

LITERATURA DIGITAL ALÉM DO CÓDIGO: A PRODUÇÃO LITERÁRIA EM PLATAFORMAS DE REDE SOCIAL

1 IDENTIFICAÇÃO

Departamento de Letras (DL), Rejane Cristina Rocha, João Pedro da Silva Oliveira, “Literatura digital além do código: a produção literária em plataformas de rede social”, Projeto de Iniciação Científica e Tecnológica sem Remuneração (ICTRS), com vigência de agosto de 2020 a agosto de 2021.

2 RESUMO DO PLANO INICIAL

O objetivo inicial deste projeto de Iniciação Científica foi mapear, indexar e analisar obras literárias digitais que se constroem a partir da experimentação com as redes sociais, tendo em vista sua inconstância, excessividade de informações, interações intermitentes entre usuários, além de outras características que vêm incitando reflexões sobre objetos literários que surgem nesse meio digital.

Como desdobramento desse objetivo principal, propunha-se:

- A. Estudar as diferentes definições de literatura digital, tendo como base o referencial teórico fundamental já levantado pelo projeto Repositório da Literatura Digital Brasileira;
- B. Compreender as especificidades de cada rede social, as possibilidades e limitações que cada uma oferece para a criação literária;
- C. Desenvolver uma ficha de descrição e indexação das obras¹, que descreva suas características técnicas e poéticas;
- D. Propor a melhor maneira de dar visibilidade a essas obras no Atlas da Literatura Digital Brasileira;
- E. Propor entrevistas com os criadores, a fim de documentar o processo de concepção das obras.

3 INTRODUÇÃO

Este projeto é parte das discussões e reflexões realizadas pelo Projeto CNPq 405609/2018-3 “Repositório da Literatura Digital Brasileira”, e tem como objetivo

¹ Uma ficha como essa foi desenvolvida pela equipe do projeto “Repositório da Literatura Digital Brasileira”, mas levava em consideração a documentação de obras que experimentam com o código digital, não com as plataformas de redes sociais.

geral o mapeamento, indexação e análise e descrição de obras literárias que se constroem por meio da experimentação com as plataformas de redes sociais mais conhecidas: *Facebook*, *Twitter* e *Instagram*.

A massificação das mídias digitais tem colocado questões complexas à literatura. As plataformas de redes sociais se apresentam como um novo espaço de publicação e circulação de objetos literários - *2019 não passa* (Flávio Komatsu/*Instagram*), *Só o pó* (Claudia Steiner/*Facebook*) - e de autores que usam as diversas plataformas para publicar seus textos.

Além disso, as mídias digitais possibilitam à literatura a experimentação com a dos códigos informáticos, que está interferindo, em maior ou menor grau, a depender de muitos fatores, na configuração formal/estrutural/poética de obras específicas e de gêneros literários já conhecidos, e, em alguns casos, possibilitar a elaboração de novas estruturas literárias. Foi partindo dessas indagações e reflexões que surgiu a problemática deste projeto de iniciação científica, que busca compreender como as obras de literatura digital citadas anteriormente interagem com o meio em que estão inseridas.

As plataformas de redes sociais têm levantado inúmeras críticas e reflexões para diferentes áreas do conhecimento, e não seria diferente para a literatura, já que tais plataformas tornam-se atrativas para escritores pela massiva circulação de informações, mas impõem, também, limitações à criação literária. Essas duas facetas das redes sociais são importantes para a compreensão do espaço em que as produções literárias se inserem e como ele interfere em suas estruturas.

