



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CAMPUS AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

MARIA EDUARDA ALEXANDRE RODRIGUES

**LITERATURA COMO INSTRUMENTO COMUNICACIONAL, LIVRO COMO
OBJETO ARTÍSTICO: *O Diário de Elis***

Caruaru
2026

MARIA EDUARDA ALEXANDRE RODRIGUES

**LITERATURA COMO INSTRUMENTO COMUNICACIONAL, LIVRO COMO
OBJETO ARTÍSTICO: O *Diário de Elis***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Comunicação Social do Campus Agreste da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, na modalidade de Produto, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social.

Área de concentração: CIÊNCIAS
SOCIAIS APLICADAS: COMUNICAÇÃO:
PROCESSOS EDITORIAIS

Orientador: Marcelo Machado Martins

Caruaru
2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Rodrigues, Maria Eduarda Alexandre.

Livro como instrumento comunicacional, livro como objeto artístico: O
Diário de Elis / Maria Eduarda Alexandre Rodrigues. - Caruaru, 2026.
62 : il.

Orientador(a): Marcelo Machado Martins

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, Comunicação Social, 2026.
Inclui referências, apêndices.

1. comunicação. 2. literatura. 3. livro de artista. 4. narratividade. 5.
interatividade. 6. diário. I. Martins, Marcelo Machado. (Orientação). II. Título.

890 CDD (22.ed.)

MARIA EDUARDA ALEXANDRE RODRIGUES

**LITERATURA COMO INSTRUMENTO COMUNICACIONAL, LIVRO COMO
OBJETO ARTÍSTICO: *O Diário de Elis***

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Coordenação do Curso de
Comunicação Social do Campus Agreste
da Universidade Federal de Pernambuco
– UFPE, na modalidade de Produto, como
requisito parcial para a obtenção do grau
de bacharel em Comunicação Social.

Aprovada em: 26/06/2026

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Machado Martins (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Daniela Bracchi (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Marc Barreto Bogo (Examinador Externo)
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Para minha avó, *Lili*.

Continuo sonhando, vó. Continuo amando, continuo vivendo.

AGRADECIMENTOS

Agradecer a Universidade Federal de Pernambuco me parece ser um bom primeiro passo para começar esta parte do meu TCC. A cinco anos atrás, depois de ter concluído minha matrícula no curso de Comunicação Social, eu não fazia ideia de tudo que viria com esse caminho que tinha acabado de abrir para mim.

Estar na universidade já era um sonho antigo, que vinha de família, mas que vinha, incontestavelmente, de mim. Uma grande parte minha, determinada e teimosa, sabia que eu seria universitária em algum momento da vida, essa não foi a grande surpresa. A grande surpresa foi essa instituição, este campus e este curso.

Eu não teria escolhido uma trajetória melhor para mim, seja no âmbito emocional, social, cultural e político. Estudei e continuarei estudando carregando o nome do meu estado, nos prédios que viraram meu quarto, sala e cozinha, assim como sei que estudei ao lado de todos aqueles que fizeram com que essa caminhada fosse mais bonita, engraçada e gentil. Que sorte a minha por ter tanto pelo que agradecer.

Mas, confesso, agradecimentos é uma coisa engraçada de se escrever. Imagine só, um espaço dedicado para você agradecer a todos que contribuíram para você chegar até aqui. Eu ainda digo mais, o "agradecimentos" é um espaço para você agradecer a todos que contribuíram para o que você é, e isso é muito engraçado. Engraçado por fazer você resumir um mundo inteiro de ações que alguém fez em direção a você, às vezes sem qualquer intenção, que contribuíram para uma profunda mudança de estado. "Sou quem eu sou porque te amei", alguém escreveu por aí. Já eu, Maria Eduarda, digo que sou quem eu sou porque fui amada. Porque sou amada.

Assim, agradeço por todo cuidado e carinho que as pessoas a seguir se propuseram a me proporcionar:

Agradeço à Universidade Federal de Pernambuco que, mesmo com os problemas econômicos e políticos destinados à nossa comunidade, me deu a oportunidade de me cultivar dentro de suas paredes que, para mim, é o lugar mais seguro em que já estive.

Corporificando mais esses agradecimentos, sou grata ao curso de Comunicacional Social do Centro Acadêmico do Agreste, por ter me instruído a ouvir e interpretar antes de comunicar, mesmo que isso seja, ironicamente, o nosso maior

tendão de Aquiles. Agradeço a Fabiana Moraes, Amílcar Bezerra, Eduardo Cesar Maia, Juliana Leitão, Sheyla Borges, Rodrigo Barbosa, Giovana Mesquita, Ricardo Saboia, Ana Beatriz, Izabela Domingues, Gustavo Alonso, Marcelo Machado Martins e Danielle Bracchi, por terem me ensinado o "o que", "quando", "onde", "quem" e "por que?".

Aproveitando o espaço institucional, agradeço a minha banca, composta por Danielle Bracchi e Marc Bogo. Obrigada por terem saído do meu referencial teórico, se personificando para uma mera graduanda, e por se proporem a analisarem e contribuírem para o meu trabalho.

Agora, saindo um pouco do âmbito acadêmico e indo para quem me ajudou chegar e a permanecer, agradeço primeiramente, a minha mãe, Evaneide Alexandre Rodrigues. Obrigada, mainha, por ter diminuindo um pouco de sua vida para estender a minha. Agradeço por cada matrícula e mensalidade escolar, peça de roupa, tênis, água, luz e feira, assim como agradeço por segurar minha mão em cada consulta médica e enxergar qualquer detalhe fora do lugar porque a senhora é minha mãe. Se fiz o que fiz e faço o que faço, é porque a senhora nunca permitiu que alguém ou algo impedisse minhas vontades, sendo a maior defesa, de corpo, alma e coração que uma filha poderia ter.

Agradeço ao meu pai, Claudemir Candido Rodrigues, por ter me apresentado aos livros, às músicas, ao circo, aos filmes e à vida acadêmica. Por ter, desde a minha infância, me ensinado que o tempo é algo sagrado, e que sempre devemos buscar por um caminho que nos dê uma folga no fim de semana, que nos permita buscar os filhos na escola e ir aos sábados para cinema. Agradeço por ter me mostrado que a arte deve ser acessível para todos, e que fazer arte também é tornar algo acessível para alguém.

Agradeço às minhas tias, Rejane, Flávia, Rejaneide, Oseane e Andréia, por terem me mostrado a força que devemos ter quando nascemos como nascemos.

Agradeço aos meus primos, com um carinho caprichado para Mariana Albuquerque e Guilherme Francisco, por serem meus mini seres humanos favoritos na terra. Ganhem cada pedaço desse mundo por mim, por nós.

Agradeço às minhas avós, dona Neuza e Dona Chica, por terem sustentado o mundo inteiro em prol de suas famílias. Sem reclamar, sem desistir. Em especial, para minha avó materna, Dona Chica, que também é Francisca e Antonia, eu digo: espero estar me tornando alguém por quem a senhora sentiria orgulho.

Agradeço também a Maria de Fátima, conhecida carinhosamente como Pequena, por ter sido tão presente e tão importante na minha formação enquanto pessoa.

Agora, aos meus amigos, meus lindos e brilhantes amigos. Chegou o momento de vocês.

Agradeço a Millena Alves, o meu relacionamento mais antigo. Obrigada por ter estado em cada uma das minhas versões e ter ensinado para cada uma delas o que é ser gentil.

Agradeço a Ingrid Vitória e Evely Sayonara, por terem tido a paciência de me criar. Obrigada por me ensinarem a cozinhar, por terem ido comigo a belíssimos shows e terem me apresentado livros que mudaram minha vida. Cada uma sabe qual é o seu lugar nessa frase. Obrigada por terem me mostrado a tranquilidade, amor e confiança que repousam em uma amizade duradoura.

Essas últimas pessoas que citei, são pessoas que estão comigo desde minha cidade natal. Pessoas que me lembram de onde vi e que sempre posso retornar para um lugar confortável. Agradeço, genuinamente, por isso.

A partir desse momento, vou agradecer aos que me aguardavam quando eu cheguei aqui, no curso, em Caruaru e na confusa etapa que é a vida adulta.

Início citando Yohanna Lya, Hannah Beatriz, Adrya Vila Nova, Paula Donato, Letícia Cavalcanti, Leandro Bacamarte, Sheyla Carol e Maria Cecília por terem sido pessoas que chegaram e deixaram rastros de doçura, companheirismo e arte que levarei para o restante de meus dias.

Agradeço a Fabrício Magno por me mostrar que o contato com a arte pode transformar a mente e o coração de alguém. Que todos nós sejamos artistas como Fabrício Magno.

Agradeço às tão conhecidas pattys, Mikaelly Lira, Maria Rita e Adriane Delgado, por serem exemplos de, respectivamente, sinceridade, lealdade e empatia.

Também sou muito grata pela existência de Hellen Gouveia, carinhosamente apelidada por mim de “politize”. Não existe, na terra, um tom de amarelo tão iluminado quanto o seu.

Agradeço a Stefany Santos, por nunca permitir que qualquer um de nós ficássemos na mão. Desde que lhe conheci, me deparei com o verdadeiro significado de prestatividade.

Agradeço também ao homem mais chato que conheci em toda minha vida, Lucas André Bezerra. Amigo, através de suas histórias e de seus convites, tive o prazer de conhecer lindos lugares espalhados por aí, mas, ao seu lado, também aprendi o que é estar em um lugar e chamá-lo ele de casa.

Agradeço a Alice França, por ter sido a pessoa que enraizou meu corpo e meu coração em Caruaru. Obrigada, amiga, por ter sido o primeiro sinal de vida que eu vi pulsar por aqui e por ter afastado meus medos em relação a fazer amizades em uma cidade que não era minha. Desde que conversamos por horas pela primeira vez, em uma estranha cozinha compartilhada, sempre tive a certeza de que você continuaria aqui. Que a gente continue sabendo, exatamente, o que a outra está pensando.

E, claro, não surpreendendo a ninguém nesse mundo, também agradeço a Un Hee Martha, Marthinha. Agradeço por ter me dado todo o apoio que alguém poderia precisar e querer. Você esteve presente em todos os piores e melhores momentos dessa história toda, sempre confiando que há algo em mim que eu não consigo enxergar. Bom, até hoje eu não consigo, mas sei que quero ter um terço do terço do que tem em você, porque aí eu sei que cheguei na melhor versão que eu poderia ser.

Para agradecer a Louise Farias, eu começo falando que a agulha que costurou meu livro, o papel colorido que serviu como folha de guarda e a tinta branca que dá forma ao E de Elis, saíram da caixa que surgiu na minha casa quando Louise apareceu. Agradeço, meu amor, por você ter reacendido um jeito de fazer arte que há muito tempo tinha adormecido em mim. Esse livro só tem o corpo que tem porque você, além de incentivar cada ideia, também se esforçou para que elas ganhassem forma. Não tenho palavras para descrever o quanto sou grata por sua paciência, carinho e presença. Continuarei escrevendo histórias, que não são tão bonitas como a nossa, para que você sempre seja a primeira a ler.

Agradeço também, mas principalmente, a Marcelo Machado Martins. Por ter ser meu orientador, professor e amigo. Obrigada por ter dado ouvidos a uma ideia maluca de uma aluna que não sabia como faria esse livro, mas que sabia que queria fazer junto do senhor. E fizemos. Daqui alguns anos, quando eu tiver a oportunidade de convidar os meus alunos para minha casa e oferecer comidas que eles não vão gostar, será a minha vez de contar sobre o professor que mudou tudo para mim.

Por fim, faço o agradecimento que mais demorou para ser formulado em minha cabeça, mas que também é digno de um espaço nessas páginas. Agradeço a mim. Não Maria, não Eduarda, não Duda, nem Dudinha, ou qualquer versão repartida de mim mesma. Agradeço, finalmente, a mim por inteira, Maria Eduarda Alexandre Rodrigues, por nunca ter parado de escrever.

“Cresci no meio de livros, fazendo amigos invisíveis em páginas que se desfaziam em pó cujo cheiro ainda conservo nas mãos.” (Zafón, 2001, p. 135).

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) se organiza a partir dos parâmetros de um Relatório e apresenta a concepção e realização do *O Diário de Elis*, um livro de romance romântico interativo, no formato de diário. Além da apresentação do produto, o relatório também foi utilizado para comportar o aporte teórico selecionado e analisado como orientador para a formulação dos seguintes capítulos: a materialidade do livro como objeto físico e cultural; o processo editorial e suas etapas, com destaque para o livro de artista; os conceitos de narratividade e não linearidade, discutindo o papel ativo do leitor na construção da narrativa. Após a apresentação dos conceitos e sua correlação com o produto elaborado, o diário propriamente dito, apresenta-se o último capítulo, desenvolvido em primeira pessoa, para exemplificar como foi a produção prática do produto. Por fim, nos Apêndices, o conteúdo e os elementos táteis formulados para o *O Diário de Elis* também são apresentados, com o objetivo de materializar as ideias concebidas ao longo do relatório. Com isso, o presente trabalho surge para defender a literatura como objeto comunicacional, com capacidade material e discursiva para desempenhar funções sociais e históricas, assim como reconhecimento de objeto artístico.

Palavras-chave: comunicação; literatura; livro de artista; narratividade; interatividade; diário.

ABSTRACT

This Final Course Project presents the design and creation of *O Diário de Elis* an interactive novel. In addition to presenting the product, the report also served to include the theoretical framework selected and analyzed for the development of the following chapters: the materiality of the book as a physical and cultural object; the editorial process and its stages, with an emphasis on the artist's book; and the concepts of narrativity and non-linearity, discussing the reader's active role in constructing the narrative. Following the presentation of the concepts and their correlation with the developed product, the final chapter (written in the first person) illustrates how the practical production of the book unfolded. Finally, the Appendices present the content and tactile elements designed for the *O Diário de Elis*, with the aim of giving tangible form to the ideas developed throughout the report. Thus, this work seeks to advocate for literature as a communicative object, possessing both material and discursive capacities to fulfill social and historical functions.

