possa ler mais capítulos, com foco especial nos capítulos finais. Em alguns casos, a coordenadora editorial da Trebaruna solicitou que avançasse com a leitura integral, como sucedeu com três romances, em que apenas um deles foi selecionado para ser publicado.

Para além de ter lido submissões de novelas, romances e alguns textos em jeito de crónicas, para uma possível coletânea, avalei a submissão de poemas, sendo que irá ser publicada uma coletânea de poesia de um dos autores, já este ano.

A decisão da seleção de um dos conjuntos de poemas foi bastante discutida com a coordenadora editorial, bem como com o editor Pedro Cipriano, sendo que o design editorial terá um papel fulcral nesta publicação, pois, como a poesia é um dos géneros menos vendidos, o trabalho de tornar o livro visualmente desejável e pleno de sentido é ainda mais importante. Como refere Clark, “[g]ood design standards sell books — whether it is the cover attracting an impulse buyer in a shop or a teacher at an exhibition; [...] the effective use of typography and illustrations conveying mood and excitement” (2007, 102). Pensar numa vertente do livro com um teor mais artístico foi essencial para decidir pela seleção deste conjunto de textos poéticos.

Para cada manuscrito avaliado, elaborei um parecer escrito, focando os seus aspetos positivos e negativos, para que em reunião com a coordenadora editorial fosse mais simples entender a minha perspetiva. A coordenadora editorial fazia a leitura, apenas no caso de o texto oferecer dúvidas quanto ao seu potencial ou ter tido avaliação positiva. Após reunião com a coordenadora editorial, na qual era tomada uma decisão, redigia uma comunicação ao autor — nunca ferindo a sua produção criativa, e valorizando a capacidade de escrita, mesmo que o texto não tivesse sido selecionado.

A participação na seleção das submissões para a antologia *Sangue* foi um exercício bastante interessante, pela leitura de contos com temáticas e narrativas tão diversas a partir dos significados do vocábulo «sangue». Para esta avaliação foi criada uma tabela cromática na qual indicámos a nossa classificação dos 23 textos submetidos — a vermelho os que não

nos captaram qualquer interesse, a amarelo aqueles em que ficámos com dúvida, a verde os que considerámos bons para fazer parte da antologia. Para além de terem a minha avaliação, estes contos foram também avaliados por mais duas colegas da equipa e, após uma reunião na qual discutimos cada um deles, acabámos por seleccionar 16 contos que irão integrar a antologia, a ser lançada durante a Feira do Livro de Lisboa, em setembro: *O osso da memória*, de António Catarino; *O homem perfeito*, de Catherine Neves; *A capoeira*, de Francisco Horta; *Os fumos*, de Sebastião N. Viana; *Só eu*, de Júlia Pinheiro; *Santa Maria, Mãe de Deus*, de Lídia Dias; *Matadouro*, de Liliana Pereira; *O momento certo*, de Lívia Borges; *O homem do comboio*, de Madalena Feliciano Santos; *Anfitrite*, de Maria Varanda Pinto; *Gabriela*, de Marta Nazaré; *Sangue e cinzas*, de Patrícia Sá; *Uma noite de chuva*, de Pedro Lucas Martins; *Equilíbrio*, de Sandra Henriques; *Icor*, de Susana Silva e *Sob a névoa* de Vanessa Barroca dos Reis.

Esta avaliação e seleção de manuscritos traz à luz o conceito do *gatekeeping* editorial, de que fala Karp (Ginna, 2017, 30), o editor como “the first filter through which books pass”. É conveniente e acertado que o editor não publique tudo e que a seleção seja feita de forma criteriosa e de acordo com as linhas orientadoras de cada chancela e com o segmento de mercado ao qual se dirige. Como afirma Bouvaist (1991, 56) “il est donc nécessaire d’éliminer rapidement l’«irrecevable» et de ne pas alourdir inutilement le budget recherche”.

Para além da avaliação de manuscritos submetidos pelos autores, tive a função de “angariar” autores, o que Clark designa por *comissioning editor*, “responsible for finding, developing and matching marketable ideas with good authors” (2007, 82).

Esta função não depende da receção passiva de conteúdos, mas sim de uma pesquisa exaustiva e focada no segmento de mercado para o qual a editora/chancela está direcionada. Ginna realça a relevância de sair para procurar, não ficar à espera das submissões que vão surgindo, isto torna-se mais evidente no caso da não-ficção e com o advento das redes sociais:

[...] the best editors don’t sit at their desks waiting for the next bestseller to arrive in their email; they go scouting for it. Scouting takes many forms. It may be attending

writer's conferences [...]. It may be reading literary magazines or surfing the web, looking for a story or essay that catches your eye, then contacting the author (2017, 19).

Comecei por pesquisar vários possíveis autores e, após reunir com a coordenadora editorial da Verbi Gratia e selecionar aqueles que concordámos terem potencial, contactei os selecionados para aferir do seu interesse em escrever um livro sobre a temática que exploravam ou a área que exerciam, nomeadamente viagens, História e Psicologia. Posteriormente, estive presente nas reuniões com os autores selecionados, acompanhando todas as interações iniciais, nas quais ficou definido qual o conteúdo e o formato da obra, ainda que provisoriamente.

Foi nestes momentos que percebi exatamente o sentido da relação entre autor e editor, os quais, como refere Lerner (Ginna, 2017, 72), formam uma sociedade de apreciação mútua. "The writer hopes this person understands and appreciates his work in both the most and subtlest way possible. Similarly, the editor hopes the writer is challenged, inspired, and buoyed by the editing" (*ibidem*).

1.2. Em diálogo com o texto e com o autor — normalização e preparação do original

Nesta intervenção de acrescentar valor, no processo de produção do livro, recebi, por *email*, o primeiro manuscrito com a indicação de que deveria fazer a sua edição. O texto, um romance, já fazia parte das obras a publicar pela Trebaruna, embora não tivesse sido a coordenadora editorial a selecioná-lo, nem tão pouco a lê-lo. Apercebi-me da dificuldade em entender como deveria conduzir o meu trabalho, e considerava que deveria realizar primeiro a leitura integral do romance para "mergulhar" no texto e ficar a conhecê-lo para depois iniciar a edição, ainda que isso significasse despende de tempo.

Nesta fase, as dúvidas em relação à terminologia usada para indicar as funções a exercer foram crescendo. O que era fazer uma edição, afinal? Um termo tão abrangente fazia-me visualizar imensas tarefas num só ponto do processo. Após questionar a equipa,

esclareceram que na edição eu deveria atentar à estrutura da narrativa, ao seu ritmo, verificar os problemas de coerência, assinalar o que considerava ser necessário alterar a este nível e sugerir as alterações ao autor.

Se considerava pouco clara e demasiado abrangente a designação “edição”, depressa constatei que a utilização da terminologia nesta área não é assim tão linear.

Adotei o termo “redator editorial”, utilizado por Martins (2005, 216) por considerar que as tarefas que desempenhei estão abrangidas por ele,

nomeadamente: (a) produção ou encomenda de conteúdos escritos [...]; (b) **revisão literária, pela introdução de emendas estilísticas para melhorar textos a publicar, sejam originais ou traduções;** (c) **preparação de original pela intervenção no texto para o adequar às normas de edição**³⁷ («estilo da casa»); (d) revisão de provas pelo confronto da compatibilidade da prova com o estado prévio do texto. Estas funções, sumariáveis no trinómio produzir-rescrever-rever, não se encontram no mesmo plano, têm lugar em vários momentos da produção do livro, exigem distintas competências e supõem diferentes níveis de formação e remuneração.