4 METODOLOGIA

O desenvolvimento do projeto envolveu atividades de:

- *Revisão bibliográfica* sobre as definições de literatura digital (como, por exemplo, Aarseth, 1997; Gainza, 2020; Hayles, 2009; Laddaga, 2002, Manovich, 2005; Murray, 1998; Rocha, 2014, 2016 e 2020); sobre o desenho técnico-informacional das redes sociais, embasando-se em autores como Kent (2010), Carr e Hayes (2015), Recuero (2009) e D'Andréa (2020).
- Elaboração de um esboço da ficha de mapeamento elaborada com a finalidade de descrição e documentação, tendo como base uma versão de ficha já elaborada, mas que não previa a documentação de obras em redes sociais;

- Análise e descrição de uma seleção de obras mapeadas — “reviravolta”, no *Twitter*, “2019 não passa”, no *Instagram*, e “Só o pó”, no *Facebook* ;
- Entrevistas² com Claudia Steiner (anexo B), autora de *Só o Pó*, e Flávio Komatsu (anexo C), autor de *2019 não passa*, tendo objetivo de aferir informações sobre as técnicas e, também, sobre as poéticas envolvidas nas criações;
- Discussões coletivas com os pesquisadores do Grupo de Pesquisa (CNPq) “Observatório da Literatura Digital Brasileira”, a fim de planejar a melhor maneira de dar visibilidade às obras mapeadas e como indexá-las, a partir ficha de mapeamento de obras de literatura digital em plataformas de redes sociais, no site do Observatório da Literatura Digital Brasileira³;
- Tornou-se oportuno realizar a análise da obra *Só o pó* (Anexo A) como um comentário crítico para o trabalho final da disciplina⁴ de Literatura Digital Brasileira, do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, em conjunto com Lara Utzig, pesquisadora do Observatório da Literatura Digital Brasileira.

5 RESULTADOS E DISCUSSÃO

5.1 PLATAFORMAS DE REDES SOCIAIS

A Web 2.0 é muito mais do que apenas colocar uma nova interface de usuário em um aplicativo antigo. É uma maneira de pensar, uma nova perspectiva sobre todo a indústria de *software* - do conceito à entrega, do marketing ao suporte. A Web 2.0 prospera em efeitos de rede: bancos de dados que ficam mais ricos quanto mais as pessoas interagem com eles, aplicativos que são mais inteligentes quanto mais as pessoas os usam, marketing que é impulsionado por histórias e experiências de usuários e aplicativos que interagem entre si para formar uma plataforma computacional mais ampla. (O'REILLY, 2007, p.4, tradução minha).⁵

Tim O'Reilly (2007) nos introduz à “Web 2.0”, uma revolução no conceito de *web* que mudaria as perspectivas da internet e nortearia o cenário econômico, social

² As entrevistas foram desenvolvidas a partir das inquietações que surgiram após a leitura das obras e algumas perguntas foram adaptadas do questionário do projeto de iniciação científica (IC) de Giovanna Affonso, intitulado **Literatura digital brasileira: a perspectiva dos criadores** (a ser executado entre o biênio 2020-2021).

³ <https://www.observatorioldigital.ufscar.br/>

⁴ O autor deste relatório participou da disciplina como ouvinte

⁵ *Web 2.0 is much more than just pasting a new user interface onto an old application. It's a way of thinking, a new perspective on the entire business of software— from concept through delivery, from marketing through support. Web 2.0 thrives on network effects: databases that get richer the more people interact with them, applications that are smarter the more people use them, marketing that is driven by user stories and experiences, and applications that interact with each other to form a broader computing platform.*

e político de todo o mundo. Para o criador do conceito, o fenômeno da Web 2.0 reflete “o amadurecimento da *internet* como meio comunicativo, centrado no usuário, descentralizado e colaborativo”. O’Reilly (2007, p. 10) afirma que a “Web 2.0 é um conjunto de tendências sociais, econômicas e tecnológicas que formam coletivamente a base para a próxima geração da *Internet* - uma mais madura, meio distinto caracterizado pela participação do usuário, abertura e efeitos de rede”⁶. Para O’Reilly (2007), a “cultura da participação”⁷ permite que o usuário agregue valor a determinado *software* da web 2.0 por meio de sua participação: ao produzir conteúdo, comentar, curtir, etc. Todo esse valor produzido é aumentado pela estrutura em rede das quais esses *softwares* se utilizam.