Keywords: communication; literature; artist's book; narrativity; interactivity; diary.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Gráfico 1 – Gêneros e seus números de vendas

19

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	14
1.1. OBJETIVOS.....	22
1.1.1 <i>Objetivo Geral</i>	22
1.1.2 <i>Objetivos Específicos</i>	22
1.2 JUSTIFICATIVA.....	23
2 MATERIALIDADE DO LIVRO.....	26
2.1 O LIVRO FÍSICO COMO OBJETO FÍSICO E CULTURAL.....	26
2.2 ELEMENTOS DA MATERIALIDADE DO LIVRO.....	28
3 PRODUÇÃO EDITORIAL.....	32
3.1 PROCESSO EDITORIAL.....	32
3.2 LIVRO DE ARTISTA.....	34
4 NARRATIVIDADE E NÃO-LINEARIDADE.....	37
4.1 CONCEITOS DE NARRATIVIDADE.....	37
4.2 NARRATIVAS NÃO LINEARES.....	40
4.3 INTERATIVIDADE E LEITURA NÃO LINEAR.....	42
5 O DIÁRIO DO DIÁRIO: O PROCESSO DE PRODUÇÃO.....	46
5.1 POR QUE UM LIVRO E POR QUE ESSE LIVRO?.....	46
5.2 A ESCRITA.....	49
5.3 PRODUÇÃO.....	51
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
REFERÊNCIAS.....	56
APÊNDICE A – PRODUTO: <i>O Diário de Elis</i>.....	59
APÊNDICE B – PRODUTO: Elementos.....	60
APÊNDICE C - PRODUTO.....	61

1 INTRODUÇÃO

De acordo com Sordet, em seu livro *A História do Livro e da Edição* (2023), o livro físico atual tem sua origem no códice (século I d.C.). O formato substituiu os rolos de papiro por folhas dobradas e encadernadas, permitindo escrita em ambas as faces, além de acesso linear do conteúdo e, posteriormente, de manuseio não linear. Essa inovação, associada ao papel (originário da China, por volta de 105 d.C.) e à prensa de Gutenberg (século XV), consolidou o livro como objeto portátil e reproduzível em massa. Hoje, os livros seguem padrões industriais, que podem variar em sua forma, meio, estrutura ou expressão, em tamanho e tipo de papel, ou capa e tipografia, por exemplo. No entanto, os livros contêm, em grande parte de sua produção, foco em legibilidade e durabilidade, sendo uma estrutura fixa que quase nunca propõe interatividade física para além do manuseio propriamente dito, que é, em essência, visual e tátil.

O livro, como suporte material do pensamento humano, não é um objeto neutro ou estático, mas o resultado de um processo constituído por uma série de fazeres humanos: concepção, escrita, edição, projeto gráfico, impressão, encadernação e circulação. Cada uma dessas etapas envolve escolhas técnicas, estéticas e culturais que participam diretamente da construção de sentido da obra (Sordet, 2023, p. 25). Assim, compreender o livro implica reconhecê-lo como produto de um processo histórico e social, no qual diferentes agentes e práticas colaboram para sua existência.

Ao atravessar séculos da história da humanidade, o livro consolidou-se como um dos principais pilares das transformações culturais. Isso ocorre em duas dimensões complementares, por um lado, o livro registra, preserva e transmite reflexões, narrativas e conhecimentos produzidos em diferentes épocas, funcionando como meio de memória e difusão cultural; por outro, sua própria materialidade — seus formatos, suportes, técnicas de produção e modos de circulação — pode manifestar as mudanças históricas de cada período, em franco diálogo com as tecnologias e modos de comunicação das diferentes épocas. Mudanças tecnológicas, estéticas e sociais podem vir a impactar diretamente a forma do livro, que passa a refletir as condições e valores de seu tempo.

Desse modo, o livro comunica conteúdos sobre transformações culturais, assim como evidência material dessas transformações, assim como afirma Darnton, em *A questão dos livros*: “[...] as ideias eram transmitidas por vias impressas e como o contato com a palavra impressa influenciou o comportamento da humanidade.” (2010, p. 190).

O livro é, simultaneamente, registro e agente de cultura, produto e produtor de sentidos, objeto técnico e artefato simbólico. Desde os rolos de papiro, a prensa de Gutenberg e até os e-books contemporâneos, sua materialidade reflete não apenas avanços tecnológicos e relação entre leitor e texto (Chartier, 2002), mas também alcança os próprios conteúdos e formas discursivas que ele veicula. Um exemplo significativo pode ser observado na literatura infantil brasileira. Se, em um primeiro momento, predominavam modelos narrativos mais alinhados à tradição moralizante e textual, como aqueles associados à obra de Monteiro Lobato, a partir da década de 1970 observa-se um movimento de renovação que investe na ilustração que não apenas “decora” o livro, mas faz parte da narrativa ali contada, fomentando experimentação gráfica e na articulação entre palavra e imagem. Paralela e paulatinamente, ampliam-se as temáticas abordadas, incorporando questões sociais, políticas e subjetivas antes pouco exploradas nesse campo. Dito de outro modo: o trabalho com a expressão visual que integra as páginas do livro deixa de ser orientado para que a imagem ancore o verbal, traduzindo-o, por exemplo, porque tal expressão ganha contorno de outras possibilidades de produção do sentido nos textos (a subversão da ordem, como o verbal traduzindo o verbal; a expansão, a redução, a ressignificação de sentidos, dentre outros efeitos).

Portanto, ao longo das transformações socioculturais que atravessam a história, do papiro aos livros impressos e, posteriormente, aos suportes digitais; o livro tornou-se um meio de registro, organização e circulação de saberes. Mais do que mero destinatário de conteúdos, o livro atua como mediador e transmissor de discursos, estruturando e condicionando a forma como diferentes produções simbólicas — ou criadas nessa direção de criar novas relações simbólicas — são preservadas e compartilhadas socialmente.

Durante o amplo percurso histórico e cronológico da produção desse artefato cultural, o livro abrigou múltiplas manifestações discursivas e textuais (genéricas, de gênero): documentos jurídicos, tratados científicos, textos religiosos, registros históricos, materiais didáticos, produções literárias, dentre tantas outras. Dessas

diversas formas de expressão, as narrativas ficcionais foram ganhando destaque no mercado editorial devido à popularização do estilo, dividindo-se em variados gêneros literários que acompanharam e refletiram as transformações culturais de cada época.

Na tradição literária ocidental, consolidou-se, na escrita, uma forma narrativa marcada pela organização linear dos acontecimentos, estruturados em uma sequência temporal relativamente contínua, com uma progressão da narrativa orientada para um desfecho (Todorov, 2006). Essa configuração é conhecida, até os dias de hoje, como gênero romance, que surgiu a partir dos séculos XVIII e XIX. Além da linearidade estrutural, o gênero passou a ser caracterizado por sua extensão, pela construção aprofundada das personagens e pela representação de conflitos humanos em diferentes contextos, aspectos que contribuíram para sua afirmação como forma literária central na modernidade. Assim, o modelo narrativo organizado em início, desenvolvimento e conclusão, foi progressivamente naturalizado como um padrão clássico na literatura.

É importante destacar que o romance, como gênero literário, não se restringe a narrativas de temática romântica. Ao contrário, constitui uma forma narrativa ampla ou, em termos semióticos, complexa, capaz de abarcar múltiplos conteúdos, sejam eles sociais, históricos, psicológicos, políticos — e de incorporar diferentes estratégias discursivas. Sua centralidade na história da literatura decorre justamente dessa versatilidade estrutural e temática, que o tornou um dos principais meios de representação da experiência humana na modernidade.

Como citado anteriormente, o romance moderno surge como gênero literário a partir do século XVIII, no contexto europeu, na Inglaterra e na França, embora suas raízes possam ser identificadas em narrativas anteriores, como *A Lenda do Rei Arthur* (1470), escrito por Thomas Malory, e *Dom Quixote* (1605), escrito por Cervantes, sendo esse último frequentemente reconhecido como uma obra fundadora da forma romanesca moderna. Nesse processo, diferentes tradições nacionais desempenharam papel relevante. Na França, autores como Victor Hugo, com *Os Miseráveis* (1862), contribuíram para o desenvolvimento de um romance de forte dimensão social — como aconteceu, *mutatis mutandis*, com o romance regionalista brasileiro abraçado pela Segunda Geração do Modernismo, entre 1930 e 1945: Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo etc.

Ao longo desse processo, as narrativas transitaram entre as páginas dos jornais e o livro propriamente dito, fundando sua consolidação no suporte livro impresso, que se tornou o suporte privilegiado do romance, estabelecendo uma relação íntima entre a forma material e a estrutura narrativa. A organização sequencial das páginas, a linearidade da leitura e a estabilidade do objeto físico contribuíram para reforçar modelos narrativos igualmente lineares. Isso não significa que outras formas não tenham existido, mas que essa configuração tornou-se dominante e culturalmente naturalizada.

É nesse ponto que se torna relevante discutir a possibilidade de reestruturar a tradição. Se o romance moderno consolidou-se em estreita relação com uma determinada materialidade do livro e com um modelo de leitura sequencial, a introdução de elementos interativos e percursos não lineares propõe uma reconfiguração dessa lógica. Assim, não se trata de negar a tradição, mas de compreendê-la historicamente para, a partir dela, explorar outras possibilidades estruturais e sensoriais de experiência narrativa e com diferentes temas.

Neste trabalho, utilizamos a temática romântica para desenvolver novas abordagens de narrativa dentro do gênero romance. Mas, antes de discutirmos o romance romântico, suas características e influências, é fundamental distinguir o romance como gênero narrativo do Romantismo, movimento estético, artístico, cultural e social do século XIX.

O movimento Romântico privilegiou o subjetivismo, a valorização da emoção, o individualismo e a intensidade afetiva, configurando-se como um modo de ser e de pensar englobados por um *Zeitgeist*, que perpassou todas as áreas da existência e produção humanas. Essas ideias e concepções influenciaram fortemente diferentes formas narrativas, principalmente as literárias, tendo o gênero romance, dado o seu alcance com relação ao público, como um núcleo irradiador dessas histórias, de gostos e de comportamentos. No entanto, o romance como gênero não se restringe ao Romantismo, tendo posteriormente assumido outras orientações estéticas, como o Realismo e o Naturalismo, que buscaram representar a realidade sob perspectivas distintas. Ainda assim, diferentemente do Realismo e do Naturalismo, o Romantismo não se limitou a retratar uma realidade já constituída. O movimento participou da construção de novos modos de sentir, amar e conceber o sujeito na modernidade, assim como argumenta Berlin:

Creio ser ele a maior mudança já ocorrida na consciência do Ocidente, e todas as outras mudanças que aconteceram ao longo dos séculos 19 e 20 me parecem, em comparação, menos importantes e, de todo modo, profundamente influenciadas por ele (Berlin, 2022, p. 16).

O Romantismo não foi apenas escrito, ele reescreveu. Suas narrativas ajudaram a consolidar ideais de amor, identidade e individualidade que ultrapassaram o campo literário, influenciando práticas culturais, expectativas sociais e formas de organização simbólica da vida privada. Desse modo, o romance de matriz romântica representou transformações históricas e também atuou como engrenagem significativa na produção e difusão de novos paradigmas afetivos e culturais.

O Romantismo se disseminou, como vimos, ao lado da literatura e das outras artes, por diversas línguas. Na Alemanha, *Os sofrimentos do Jovem Werther* (1774), de Johann Wolfgang Goethe, consolidou a centralidade da subjetividade e da intensidade emocional como eixo estruturador desse tipo de narrativa. A partir desse romance romântico, esse estilo de narrativa expandiu e assumiu configurações próprias em diferentes contextos, conseguindo seu espaço nos séculos que se seguiram. Em Portugal, por exemplo, *Amor de Perdição* (1862), de Camilo Castelo Branco, reafirma a força do sentimento amoroso como princípio organizador do enredo e como elemento de tensão entre indivíduo e convenção social. No Brasil, o movimento também encontrou expressão significativa no romance, como se observa em *Senhora* (1875), de José de Alencar, no qual as relações afetivas articulam-se às dinâmicas sociais do Segundo Reinado.

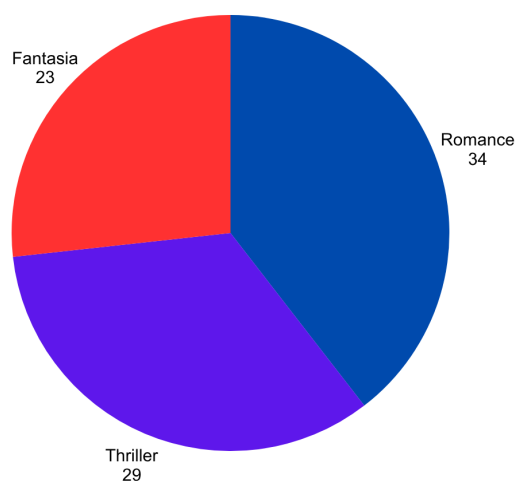
No contexto contemporâneo, a narrativa romântica permanece não apenas ativa, mas estruturalmente relevante no campo literário e cultural. De acordo com o Grand View Research, o *Romance* (leia-se aqui narrativa romântica) foi responsável por 34% das vendas de livro em 2024, seguido por *Thriller* (29%) e *Fantasia* (23%). Longe de constituir um vestígio de um movimento estético do século XIX, o romance de temática amorosa ainda se apresenta como uma das formas narrativas mais estáveis e recorrentes do mercado editorial desde sua consolidação, assim como na música, no teatro e cinema. Sua permanência pode ser compreendida não apenas em termos comerciais, mas também simbólicos: as narrativas românticas trabalham com valores centrais à experiência humana — desejo, vínculo, pertencimento,

conflito entre indivíduo e sociedade, retomada do passado e projeção de futuro, que continuam a mobilizar leitores em diferentes contextos históricos.