Enquanto redatora editorial, preparei o original, avaliando e resolvendo problemas de coerência e continuidade, bem como do ritmo da narrativa, nesta fase, com foco na estrutura textual, propriamente dita. Nesta ótica, entendo ser mais coerente designar esta tarefa como *developmental editing*, usando a terminologia em língua inglesa, dado que torna bastante claro aquilo em que me foquei durante a execução do meu trabalho, como descreve Nancy Miller (Ginna, 2017, 60-61):

At this stage the editor tackles such big picture matters as structure, focus, pacing, plotting, shaping an argument, gaps in the narrative, believability of characters, enhancing or cutting subplots, excising extraneous material, and interweaving strands into a cohesive whole — all this in order to get the “bones” of the book in their proper shape.

³⁷ Sublinhado meu que pretende destacar as funções desempenhadas por mim nesta fase.

Após esta primeira intervenção no texto, e depois de o autor ter revisto o manuscrito com as alterações que foram sugeridas (aceitando-as ou não), avançamos para a fase seguinte, designada por *line editing*. Nesta fase, o trabalho com o texto deve ter em atenção a escolha do vocabulário, a sintaxe ao nível da frase, as construções frásicas, entre outros aspetos, podendo o redator editorial,

- suggest deleting or transposing words or phrases or entire paragraphs
- query the chronology or any inconsistencies of style, tone, or content, or (with fiction) whether the dialogue rings true
- ask the author to clarify material that confuses or to add needed information
- note transitions that need work
- suggest rewrite on the sentence level (Miller, 2017, 62)

Avaliando a minha experiência, vejo como impossível dividir eficaz e linearmente estas duas fases, pois durante a primeira edição dos textos — terminologia usada pela entidade onde realizei o estágio —, efetuando o *developmental editing*, acabei por sobrepor tarefas da segunda fase (*line editing*), embora sabendo que as tarefas a levar a cabo, em cada uma das fases, deveriam ser distintas. Nas primeiras edições realizadas, e quase automaticamente, começava mesmo a corrigir erros ortográficos ou pontuação, os quais devem ser verificados numa fase posterior — designada por *copyediting*, em língua inglesa, ou por revisão, entre a equipa da Editorial Divergência e do Grupo Foco. Como afirma Nancy Miller, “in practice, these stages³⁸ often overlap, as many editors can’t help themselves from line editing at the same time they are puzzling through larger problems and questions in a first draft.” (Ginna, 2017, 62).

Com a prática e com a formação que obtive, facilmente fui organizando as minhas fases de trabalho, separando as funções específicas de cada uma, e foi com grande satisfação que realizei todas as tarefas de *developmental editing* e *line editing*. Efetuei dois trabalhos para a Edições Trebaruna — o romance *Olhos Que Comiam Medo* e alguns contos da antologia

³⁸ A autora refere-se ao *developmental editing* e ao *line editing*.

Sangue — e um trabalho para a Verbi Gratia, de uma obra sobre escrita criativa. Este trabalho para as Edições Verbi Gratia revelou-se algo complicado, uma vez que, desde o início do texto até ao seu final, verifiquei muitos erros técnicos, problemas de estrutura, de legibilidade e de coerência. Tudo isto me levou a sugerir ao editor que ponderasse a publicação e solicitasse ao autor que rescrevesse a obra, tomando em conta as notas de leitura, o que foi acatado.

Para além destes trabalhos, efetuei *developmental editing* e *line editing* em três textos para autoedição na chancela Projecto Foco, cuja interação com os autores se revelou mais complicada do que com os autores das outras chancelas, pela dificuldade em aceitarem as sugestões feitas para os seus textos ou por se verificar um *handicap* na utilização das novas tecnologias. Foi a maior dificuldade que tive, dedicar-me a um texto sugerindo alterações que permitiriam anular inverosimilhanças, que tornariam a narrativa mais sólida, e até mesmo uma frase mais clara e, depois de duas trocas de *emails* com o autor, verificar que poucas ou nenhuma alteração tinham sido tidas em conta, ainda que o autor devolvesse um agradecimento pelo bom trabalho efetuado e pelo rigor com que havia trabalhado no texto. Miller, com a sua fina ironia, descreve bem este sentimento ao referir: “A manuscript may require two, three, four, or even five rounds with an author — or it may be nearly pristine and require only one round of light edits. Either can result in a terrific book.” (Ginna, 2017, 62).

Outra dificuldade que me acercou, inicialmente, foi a de respeitar “a voz do autor” ao fazer sugestões no *line editing* relacionadas com o estilo, na tentativa de tornar aquele livro no melhor possível (*ibidem*). No entanto, com a prática, com a formação que me foi sendo dada e com o diálogo com muitos autores, fui adquirindo essa sensibilidade, tão importante para que o trabalho fluísse de forma positiva. Esta ideia está claramente expressa nas palavras de Miller, ao citar o editor Roger Giroux:

“empathy is the capacity not only to perceive what the author’s aims are, but to help in achieving their realization to the fullest extent”

It is empathy that is perhaps the quality most crucial to the editing process: the ability to help an author make the book the best book it can be [...] while keeping

in mind that it is always the author's book. This means the editor must always be prepared for an author to find his or her own solutions to any issues raised (Ginna, 2017, 61).

A leitura do texto é exigente e deve “seguir técnicas precisas que variam conforme os objectivos, o texto (original ou tradução) e o destino (livro ou jornal [...])” (Martins, 2005, 127). Contudo, deve implicar também um diálogo com o autor, enquanto dono do texto, como refere Bouvaist: “[...] le préparateur rectifie ou propose des redressements, en consultant au besoin l’auteur qui reste maître de son texte.” (1991, 145).

Nesta interação com o autor, segui sempre uma regra que considero básica em qualquer interação, segui-a em todas as profissões que tive — desde o atendimento ao público até à função de docente —, a cordialidade. Em toda e qualquer comunicação com o autor, fosse por *email*, fosse nos comentários registados ao longo do texto, nas suas margens, tive sempre a preocupação de deixar comentários positivos, iniciando os *emails* com um louvor ao seu trabalho criativo. Entendo que, tal como afirma Miller, o editor deve saber comunicar a sua crítica de forma positiva, e que deve lembrar-se “that his or her job involves being not only a critic but also a cheerleader.” (Ginna, 2017, 63).

Enquanto redatora editorial, que tem as funções “sumariáveis no trinómio produzir-rescrever-rever” (Martins, 2005, 127), foi-me também atribuída a tarefa de verificar e corrigir os textos referentes a um conjunto de entrevistas da rádio TSF a uma figura importante da cultura e das artes teatrais, confrontando-os com os ficheiros em áudio. Esta produção de conteúdos, realizada para a Edições Verbi Gratia, ainda que assente em texto existente em formato áudio, foi uma experiência enriquecedora que me permitiu perceber como se processa a produção dos livros compostos por entrevistas. As contrariedades registadas estiveram relacionadas com a dificuldade em entender alguns dos segmentos das gravações, sendo necessário realizar pesquisas sobre alguns dos assuntos focados, de modo a chegar às palavras exatas que estavam a ser ditas — nomeadamente referências a personalidades, a locais, a movimentos artísticos.