A compreensão dos fenômenos atrelados às redes sociais requer a interação com a concepção de “rede social”, ganhadora de inúmeras facetas ao longo do tempo, até atingir a ideia atual - ainda não consensual entre a maioria dos autores, como veremos adiante. Ao analisar o termo, é essencial acompanhar o percurso histórico da *internet* e como a *web* alterou de forma significativa a percepção sobre redes sociais.

Recuero (2009), em seu livro *Redes Sociais na Internet*, apresenta, da perspectiva sociológica, a evolução da rede social. Segundo a autora, a nomenclatura tem sua origem nas ciências sociais, antes do surgimento do que é compreendido atualmente, no contexto tecnológico e diante da *internet*, como rede social.

O termo, do ponto de vista sociológico, baseia-se na “teoria dos grafos”⁸, a qual expressa uma rede por meio da conexão de nós e arestas. A partir da utilização da teoria dos grafos seria possível “extrair propriedades estruturais e

⁶ *Web 2.0 is a set of social, economic, and technology trends that collectively form the basis for the next generation of the Internet—a more mature, distinct medium characterized by user participation, openness, and network effects.*

⁷ Jenkins (2015) aborda profundamente o impacto da cultura participativa no cenário atual em seu livro *Cultura da Conexão*. Para o autor, o modelo participativo permitiria aos usuários ascender da posição receptiva de meros espectadores para a figura de agentes, os quais “moldam, compartilham, reconfiguram e remixam” conteúdos de maneiras que não poderiam ter sido imaginadas antes. A reflexão proposta por Jenkins (2015) acerca da cultura participativa nos leva à noção dos interesses políticos, sociais e econômicos que podem existir por trás desse novo modelo. Os interesses da cultura participativa, segundo o autor, podem ser objetivos diretos ou podem surgir em decorrência desse novo modelo cultural. Cabe ressaltar, ainda, o interesse econômico enfatizado por Jenkins (2015) presente na Web 2.0, que, desde sua introdução como lógica cultural do comércio eletrônico, apresenta-se com práticas que buscam captar e explorar a cultura participativa.

⁸ A “teoria dos grafos” foi criada pelo matemático Leonard Euler, mas a representação das redes é utilizada como metáfora para representar diversos sistemas em outras ciências, inclusive as redes sociais dentro das ciências sociais.

funcionais da observação empírica” e perceber a conexão dos indivíduos como rede social, já que são esses os dois elementos formadores do que é uma rede social: atores (expressos pelos nós) e conexões entre os atores (expressas pelas arestas) (RECUERO, 2009).

Assim, para Recuero (2009, p. 24), rede social é “uma metáfora para observar os padrões de conexão de um grupo social, a partir das conexões estabelecidas entre os diversos atores. A abordagem de rede tem, assim, seu foco na estrutura social, onde não é possível isolar os atores sociais e nem suas conexões”. Partindo dessa perspectiva exposta por Recuero (2009), os *sites* de redes sociais têm a função de tornar tais contatos “visíveis”, tornando evidente a rede na qual o agente está inserido e suas conexões.

A visão sociológica garante ao termo “rede social” uma existência dissociada da *internet*, assim como para Kent (2010). Para o autor, rede social, em seu sentido mais amplo, pode ser definida como “qualquer canal de comunicação interativa que permita interação e *feedback*”⁹ (KENT, 2010, p. 645, tradução minha). A partir dessa perspectiva conceitual, o autor acrescenta características das redes sociais modernas - às quais este estudo se destina -, como interação em tempo real, redução do anonimato, senso de proximidade entre os usuários e respostas rápidas.

Os autores Carr e Hayes (2015) apresentam uma definição mais audaciosa. Enquanto Kent (2010) define rede social como qualquer canal de comunicação interativa - seja este canal utilizado por meio de *internet* ou não -, Carr e Hayes (2015) definem-as como “canais baseados na *internet* que permitem que os usuários interajam de forma oportunista e se apresentem seletivamente, em tempo real ou de forma assíncrona, com públicos amplos e restritos, obtendo valor do conteúdo gerado pelo usuário e da percepção de interação com outras pessoas”¹⁰.