Além disso, o romance romântico oferece um tipo específico de narrativa frequentemente associada à identificação emocional, à projeção subjetiva (presente e futuro), retomada (passado) e mesmo retrospectiva (presente e passado revistos do futuro), sempre relacionadas ao encantamento narrativo. Essa dimensão afetiva contribui para sua ampla recepção e explica, em parte, sua constante renovação editorial. O romântico, como temática, demonstra notável capacidade de adaptação, expandindo-se para diferentes mídias, como cinema, séries, quadrinhos e jogos de RPG¹, fanfics em páginas da internet, dialogando com novas formas de consumo cultural.

Mas, ainda no âmbito do campo editorial, dados recentes indicam crescimento expressivo nas vendas de romances românticos na última década, evidenciando sua força comercial (Figura 1). Contudo, mais do que um fenômeno mercadológico, sua permanência aponta para a continuidade de estruturas narrativas e afetivas que atravessam séculos, atualizando-se conforme as demandas culturais de cada período.

Gráfico 1 - Gêneros e seus números de vendas



Fonte: Grand View Research (2024)

¹ Jogos em que o usuário/consumidor assume o controle de um ou mais personagens, vivenciando uma história narrativa, evoluindo atributos, habilidades e equipamentos ao longo do tempo. O foco principal é a progressão da personagem e a tomada de decisões.

Assim, a escolha dessa temática, a romântica, neste trabalho, não se justifica apenas por sua popularidade, mas por sua capacidade histórica de moldar sensibilidades, organizar imaginários e dialogar com transformações sociais, inclusive contemporâneas.

Com isso, se entendemos que um livro de romance romântico com estruturas tradicionais já tem capacidade para transportar o leitor a vivências, a proposta aqui é transformá-lo em um livro no qual o leitor não apenas contemple a história, mas que faça parte dela. Edições especiais como *Heartstopper* (2019), com ilustrações que dialogam, reiterando ou expandindo ou contraindo os sentidos do verbal, ou *The Lover's Dictionary* (2010), que usa o formato não linear, mostram que o gênero está maduro para inovações de formato, especialmente aquelas que explorem o tato e o lúdico, caracterizando esse tipo de texto como sincrético ou multimodal, em que as outras expressões de linguagem são copartícipes do sentido do verbal, devendo serem, ambas, analisadas no conjunto que o “formam” o texto que veicula o discurso.

No contexto do romance, tais recursos potencializam a identificação emocional com os personagens ou a reconstrução de atmosferas ficcionais. Partimos do pressuposto de que a inserção de elementos materiais no corpo do livro — sejam eles físicos, gráficos ou simulados — amplia a experiência sensorial do leitor e favorece um envolvimento mais direto com a narrativa, como colabora o trabalho de Bracchi, *Entre imagens e o folhear de páginas* (2025): “as potencialidades estéticas do livro e a função que aspectos físicos e sensíveis exercem na fruição de narrativas, a exemplo do passar de páginas” (Bracchi, 2025, p. 8). Assim, defendemos aqui que, ao incorporar objetos que extrapolam o texto verbal contínuo, a obra desloca a leitura de um plano exclusivamente discursivo-verbal para uma dimensão também tátil e visual, intensificando a sensação de proximidade com o universo ficcional.

Um ingresso de cinema, por exemplo, pode ser inserido fisicamente entre as páginas do romance, impresso em papel de gramatura distinta, destacável ou guardado em envelope, permitindo que o leitor o manuseie como um objeto concreto pertencente à história. Nesse caso, o recurso torna-se tátil, pois convoca o corpo do leitor para além do gesto tradicional de virar páginas. Alternativamente, o ingresso pode ser desenhado ou fotografado, compondo visualmente a página e simulando um documento pertencente ao enredo, criando também efeitos de “coisa

acontecida”, de “verdade”. O caráter lúdico surge justamente dessa simulação: o objeto não é apenas descrito, mas apresentado como detalhe material da ficção, convidando o leitor a participar do jogo narrativo de “acreditar” naquele universo construído e narrado.

Seguindo essa ideia, um folheto de festival de música pode trazer informações complementares sobre o cenário em que se passa determinado momento da história, funcionando como extensão diegética do mundo narrado (Genette, 1995). Ao oferecer dados, datas, imagens ou pequenos textos que não aparecem diretamente na narração principal, o recurso cria camadas de leitura que, por meio do discurso, possibilitam a construção da verdade e das relações a serem estabelecidas, caracterizando o processo de veridicção (Greimas, 1979, p. 489), e contribuindo para a construção de atmosfera. Assim, tais elementos não apenas ilustram o enredo, mas operam como dispositivos de imersão, ampliando a experiência ficcional por meio da materialidade e da multimodalidade.

Diante desse cenário, surge a questão central: "como produzir um livro artesanal de romance que seja interativo para o leitor?". Tendo isso em vista, o produto deste Trabalho de Conclusão de Curso visa à renovação da concepção de que o material de sua produção, integrante do componente da textualização, da expressão, reitera o conteúdo da narrativa ou dos procedimentos enunciativos, possibilitando ao leitor uma participação ativa no ato da leitura, então, imersivo. Sendo assim, foram trabalhados os elementos como texturas, dobras, encartes e até cheiros, concebidos como uma linguagem, num primeiro momento, complementar, mas de fato “plasmada”, em processo de simbiose aos modos de dizer a narrativa e os atos da escrita, adicionando camadas à maneira como o leitor irá consumir, deleitar-se, encantar-se ou fruir a leitura e o próprio livro como objeto.

Com a ideia estabelecida, partimos para a prática, que consistiu na produção artesanal do livro. O fazer manual, neste projeto, não se configura apenas como escolha técnica, mas como decisão estética e conceitual. Ao optar por processos artesanais, como encadernação manual, seleção criteriosa de papéis e intervenções gráficas específicas, reforça-se a compreensão do livro como peça singular, dotada de valor simbólico e de exclusividade material. A materialidade, nesse sentido, deixa de ser mero suporte do texto e passa a integrar a própria construção da obra, evidenciando o livro como objeto expressivo e comunicacional.

A intenção foi desenvolver um romance que não se limitasse à leitura linear do texto verbal, mas que proporcionasse uma experiência ampliada, na qual narrativa, materialidade e interação se articulassem de forma indissociável. Trata-se, portanto, de um romance que não apenas se lê, mas se vivencia.

Dessa forma, este TCC, desde de suas ideias como projeto, previu a elaboração de um protótipo de livro artesanal que, por meio de sua materialização, propusesse diferentes níveis de interação — tátil, visual, olfativa e estrutural — sem dissociar forma e conteúdo, inclusive ressaltando aspectos da relação entre expressão e conteúdo constituintes de uma textualidade única. A materialidade do objeto não atua como decoração, mas como componente construtor da narrativa, se juntando à construção de sentidos.

1.1. OBJETIVOS

1.1.1 *Objetivo Geral*

Produzir o livro como objeto material, cultural e narrativo, articulando os estudos sobre materialidade, processo editorial e narrativas não lineares, como suporte de um romance romântico interativo que integre, de forma prática e conceitual, os fundamentos teóricos investigados.

1.1.2 *Objetivos Específicos*

- Analisar a materialidade do livro, investigando-o como objeto físico e cultural, identificando elementos que influenciam a experiência de leitura e a produção de sentido;
- Examinar o processo editorial e suas etapas, caracterizando o “livro de artista” como uma manifestação particular que dialoga com a produção editorial orientadora da proposta;
- Discutir os conceitos fundamentais de narratividade, estabelecendo a base teórica para a compreensão das estruturas narrativas e suas variações;
- Investigar as narrativas não lineares, relacionando suas estratégias de construção com a interatividade e os percursos de leitura múltiplos;
- Elaborar um diário de produção do livro de romance romântico interativo, que será o produto final da pesquisa, também um Diário (como gênero).

1.2 JUSTIFICATIVA

Este Trabalho de Conclusão de Curso insere-se em um contexto contemporâneo marcado pelo crescente interesse por formas inovadoras de leitura e de interação entre autor, obra e leitor. Em um momento histórico em que se ampliam os debates sobre representatividade, subjetividade e novas abordagens narrativas e discursivas, torna-se pertinente discutir conteúdos e formatos que tradicionalmente não ocupavam o devido espaço central na linguagem literária.

Nos dias atuais, a digitalização da leitura tem se expandido significativamente, como apresentam dados de pesquisa realizada pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), que, em parceria com a Nielsen BookData, em 2024, indicam que as edições em formatos digitais totalizaram 135 mil títulos, dos quais 91% correspondem a e-books e 9% a audiobooks, tendo um aumento de 21,6% em comparação aos anos anteriores. Em contrapartida, observa-se a valorização do livro físico como objeto de afeto, experiência sensorial e materialidade, evidenciada pelos mesmos dados, segundo os quais 56% dos leitores adquiriram exclusivamente livros físicos no período de 12 meses anteriores à pesquisa. Nesse cenário, a exploração de formas interativas em livros físicos, por meio de elementos táteis, visuais, olfativos e sonoros, amplia as possibilidades de imersão literária e reforça o potencial do livro como meio expressivo.

Diante desse contexto, este TCC propõe uma abordagem inovadora para a produção de um livro físico artesanal de romance, integrando elementos interativos à narrativa com o objetivo de promover uma experiência de leitura participativa e imersiva. Ainda que existam precedentes de livros interativos e edições especiais que exploram recursos gráficos diferenciados, como *A Mandíbula de Caim* (2022), *O Enigma do Sol Oculto* (2022), *Harry Potter: A Pop-Up Guide to Hogwarts* (2018) e outros, a articulação entre o romance — entendido aqui como gênero literário narrativo de longa extensão — e técnicas manuais associadas à interatividade confere singularidade à proposta. O trabalho busca tensionar a concepção tradicional de leitura linear, propondo diferentes formas de interatividade com a obra. A escolha do romance como base do projeto justifica-se por sua relevância histórica e cultural enquanto um dos gêneros mais consolidados da tradição literária. Ao integrar elementos interativos e sensoriais a esse formato, o estudo propõe não a ruptura com a tradição, mas sua resignificação, explorando novas possibilidades

expressivas e estruturais. Se, por um lado, o conteúdo do Diário gira em torno de temáticas genéricas relacionadas ao romance (romântico), a expressão, a forma que o suporta retoma as características do romance como gênero e, ainda, sobrepõe à sua expressão genérica o formato de “diário”, suporte textual para o registro (mais ou menos ficcional, não importa), que toma como parâmetro discursivo uma linearidade cronológica, do acontecimento diário, de um enunciador que se apresenta na enunciação – e no enunciado – em primeira pessoa, a partir do qual se organizam os elementos temporais e espaciais; nos estudos do gênero (Marcuschi, 2003; Silva e Pereira, 2016), o diário é uma

autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) [que] pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato, autoensaio). (Lejeune, 2008, p. 24).

A motivação da autora vem de sua trajetória como leitora e de seu interesse em investigar formas ampliadas de conexão entre livro e leitor. A proposta de criação de um livro interativo surge do desejo de oferecer uma experiência literária que vai além da recepção “passiva” do texto, incentivando a curiosidade, participação e construção ativa de sentidos.

Além disso, este trabalho parte do entendimento de que a literatura constitui uma forma de comunicação. O livro, nesse sentido, não é apenas suporte de uma narrativa, mas um meio comunicacional que articula linguagem verbal, visual e material para produzir sentidos. Como comunicóloga, a autora reconhece a importância de investigar e desenvolver projetos que evidenciem a leitura como prática comunicativa, capaz de estabelecer vínculos, transmitir experiências e construir significados compartilhados. Assim, o TCC também se posiciona como uma reflexão sobre o papel do livro no campo da comunicação contemporânea.

A relevância deste estudo estende-se, portanto, a diferentes áreas. No âmbito da comunicação, contribui para o debate sobre novas formas de interação entre autor e leitor, ampliando as possibilidades de participação e envolvimento com a obra. No campo dos estudos da linguagem, especialmente no que se refere ao texto sincrético e à multimodalidade, o trabalho dialoga com a articulação entre diferentes sistemas semióticos — verbal, visual e material — na construção de sentido. Já no

campo editorial e artístico, propõe reflexões sobre a materialidade do livro e suas potencialidades enquanto objeto expressivo.

A proposta de interatividade não substitui o prazer da leitura, mas o amplia, ao convidar o leitor a assumir um papel ativo na construção do percurso narrativo. Dessa forma, o romance deixa de ser apenas um texto organizado de maneira linear e passa a constituir-se como uma experiência expandida, na qual narrativa, materialidade e projeto editorial atuam de maneira integrada. A obra, assim, não é apenas suporte do conteúdo, mas parte constitutiva da experiência estética e comunicacional como um todo.

*** **

Para a concretização deste trabalho, a partir das questões apresentadas, o texto foi organizado em quatro capítulos. O primeiro, *Materialidade do Livro*, investiga o livro como objeto físico e cultural, rastreando sua trajetória histórica desde os primeiros suportes da escrita até sua forma contemporânea. O segundo, *Produção Editorial*, examina as etapas do processo editorial e apresenta o livro de artista como manifestação particular em que forma e conteúdo se tornam um único texto. O terceiro, *Narratividade e Não Linearidade*, discute os fundamentos teóricos da narrativa, as estratégias das narrativas não lineares e o papel ativo do leitor na construção de sentido. Por fim, o quarto capítulo, *O Diário do Diário*, registra o processo de produção do objeto-livro artesanal, documentando as escolhas técnicas, estéticas e conceituais que materializaram a proposta aqui apresentada. E o Diário, como produto, encontra-se em Apêndice.

2 MATERIALIDADE DO LIVRO

2.1 O LIVRO FÍSICO COMO OBJETO FÍSICO E CULTURAL

A compreensão do livro como objeto físico cultural exige o reconhecimento de que sua existência é resultado de um longo processo histórico, técnico e simbólico. Antes de se consolidar como artefato material amplamente difundido, o livro foi precedido por transformações fundamentais nas formas de registro e transmissão do conhecimento. Dentre essas transformações, destaca-se o surgimento da escrita, elemento estruturante que não apenas possibilitou a fixação da linguagem, mas também impulsionou o desenvolvimento de suportes materiais capazes de preservá-la.