Ainda na vertente de produção de conteúdos, trabalhei na compilação de um vasto conjunto de apresentações em PowerPoint para uma versão de livro técnico da área da

contabilidade e finanças. Este livro foi uma autoedição a ser preparada, produzida e publicada pelo Projecto Foco, cujo autor solicitou serviços de redação textual e estruturação de todo o miolo. As barreiras que surgiram na realização deste trabalho estiveram ligadas à falta de conhecimentos nesta área, mas nos casos em que não me foi possível entender a mensagem que o autor queria fazer passar, limitei-me a redigir um comentário referindo o número do *slide* que estava a gerar dúvidas e a solicitar ao autor que redigisse essa parte. Neste trabalho, houve também a necessidade de recorrer a muita pesquisa para que a redação fosse rigorosa.

Importa referir que nesta fase da produção do livro, neste ponto de criação de valor, continua a existir a dupla verificação, na Editorial Divergência e nas chancelas do Grupo Foco. A saber, caso fosse eu a iniciar o trabalho, fazendo o *developmental editing*, seria outro elemento da equipa a efetuar o *line editing*; sendo outro colega a executar a primeira tarefa, seria eu a responsável pelo *line editing*, para que, caso não se desse conta de algum aspeto pertinente numa primeira fase, o segundo técnico editorial pudesse assinalar e sugerir a alteração.

Após esta fase, procedemos à validação das alterações que o autor aceita, “in order to get the “bones” of the book in their proper shape” (Ginna, 2017, 61).

Encontro nas palavras de Miller a definição do que significa exercer estas funções com textos mais complicados de trabalhar ou textos que me diziam mais; no final, a satisfação de ver a criação do autor brilhar, aquela em que trabalhámos, é indescritível.

There’s a problem-solving aspect to the editing process that can feel almost like doing a crossword or jigsaw puzzle, complete with the satisfaction of seeing things ultimately fall into place. It’s a mysterious process, and even when a first draft requires heavy rewriting and seems a complete mess, when the finished product shines in the end, a good editor usually feels the achievement is the writer’s (Ginna, 2017, 62).

1.3. “Em prol da clareza, do rigor e da consistência”³⁹ — a revisão

Num mundo editorial em que se verifica uma tendência para a desvalorização da exigência na normalização e revisão de textos, é fundamental saber marcar a diferença e apostar no rigor e, por isso, na revisão profissional. Como refere Thompson, “These standards will of course vary from one publisher to another [...]. Quality control is important for the publisher because it is one of the key means by which they are able to build a distinctive profile and brand in the publishing field and thereby distinguish themselves from other houses” (2012, 20).

Recordo um texto, partilhado pela Doutora Cristina Carrington, em *Tipologias da Edição*, no primeiro ano do Mestrado, no qual J. C. Alfaro (2009, 40-41) aborda, com fina ironia, esta questão:

Dois perigosos lugares-comuns minam a credibilidade dos agentes ligados à produção de conteúdos escritos: o acreditar-se que quem sabe uma língua estrangeira pode ser tradutor; a assunção de que quem escreve razoavelmente bem em português, ou quem tem uma licenciatura em Linguística ou em Línguas e Literaturas, pode ser revisor. [...]

Além de ter de possuir um excelente domínio da língua portuguesa, um revisor necessita de conhecer as regras tipográficas e de possuir capacidades de atenção excepcionais (com grande agilidade, em constantes movimentos de zoom, tem de voar do geral para o particular — precisa de dissecar, de isolar a árvore no meio da floresta —, para, logo de seguida, regressar à macroestrutura da frase). Por fim, mas não menos importante, um bom revisor deverá perseguir a dúvida até à exaustão e exige-se-lhe uma cultura geral fora do comum. Não é necessário ser-se super-homem ou super-mulher, mas estamos a falar de um trabalho realmente especializado! Só a total desconsideração pela actividade pode justificar que qualquer um se julgue com capacidades para ser revisor. Tido (mais ou menos

³⁹ Citação traduzida do título do artigo de Carol Fisher Saller, “Toward accuracy, clarity, and consistency”, in *Ginna*, 2017, 106–115.

conscientemente) como o degrau mais baixo da escala... «criativa», o revisor limpa a grande «obra», vela para que o autor ou o tradutor não caiam no ridículo, acaba mesmo por o salvar em muitas situações. Por tudo isto, é fundamental que a actividade se torne profissão e que o degrau inferior suba até ao lugar que por direito lhe compete. [...] Por isso, o processo editorial obriga a um trabalho de equipa: um revisor e um autor não são, para bem deste último, inimigos; parceiros de trabalho, caminham para um mesmo objectivo — se não a excelência, pelo menos a competência do trabalho final.

Bouvaist também realça a premente necessidade de ordem, método, rigor e meticulosidade no trabalho do revisor. Adianta mesmo: “La connaissance des techniques de fabrication et la maîtrise de l’orthographe sont aussi indispensables qu’une vraie culture générale et l’aisance dans le maniement de la langue écrite” (1991, 151).

Consciente destas necessidades e da importância de uma revisão feita por profissionais com boa formação, sem considerar que há os que nascem com “olho tipográfico”, como dom inato (*ibidem*, 152), esta fase da cadeia de valor de produção do livro toma grande relevância na Editorial Divergência e nas chancelas do grupo Foco.

Esta foi a função que exerci com maior frequência, tendo realizado revisões para a Editorial Divergência e para cada uma das chancelas do grupo Foco. A minha primeira revisão serviu para perceber que só com muita prática se consegue ser um bom revisor, não basta conhecer as regras gramaticais, o vocabulário e a ortografia, é muito importante investir em formação, para que as capacidades aumentem. Ainda assim, foi muito gratificante ver o meu trabalho a ser avaliado como rigoroso e organizado, num momento inaugural.

No trabalho de revisão realizado nesta fase, designado em inglês pelo termo *copyediting*⁴⁰, é feito o escrutínio de cada frase de um texto, verificando a gramática, ortografia, pontuação, uso de maiúsculas e minúsculas e, tal como refere Peter Ginna, “[it] is the final and most fine-grained step of the editing process, in which the manuscript is

⁴⁰ Mantenho o uso da terminologia em língua inglesa não apenas para ser coerente, mas porque define de modo mais exato o que faz um revisor nesta fase.

combed for any technical errors or lapses in consistency, marked up with design specifications, and otherwise prepared to be set into type by a compositor” (2017, 9).

É de salientar que nem todos os trabalhos de *copyediting* seguem as mesmas regras pois, como afirma Carol Saller, “different kinds of writing call for different rules” (Ginna, 2017, 109). Ao contrário das regras gramaticais ou de pontuação que tendem a seguir o convencionalizado, e que devem ser seguidas rigorosamente pelo revisor — usando suportes fidedignos (gramáticas, prontuários, dicionários)⁴¹ —, o estilo não tem regras padronizadas, senão as que figuram nos livros de estilo de algumas editoras. Não havendo um livro de estilo oficialmente criado na editora onde estagiei, a equipa editorial partilha as regras que os revisores devem seguir, quando não é o próprio autor a indicar as regras definidoras do seu estilo. Nas revisões que realizei houve, por exemplo, o caso de um autor que definiu, *a priori*, as suas regras de uso da vírgula.