Apesar da redução de redes sociais apenas àquelas baseadas na *internet*, os autores trazem consigo uma visão mais crítica do impacto das redes sociais ao tratá-las como fontes lucrativas a partir do conteúdo produzido pelo usuário e de suas interações com outros usuários.

⁹ “[...] any interactive communication channel that allows for two-way interaction and feedback could be called a social medium” (KENT, 2010, p. 645).

¹⁰ “Social media are Internet-based channels that allow users to opportunistically interact and selectively self-present, either in real-time or asynchronously, with both broad and narrow audiences who derive value from user-generated content and the perception of interaction with others.” (CARR; HAYES, 2015, p. 50).

D'Andréa (2020), em sua análise de plataformas *on-line*, introduz discussões cada vez mais profundas e críticas quanto às redes sociais. Afinal, qual a necessidade de distinguir plataformas *on-line* de redes sociais?

Assumir como premissa a coprodução entre os usuários e as materialidades seria o início da construção do pensamento voltado às plataformas, isto é, perceber a inter-relação plataforma-usuário nos leva à compreensão da capacidade das plataformas de moldar as práticas sociais associada à capacidade do usuário de influenciar a recriação das plataformas por meio de suas apropriações.

Para Carlos D'Andréa, redes sociais virtuais não podem ser vistas como meros suportes das relações sociais — tratada anteriormente por Recuero (2009) —, mas sim como influenciadoras de novas concepções de amizade. Assim, torna-se impossível estudarmos redes sociais fora da lógica da sociabilidade programada¹¹, o que, de acordo com D'Andréa (2020), seria um dos motivos que nos leva a tratar não somente como “redes sociais” - apenas um suporte dos vínculos ou canais de relacionamento -, e sim como “plataformas” que se apropriam das redes sociais e das lógicas de conexão e as potencializa. Plataformas *on-line* vão além de *sites* que expressam os “rastros sociais”¹², possuem dimensões econômicas e políticas, como exposto por Carr e Hayes (2015), ao apresentarem as expressões “valor gerado pelo usuário”¹³ e “comunicação em massa”¹⁴ para caracterizarem uma rede social.

Helmond (2015) utiliza a definição de plataforma apresentada por Marc Andreessen, que enfatiza a importância da programabilidade para a constituição de uma plataforma. A autora aborda, ainda, os APIs¹⁵ como partes indispensáveis desse processo de (re)programabilidade.

É inegável a interferência das plataformas de redes sociais nas diversas dimensões que compõem a sociedade, como citado anteriormente, entretanto,

¹¹ D'Andréa (2020), em diálogo com outros autores, reforça a ideia da influência que plataformas como o *Facebook* têm sobre concepções de amizade. Para ele, é necessário ter em mente a influência que as lógicas materiais e econômicas têm sobre a forma que gerimos nossos vínculos interpessoais, profissionais e etc. O autor retoma a ideia de “sociabilidade programada” ao tratar da imposição que a arquitetura do *Facebook* para que o usuário prefira o *feed* de notícias às ferramentas de busca. Assim, a rolagem no *feed* não pode ser considerada uma escolha entre outras ferramentas da plataforma, mas sim uma imposição a partir da limitação de outras ferramentas que se dá por conta dos interesses da plataforma utilizada.

¹² Expressão utilizada por Recuero (2009) como sinônimo à conexão entre os atores, especialmente em contexto digital, em plataformas *on-line*, onde estes rastros tornam-se mais perceptíveis.

¹³ *User-generated value* (CARR; HAYES, 2015, p. 51)

¹⁴ *Masspersonal communication* (CARR; HAYES, 2015, p. 52)

¹⁵ *Application Programming Interface* ou Interface de Programação de aplicativos. Interface fornecida por uma plataforma e permite sua reprogramação.

quando se trata das produções literárias, ainda é necessário que haja um olhar mais aprofundado para entender em que medida essas interferências se aplicam à literatura.