A escrita emerge, inicialmente, vinculada a necessidades práticas e institucionais, sua invenção representa um ponto de mudança nas formas de organização social, ao introduzir sistemas de registro capazes de estabilizar práticas administrativas e religiosas. Os primeiros usos da escrita estão associados à contabilidade e às práticas religiosas, rituais, mitos e normas, que desempenhavam papel central na organização das sociedades.

É importante observar que a escrita não se desenvolve de maneira linear ou em um único centro de origem, mas chega a partir de diferentes direções culturais e geográficas. Retomando a obra *História do Livro e da Edição* (Sordet, 2023), o autor nos apresenta os seguintes exemplos: na Mesopotâmia, especialmente na região da Suméria, por volta de 3300 a.C., a escrita surge associada à administração contábil, voltada ao controle da produção agrícola, das transações e da tributação, evoluindo de sistemas de fichas (tokens) para registros em tabuletas de argila.

Em outro contexto, na China da dinastia Shang, já no II milênio a.C., a escrita assume um caráter religioso, manifestando-se nas chamadas inscrições oraculares realizadas em ossos de boi e carapaças de tartarugas. No Egito, desde o final do IV milênio a.C., a escrita hieroglífica desenvolve-se profundamente vinculada às práticas rituais e funerárias, sendo empregadas em fórmulas de oferendas e textos religiosos, o que contribuiu para sua longevidade ao longo de cerca de 35 séculos (Sordet, 2023, p. 28-39). Esses diferentes contextos evidenciam que, embora a escrita responda a demandas específicas de cada sociedade, ela se estrutura, em sua origem, como uma tecnologia fundamental para a organização da vida coletiva.

Mas, apesar de seu caráter institucional e, em muitos casos, profundamente vinculado a práticas religiosas, é possível perceber que a escrita não se constrói de forma neutra ou isolada, mas é atravessada pelo mundo em que está inserida. Assim, compreender a escrita implica também reconhecer essas mediações, evitando uma leitura que a considere apenas como instrumento técnico, separando das dinâmicas que a produzem e dão significado, como aponta Sordet, “a escritura não é simplesmente, e isso desde a origem, um simulacro ou um acessório da língua falada; toda mensagem escrita é, ao mesmo tempo e indissolavelmente, “texto” e “contexto” (2023, p. 26). Com isso, é importante reforçar a necessidade de analisar a escrita em sua dimensão histórica e contextual.

Seguindo esse pensamento, por meio da escrita, os indivíduos não apenas comunicam, mas também constroem sentidos coletivos, estabelecendo formas de pertencimento e de reconhecimento em uma determinada comunidade, assim como afirmam Goody e Watt, em *As Consequências do Letramento* (2006, p. 14), ao dizerem que a linguagem é a mais direta e compreensiva expressão da experiência social de um grupo. Nesse sentido, a linguagem ultrapassa sua dimensão funcional, chegando como um elemento que pode estruturar as relações humanas. Dessa forma, ela permite que o vivido seja nomeado, interpretado e compartilhado, assim, saindo de um aporte de pequenas contas, para ser uma ferramenta de expressão individual e subjetiva.

No âmbito social e político, a escrita desempenha um papel decisivo na configuração das formas de participação em sociedade, ao mesmo tempo em que mostra um movimento de ampliação de suas funções iniciais. Se, em sua origem, esteve ligada a práticas de registro e contagem, progressivamente, a escrita se expande para dimensões mais complexas. No contexto da Grécia Antiga, por exemplo, o desenvolvimento da democracia esteve associado à difusão da alfabetização, uma vez que a possibilidade de ler leis e registros públicos permitia aos cidadãos participar mais ativamente da vida política e dos processos legislativos. Nesse sentido, a escrita deixa de ser apenas um instrumento técnico e passa a estruturar modos de organização coletiva.

Paralelamente, essa expansão implica também uma mudança em direção à subjetividade, como é argumentado, também, por Goody e Watt,

É um esforço característico da cultura letrada [...] o processo pelo qual o indivíduo faz sua própria seleção, rejeição e acomodação, mais ou menos conscientes, mais ou menos pessoais, entre as ideias e as atitudes contraditórias de sua cultura (2006, p. 15).

Ao mesmo tempo em que organiza o coletivo, a escrita passa a atuar como um dispositivo de elaboração individual, incentivando práticas de autorreflexão e registro pessoal. O uso de diários, confissões e outros gêneros autobiográficos evidencia como a escrita permite o sujeito olhar para sua própria experiência, funcionando como uma forma de ordenar, revisar e até “reprogramar” a memória e a percepção de si. Dessa forma, aquilo que se inicia como uma tecnologia de contagem e controle se desloca para um campo mais amplo, no qual se desenvolvem tanto dimensões sociais quanto processos de individualização.

Ao se estabelecer, a escrita inaugura uma nova relação com a materialidade. Diferentemente da oralidade, que se apoia na memória e, a escrita exige um suporte físico que a contenha e a torne durável. Esse deslocamento, da palavra falada para a palavra inscrita, cria a necessidade de desenvolver superfícies adequadas à inscrição, como a argila, o papiro e o pergaminho. Além disso, a diversificação dos tipos de texto também exige suportes específicos que garantam sua preservação e funcionalidade. Dessa forma, pode-se afirmar que a escrita atua como um propulsor da materialidade, uma vez que sua existência está fortemente ligada à criação de meios físicos, ou tecnológicos, que a suportem. O próximo tópico se dedicará a explorar essa materialidade, analisando como diferentes suportes possibilitaram e influenciaram o desenvolvimento do livro como objeto cultural.

2.2 ELEMENTOS DA MATERIALIDADE DO LIVRO

Após a presença de materiais rígidos, como barro e madeira, a história do livro passa a ser marcada pelo desenvolvimento de suportes flexíveis, que permitiram maior mobilidade e armazenamento. Esse processo ocorreu de maneira gradual e diversa dentre as diferentes civilizações (Rocha; Roth, 2014, p. 9), mas seguiu, de forma geral, uma trajetória recheada de tentativas de aperfeiçoamento técnico e ampliação do acesso à informação.

Um dos primeiros grandes marcos nesse contexto foi o uso do papiro no Egito, a partir do III milênio a.C. Produzido a partir das fibras da planta homônima abundante no Delta do Nilo, o papiro representou uma inovação fundamental ao

possibilitar a criação de superfícies leves e relativamente duráveis para a escrita. Sordet também explica esse movimento ao dizer: “A transformação dessa planta particularmente abundante no Delta do Nilo dá origem ao primeiro material vegetal flexível maciçamente utilizado como suporte da escrita no conjunto da bacia mediterrânea” (2023, p. 48).

As folhas eram coladas em sequência, formando longos rolos conhecidos como “volumen”, nos quais o texto era disposto em colunas paralelas. E, apesar desse formato apresentar limitações práticas, como a dificuldade de consulta pontual e no manuseio frequentes, conseguiu se tornar padrão no mundo mediterrâneo por séculos. Uma das curiosidades sobre a produção deste material é que a qualidade do papiro variava conforme o processo de fabricação, existindo diferentes categorias que iam desde as mais finas, destinadas a textos nobres, até aquelas utilizadas para fins comerciais.

Com o passar do tempo e em meio à rivalidade entre o faraó Ptolomeu e o rei Eumênio, por volta de 190. a.C, o pergaminho surge em Pérgamo após a proibição da exportação do papiro imposta por Ptolomeu, como é explicado no capítulo dois de *A História do Livro e da Edição*:

De fato, o rei Eumênio, representante da dinastia dos Atálidas, mandara constituir em sua capital uma biblioteca à altura de rivalizar com a de Alexandria. A vontade de se libertar do mercado do papiro, dominado pelo Egito, ou então a intenção deste de contrapor-se à “política cultural” do rei Eumênio limitando as exportações de papiro teria levado os letrados e os escribas de Pérgamo a generalizar um suporte alternativo tão eficaz quanto o papiro (Sordet, 2023, p. 55).

O pergaminho consistia em uma pele animal preparada para receber textos copiados à tinta, sendo importante destacar que o uso de peles já era algo comum na região. Enquanto a produção do papiro era local e dependia da planta que crescia nas áreas de cheia do Delta do Nilo, o pergaminho apresentava vantagens econômicas e logísticas, uma vez que as peles de animais eram mais acessíveis e facilmente obtidas em territórios distantes dos centros produtores de papiro. Dessa forma, a praticidade econômica, aliada à facilidade de armazenamento, à durabilidade e ao transporte, contribuiu para impulsionar sua difusão e consolidação como suporte de escrita.

Em seguida, surge, então, o códex. O códex em pergaminho foi utilizado junto do volumen de papiro por um longo tempo, embora inicialmente tivesse uso mais restrito, voltado ainda para funções administrativas e contábeis. Durante séculos, o volumen manteve o favoritismo, mas, com o passar do tempo, fatores econômicos e, principalmente, religiosos contribuíram para a progressiva valorização e difusão do códex no início da Era Cristã. As limitações materiais deste tipo de livro estavam diretamente relacionadas ao tipo de pele utilizada e à quantidade de dobras possíveis, o que determinava o número e o tamanho das páginas, ao mesmo tempo aspectos culturais podiam influenciar o tipo de escrita. Diferente do volumen, o códex, especialmente quando produzido em pergaminho, possibilitava a escrita em ambos lados, o que contribuiu para o surgimento da página utilizada na frente e verso, que influenciava na estrutura visual do texto. Além disso, podia ser produzido em formatos menores, mais leves, ajudando na mobilidade do material (Sordet, 2023, p. 54-58). Essa combinação de praticidade ajudou para que o códex, aos poucos, fosse superando o formato em rolo e se consolidasse como o uso mais frequente para a produção de livros.

A grande transformação tecnológica desencadeada na sequência foi a invenção do papel, inicialmente desenvolvida na China (105 d.C) e posteriormente difundida para o mundo islâmico e, mais tarde, para a Europa. Diferentemente do papiro, o papel era produzido a partir da desfibração completa de materiais vegetais, formando uma pasta moldável em meio aquoso. Sua chegada à Europa, entre os séculos XI e XIV, marcou o início de uma nova fase na produção escrita. Mais barato e leve que o pergaminho, o papel favoreceu a expansão do comércio de livros e viabilizou a produção em maior escala, “O sucesso do papel se liga também à diversidade de suas utilizações além da qualidade de suporte do escrito prático e mais barato”, ressalta Sordet (2023, p. 71)

Esse cenário preparou o terreno para a invenção da imprensa de tipos móveis no século XV — como Gutenberg, por exemplo — assim, embora técnicas de impressão já existissem na Ásia, como a xilografia, foi a prensa tipográfica que revolucionou a produção de livros na Europa. A possibilidade de reutilizar caracteres móveis reduziu o tempo e o custo de fabricação. Com isso, a difusão do papel foi essencial para o sucesso dessa tecnologia e contribuiu para que ele — o papel — fosse reconhecido como principal suporte da escrita até os dias de hoje.

Além disso, é importante ressaltar que mesmo com a predominância desses materiais listados acima, outros suportes continuaram a existir ao longo do tempo. As tabuletas de cera foram utilizadas para registros temporários e ensino, e cascas de árvore e tecidos também serviram como base para escrita em diferentes locais, fora que, o formato de rolo não desapareceu completamente e continuou sendo associado a tradições religiosas ou administrativas.

Por fim, atualmente, o livro alcança sua forma mais difundida e funcional, resultado de séculos de aperfeiçoamento técnico e adaptação cultural, ao mesmo tempo que novas tecnologias digitais apontam para uma transformação comparável à revolução da imprensa. Ainda assim, o livro, em suas múltiplas formas, permanece como um elemento central na preservação e transmissão do conhecimento, apresentando uma continuidade histórica entre os suportes do passado e as inovações do presente, como destaca Rocha e Ruth: “Com o livro viaja-se para o passado e para o futuro. Conhecem-se o pensamento e a fantasia de outras pessoas e de outros povos” (2014, p.30).

Nesse contexto de transformações técnicas e ampliação do acesso ao livro, podemos observar também uma reconfiguração significativa dos agentes envolvidos em sua produção e circulação. Até o século XVIII, as funções de impressão, comercialização e organização dos textos frequentemente se concentravam na figura do livreiro-impressor. No entanto, com o avanço da Revolução Industrial (XIX), a expansão dos centros urbanos e o crescimento do público leitor, essas atividades se tornaram progressivamente mais complexas e especializadas. É nesse cenário que se consolida a distinção entre impressores, livreiros e editores, sobretudo em países como França, Inglaterra e Alemanha, marcando o surgimento da figura do editor moderno (Mollier, 2009, p. 524). A partir daí, o editor passa a desempenhar um papel estratégico, atuando na seleção de obras, no planejamento editorial e na mediação entre autor, livro, mercado e público.

Essa transformação não apenas acompanhou, mas também ajudou na evolução material do livro, colocando-o de forma definitiva em uma lógica industrial e cultural mais ampla. É a partir dessa perspectiva que se organiza o próximo capítulo, dedicado ao estudo da Produção Editorial, entendida como o conjunto de práticas, técnicas e agentes responsáveis pela materialização e circulação do livro.

3 PRODUÇÃO EDITORIAL

3.1 PROCESSO EDITORIAL

Se a materialidade do livro resulta de um longo percurso histórico de transformações técnicas e culturais, é o processo editorial que, nos dias de hoje, organiza e realiza a passagem do texto à sua forma material. Para compreender esse processo, é fundamental reconhecê-lo não como uma etapa meramente técnica ou até mesmo burocrática, mas como um conjunto de práticas que envolve escolhas estéticas, culturais e comunicacionais, capazes de interferir diretamente na produção de sentido da obra. Desde a concepção do projeto gráfico até a definição do tipo de papel, do formato, da encadernação e dos elementos além dos textuais, o processo editorial constitui uma série de decisões que participa ativamente na construção da experiência de leitura (Bogo, 2018, p. 1-2). Nesse sentido, o editor — e, no caso de produções artesanais, o próprio autor-editor — assume um papel de mediador entre o conteúdo narrativo e o leitor, articulando linguagem verbal, visual e material em um objeto que é, ao mesmo tempo, suporte material do texto (como expressão) que, por sua vez, suporta um discurso.