Deste modo, se um revisor deve verificar erros de concordância, de uso de tempos verbais, de posição de advérbios e adjetivos ou de uso preposições e pronomes, tendo em conta as regras estabelecidas na língua portuguesa — sempre respeitando a variante se diferente do português europeu, no caso de não ter indicação para fazer a adaptação —, deve também estar consciente de que cada tipo de texto tem as suas especificidades e que em alguns casos pode mesmo divergir do português padrão. Tal como refere Saller (Ginna, 2017, 108):

To the surprise of many self-proclaimed experts, not even punctuation is set in stone. In a dictionary, a word may be spelled two equally correct ways. Rules that govern “style” (such as when to capitalize, hyphenate, spell out, or abbreviate) are quite variable and often negotiable. Grammar and usage rules tend to be more lasting and more universally followed than style rules, but even they evolve [...], and even up-to-date formal grammar would be out of place in many contexts.

⁴¹ Importa referir que há diversos casos em que o autor do texto revoluciona o padrão e cria as suas próprias regras, como é o caso do uso generalizado de caixa baixa pelo escritor Valter Hugo Mãe, em algumas das suas obras.

Estas especificidades aqui apontadas estiveram bem presentes ao longo de todos os trabalhos de revisão que realizei, sendo bastante notórias na forma de rever os livros de ficção especulativa (fantástica, científica e terror/sobrenatural) da Editorial Divergência, nos quais as regras de estilo a seguir podem diferir bastante, por exemplo, no uso de diferentes estilos de letras (o itálico para determinadas expressões), ou no uso de maiúsculas.

Das obras da Divergência em que efetuei *copyediting* duas já foram lançadas — *Os Monstros que nos Habitam*, a reedição de uma antologia de contos de paranormal, e *Insight* de Bruno Martins Soares, cujo lançamento teve lugar no Festival Contacto, no final do mês de maio. Outra obra em que trabalhei tem por título *Os Refugiados da Terra*, um romance de ficção científica.

Anteriormente ao estágio curricular, nunca tinha tido muito contacto com ficção especulativa do género da que é publicada pela Divergência, senão na disciplina de Multimédia Editorial II, em que realizei um trabalho de grupo, no qual elaborámos um jogo de leitura interativo, a partir de um livro da coleção *Dungeons & Dragons*. É claramente um mundo diferente, que se estranha, mas que depois se “entranha”, sendo motivador e desafiante intervir neste tipo de textos, pelas personagens criadas, pelas descrições dos ambientes, pela estrutura muito intrincada e nada fácil. A concentração deve ser total e, muitas vezes, foi necessário fazer pausas de hora em hora, dado o cansaço sentido.

Outra das obras revistas para a Divergência foi o volume II da coleção *Histórias Vermelhas de Zallar*, intitulado *Garras Gélidas*. Este trabalho foi realizado num ficheiro em PDF — a versão já paginada — pelo que, para além de intervir como *copyeditor*, estive a exercer também as funções de *proofreader*, atentando à translineação, às «viúvas» e aos «órfãos», verificando a versão paginada de forma a que ficasse preparada para seguir para a impressão, depois de corrigida pela paginadora/designer. Miller descreve com clareza esta fase: “Author and editor now have a chance to read the typeset pages, which can allow them to view the text with a fresh eye. A proofreader should also review the first pass pages, reading them carefully against the setting copy to check for any errors — including typographical errors, “widowed” lines, and bad line breaks (Ginna, 2017, 66). Outra obra que revi, como *proofreader*, foi *Os Monstros Que nos Habitam*, a antologia de contos de ficção

paranormal, que me serviu de formação, pois foi o primeiro trabalho que realizei nesta função.

Também realizei trabalho de *copyediting* em quatro textos do Projeto Foco, a chancela que publica autoedições, nos quais verifiquei algumas dificuldades dos escritores, nomeadamente em escrever sem confundir as grafias do antigo acordo ortográfico (AO45) e do novo acordo (AO90), bem como, em alguns casos, em acatar as alterações inquestionáveis relativas a erros ortográficos ou a construções fráscas incompreensíveis. Na sua maioria, os autores aceitaram as alterações sugeridas, embora por vezes insistissem nas suas escolhas anteriores, ou porque queriam seguir o seu estilo ou transmitir determinada sensação ou ideia. A comunicação com o autor era mantida com toda a serenidade e cordialidade, comprovando a necessidade das alterações com exemplos concretos retirados de gramáticas, prntuários ou dicionários, até que a correção fosse feita.

O texto das Edições Verbi Gratia em que realizei *copyediting* foi o da obra *Memória dos Lusitanos*, de Pedro Silva, para a reedição de um livro já editado em 2016, numa época em a editora tinha o nome de Edições Viriato. Foi uma revisão simples de fazer, embora tivesse verificado pequenos erros de pontuação e algumas gralhas.

De cada vez que faço uma revisão, lembro os episódios contados pelos caríssimos Doutores João Torrão e Carlos Morais, aquando das aulas de Revisão de Texto, entre os quais o da apresentação de um livro na qual um dos dois se gabava a um amigo de ter feito um trabalho imaculado, e este, ao abrir o livro ao acaso, deu conta de uma gralha de imediato. Factos engraçados, quando não é o nosso trabalho que está em causa e não percebemos que a nossa revisão também pode não ser perfeita.

Foi na Edições Trebaruna que ocupei mais tempo como *copyeditor*, tal como na Editorial Divergência, com as obras *Olhos Que Comiam Medo*, de Norberto Ribeiro, e *Filhos da Raia*, de Jorge Afonso, este último para uma reedição.

Relativamente ao *Olhos Que Comiam Medo* falarei com mais pormenor no ponto 3 deste relatório.

A revisão de *Filhos da Raia* foi demorada e exigiu alguma pesquisa — pelas referências a entidades e acontecimentos relativos a uma época específica, tal como aos

lugares por onde passaram aqueles que resolveram “dar o salto”, sair do país para ter uma vida melhor.

Apesar de ser uma reedição, foi-me solicitado que fosse bastante criteriosa e meticulosa no trabalho. Foram muitas as alterações assinaladas, ao nível do que são as funções de um *copyeditor*, embora tivesse constatado que o meu trabalho foi para além dessas funções, o que é corroborado por Miller (Ginna, 2017, 65) quando refere:

The copyeditor corrects spelling and grammar and punctuation. In addition, the copyeditor makes further line-editing suggestions, checks for consistency, makes sure that timelines make sense, that there aren't repetitions, and that any proper nouns are correct, and queries anything that doesn't quite make sense. Copyeditors are not fact checkers — publishers as a rule do not employ fact checkers — but the best ones often catch factual errors.

Durante a verificação, dei conta de uma incoerência, a qual assinali, deixando comentário para o autor, que me agradeceu e felicitou por ter encontrado uma falha que mais ninguém tinha detetado.

Pelo facto de uma parte da narrativa desta obra ser construída em volta da viagem clandestina de um grupo de personagens, considerei interessante que se construísse um mapa a ser integrado no livro, no qual se assinalassem todos os locais onde passaram, desde a sua terra natal até ao destino, em França. A coordenadora editorial da Trebaruna aceitou a sugestão, considerando-a pertinente e interessante, e levou-a para discussão com o autor.

Como em qualquer outro trabalho realizado, tive sempre o apoio da restante equipa, fosse para pedir opinião sobre algum aspeto específico, fosse para esclarecer uma dúvida, sendo que a validação das revisões nas quais trabalhei ficaram a cargo da colega Carolina Sousa, que me acompanhou durante o estágio, ficando eu responsável pela validação das revisões que a própria realizou. A disponibilidade e a interação de todos os elementos da equipa foram muito importantes para que todo o trabalho fosse concluído com qualidade e rigor.