A interação em tempo real e o alcance são características atrativas para ambientar as produções literárias, porém, como percebe-se ao longo do estudo das redes, não há imparcialidade, neutralidade, muito menos falta de interesses lucrativos das plataformas, o que força a adequação e reconfiguração das obras nesses ambientes. Produções como *Reviravolta, 2019 não passa* e *Só o pó* são construídas não somente pela vontade do autor, mas, também pelos interesses da plataforma: das possibilidades e limitações da interface para a composição estrutural e poética; dos interesses do algoritmo quanto ao alcance e público da obra.

5.2 REVIRAVOLTA: UM EXPERIÊNCIA DE “TWITTERATURA”

A obra *Reviravolta*, publicada na plataforma de rede social Twitter, constrói a sequência narrativa em duas contas na rede social: @re_vira_volta¹⁶, com 287 tuítes, e @re_viravolta¹⁷, com 57 tuítes. Segundo palavras de André Lemos, o autor:

A narrativa foi construída em duas contas no Twitter: @re_vira_volta e @re_viravolta (que podem ser vistas online em http://twitter.com/re_vira_volta e http://twitter.com/re_viravolta). A primeira conta é o *eixo central da história* que remete, de tempos em tempos, à segunda. Essa, @re_viravolta, configura-se *como uma espécie de diálogo com o leitor, como um alter - ego do narrador* (em negrito no texto). Aqui aparecem imagens, sons, fotos, links. (LEMOS, 2010. Grifos meus)

O narrador onisciente conta a história de um personagem aflito ao perceber sua inexistência no banco de dados e a constante luta para retomar lembranças que comprovem sua identidade passada. Os acontecimentos da nova vida e pensamentos do personagem dialogam com as reflexões e pensamentos contidos na conta secundária da obra, um “alter-ego do narrador”, como define o autor.

André Lemos, na apresentação da publicação da versão em *e-book*, compara *Reviravolta* com o gênero literário novela e dá uma breve sinopse do que trata a narrativa:

¹⁶ https://twitter.com/re_vira_volta

¹⁷ https://twitter.com/re_viravolta

Primeira experiência de literatura sequencial, como uma novela, via Twitter no Brasil, @re_vira_volta conta a história de um personagem que se vê desaparecendo dos bancos de dados eletrônicos que comandam a vida social. A narrativa cruza referências e citações da literatura (Paul Auster, T.S. Eliot, S. Mallarmé, P. Verlaine, S. Beckett, J. L. Borges, C. Baudelaire) e da música (R.E.M, P. J. Harvey, Lou Reed, Pink Floyd). A ficção se inspira em três eixos: 1. a discussão sobre o livro do futuro, ou o fim do livro; 2. os mecanismos de controle, monitoramento e vigilância, e 3. a memória e a existência fragmentada na sociedade informacional do século XXI. (LEMOS, 2010),

Quanto ao período e frequência de publicação, a obra foi publicada de 27 de junho de 2009 a 27 de junho de 2010, uma vez por semana, aos sábados.

No lugar destinado à biografia do usuário da conta há uma frase que apresenta brevemente do que se trata: “Reviravolta. Uma experiência em Twitteratura”. Além disso, há, também, instruções para leitura da obra, em “acompanhe, quando indicado, o @re_viravolta”, o autor da obra, André Lemos e a menção à conta secundária destinada à obra *Reviravolta*.

Figura 1 - Captura de tela da biografia da conta principal de *Reviravolta*



Fonte: elaborada pelo autor.

A conta de *Twitter* secundária destinada à *Reviravolta*, apresenta, na biografia, o nome do autor, o nome da obra, a frase “Uma experiência de Twitteratura”, assim como na conta @re_vira_volta, e, destina, ainda, o usuário à conta principal, onde “o fluxo deve ser seguido”.