Como já citamos anteriormente, na história da Produção Editorial, o século XIX definiu os agentes do processo editorial, e os séculos seguintes trataram de criar um sistema para suas práticas. Essa organização não eliminou a dimensão criativa do fazer editorial, mas determinou uma lógica mais estruturada, na qual decisões técnicas e decisões culturais andam juntas.

Na prática, o processo editorial contemporâneo se organiza em etapas que vão desde a aquisição e seleção do manuscrito até sua chegada ao leitor. Em seu livro *A construção do livro: princípios da técnica de edição* (2019), o Emanuel Araújo define e explica, na segunda parte do seu livro, cada passo desta produção industrial da seguinte forma: após seleção do texto, começa o trabalho de edição, que pode ser compreendido em três momentos diferentes. O primeiro é a *edição de conteúdo*, na qual o editor trabalha junto ao autor na estrutura geral da obra, avaliando a coerência narrativa, os cortes necessários e os possíveis desenvolvimentos. O segundo momento é o *copidesque*, etapa de intervenção mais próxima da superfície textual, em que se corrigem problemas de clareza, fluidez, repetições e adequação ao registro da obra. O terceiro é a *preparação do original*,

voltada à normatização do texto conforme os padrões editoriais adotados, deixando o manuscrito pronto para as etapas seguintes.

Com o original finalizado, o texto passa ao projeto gráfico-editorial, etapa em que o livro começa a assumir sua forma visual e espacial. É aqui que se definem o formato da obra, escolha tipográfica (que interfere diretamente na legibilidade e no tom da leitura) e o *grid*² de diagramação, estrutura invisível que organiza a distribuição dos elementos na página. Além disso, também são escolhidos os espaçamentos, as margens, o tamanho do corpo do texto, o tratamento das imagens e os elementos paratextuais, como sumário, títulos de capítulo e notas de rodapé.

Por fim, as decisões de produção gráfica materializam o livro em sua forma definitiva. A escolha do papel envolve escolhas como gramatura, textura, opacidade e cor, aspectos que afetam tanto a durabilidade do objeto quanto a experiência tátil de quem o manuseia. O tipo de impressão, offset, digital ou serigrafia, por exemplo, determina a qualidade, o custo e as possibilidades do emprego de cores utilizadas na obra. O acabamento, por sua vez, abrange decisões como plastificação, verniz, corte especial ou aplicação de relevo, recursos que conferem ao livro uma camada sensorial adicional. Por último, a encadernação define como as páginas serão unidas e protegidas, podendo variar entre a brochura simples, a costura exposta, a capa dura ou formatos ainda mais experimentais (Araújo, 2019). Juntas, essas escolhas não apenas concluem o processo produtivo, mas consolidam o livro como objeto físico, cultural e comunicacional. Cada uma dessas etapas implica escolhas que, embora possam parecer estritamente técnicas, participam diretamente da construção de sentido da obra. Em defesa desse pensamento, Bogo argumenta:

As diversas etapas do processo produtivo do livro, que incluem ações como imprimir, dobrar, costurar, ordenar, colar e cortar, não são apenas passos para construí-lo, mas sim passos para construir o próprio sentido do livro. Ao escolher um determinado papel dotado de uma certa textura e gramatura específicas e realizar sua conversão no volume final, uma editora não está apenas decidindo frivolidades técnicas, mas selecionando propriedades elementares do livro que carregam traços distintivos produtores de efeitos de sentido (Bogo, 2018, p. 4).

É justamente nessa última dimensão, que se volta para escolhas materiais como produtoras de sentido, que o projeto gráfico-editorial revela seu caráter comunicativo. A seleção de uma tipografia serifada ou sem serifa, o uso de papel de

² Sistema de guias estruturais usado para organizar textos, imagens e elementos gráficos em um layout.

alta gramatura ou de papel jornal, a opção por uma encadernação costurada à vista ou por uma capa dura revestida em tecido: cada uma dessas decisões convoca repertórios culturais, cria expectativas de leitura e estabelece uma relação específica entre o objeto e seu leitor antes mesmo que a primeira palavra seja lida.

É a partir dessa compreensão que se torna possível avançar para uma manifestação particular do processo editorial, na qual essas escolhas atingem o máximo de intencionalidade: o Livro de Artista.

3.2 LIVRO DE ARTISTA

Antes de compreender o que é o livro de artista, é necessário reconhecer que o próprio conceito é movediço e, em muitos aspectos, ainda aberto. Paulo Silveira, em *A página violada* (2008), aponta que o português contemplou com muitas palavras o campo em que o artista se envolve na construção do livro como obra de arte: livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, livro-obra, dentre outros. Essa multiplicidade de possíveis definições não é apenas uma questão de grafia ou preferência: ela revela um campo artístico que ainda não chegou a um consenso sobre seus próprios limites. Por isso, antes de avançar na discussão, pareceu-nos necessário diferenciar dois termos que causaram tensão ao longo desta pesquisa: o livro-objeto e o livro de artista.

O livro-objeto é definido, segundo a *Grande Enciclopédia Larousse Cultural* citada por Silveira, como o "objeto tipográfico e/ou plástico formado por elementos de natureza e arranjos variados" (Silveira, 2008, p. 25) . Trata-se de uma categoria marcada pelo uso extremo de material: o suporte deixa de ser apenas veículo e passa a ser matéria plástica em si, produzido em tiragens únicas ou muito reduzidas. Livro-objeto nasce mais pertencentes ao mundo da escultura e da instalação do que ao mundo dos livros e, embora possam operar como ícones da identidade do livro, não proporcionam uma experiência associada à leitura propriamente dita (Silveira, 2008, p. 25-38).

O livro de artista, por sua vez, é o termo mais amplo e mais debatido. Em sua obra, Silveira o utiliza em dois sentidos: no sentido lato, como grande campo artístico que abarca toda a produção em formato livro com intenção artística; e no sentido mais restrito, referente ao produto específico gerado a partir das experiências conceituais dos anos 1960. Também em *A Grande Enciclopédia*

Larousse Cultural (1998), o livro de artista é entendido como um produto interinamente idealizado pelo artista.

Outro pensador que corrobora com esse pensamento é Ulises Carrión, que em *A Nova Arte de Fazer Livros* (2011) denomina “Arte Antiga” como um modelo no qual o escritor se responsabiliza apenas pelo texto, deixando sua materialidade nas mãos de outros agentes. Na “Nova Arte”, para Carrión, o autor assume a responsabilidade por todo o processo, tratando a estrutura física do livro como parte integrante da expressão artística (Carrión, 2011, p.14).

Com isso, tanto Bogo como Silveira e Carrión apontam que um livro não é apenas um recipiente de texto, mas uma sequência de espaços percebidos em diferentes momentos, e, portanto, também uma sequência de momentos (2008, p. 60), e cada página não é um elemento neutro, mas um espaço com função específica dentro de uma estrutura maior. Essa virada conceitual é central para compreender o livro de artista: quando o autor assume a responsabilidade não apenas pelo texto, mas pela totalidade da experiência do objeto – sua forma, seu material, sua sequência –, está operando dentro dessa tradição.

Essa virada conceitual, entre livro-objeto e livro de artista, assim como o processo técnico da editoração, também podem ser vistos em uma linha temporal. Nos cadernos de Leonardo da Vinci, por exemplo, a palavra e a imagem já se articulavam de forma não hierárquica. No século XX, Stéphane Mallarmé, em *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (1897), tratou o espaço em branco e a variação tipográfica como elementos de composição, revolucionando o layout da página.

No Brasil, esse percurso assumiu contornos próprios, influenciados pelas características culturais e políticas do país. O surgimento do livro de artista está ligado aos movimentos Concreto e Neoconcreto da década de 1950, nos quais os poetas precederam os artistas visuais na exploração desse meio. *A Ave* (1954), de Wladimir Dias Pino, é reconhecida como precursora dos livros visuais, ao utilizar páginas semitransparentes, perfurações e gráficos geométricos para criar uma experiência de leitura tridimensional. Lygia Pape, com o *Livro da Criação* (1959), construiu estruturas móveis em que a linguagem não verbal determinava a narrativa, exigindo do leitor um manuseio expressivo e participativo. Anos mais tarde, os *Poemóveis* (1974), de Augusto de Campos e Julio Plaza, levaram essa lógica ao extremo ao propor estruturas pop-up que projetavam o texto no espaço, não

permitindo qualquer possibilidade de leitura linear. Durante a ditadura militar, o livro de artista assumiu também uma dimensão política: Paulo Bruscky utilizou a arte postal para circular ideias livremente, burlando a censura e evidenciando o potencial do livro (Navas, 2013, p. 35-46).

É nesse campo, entre o livro como suporte e o livro como matéria, que o presente trabalho se situa. Ao propor um livro artesanal de romance romântico interativo, a proposta assume, tal como na tradição do livro de artista, a responsabilidade sobre a forma como a narrativa se materializa e, consequentemente, sobre como ela será vivenciada pelo leitor. Trata-se, portanto, de um livro de artista: não pelo uso extremo de sua materialidade como em um livro-objeto, mas pela consciência de que tudo no livro, seja palavra ou imagem, também é narrativa.

4 NARRATIVIDADE E NÃO-LINEARIDADE

4.1 CONCEITOS DE NARRATIVIDADE

A “narratividade” é um conceito central nos estudos da semiótica, cuja importância é pareada por termos análogos nos estudos da linguagem, da literatura e da comunicação, que se referem à capacidade de organizar experiências, eventos e sentidos sob a forma de narrativa. Mais do que uma propriedade exclusiva de textos ficcionais, a narratividade é um meio para o sujeito estruturar sua relação com o tempo, com o outro e com o mundo. Nesse sentido, compreender a narratividade implica reconhecer que narrar não é apenas contar histórias, mas uma forma fundamental de produzir e compartilhar sentidos. No sentido dos estudos da semiótica, a “narratividade”, sucessão de transformação de estados, é assim explicitada, quando relacionada ao nível narrativo do Percurso Gerativo de Sentido:

Mas então todos os textos têm um nível narrativo? Para Semiótica, sim. É claro que é preciso entender narratividade como qualquer transformação de estado. Implícita ou explicitamente, todos os textos trabalham com transformações. Tomemos um que a teoria tradicional dos gêneros não poderia considerar, de maneira nenhuma, narrativo: um teorema. Esse texto articula-se em três partes: o enunciado do teorema, a demonstração e a afirmação de que a demonstração se fez (*q.e.d.*, *quod erat demonstrandum*). Quando se faz a afirmação final, o que se está dizendo é que, no texto, se passou de um estado de *não demonstrado* para um de *demonstrado*. Teremos uma descrição, quando a transformação narrativa ficar implícita, ou seja, quando se trabalhar apenas com o estado inicial ou o estado final. Por isso, é que se diz que, na maioria dos casos, não temos descrições puras, que servem elas para iniciar um texto, que, em seguida, será mudado em narração. Teremos a narração, quando se enfocar a transformação propriamente dita. Assim, uma descrição passa a narração, quando se explicita a transformação que está implícita na descrição. (Fiorin, 1995, p. 5)

No campo da teoria literária e da narrotologia, a narratividade tem sido abordada a partir de diferentes perspectivas, que buscam identificar os elementos e as condições que tornam um texto narrativo. Uma das contribuições nesse campo vem de Gérard Genette, que, em sua obra *Discurso da Narrativa* (1972), distingue três níveis fundamentais da análise narrativa: a *história* (o conjunto de eventos narrados), o *discurso narrativo* (a forma como esses eventos são apresentados ao leitor) e a *narração* (o ato de narrar em si). Essa distinção permite compreender que a narratividade não reside apenas no conteúdo dos eventos, mas também no modo como eles são organizados, mediados e enunciados (Genett, 1995, p. 159-209).

De forma complementar, Tzvetan Todorov (2006) propõe que toda narrativa parte de um estado inicial de equilíbrio, passa por uma perturbação ou conflito e encaminha-se para um novo estado de equilíbrio ao final,

A intriga mínima completa consiste na passagem de um equilíbrio a outro. Uma narrativa ideal começa por uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar. Disso resulta um estado de desequilíbrio; pela ação de uma força dirigida em sentido inverso, o equilíbrio é restabelecido; o segundo equilíbrio é semelhante ao primeiro, mas os dois nunca são idênticos. (Todorov, 2006, 135).

Dito de outro modo, essa estrutura seguiria esse passo a passo: equilíbrio, desequilíbrio, reequilíbrio, percurso idêntico aos estudos das paixões complexas propostos por Greimas, como a cólera. Ainda de acordo com Todorov, a lógica da narrativa pode ser identificada nas mais diferentes formas, da fábula até o romance. Tal modelo evidencia que a narratividade implica uma dinâmica temporal e causal, na qual os eventos se encadeiam de forma a produzir sentido e progressão.

A partir dessas abordagens, é possível identificar um conjunto de características que, combinadas, definem a narratividade de um texto ou discurso. Embora diferentes teóricos enfatizem aspectos distintos, há elementos que se mostram recorrentes nas principais formulações sobre o tema.

O primeiro desses elementos é a temporalidade. Toda narrativa se organiza em torno de uma relação com o tempo: há um antes e um depois, uma sequência de eventos que se sucedem e se encadeiam. Mesmo quando essa sequência é alterada, embaralhada ou fragmentada, como ocorre em narrativas não lineares, a relação com o tempo permanece como um eixo estruturador do sentido. Como observa Ricoeur, em *Tempo e Narrativa*, narrar é, antes de tudo, organizar o tempo da experiência, “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo: em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal” (Ricoeur, 1994, p.85)

O segundo elemento é a causalidade. As narrativas não apenas apresentam eventos em sequência, mas estabelecem entre eles relações de causa e consequência. É essa lógica causal que confere coerência à história e permite ao leitor compreender as motivações das personagens e o encadeamento dos acontecimentos.