1.4. Dar voz ao livro — design editorial e comunicação

Cada um dos intervenientes na cadeia editorial realiza tarefas que contribuem de forma mais ou menos substancial para o processo de produção do livro e para a sua entrega ao consumidor final (o leitor), acrescentando-lhe, por isso, valor (Thompson, 2012, 15). Nesta perspetiva, todas as tarefas levadas a cabo na cadeia editorial são relevantes e indispensáveis para que um livro seja não apenas um livro, mas o que simboliza enquanto resultado de um trabalho de escrita, de leitura, de edição, de produção, ou seja, todo o trabalho que permite que o livro chegue ao seu destino final, as mãos do leitor, como o melhor livro possível. Como refere Medeiros (2012, 43),

O esforço de materialização de um livro é também o da infusão de benefício simbólico, sem o qual o objecto físico se perde enquanto objecto de desejo, factor de aval de conteúdos ou elemento de alarde identitário. Em matéria de livros e de outros produtos culturais, o fabrico do bem palpável pode estar destituído simbolicamente, se desacompanhado da produção de valor impalpável do objecto fabricado. A realização de um livro é muito mais que uma origem primordial; é o resultado editorial e livreiro da sua instituição social como obra conhecida e reconhecida pelos seus receptores finais.

Para que esta cadeia do livro funcione, e se cumpra a entrega ao seu recetor final da melhor forma possível e com o melhor resultado possível, há pequenas tarefas que fazem toda a diferença e que ficam fechadas no silêncio dos bastidores.

Entre as funções que tive durante o estágio, desempenhei algumas destas tarefas, executadas sem as mãos e os olhos nos textos, mas em volta deles. Algumas estiveram ligadas à comunicação, outras na área do secretariado, e a maioria de verificação e seleção de capas e miolo dos livros — nomeadamente, verificação da paginação, mancha de texto e tipografia e parecer sobre as capas.

Simultaneamente com todo o restante trabalho, e quase surgindo de mãos dadas com ele, foi muito estimulante e enriquecedor todo o trabalho criativo em coordenação com

a *designer*, responsável pelas capas e por todo o design editorial, não só da Editorial Divergência como também de todas as chancelas da Foco, Serviços Editoriais, tudo para a criação de um produto cultural e artístico o mais coerente e atrativo possível.

O primeiro trabalho que realizei de análise e elaboração de parecer sobre a paginação (tipografia/mancha de texto/estrutura) e *design* de capa foi para a Trebaruna, relativamente ao livro *Abelterium* de Livia Borges. Tendo apenas feito uma breve leitura de algumas partes da obra, o meu parecer foi elaborado de acordo com o tempo e o espaço da narrativa, e pela análise da designação do nome «Abelterium». Após discutirmos em equipa os nossos pareceres, apresentámos três propostas de capa e de tipografia, também para o miolo, à autora. Uma vez que a autora tinha já uma ideia bastante definida do que pretendia para a capa, de entre as propostas apresentadas, deu algumas indicações para a alteração de uma das capas de que mais gostou e acabámos por definir a paleta de cores, acabando por ter duas capas diferentes (cada uma com paletas de cores bem divergentes) e, partilhando as duas nas redes sociais, solicitou-se a interação dos leitores/público e a sua participação ativa na escolha da melhor capa.

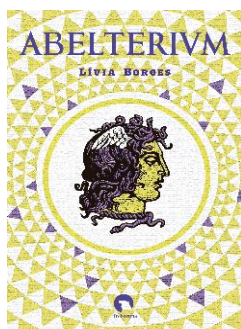


Figura 9 – capa final⁴²

Neste caso, como em todas as fases de produção, a equipa de edição — quem lê e avalia os manuscritos, quem prepara o original, quem faz o *line editing*, quem revê — tem um papel muito importante na criação da capa e na escolha das fontes tipográficas, pelo que as reuniões e toda a interação com a responsável pelo design editorial são fulcrais para

⁴² Não me foi possível usar a imagem da outra capa por questões legais.

a obtenção de um produto coerente e visualmente atrativo, que cativa o consumidor, não só pelo sentido estético, como também pela forma como torna a leitura legível e agradável.

Note-se que a última palavra na escolha da capa é a do autor, “qui reste maître de son texte” (Bouvaist, 1991, 145).

Saliente-se que esta importância dada ao *design*, com a preocupação do envolvimento de toda a equipa editorial, não é inocente. Para além de criar um produto cultural e esteticamente atrativo, e com carácter distintivo, o que também move a equipa editorial é garantir a entrada e o sucesso do livro no mercado pois, como alude Baverstock (2008, 7), “[it’s] the right creative strategy (style of copy, format, design, typography and so on) that allows the message to speak clearly to the market.”.

Poder estar envolvida nesta estratégia criativa ao longo de todo o estágio, para a maioria dos livros em que trabalhei, tornou ainda mais estimulante fazer parte deste “comércio do pensar” (Nancy, 2009). Conhecer os textos por dentro permitiu-me criar imagens e conceitos mentais que captassem elementos da narrativa, mas apenas sugerindo e nunca divulgando concretamente.

Esta capacidade de dar coerência gráfica à narrativa, selecionando uma imagem — seja ela um desenho, uma fotografia ou uma pintura — para complementar o conceito, que neste caso será não apenas o título do livro, mas tudo o que a narrativa pode sugerir, foi muito trabalhada nas aulas de Design Editorial. A Doutora Olinda Martins fez-nos repensar a relação texto-imagem, para que percebêssemos quão pertinente é não sobrepor conceitos, não repetir ideias, e que o sentido presente nas palavras deve fluir para a imagem de modo subtil, ou vice-versa, sem nunca se repetir.

A agradável forma de trabalhar de todos os elementos da equipa editorial, da entidade onde realizei o estágio, propiciou que se tornasse simples dar sugestões sobre as capas, fazer críticas às teoricamente terminadas, e que fosse sempre tido em conta o meu parecer, que procurei fundamentar de modo claro e concreto.

Para além da já referida anteriormente, as capas em que tive o gosto de trabalhar, juntamente com a restante equipa, foram as das obras *Olhos que Comiam Medo* de Norberto Ribeiro, da antologia de contos *Sangue*, do *Filhos da Raia* de Jorge Afonso e de *Flores do Bem* — todas das Edições Trebaruna; ainda intervim na criação das capas de *Crime no Hospital*,

uma autoedição da Projeto Foco, sugerindo imagens e simbologias, e na da obra de ficção científica *Insight*, de Bruno Martins Soares⁴³.

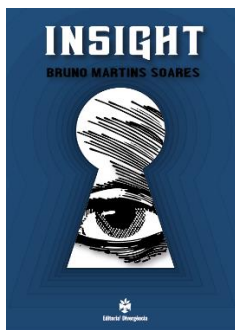


Figura 10 – capa original da versão portuguesa publicada pela Divergência

O trabalho de design editorial cria também a identidade de uma editora, pensar cada capa, escolher a tipografia certa é construir a imagem da casa editorial, para que o público-leitor, ao olhar a capa de um livro, possa identificar quem o publicou, quem pegou no manuscrito inicial e implementou nele todo o trabalho de produção para que pudesse ser um livro. Houve sempre essa preocupação na criação das capas, principalmente nas da Edições Trebaruna, que sendo uma das chancelas mais recentes quer marcar o seu lugar no mercado editorial, distinguindo-se das demais.