Figura 2 - Captura de tela da biografia da conta secundária de *Reviravolta*

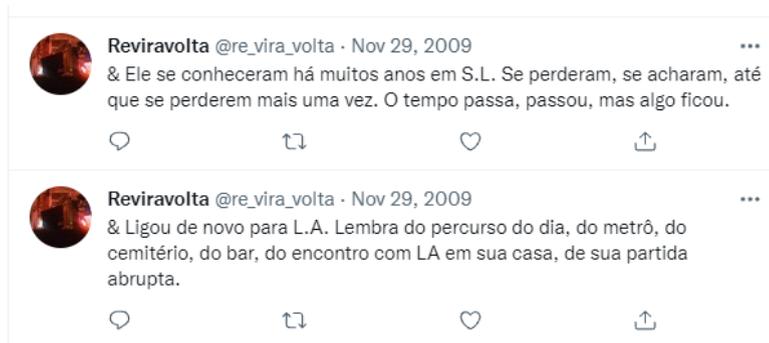


Fonte: elaborada pelo autor.

As duas contas apresentam *links* ao site do autor, André Lemos, e têm como localização Salvador - BA, endereço do autor.

As postagens, ou, como são chamadas na rede social, os tuítes, apresentam quase sempre o limite máximo de 140 caracteres. A obra teve seu período de publicação entre os anos 2009 e 2010, período no qual o limite de texto na plataforma era de 140 caracteres por tuíte, somente em novembro de 2017 o *Twitter* permitiu aos usuários um número maior, de 280 caracteres por tuíte. A limitação do texto constrange o autor a adequar-se na produção dos *posts*, assim, as postagens se mantêm curtas, o que, possivelmente, tenha sido um dos motivos pelos quais o autor se refere aos personagens e lugares por letras (A, B e C), ou siglas, como “L.A” — personagem que se relaciona com o personagem principal — e “S.L” — o lugar em que L.A e o personagem principal viveram.

Figura 3 - Captura de tela dos tuítes da obra @reviravolta



Fonte: elaborada pelo autor.

É certo que ler a obra *Reviravolta* em 2021 se mostra como uma experiência totalmente diferente de lê-la ao longo de sua publicação em 2009. A obra se torna outra em 2021, pensando nos seguintes fatores: o trajeto de leitura e a obsolescência das plataformas que, associadas ao *Twitter*, compuseram a obra.

5.2.1 *Timeline* e marcação de contas

André Lemos, autor da obra, em 11 de abril de 2010, suspende abruptamente o pacto ficcional para informar aos leitores a importância da leitura das duas contas para a compreensão da unidade da obra.

Figura 4 - Captura de tela do *post* do autor de @reviravolta



Fonte: elaborada pelo autor.

A possibilidade de marcar contas de usuário ao longo de *posts*, permitiu ao autor direcionar o leitor-usuário à conta secundária, o “o alter-ego do narrador” — no momento desejado, assim, era possível que a narrativa se desse em mais de uma conta de *Twitter*. Pensar nesse artifício narrativo como um leitor contemporâneo, após a finalização da obra e em uma plataforma com diversas ferramentas novas e obsoletas, permite o questionamento se a alternância entre contas ainda funciona ou tornou-se um empecilho para o processo de leitura.

Um leitor que acompanhou *Reviravolta* em 2009, recebia em sua *timeline* os *posts* assim que postados pelo autor, em ordem cronológica, de forma seriada, como a pensada pelo autor. Ou seja, as postagens da conta principal e da conta secundária estavam na ordem que o autor pensou para que o leitor compreendesse a narrativa: as postagens do eixo principal (conta principal) eram seguidas das postagens da conta secundária que eram seguidas das postagens da conta principal, e assim até o fim da obra. Logo, a *timeline* do *Twitter* não seria um mero suporte/anúncio dos *posts*, mas a ferramenta construía a sequência lógica da narrativa.

Mudando o contexto de leitura, fora do período de publicação, a leitura da obra torna-se mais complexa — quase impossível. Enquanto que ao longo do período da publicação, a tarefa do leitor era, somente, rolar a *timeline* e acompanhar a sequência de *posts*, atualmente isso não é possível, já que a *timeline* dá visibilidade a postagens recentes — o que descarta postagens das duas contas de *Reviravolta*.