O terceiro elemento é a transformação. A narratividade pressupõe que algo muda ao longo do percurso narrativo: um personagem aprende, uma situação se

resolve, uma identidade se reconfigura. Essa transformação é o que distingue a narrativa de uma simples descrição ou enumeração de fatos. Para este ponto, além de Todorov e Genett, Greimas e Courtés e Fiorin também contribuem para esse pensamento, que, em semiótica, estrutura todo um arcabouço teórico e metodológico operacionalizável nas análises de produção de sentido. Em seus estudos, os semioticistas defendem que toda narrativa pode ser entendida como um percurso de transformações de estado, em que sujeitos buscam objetos de valor e passam por provas que modificam sua relação junctiva com eles (conjunção ou disjunção)

O quarto elemento é a presença de um narrador. Toda narrativa é mediada por uma voz ou instância que organiza e apresenta os eventos ao leitor. Essa mediação não é neutra: o narrador seleciona o que contar, como contar e em que ordem, interferindo diretamente na construção do sentido (Genett, 1995, p. 211).

Por fim, o quinto elemento é a configuração de um mundo narrativo. A narratividade implica a construção de um espaço ficcional habitado por personagens, cenários e situações que, mesmo quando fantásticos, guardam uma coerência interna (Eco, 1994, p. 108). Um exemplo dessa construção de mundo pode vir através de *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997), que nos apresenta um mundo repleto de magia que vive, não tão discretamente, ao lado de um mundo sem magia — o nosso mundo “real”, entre aspas, considerando que o real é produzido como efeitos de sentido.

Quando entendemos o processo de construção de uma narrativa (narrador, tempo, estado, mundo), podemos começar a pensar em que lugar essas histórias podem ser encontradas. No que diz respeito aos suportes e produtos em que a narratividade se manifesta, é importante reconhecer que ela não se restringe ao texto literário impresso. A narratividade está presente em múltiplas formas culturais e midiáticas: no cinema, nas séries televisivas, no bate-papo cara a cara ou não, nos jogos digitais, nas histórias em quadrinhos, nos podcasts, nas narrativas transmídia e, claro, na literatura. Cada um desses suportes articula os elementos narrativos de maneiras específicas, em função de suas linguagens, recursos e modos de recepção. No campo da literatura, a narratividade encontra, talvez, sua expressão mais elaborada e diversificada. O romance, como gênero narrativo de longa extensão, oferece condições para o desenvolvimento de personagens complexas, a construção detalhada de mundos ficcionais e a exploração de temporalidades

diversas. Desde o século XVIII, o romance consolidou-se como a forma narrativa central da modernidade literária, sendo capaz de abarcar temáticas sociais, psicológicas, históricas e filosóficas, como discutido no capítulo anterior.

Contudo, a narratividade literária não se esgota na forma romanesca convencional. O conto, a novela, a poesia narrativa, a crônica e mesmo as formas híbridas contemporâneas (como o romance em fragmentos, o *diário ficcional* e a narrativa epistolar) exploram diferentes possibilidades de organização narrativa. Em todas essas formas, é possível identificar os elementos constitutivos da narratividade, sendo elas a temporalidade, causalidade, transformação, mediação narratorial e construção de um mundo ficcional.

Além disso, a literatura contemporânea tem sido marcada por um crescente interesse nas possibilidades de tensionar e reconfigurar essas estruturas narrativas tradicionais. Autoras e autores exploram narradores pouco confiáveis, temporalidades fragmentadas, finais em aberto e estruturas não lineares, problematizando a própria ideia de narratividade e expandindo seus limites. Esse movimento dialoga diretamente com as transformações culturais e tecnológicas do nosso tempo, abrindo espaço para novas formas de contar e de experienciar histórias, conforme será aprofundado nos subcapítulos seguintes.

4.2 NARRATIVAS NÃO LINEARES

A “não linearidade” é definida cientificamente como um processo que comporta indeterminação e imprevisibilidade, se caracterizando por situações em que o funcionamento previsto é interrompido por algo excepcional. No campo da comunicação, o conceito é frequentemente utilizado para diferenciar o hipertexto da escrita tradicional, embora a nota de rodapé, por exemplo, seja um elemento caracterizador de viés de não linearidade nos textos tradicionais. O hipertexto é visto como o rompimento da sequencialidade, permitindo que a informação seja organizada em rede e que o leitor tenha autonomia para construir seu próprio percurso.

Entretanto, existe uma complexidade e confusão conceitual porque o senso comum teórico incorporou a ideia de que a escrita é estritamente linear, definindo uma separação entre eles, como dito anteriormente. O problema central é que as pessoas raramente relacionam a escrita tradicional com a não linearidade, tratando

a mesma como um suporte limitado à sequencialidade, enquanto reservam o termo não linear apenas para o universo digital (Gonçalves; Barbosa, 2015, p. 703).

Essa dicotomia é considerada uma explicação simplista, que ignora que a “deslinearização” não depende apenas do suporte tecnológico, mas também das práticas e intenções de quem lê e do objeto que será lido.

Por isso, apesar dessa visão limitada, é a materialidade da escrita que guia e possibilita uma leitura não linear, pois ela também pode oferecer, da forma como é estruturada, uma reversibilidade. O texto escrito fica armazenado, servindo como um mapa que permite ao leitor passear e realizar uma navegação irregular (Gonçalves; Barbosa, 2015, p. 703). Assim, não precisamos ver a escrita como uma prisão sequencial, mas sim a ferramenta que permite ao leitor traçar sua própria “linha de leitura”, transformando o ato de ler em um processo de deslinearização guiado pelo próprio texto.

Essa perspectiva desloca a compreensão tradicional da escrita como registro fixo, aproximando-a de uma lógica um pouco maior. Se a materialidade do texto já contém em si a possibilidade da reversibilidade, então a linearidade não é uma imposição natural da escrita, mas uma convenção histórica. A tradição literária se consolidou, como explicado anteriormente, como uma organização narrativa com princípio, meio e fim, estruturada por uma progressão causal que orienta o leitor por um percurso que pode ser previsível. Entretanto, a produção moderna e contemporânea procura explorar justamente o potencial presente na própria materialidade do texto.

Técnicas como o fluxo de consciência, exploradas por autores como Virginia Woolf e Clarice Lispector, foram fundamentais para “bagunçar” a cronologia tradicional da ordem dos acontecimentos e da narração e por como prioridade o tempo subjetivo. Nessas narrativas, passado e presente coexistem, dissolvendo a linearidade temporal e aproximando a escrita do movimento descontínuo da memória e da percepção (Camargo, 2023). O leitor é convocado a reconstruir as conexões entre fragmentos de consciência, exercitando uma leitura que exige atenção redobrada e disposição para a ambiguidade que se abre para diferentes interpretações.

Em um outro exemplo, essa não linearidade adquire materialidade concreta em obras que transformam o próprio suporte em elemento estratégico de significação. Na obra *Rayuela* (1963), o autor propõe um romance estruturado em

forma de “tabuleiro”, oferecendo ao leitor diferentes possibilidades de percurso. Ao sugerir uma ordem alternativa de capítulos, o autor instaura uma arquitetura circular que pode conduzir a um loop narrativo, desfazendo a ideia de encerramento definitivo.

Já em *S.: O Navio de Teseu*, concebido por J. J. Abrams e Doug Dorst, a não linearidade aparece na sobreposição de camadas narrativas: o romance fictício atribuído a V. M. Straka e as anotações manuscritas de dois leitores que dialogam nas margens do livro. O texto central e os comentários coexistem e competem pela atenção, obrigando o leitor a administrar diferentes temporalidades e perspectivas (Camargo, 2023, p. 20). De modo semelhante, em *O mez da gripe* (1998), Valêncio Xavier utiliza recortes de jornais, anúncios e documentos históricos para compor uma narrativa fragmentária sobre a gripe espanhola de 1918. A técnica da bricolagem³ transforma o leitor em montador de sentidos, responsável por articular fragmentos verbais e visuais em uma experiência intertextual.

Com isso, obras que apostam em uma narrativa não linear deslocar deslocando o leitor da posição de consumidor passivo para a de coautor criam, assim, um processo de interatividade fundamentalmente para a concepção de obras desse estilo.

4.3 INTERATIVIDADE E LEITURA NÃO LINEAR

A discussão sobre narrativas não lineares abre espaço para uma questão central: se o texto já contém em si a possibilidade da reversibilidade, o que acontece com o leitor diante dessa abertura? Mais do que um receptor passivo de sentidos já entregues, o leitor é, nesse contexto, um agente ativo na construção da experiência narrativa. Nesse momento, devemos pensar a leitura, também, como um processo de produção de sentido que envolve mediações, interpretações e escolhas.

Essa perspectiva encontra fundamento na teoria da recepção, especialmente nos trabalhos de Wolfgang Iser. Em *O Ato da Leitura* (1996), Iser argumenta que o texto literário nunca diz tudo, ele possui “lugares de indeterminação”, lacunas estruturais que convocam o leitor a preenchê-las com sua imaginação, repertório e experiência.

³ Prática de realizar pequenos trabalhos de reparo, manutenção, montagem ou decoração por conta própria, sem a ajuda de profissionais.

Se a princípio é a imagem que estimula o sentido que não se encontra formulado nas páginas impressas do texto, então ela se mostra como produto que resulta do complexo de signos do texto e dos atos de apreensão do leitor. O leitor não consegue mais se distanciar dessa interação. Ao contrário, ele relaciona o texto a uma situação pela atividade nele despertada. (Iser, 1996, p. 35)

Para o autor, o sentido da obra não reside totalmente no texto, nem exclusivamente no leitor, mas no encontro entre ambos⁴. O leitor não apenas recebe a narrativa, mas a realiza e cada realização é singular, pois os repertórios que cada leitor consegue levar à leitura são diferentes de outra pessoa.

A “incompletude constitutiva”, que Iser aponta como condição estrutural de todo texto literário, assume formas ainda mais evidentes nas narrativas não lineares. Nesse estilo de narrativa, além da interpretação do texto verbal, o leitor também interfere no estrutural. Ele escolhe percursos, decide trajetórias, determina, em alguma medida, a própria ordem dos acontecimentos, fazendo com que os “lugares de indeterminação” de Iser se expandam do plano do conteúdo para o plano da forma.

É nesse ponto que a noção de leitor-modelo, formulada por Umberto Eco no capítulo 3 de seu livro *Lector in Fabula* (1993), intitulado de *El Lector Modelo*, se encaixa. Para Eco, todo texto prevê um leitor-modelo, que seria uma figura hipotética inscrita na própria estrutura da obra. O autor afirma que escrever é sempre construir um leitor, da mesma forma que ler é sempre construir um autor (p. 72-81).

Retornando para *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção* (1994), Eco aprofunda essa ideia por meio da metáfora do bosque. A obra de ficção é comparada a um bosque no qual o leitor não é um passageiro conduzido por trilhos fixos, mas alguém que deve escolher seus próprios caminhos. Assim, ele também nos apresenta dois tipos de leitor, o modelo, já citado, e o empírico,

O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. (Eco, 1994, p. 16)

⁴ Diferentemente, da célebre tríade estudada por Umberto Eco (2005, 2000, 1993), intenção do autor, intenção do texto e a intenção do leitor (respectivamente: *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*), o semiótico privilegia, inicialmente, como intenção “predominante” de leitura a do objeto-texto em si, isto é, a intenção da obra.

Este último, o leitor empírico, é aquele que percorre o bosque segundo seus próprios desejos e repertórios, já o leitor-modelo é aquele que o texto pede para ele ser.

A metáfora do bosque permite articular a relação entre a liberdade do leitor e os limites da obra. Para Eco a interatividade consegue reconfigurar a narrativa. Com isso, pode voltar ao que já tínhamos ressaltado, o leitor não cria do zero, mas age dentro de um campo de possibilidades previamente formulados pelo autor. A liberdade de escolha é sempre uma liberdade dentro do objeto, e é justamente esse jogo entre abertura e limite que faz as experiências das narrativas interativas.

Seguindo essa ideia, podemos pensar em diferentes tipos de interatividade, numa linha de gradação. Em um extremo, estão obras em que a interatividade é sobretudo interpretativa, em outras palavras, o leitor não altera a ordem dos eventos, mas constrói ativamente os sentidos a partir das lacunas e ambiguidades do texto (Woolf, *Lispector*). Em um outro ponto estão obras em que a estrutura material já organiza possibilidades de percurso, como os romances de capítulos embaralhados, as narrativas com bifurcações ou os textos que incorporam fragmentos, documentos e camadas de leitura simultâneas como os exemplos discutidos no subcapítulo acima. Em um grau ainda mais avançado, estão as obras em que o leitor intervém materialmente no próprio livro, ativando elementos físicos, táteis, visuais ou olfativos que participam diretamente da construção de sentido. Nesse último caso, os "lugares de indeterminação" de Iser não são apenas semânticos ou estruturais, eles são também, sensoriais e corporais.

Essa dimensão sensorial da leitura aponta para algo que tanto Iser quanto Eco reconhecem, cada um a seu modo, que o leitor não é apenas uma mente que interpreta, mas um corpo que experimenta. Quando a obra potencializa essa dimensão, colocando encartes que simulam objetos da ficção, texturas que variam conforme a cena, elementos que extrapolam o texto verbal contínuo, ela amplia o campo de atuação do leitor para além da página. O bosque de Eco passa a ter cheiro, temperatura, superfície. Os lugares de indeterminação de Iser ganham corpo. A partir disso, a leitura deixa de ser uma atividade exclusivamente cognitiva e passa a ser também uma experiência vivida no corpo.