Como refere Barker, aludindo à importância do design editorial:

Despite the enormous emphasis placed on editorial quality, research consistently shows that in terms of consumer purchasing decisions, an appealing cover design — and, for many segments of the non-fiction market, an appealing interior design as well — is one of the key factors and can make the difference between browsing and buying (Baversotck, 2020, 37).

No que refere à comunicação, uma das primeiras tarefas que realizei foi a seleção e contacto, por *email*, de bibliotecas para o lançamento e duas apresentações da obra *Narrativa*

⁴³ Insiro as capas das obras *Abelterium*, *Insight* e *Adolfo Gutkin: Utopia e Teatro Multicultural* pelo facto de as obras já terem sido lançadas, enquanto que as outras obras mencionadas se encontram ainda em processo de produção. As imagens das capas foram retiradas das páginas das respetivas chancelas editoriais.

Póstuma de um Cadáver Afogado em Nevoeiro, de Orlando Ferreira Barros, editada pela chancela Edições Trebaruna, tendo sido marcado o lançamento na Biblioteca Afonso Lopes Vieira, em Leiria, uma apresentação na Biblioteca Municipal de Viana do Castelo e outra na Biblioteca Orlando Ribeiro, em Lisboa. Ao arrepio de todo o trabalho realizado, foi necessário cancelar os eventos marcados para Leiria e Lisboa, devido a adversidades causadas pela Covid-19, tendo o lançamento tido lugar em Viana do Castelo, não sendo nada despropositado, dado que é onde toda a narrativa tem lugar. Para esta obra também me foi pedida a elaboração de um texto promocional, para as redes sociais e para a página das Edições Trebaruna, o qual teve um agradável e positivo comentário do autor do livro.

Também na área da comunicação, mas já com as Edições Verbi Gratia, tive funções no campo criativo, algo que ofereceu algumas dificuldades a nível técnico. Apesar de ter ideias concretas e pertinentes para a criação de conteúdos para as redes sociais, o facto de não ter muitos conhecimentos a nível de programas de imagem/*design* tornou difícil conceber exatamente o que pretendia. Num dos trabalhos, comecei por seleccionar e recolher citações de duas das obras publicadas pela chancela — *O Mistério Indiano*, de Ana Rita Tereso, e *Adolfo Gutkin: Utopia e Teatro Multicultural*, de Almir Ribeiro e procurei criar elementos geométricos que espelhassem a imagem da chancela e que através das cores e da tipografia transportassem para a capa dos livros, do qual se vê um exemplo na figura 11.



Figura 11 – ideia de conteúdo para redes sociais/capa original de *Adolfo Gutkin: Utopia e Teatro Multicultural*

As ideias foram depois discutidas com a coordenadora editorial e melhoradas pela *designer* para constar no *website* da chancela e nas suas redes sociais. O *brainstorming* foi

importante para chegarmos a ideias diferentes e decidir por uma imagem sóbria, como pretende ser a identidade da Verbi Gratia.

Como afirma Medeiros (2012, 38): “No livro, instância maior da promulgação pública e autorizada das ideias que, pela via da publicação, ganham foros de existência insofismável, projecta-se a relação inextricável entre saberes e estéticas produzidos e o contexto que possibilita a sua emergência e circulação no espaço social mais vasto”. O processo de construção do livro implica a intervenção, e interação, de diferentes elos da cadeia. Do autor ao redator editorial, do revisor ao designer, do gestor de redes sociais ao distribuidor, todos participam nesta construção que permite ao objeto livro chegar ao seu destino — o leitor — enquanto objeto simbólico.

Citando ainda Medeiros, “A oficina como metáfora da construção do livro a partir do texto remete para as preocupações editoriais, inseparáveis da adequação do manuscrito ao seu posicionamento virtual num mercado (das ideias como do dinheiro).” (*ibidem*, 41).

2. O regresso ao essencial em *Olhos que Comiam Medo* de Norberto Ribeiro — do texto manuscrito à arte final

“To edit” [sic] a book, in the English sense of the term, means to prepare a manuscript, to establish a definite version of its text, lay out its presentation — the intricate work of preparation, reading, copyediting, mockup — watching over the bringing into evidence of its identity, its property, its closing also, and just as much, in consequence, its opening (Nancy, 2009, 28).

Foi este o caminho que segui ao trabalhar, desde o primeiro momento, com o texto de Norberto Ribeiro. Não tendo sido eu a responsável pela avaliação do manuscrito, uma

vez que este já tinha sido selecionado, foi-me entregue o texto para que mergulhasse nele e seguisse a aventura⁴⁴.

Tal como refere Lerner, a relação autor/editor começa na página (Ginna, 2017, 69), e foi pela atenta leitura integral do texto de *Olhos Que Comiam Medo* que iniciei a minha interação com o seu autor, mesmo ainda sem o ter contactado por qualquer meio.

Através desta primeira leitura, mergulhei no texto e fui redigindo algumas notas sobre aspetos que iam surgindo — nomeadamente considerações demasiado longas ou diálogos pouco verosímeis.

Quando terminei a leitura integral, avancei para a preparação do original, ou mais concretamente para o *developmental editing*. Nesta fase, houve necessidade de comunicar ao autor algumas dúvidas que tive, nomeadamente sobre a estrutura, não querendo estar a continuar o trabalho sem as esclarecer. Todas as questões foram respondidas com muita brevidade e cordialidade, até mesmo na forma de agradecimentos e elogios pelas sugestões, tornando a interação e, conseqüentemente, o trabalho com o autor muito agradável e profícuo.

“Multifacetada e rica em subtileza, a interação entre editores e autores é essencial para o nascimento do livro” (Medeiros, 2012, 40). Nesta senda, mantive até ao final do meu trabalho neste texto uma relação de respeito pelo autor, o criador da obra, e, simultaneamente, a preocupação em entender os seus objetivos e ajudá-lo a tornar o seu texto o melhor livro possível.

Já na fase de *line editing*, dada a necessidade de se proceder a maiores alterações e mesmo à reescrita, a boa relação mantida com o autor revelou-se crucial para que muitas sugestões pertinentes e relevantes para a coerência da narrativa — anteriormente discutidas com a coordenadora editorial — fossem aceites. Nesta função, é imprescindível perceber o que o autor tolera, “rather than imposing a standard of editing that might damage the relationship with the author or even harm the author’s ability to write” (Ginna, 2017, 98).

Este acompanhamento da obra *Olhos Que Comiam Medo*, em todos os seus passos, mudou a minha perspetiva sobre a cadeia do livro, particularmente, enquanto cadeia de

⁴⁴ A partir da introdução de Alison Baverstock, “They make their selection, jump in, and adventures follow.” (Baverstock, Bradford and Gonzalez, 2020, 1).

valor do livro. Nesta obra, como em todas as que trabalhei, o processo é bastante demorado e inicia-se sempre pelo nível macro, como se o processo editorial fosse uma lente a focar cada fase gradualmente com mais pormenor, cada vez mais perto, para finalizar o trabalho de texto a verificar a pontuação, a ortografia — como *copyeditor*.

Após todo o trabalho com o texto, o qual foi sempre validado por outro elemento da equipa — neste caso, pela Carolina Sousa, coordenadora editorial da Trebaruna — recebi o texto na sua versão paginada, para analisar e dar o meu parecer sobre a tipografia, a mancha de texto e verificar a ficha técnica, onde, para minha grande satisfação, constava o meu nome. A revisão da cópia paginada, *proofreading*, não esteve a meu cargo.

Atingida a concretização do texto, o nascimento do livro acontece — ainda que em formato digital e provisório — como produto do trabalho conjunto do autor e do editor, através das funções do *developmental editor*, do *line editor*, do *copyeditor*, e do revisor, enquanto aquele que verifica a versão paginada para a preparar para a prova impressa.

Apesar de a entidade de acolhimento do meu estágio ser uma empresa editorial pequena, a importância do design editorial não é subestimada e, contando com uma *designer* na sua equipa, favorece-se um produto mais coeso e com identidade própria. Isto tornou-se evidente, durante a criação da capa de *Olhos Que Comiam Medo*, cujo *design* foi sendo desenvolvido ao mesmo tempo que o das capas de *Filhos da Raia* e da antologia *Sangue*. Uma vez que estes três títulos pertencem à mesma chancela, a Trebaruna, considerámos pertinente sugerir ao editor Pedro Cipriano que delineássemos a identidade da chancela, aproveitando o facto de estarmos a trabalhar naqueles livros em simultâneo, para tentar definir como o público-leitor a iria reconhecer. Este conceito foi implementado e o trabalho fluiu de forma mais coerente e focada, com o desenvolvimento de capas que seguem a mesma linha, ainda que com elementos distintivos e específicos.

Foram criadas três capas para o romance de Norberto Ribeiro que, no meu entendimento, são a interpretação da narrativa central de *Olhos Que Comiam Medo*, cada uma do seu modo específico, mas todas de modo subtil e com *design* sóbrio. Ao autor coube seleccionar a capa que considerou ser a cara da sua narrativa.

A revisão das provas impressas, tanto da capa como do miolo, já não foi realizada por mim, pelo que fui invadida pela sensação de que o trabalho não ficara concluído e, ao

mesmo tempo, por uma curiosidade imensa por ver o objeto, produto de um processo tão rigoroso e meticuloso, já impresso e com todos os acabamentos, no momento do seu lançamento, em setembro deste ano, segundo o plano editorial da Trebaruna.

“Como elo de uma cadeia” — considerações gerais

Consciente da evolução e desenvolvimento ocorridos no mundo editorial, a percepção da polarização que coloca de um lado grandes grupos editoriais e do outro pequenas e médias editoras permitiu-me entender que esta coexistência, ainda que com poderes desiguais, enriquece o panorama editorial e cultural pela publicação de diferentes géneros, pelo surgimento de editoras especializadas em nichos de mercado específicos, pela pluralidade e abertura de um mercado que se vem profetizando em desgraça, ao longo dos anos.

É neste panorama de pluralidade, enriquecimento cultural e até de vulnerabilidade que se inserem a Editorial Divergência e as chancelas da Foco, Serviços Editoriais, cada uma com o seu foco num segmento de mercado distinto, pensando no mercado editorial como “merchants of culture”.

Foi com foco que abracei a oportunidade de realizar este estágio, após ter visto uma porta fechada, a mesma que me permitiu abrir a janela para o mundo do livro. Essa janela abriu-se com o auxílio das ferramentas conseguidas no ano curricular do Mestrado de Estudos Editoriais, e permanece bem aberta, de par em par, desde que me debrucei neste estágio de seis meses que me mostrou a realidade, boa e má, do mundo do livro.

De todas as ferramentas adquiridas, que me prepararam para a oficina, as que mais tiveram uso foram os conhecimentos e as competências desenvolvidas nas disciplinas de Revisão de Texto, Multimédia Editorial I e Design Editorial. Ainda que o processo seguisse um caminho distinto, e não tivesse necessidade de usar os símbolos de revisão em papel que usara nos trabalhos de Revisão de Texto, a prática diária no desenvolvimento de textos, preparação de originais e revisão permitiu-me aperfeiçoar as aprendizagens curriculares. As reflexões sobre as várias temáticas de desenvolvimento de projetos editoriais, em Design Editorial, em conjunto com os trabalhos práticos, bem como os de Multimédia possibilitaram-me adquirir uma maior sensibilidade crítica e interpretativa, essencial para o trabalho de avaliação de capas, desenvolvimento de ideias para capas e seleção de fontes, imprescindível para que pudesse ter uma intervenção mais eficaz e com conhecimento na criação/seleção de capas e na definição da mancha tipográfica.

As ferramentas adquiridas nas disciplinas de caráter mais introdutório e de contextualização revelaram-se fundamentais para a minha entrada no mercado editorial, durante o estágio, e no futuro que se avizinha profícuo, preparando-me a nível teórico. História e Cultura do Livro permitiu-me compreender o mundo do livro, através de uma visão diacrónica, sendo que o presente e o futuro são indissociáveis dos acontecimentos, ditos revolucionários, que transformaram o livro desde o rolo até chegar ao *e-book*. A disciplina de Tipologias de Edição fez-me abrir os horizontes relativamente à edição profissional, e também apaixonar-me pelo mundo editorial, como “commerce of thinking” e tudo o que envolve. As funções desempenhadas durante o estágio e o acompanhamento das rotinas e etapas distintas de produção do livro fizeram-me evocar a disciplina de Edição na Atualidade, que me familiarizou com o meio editorial.

A disciplina de Literatura Infanto-Juvenil preparou-me na tarefa específica de avaliação de uma obra infantojuvenil, que tive de realizar para a chancela Trebaruna, e deu-me ferramentas para as tarefas de marketing editorial, na elaboração de *newsletters* e na criação de conteúdos (*book trailer*) para promoção de livros. Para além destas ferramentas práticas, adquiri muitos conhecimentos e competências imprescindíveis para, no futuro, poder trabalhar na edição de livros para este segmento de mercado.

Durante o estágio, as ferramentas adquiridas nas disciplinas de Propriedade Intelectual e Direitos de Autor, Gestão e Marketing Editorial e Multimédia Editorial II foram as que tiveram menor aplicação, muito embora tivessem sido relevantes para o domínio da terminologia do mercado editorial e, até mesmo, para trabalhar alguns conteúdos e apresentar sugestões, ainda que fora do âmbito das minhas funções.

Desta janela aberta, debrucei-me em diversas tarefas especializadas das profissões dos livros, exigentes e enriquecedoras, nas quais fui ganhando espaço e conhecimento pelos trabalhos realizados e pela interação com os demais elementos da equipa editorial, que me conduziram neste salto da ideia do mundo do livro para a realidade do meio editorial, imprimindo-me uma nova perspetiva, mais concreta e menos romântica, mas que, ainda assim, não me demove de querer manter a janela aberta, de par em par, e participar neste “commerce of thinking”.

Bibliografia

ALFARO, J. C. (2009). Algumas linhas sobre a nobre profissão de empregado de limpeza (a quem alguns também chamam escravo, capacho ou revisor), *B: MAG — Booktailors Publishing Magazine*, 1, 40–41.

BAVERSTOCK, A. (2008), *How to Market Books: the essential guide to maximizing profit and exploiting all channels to market*. (4th ed.). Kogan Page.

BAVERSTOCK, A., BRADFORD, R. & GONZALEZ, M. (2020). *Contemporary publishing and the culture of books*. (1st ed.). Routledge.