Interatividade e leitura não linear não são, portanto, opostos à tradição literária, são expansões das possibilidades da mesma. É a partir desse

entendimento que se organiza o capítulo seguinte. Se a teoria nos mostra que o leitor é um agente participativo da narrativa, e se a não linearidade e a interatividade são formas de tornar essa condição viável, o desafio que se coloca é prático: como materializar um livro artesanal com essas ideias? O *Diário do Diário*, apresentado no capítulo a seguir, registra justamente esse processo.

5 O DIÁRIO DO DIÁRIO: O PROCESSO DE PRODUÇÃO

Para a concepção deste capítulo, a autora deste trabalho pede uma respeitosa licença ao referencial bibliográfico e às normas de escritas voltadas para a produção de textos acadêmicos. A partir daqui, será desenvolvida a trajetória da concepção e produção da peça (Diário), de forma pessoal e subjetiva, utilizando da narração em primeira pessoa.

5.1 POR QUE UM LIVRO E POR QUE *ESSE* LIVRO?

Eu soube que queria fazer um livro para meu TCC desde a primeira recepção de calouros de que participei, sendo eu, claro, uma das calouras. Essa certeza chegou até mim durante um momento dedicado para alunos recém-formados, que compartilharam suas vivências dentro do curso. Uma dessas egressas era, se não me falhe a memória, Clara, que contou animadamente sobre o livro que produziu para se formar. Na época, ainda estávamos tendo aulas remotas por conta da pandemia e ninguém, a não ser os móveis do meu antigo quarto, viram minha animação quando eu percebi que tinha entrado no melhor curso possível para atingir o objetivo que tinha: escrever.

Esse episódio aconteceu em setembro de 2021, quase cinco anos atrás, e desde lá maturei dentro de mim esse querer fazer um livro para me formar. Todas as pessoas que passaram por mim durante a minha formação podem confirmar esse meu desejo, que nunca foi guardado ou repensado. O fim de toda essa trajetória seria um livro, eu só não sabia que livro seria esse.

Passei por boa parte da minha graduação tentando me aproximar o máximo possível da escrita, em qualquer um dos meus formatos. Entrei em contato com roteiros de rádio e de cinema, assim como me apaixonei pelo desafio que é a escrita acadêmica e a redação publicitária e a escrita jornalística. Inclusive, estive presente em quase todas as cadeiras de jornalismo disponíveis e, até hoje, peço permissão para entrar em cadeiras de crítica mesmo que eu não esteja matriculada.

Essa procura toda, por todas essas áreas foi — e eu consigo compreender isso agora — para tentar suprir a minha vontade de ter cadeiras que falassem e fizessem literatura. Não quero que essa minha afirmação soe como uma renúncia ao meu curso e sua grade, jamais seria. O curso de Comunicação Social me deu todos

os aportes para que eu chegasse ao final deste trabalho, sejam esses aportes figurativizados em meus colegas, meus professores, a prática da escrita ou o referencial bibliográfico que casasse com minhas necessidades. Ser uma comunicadora em formação me tornou uma escritora muito melhor. Mas, eu não posso deixar de ressaltar a falta da literatura como um objeto importante para a comunicação, sendo ela apresentada pela grade curricular mais como um suporte do que como um meio.

Por conta disso, passei por um processo de insegurança ao pensar em como iria inserir um livro, ficcional e escrito por mim, no meu percurso. Além disso, o medo influenciou o meu cultivo de ideias e, quase às portas da primeira cadeira em que abordamos as ideias do TCC, eu ainda não sabia sobre o que seria o meu livro.

A reviravolta aconteceu, ironicamente, durante uma cadeira de produção sonora, em 2023. Para essa matéria, tive a sorte de idealizar e produzir *Sinto Lembranças Suas* (SLS⁵), um audiodrama que fala sobre uma história de amor durante um festival multicultural no interior de Pernambuco, em Garanhuns, minha cidade natal. Esse trabalho mudou tudo. SLS andou comigo por mais de um ano, sendo contemplado com bolsas e participações em eventos tanto de escrita criativa, quanto acadêmicos, fazendo com que eu tivesse a coragem que faltava para juntar esses dois mundos. Após meses de trabalho com esse audiodrama, eu finalmente defini qual seria a história do meu livro: uma história de amor entre mulheres sáficas, que se passava no mesmo universo de *Sinto Lembranças Suas*, um festival multicultural de Pernambuco.

Aqui, é importante ressaltar dois traços da minha personalidade que influenciaram na ideia do audiodrama e também do livro. Eu sou natural de Garanhuns, como eu disse, uma cidade localizada no Agreste Meridional de Pernambuco. O município é conhecido por ter um dos festivais culturais mais reconhecidos do país, o Festival de Inverno de Garanhuns (FIG), que está presente em todas as minhas lembranças de infância, adolescência e, agora, vida adulta. Não há, para mim, ambiente mais propício para uma história de amor — ou uma história de qualquer temática. Assim, o FIG, nas minhas histórias, se tornou o *Festival Novas Autoras*.

⁵ SINTO LEMBRANÇAS SUAS [Locução de]: MARIA EDUARDA ALEXANDRE RODRIGUES. Caruaru, Bolsa de Incentivo à Criação Cultural, Março 2024. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5qsdsHSBGiJLGLyDORwBlz?si=473666f2f454460c>. Acesso em: 20 jun. 2026

Já o meu outro traço tem a ver com minha forma de enxergar as maneiras de amar presentes no mundo, principalmente como uma mulher bissexual. Tomo para mim a responsabilidade, tanto enquanto comunicadora, escritora e/ou ativista, de trazer para minha escrita temáticas que devem ser tratadas com cuidado e respeito. Falar de um relacionamento homoafetivo também é falar sobre o que acredito, por isso dois homens antes (SLS), por isso duas mulheres agora, e por isso todos eles e muito mais em meus próximos projetos — incluindo neles alguns trabalhos acadêmicos que desenvolvi nos últimos anos e apresentados em congressos.

Finalizando essa (grande) contextualização, volto para à primeira luz que acendeu minhas ideias para a formulação deste trabalho. Estava definido, eu falaria sobre uma história de amor, sáfica, em um universo que já tinha criado. Faltava, então, o que me faria pensar não apenas no conteúdo que eu faria, mas também na *forma*.

No começo de 2024, Marcelo Machado Martins ainda não era meu orientador de TCC, mas sim meu professor de Comunicação e Semiótica. Durante a cadeira, Marcelo insistiu em me conduzir ao cuidado que devemos ter ao apresentar um conteúdo, levando em consideração que tudo ao redor desse conteúdo pode — e deve — afetar na interpretação de um texto. Tudo, no fim, é texto. Influenciada por Martins e por Greimas, minha mente começou a pensar em como o *Festival Novas Auroras* poderia ser mais palpável. Ele não existia além da minha escrita, mas, poderia, certo?

Assim, eu entendi e comecei a querer que meu livro fosse para além de uma escrita “tradicional” e que também comportasse em seu texto elementos táteis, visuais, que contribuíssem para a leitura e a credibilidade da (não tão) real existência daquele universo. Pronto, nós tínhamos mais uma camada. Seria um livro de romance romântico interativo. Agora, eu só precisava de um professor que trabalhasse comigo essa ideia. Certo que a capa do TCC já nos apresenta um spoiler de quem foi e de quem é esse professor, na qual eu devo toda gratidão por ter aceitado trabalhar comigo.

Assim, com a carta de aceite de Marcelo para ser meu orientador, iniciei a cadeira de TCC1 já certa de tudo, nada seria capaz de bater de frente com tínhamos pensado, a não ser a grade do curso. De forma resumida, o curso de Comunicação não poderia avaliar um trabalho só pela escrita, eu teria que investir, seriamente, na produção técnica do trabalho, a produção editorial. Essa lembrança da coordenação

só redobrou o ensinamento de Marcelo sobre a importância de conteúdo e material andarem juntos e, a partir disso, esse pensamento foi a marca principal de toda essa produção.

O “último” grande detalhe que mexeu diretamente na concepção do livro foi o seu formato em gênero, em outras palavras, quando decidimos que ele seria um diário e assim, tomar para si todas as características que iam o reconhecer como um diário. A ideia surgiu pelo seguinte pensamento: queríamos colocar bilhetes, ingressos, flores e quaisquer outros adereços que demonstrassem que havia alguém se apaixonando durante a história e não tinha, dentre tantas opções de formato, uma que casasse tanto com a proposta íntima e afetiva que pensávamos.

Com isso, tínhamos os três pilares base: um romance romântico, interativo e no formato de diário. Após toda essa trajetória, nasceu, finalmente, a ideia concreta de como seria *O Diário de Elis*.

Agora só precisávamos produzi-lo.

5.2 A ESCRITA

O processo de escrita do livro (**Apêndice A**) durou, mais ou menos, cinco meses. Cheio de idas e vindas. Formular Elis, seu tom de voz e sua personalidade foi um processo de escrita muito diferente de outros personagens porque, diferentemente de outras criações, eu sentia que precisava conhecer Elis de uma forma muito profunda para entender como seria ela conversando com seu Diário — que aqui nasce com D maiúsculo para representar a importância de seu papel enquanto personagem.

Foram meses formulando seu gosto musical, o que ela fazia, quais eram seus amigos, por qual tipo de pessoa ela se apaixonaria e todos os outros adereços sobre ela que, de forma explícita ou não, entrariam para história. Elis, no fim, é muito parecida comigo, mas diferente também muito diferente. Não fazemos o mesmo curso, nem moramos no mesmo lugar e não temos a mesma relação com nossos pais. Ela escreve um diário e eu não. No fim, ela precisava tomar caminhos próprios para que isso também me ajudasse a construir um universo, um festival, uma casa, um amor, que ornasse com ela.

O *Festival Novas Auroras* é um grande pano de fundo aqui. A nossa protagonista já conhece bem o festival, não fica apresentando ele ao leitor, afinal, ela está escrevendo para um diário. Ela retorna a cidade dela na época em que acontece o festival, conhecendo e reconhecendo detalhes e é aqui, nesses sutis momentos, que também conhecemos o festival. Para escrever a ambientação, catuquei todas as minhas lembranças dos polos, dos palcos, do mapa que tenho formulado na minha cabeça. Também pesquisei notícias, calendários e informes sobre edições anteriores do FIG para que eu pudesse projetar uma mapa que realmente existe em um universo que só existe em partes, pensando cuidadosamente nos elementos táteis que iriam ajudar nessa construção de ambiente. Inclusive, ao escrever cada capítulo — que aqui chamamos de dia — já havia um elemento pensado para ele, para que houvesse uma conversa clara entre texto e objeto.

Para além disso, outros cuidados que tivemos foi com as regras que caracterizam o diário enquanto gênero: local, data, vocativo e assinatura. Fora, claro, a oportunidade que o formato nós dá para brincar com cores, rasuras, erros gramaticais ou escolhas contrárias a uma norma culta.

Um outro detalhe muito interessante que escolhemos para a montagem da história, para definir ao nosso leitor a linha temporal sobre a que se passaria a narrativa, foi, justamente, a não escrita. O que seria isso? Bom, tanto nas primeiras páginas do livro, quanto nas últimas, optamos por rasgar as páginas, deixando poucas indicações de escrita de dias que já se passaram e que não vão dar ao leitor informações sobre momentos anteriores de Elis. O mesmo acontece no final. Para além da delimitação de tempo, também escolhemos isso para trazer a sensação de que a personagem tem o hábito de escrever em um diário, independente do tempo da história apresentada.

Escrever esse projeto foi demorado e desafiador, com várias reformulações e processos de reescrita. Mas, sem dúvida, dar vida a Elis e seu mundo foi uma das experiências mais introspectivas que já tive, dando espaços para facetas de comunicadora e escritora que eu não tinha descoberto até então.

5.3 PRODUÇÃO

A produção editorial foi feita paralelamente ao processo de escrita, até porque era necessário que tudo conversasse, como explicado no tópico anterior. Mas para além dos cinco meses de escrita, a produção teve uma adição de mais dois meses, que correspondem ao processo de impressão e montagem estrutural do livro.

Após a escrita, houve o processo de diagramação, onde optamos por organizar o livro para ser impresso em livreto, que facilitaria a sequência de páginas quando impresso. Nesta etapa, também passamos por bifurcações na escolha da fonte, que precisava se assemelhar, o máximo possível, com a letra cursiva de alguém. Confesso, que para isso, procurei fontes que mais se assemelhavam a minha letra, que não é tão bem desenhada e nem passou por muitas mudanças desde minha alfabetização. Dentre todas que observamos, e recebemos por indicação, a Schoell parecia a que se encaixa mais na proposta e seguimos com ela na diagramação e preparação do texto para, depois, seguirmos para impressão do livro.

Depois desse projeto, não há pessoa que conheça mais sobre papéis do que eu, já que durante a formulação dos elementos que precisam ser impressos, a escolha do tipo de papel afetaria na construção de sentido que aquela peça queria produzir. Assim, além de pensar no que iria em cada lugar, precisávamos escolher o material mais adequado para aquele cenário. Por isso, cada elemento foi impresso em diferentes tipos de papel (fotográfico, couchê, adesivo e outros) e em diferentes gramaturas.

O design de cada peça também foi produzido de forma autoral, correspondendo às indicações de conteúdo e propósito que tinham sido apresentados na parte escrita, como, por exemplo, **(Apêndice B)**. Quando Elis passeia pela primeira vez pelo festival, ela deixa no diário um folder com informações sobre edição do ano em que se passa a história. O objetivo dessa junção foi, justamente, apresentar um pouco mais do festival ao leitor, que não terá “respostas” da personagem em relação a isso, mas que com um elemento que torne mais tangível a existência daquele universo, ele possa se sentir inserido no ambiente.

Juntamente com as peças impressas, os objetos internos também compartilham espaços com componentes pensados e criados de outra forma, mas que também surgem com o mesmo objetivo. Dentre esses elementos há, por exemplo, um saquinho de pipoca, como também uma palheta que ela conseguiu pegar após um show. Tudo isso para mostrar que o diário é, para Elis, um ambiente de confiança, mas também um receptáculo de memórias que são construídas não só com suas palavras, mas com objetos afetivos que ela guarda desses momentos.

Seguindo por esse caminho, trazer peças que mexessem com o sentido olfativo também foi um dos nossos objetivos. Um exemplo dessa nossa empreitada foi borrifar um pouco de café na conta da cafeteria, para que a projeção do ambiente que queremos formular seja não só tátil, mas também olfativa.

Uma outra estratégia que formulamos para o livro, pensando nessa interação que o leitor pode ter com a obra, um capítulo (um dia) foi planejado para ser um mini game. Sendo mais explicativa, o capítulo funciona da seguinte forma: nas páginas anteriores o leitor vai ter “recebido” uma receita da família de Elis, que vai estar gasta e com medidas pouco visíveis. Posteriormente, no capítulo que planejamos para ser um jogo, deixamos na borda das páginas os ingredientes que estavam faltando na antiga receita, incentivando que o leitor leve a história para sua cozinha e faça a receita junto de Elis.

Ademais, para além das interações dessas interações, também foi discutido e planejado a parte externa (**Apêndice B**) do livro: a capa, contracapa e a guarda — folha colada nas capas — que apesar de contribuir com o conteúdo interno, foi formulada com a capa.

O livro tem a aparência (capa e contracapa) de cor vermelha, de tecido liso, colado em Papelão Holler, recomendado para livros de capa dura. Na parte da frente, decoramos com um E de Elis em branco e na parte de trás deixamos vazia. O efeito que queremos causar é de ser, genuinamente, um diário que alguém esqueceu por aí e, aleatoriamente, alguém (o leitor) o encontrou, mas também parecer com caderno de anotações que alguém compraria para o dia a dia, sem muitos adereços. Por fim, na folha de guarda, colamos figurinhas que representam um pouco da personalidade de Elis, de sua história antes da narrativa apresentada, partido do pressuposto de que, por ser um diário, ela não vai explicar para ele quem ela é ou o que faz, nós que temos que descobrir, analisando e juntando os “quebra-cabeças” que o texto traz, inclusive literalmente.

O toque final que trazemos para o livro é, além da inserção dos elementos táteis entre as páginas, o rasgar das páginas iniciais e finais, realizamos as marcações de canetas coloridas sublinhando, circulando e apontando para partes do trecho que, por algum motivo, são importantes para Elis e conseqüentemente para nós também.

*** **

Isso é uma breve descrição de tudo que foi feito nesse projeto. Nele tem muito, muito de mim. Um autor brasileiro, chamado Igor Pires, fala em seu *Textos crueis demais para serem lidos rapidamente* (2017), que escrever e apresentar o que fez para o mundo é como servir seu coração em uma bandeja. Produzir e utilizar esse livro como meu TCC, é uma prova viva do que Igor defende. Meu coração está aqui, pertinho do coração de Elis.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizarmos este trabalho, é importante retomar o caminho percorrido por este Relatório em sentido contrário, começando do produto concebido, para revisitar os fundamentos teóricos que o sustentam e relembrar a motivação e o objetivo do que foi proposto.

O *Diário de Elis*, apresentado no Apêndice, materializa o que se idealizado ao longo desta pesquisa, um romance romântico ficcionalizado sob a forma do gênero diário, um romance diarístico. Não se trata de uma narrativa romântica simplesmente acompanhada de elementos avulsos de um diário, mas da junção de dois gêneros em um único objeto. O livro de artista aqui proposto integra a estrutura do romance, com seu desenvolvimento e seus conflitos, juntando com a intimidade presente no diário. Texturas, dobras, encartes e cheiros, trabalhados como linguagem etc. são inseridos aqui para tornar este mundo ficcional, já anunciado pela escrita, um universo expandido através da provocação de outros sentidos.

Esse processo de produção, registrado em “O Diário do Diário”, só foi possível porque, antes, este trabalho discutiu a narratividade e a não linearidade como categorias que sustentam teoricamente a proposta. Ao reconhecer, com Iser (1996) e Eco (1994), que o leitor não é um receptor passivo, mas um agente que preenche lugares de indeterminação, e escolhe percursos e participa da construção do sentido, tornou-se possível produzir um livro em que a interatividade se manifesta não apenas na interpretação, mas também no plano material, tátil, visual e estrutural, e em que a própria mistura entre romance e diário já ter, por si, uma forma de não linearidade, já que o tempo e a sequência da narrativa são afetados pelas datas, e a ordem dessas datas, escolhidas pela dona, ou dono, do diário.

Essa concepção dialoga diretamente com a discussão sobre produção editorial e livro de artista, na qual se evidenciou, com Bogo (2018), Silveira (2008) e Carrión (2011), que cada escolha técnica — papel, encadernação, tipografia, acabamento — não é uma decisão neutra, mas produtora de sentido. Ao assumir, como autora-editora, a responsabilidade sobre a totalidade da experiência do objeto, esta pesquisa reafirmou que forma e conteúdo do livro não podem ser dissociados.

Essa compreensão, por sua vez, se baseia porque o livro foi, antes, discutido em sua materialidade histórica e cultural, como objeto que atravessou “melhorativamente” o papiro, o pergaminho, o códex e a prensa, refletindo e

moldando, em cada etapa, as condições de seu tempo. Reconhecer o livro como artefato técnico e simbólico, e não como suporte neutro, foi o que levou a autoria a defender, ao longo deste trabalho, que a materialidade integra a própria construção da narrativa e vice e versa.

Por fim, toda essa trajetória se justifica quando se retoma a premissa que guiou esta pesquisa desde sua Introdução, que é a defesa da literatura como instrumento comunicacional, assim como aponta Reimão,

Há um pressuposto teórico-conceitual fundamental: o livro é um instrumento de comunicação social e para uma compreensão ampla da multiplicidade de papéis, sentidos e funções que o livro pode desempenhar histórica e socialmente é necessário abordá-lo em correlação com os demais instrumentos de comunicação social" (2015, p. 191).

É justamente essa correlação entre livro, literatura e comunicação que este Trabalho de Conclusão de Curso buscou evidenciar, que o livro não é apenas suporte de uma narrativa romântica em forma de diário, ou de qualquer outra temática e formato, mas um meio comunicacional que, ao articular linguagem verbal, visual e material, transforma a leitura em uma experiência que também comunica.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. Revisão e atualização Briquet de Lemos; edição Luciano Trigo, Paulo Geiger. 2. ed. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2008.

BRACCHI, Daniela Nery. Entre imagens e o folhear de páginas: anotações sobre a narrativa fotográfica e o livro. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 15, n. 33, jan. 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.52243>. Acesso em: 11 jun. 2026.

BERLIN, Isaiah. **As Raízes do Romantismo**. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Fósforo Editora, 2022.

BOGO, Marc Barreto. O design sensível do livro. **Actes Sémiotiques**, n. 121, 2018. Disponível em: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/6070>. Acesso em: 11 jun. 2026

CAMARGO, Claudia Regina. **Literatura e hipertexto**: a não linearidade e a formação do (hiper)leitor. 2023. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Centro Universitário Campos de Andrade. UNIANDRADE, Curitiba, 2023.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: UNESP, 2002.

DARNTON, Robert. **A questão dos livros**: passado, presente e futuro. Tradução de Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. Tradução de Ricardo Pochtar. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FIORIN, José Luiz. Noção de texto na semiótica. **Organon**, v. 9 , n. 23, p. 163-174, 1995.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, [s.d.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GONÇALVES, Márcio Souza; BARBOSA, Rafael de Oliveira. Comunicação, linearidade e não linearidade: costurando conceitos e práticas. **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, p. 694-712, 2015.

GOODY, Jack; WATT, Ian. **As consequências do letramento**. Tradução de Waldemar Ferreira Netto. São Paulo: Paulistana, 2006.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (orgs.). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

MOLLIER, Jean-Yves. A história do livro e da edição: um observatório privilegiado do mundo mental dos homens do século XVIII ao século XX. Tradução de Clara Furtado Lins. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 25, n. 42, p. 521-537, jul./dez. 2009.

NAVAS, ADOLFO. Arte em livros - Brasil - . In: DERDYK, Edith (Org.). **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2019. p. 35-57.

NIELSEN BOOKDATA. **Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro**: ano base 2024. São Paulo: Sindicato Nacional dos Editores de Livros; Câmara Brasileira do Livro, 2025. Disponível aqui. Acesso em: 24 março. 2026.

Pires, Igor. **Textos cruéis demais para serem lidos rapidamente**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Planeta, 2017.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: tomo 1. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Revisão técnica de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

ROCHA, Ruth; ROTH, Otávio. **A história do livro**: o homem e a comunicação. Ilustrações de Raquel Coelho. 1. ed. digital. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2014. E-book.

REIMÃO, Sandra. História do livro e diálogo com a comunicação. *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)* - v.4, n.2, jul./2015 - dez./2015 - ISSN 2238-5126.

SILVA, Jocelma B.; PEREIRA, Márcia H. de Melo. Escrever a própria vida: aspectos estilísticos do gênero diário pessoal. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, Salvador, v. 01, n. 02, p. 295-312, maio/ago. 2016

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008

SORDET, Yann. **História do livro e da edição**: produção & circulação, formas & mutações. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Ateliê Editorial, 2023.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ZAFÓN, Carlos Ruiz. **A sombra do vento**. Tradução de J. Teixeira Aguiar. Rio de Janeiro: Suma, 2012.

APÊNDICE A – PRODUTO: *O Diário de Elis*

Ficha técnica

- Título: *O Diário de Elis*
- Autor(a): Maria Eduarda Alexandre Rodrigues
- Gênero: Romance Romântico/ Diário
- Formato: Capa dura
- Cor de capa: Vermelha
- Cor de páginas: #FDF6E2
- Impressão: Frente e verso
- Tipo de papel: Offset 75gm
- Dimensão: A5 (14,8 x 21 cm)

Livro

- [Acesso ao livro versão A4;](#)
- [Acesso ao livro versão A5, para impressão em livreto.](#)

APÊNDICE B – PRODUTO: Elementos

Instruções

As duas pastas disponibilizadas abaixo comportam os elementos produzidos, impressos e adquiridos para compor as peças interativas do livro. Um detalhe que acrescentamos também, para os elementos impressos, foi uma tabela que informa a data que cada um deles corresponde, o tipo de papel utilizado para impressão e curiosidades específicas sobre cada um. Já na pasta de outros elementos, consta uma tabela informando a data que cada um se relaciona, para ajudar na identificação e leitura.

Pastas dos elementos

- [Acesso aos elementos impressos](#);
- [Acesso aos elementos impressos para folha de guarda](#);
- [Acesso aos outros elementos](#).

APÊNDICE C - PRODUTO

Passo a Passo da produção prática do produto

O objetivo deste apêndice é trazer, com detalhes, o processo prático da costura do miolo e encadernamento do livro *O Diário de Elis*. O motivo por essa descrição não estar no capítulo 5, intitulado de “O Diário do Diário”, é devido a parte da montagem da obra ter sido feita após a finalização do capítulo. Por conta disso, medidas sobre materiais, estética e abordagens para a fabricação não tinham sido tomadas e, por essa razão, não podiam ter sido trazidas ao texto anterior.

Seguindo a finalidade do apêndice, começamos a descrever a etapa citando os materiais utilizados. Para a costura do miolo os objetos foram: linha de pipa número 10, agulha curva e o bloco de páginas (o conteúdo do livro). Para a produção, realizamos três furos na lombada das folhas, sendo uma no centro, uma na parte superior (cabeça) e uma na parte inferior (pé). Começamos introduzindo a linha no furo central, de dentro para fora e depois fomos para o superior, puxando a linha de fora para dentro. Após esses movimentos, levamos a linha para o furo inferior, de dentro para fora, finalizando com a linha passando pelo fio central novamente, de fora para dentro. Encerrando a amarração, cortamos o excesso de linha e realizamos dois nós para fixar os fios.

Por causa da quantidade de papeis — 102 páginas — tivemos que deslizar as mãos folha por folha, para assentar as mesmas e colá-las na lombada da capa.

A propósito, para a produzir a capa foi necessário os seguintes materiais: papel holler (A5), também conhecido como papel papelão, papel vermelho de alta gramatura e com baixa translucidez, cola de artesanato, água, pincel (115-18), papel sulfite vermelho (A4) e papel sulfite branco (A4), ambos com 75 de gramatura. Já para confeccionar, começamos cortando o papel vermelho sulfite ao meio, para colar no que seria a parte interna da capa do livro, formada por duas folhas holler. Essa escolha foi motivada pelo receio estético da cor natural do papel papelão não ornar com o restante do livro. Após colocarmos esses recortes, chamados de “folhas guardas” em nosso produto (Fig 1), colamos as capas no papel vermelho de alta gramatura (Fig 1), sendo peça chave do encapamento. Para garantir a fixação do miolo ao colar o mesmo na capa, foram medidas a largura e altura da lombada para adicionar uma tira no meio da capa da frente e da traseira. Juntamos essas três

peças (capa da frente, tira e capa de trás) com um papel sulfite branco cortado ao meio e encaixado no centro, ponto de junção de tudo o que foi citado (Fig 2). Para realizarmos essa montagem, usamos uma mistura de cola e água — conhecida pela autora como *Cola Art Attack* — e usamos o pincel para aplicar a mistura em todo o processo.

Figura 1



Fonte: Foto tirada pela autora

Figura 2



Fonte: Foto tirada pela autora

Depois de finalizar a produção da capa e da costura do miolo, deixamos ambos secar para que pudéssemos juntá-los. O agrupamento também aconteceu com o uso de cola, inserido ela na lombo das folhas e da capa. Assim, visando unir cada peça, também pressionamos todo o livro com uma pilha formada por outros livros, para imprimir e juntar todas as partes.

Com isso, o livro ficou secando por um certo período até ser retirado da prensa e adicionarmos os elementos já explorados anteriormente no trabalho. No final de tudo, usamos tinta branca acrílica e um pincel (0 castel C508) para pintar um **E** no canto inferior direito da capa frontal. Dessa forma, finalizamos a produção do livro *O Diário de Elis*.