BEJA, R. (2011). *A Edição em Portugal (1970–2010): Percursos e Perspectivas*. [Master's Thesis, Universidade de Aveiro]. Repositório Institucional da Universidade de Aveiro.
<https://ria.ua.pt/bitstream/10773/7146/1/5273.pdf>

BEJA, R. (2011). *À Janela dos Livros: Memória de 30 anos de Círculo de Leitores*. Temas e Debates e Círculo de Leitores.

BOUVAIST, J. e UFR Communication (Paris XIII). (1991). *Pratiques et Métiers de l'Édition*. Éditions Cercle de la Librairie.

CLARK, G. (2007). *Inside Book Publishing* (3st ed.). Oxon: Routledge

DIAS, I. (2020). O livro, essa tecnologia complexa: do leitor ao editor — breves reflexões acerca de uma mudança de perspectiva. In CARRINGTON, M. C. e ANDRADE, A. M. (coord.), *Arte(s) e Ofício(s) do Livro e do Mercado Editorial, RUA-L – Revista da Universidade de Aveiro – Letras*. 9 (II Série). 177–186. Departamento de Línguas e Culturas, Centro de Línguas, Literaturas e Culturas Aveiro: UA Editora.

FAUSTINO, J. P. (2017). Book Industry Business and Concentration: The Portuguese Case. *China–USA Business Review*, 16 (2), 63-72.

<https://www.davidpublisher.org/Public/uploads/Contribute/590c3d48d4ab5.pdf>.

GINNA, P. (2017). *What editors do: the art, craft, and business of book editing*. The University of Chicago Press.

MARQUES, J. (2015, julho 4). Editoras Indie, um roteiro para livros alternativos. *Observador*.
<https://observador.pt/especiais/editoras-indie-um-roteiro-livros-alternativos/>

MARTINS, J. M. (2005). *Profissões do Livro. Editores e Gráficos. Críticos e Livrinhos*. Editorial Verbo.

MEDEIROS, N. (2012). Notas sobre o mundo social do livro: a construção do editor e da edição. *Revista Angolana de Sociologia*, 9, 33–48.

<http://hdl.handle.net/10400.21/2619>.

MEDEIROS, N. (2020). Sistemas editoriais em mutação: alguns tópicos de introdução a uma problemática. In CARRINGTON, M. C. e ANDRADE, A. M. (coord.). *Arte(s) e Ofício(s) do Livro e do Mercado Editorial*, RUA-L – Revista da Universidade de Aveiro – Letras. 9 (II Série). 17–37. Departamento de Línguas e Culturas, Centro de Línguas, Literaturas e Culturas Aveiro: UA Editora.

NANCY, J., (2009). *On the Commerce of Thinking – Of Books and Bookstores*. Fordham University Press.

NEVES, J. S. e SANTOS, J. A. dos (2010). *Edição e comercialização de livros em Portugal: empresas, volume de negócios e emprego. (2000-2008)*. Lisboa. Observatório das Actividades Culturais (OAC).

http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/links/Documents/OAC_EdicaoComercializacaoDeLivros_Portugal_2000-2008.pdf

NUNES, R. (2021, 9 setembro). *Luís Corte Real: Os portugueses cada vez leem menos*, C7NEMA. <https://c7nema.net/entrevistas/item/104547-luis-corte-real-os-portugueses-leem-cada-vez-menos.html>

RAMOS, I. (2016, dezembro). Steampunk. *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/steampunk>.

THOMPSON, J. B. (2012). *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-first Century* (2ª ed). Polity Press.

VIEIRA, C. e NOVO, I. R. (2005). António de Macedo. *Literatura Portuguesa no Mundo*. VII (65). Porto Editora.

ZAID, G. (2008). *Livros de Mais. Ler e Publicar na Era da Abundância*. Temas e Debates.

Websites consultados

<https://alilianaraquel.pt/2021/09/a-conversa-com-pedro-cipriano-entrevista/>

<https://atentaculo.weebly.com/>

<https://bandasdesenhadas.com/2022/01/23/associacao-tentaculo/>

<https://convergencia.com.pt/>

<https://c7nema.net/entrevistas/item/104547-luis-corte-real-os-portugueses-leem-cada-vez-menos.html>, consultado a 28 maio 2022

<https://divergencia.pt/>

<https://www.e-cultura.pt/evento/18635>, consultado a 25 maio 2022

<https://imaginauta.net>

<https://imaginauta.net/festival-contacto-2022/#RPG>, consultado a 22 maio 2022

http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/links/Documents/OAC_EdicaoComercializacaoDeLivros_Portugal_2000-2008.pdf

<https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-78>

<https://particular.pt/collections/cultura-editora>

<https://projectofoco.pt/>

<https://trebaruna.pt/>

<https://verbigratia.pt/>

Anexo I

Carta de intenções da Editorial Divergência

CARTA DE INTENÇÕES



A cultura portuguesa enfrenta uma época de inúmeros desafios, em especial, no sector da literatura de ficção. Fundar a Editorial Divergência partiu da necessidade de intervir em vários aspectos:

– Desde sempre Portugal foi um ponto de encontro de saberes. Muito antes do seu nascimento, viu passar pelas suas terras inúmeros povos e uma infindável riqueza cultural. Essa fonte inesgotável de mitos e ideias faz, ainda hoje, parte deste povo e necessita de ser preservada, sendo a literatura um dos vectores essenciais.

– A cultura é considerada por alguns como um sector secundário da nossa sociedade. Ouve-se muitas vezes dizer que *não é importante, pois não enche o estômago nem a carteira*. É evidente que, para além de uma crise económica e social, atravessamos uma crise de valores.

– Durante o último século, avanços tecnológicos e sociais levaram à multiplicação do número de editoras. A redução do preço tornou acessível bons livros, bem como numerosos jornais e revistas, à maioria da população. Todavia, uma grande fatia do actual mercado editorial está assente nos princípios da cultura de massas estandardizada e de fácil digestão, sendo necessário uma mudança de paradigma.

– Em Portugal, quando comparado com outras áreas, a quantidade de livros de ficção publicados encontra-se num franco desequilíbrio com a que é escrita. Há uma clara preferência por autores estrangeiros, enquanto a divulgação de novos autores portugueses de ficção especulativa se encontra negligenciada.

Pelos motivos acima enunciados, a Editorial Divergência pretende destacar-se no mercado editorial português pela publicação e promoção de novos talentos de ficção especulativa portuguesa. Consideramos que tanto o autor como o leitor devem ser valorizados, que o universo editorial não se deve reger pelos grilhões do interesse económico e que a publicação de livros deve causar o mínimo de impacto ambiental. Como tal, baseamos a editora nas seguintes éticas:

– Cuidar do planeta: criamos edições amigas do ambiente, diminuindo os desperdícios e os transportes desnecessários.

– Cuidar dos autores e leitores: os autores recebem o apoio na publicação e divulgação das suas obras, assim como um pagamento justo (10% do preço de capa) pelo seu trabalho, sem que para tal tenham de investir um único cêntimo; os leitores têm acesso a edições de qualidade a um preço acessível.

– Partilha dos lucros: os lucros são usados na editora de modo a poder investir num número crescente de novos autores, publicando e divulgando as suas obras.

Escolhemos o rebento como logótipo, pois representa o novo autor, que precisa de apoio para poder desenvolver os seus trabalhos. Cada uma das folhas representa tanto uma das vertentes da ficção especulativa como uma das éticas da editora.