Como todas as obras em redes sociais apresentadas neste estudo, *Reviravolta* constitui-se de *posts* que compõem a unidade da narrativa. Entretanto, o *Twitter* não possui uma interface planejada para dar enfoque às postagens mais antigas, mesmo que de minutos atrás — muito menos uma retrospectiva de 2009 —, então, há dois cenários de leitura possíveis: ser um usuário-leitor de *Twitter* em 2009 e acompanhar as postagens da obra periodicamente, lendo de forma seriada; ou, como ocorreu neste estudo, ser um leitor após 2017, lendo em uma interface nova do *Twitter*, e, principalmente, sendo compelido a ler a obra de forma linear, do *post* mais antigo até o mais novo, sem grandes pausas, já que os riscos de *bugs* na plataforma são iminentes, perdendo, assim, o percurso da leitura. Isso se dá por conta da estrutura de interface que o *Twitter* proporciona, uma barra de rolagem que privilegia conteúdos mais atuais em detrimento aos mais antigos, o que dificulta a leitura da obra de Lemos fora do fluxo em que foi postada.

5.2.2 Obsolescência de plataformas

O outro fator que modifica a obra de André Lemos, comparando-a entre suas “versões” de 2009 e 2021, é a obsolescência das plataformas que criavam o sentido da obra junto ao *Twitter*. O contexto do avanço tecnológico atual permite que

atividades sejam reinventadas e aprimoradas a todo instante, e as plataformas de redes sociais não estão alheias a isso. Tais plataformas, devido ao seu caráter lucrativo, têm sua existência e suas mudanças regidas pelo avanço tecnológico e pelo interesse de mercado. O *Twitpic*¹⁸ é um bom exemplo de obsolescência por avanço tecnológico.

Em 6 de abril de 2017, a utilização do *TwitPic* tornou-se impossível. Ao longo da conta secundária da obra de André, pode-se encontrar diversos *links* impossíveis de serem abertos, como os que possuíam a *TwitPic* como servidor no qual fotos eram hospedadas. Atualmente, a própria interface do *Twitter* agrupa um grande número de possibilidades de postagem, inclusive a de hospedagem de fotos. Dessa forma, um leitor de “twitteratura” de 2009 não terá a mesma experiência estética e de fruição que um leitor de 2021, já que este último lerá apenas o que foi publicado no *Twitter*, sem acesso às outras plataformas paralelas que compuseram a unidade de *Reviravolta*.

5.3 2019 NÃO PASSA: CONTOS ENREDADOS OU CRÔNICAS DE UMA DISTOPIA *ANUNCIADA

A obra *2019 não passa* se constrói no *Instagram*, plataforma de rede social destinada, principalmente, à fotografia. Tem como *username*¹⁹ da conta de instagram destinada à obra, “2019naopassa”, e, no lugar reservado ao nome do usuário - quando a conta é voltada aos fins para os quais a plataforma foi criada -, está a frase “nunca mais passará”.

No espaço destinado à biografia do usuário da conta no Instagram, junto ao *username* do autor (@poetamenteinviavel), Flávio Komatsu, há a descrição da obra proposta pelo autor: “projeto, processo, autoficção, autodistopia, arquivo pessoal e possesso de dias sombrios e noites mal dormidas por @poetamenteinviavel”. Em resposta à pergunta feita em entrevista para o Observatório da literatura digital

¹⁸ O *Twitpic*, como descrevem Alencastro e Bonin (2010), era considerado um álbum virtual, e, segundo Rufino *et al.* (2010) “única forma de publicar fotos no *Twitter*”. Assim, o *Twitpic* era um serviço que permitia ao usuário inserir *links* de fotos e vídeos, hospedados no servidor do *Twitpic*, nas postagens do *Twitter*. Atualmente, a plataforma de rede social do *Twitter* oferece ao usuário todos os serviços de postagens de vídeos, fotos, áudio, transmissões ao vivo, espaços para bate-papo e etc, acoplados na interface da plataforma, que antes eram disponibilizados em parceria com outros aplicativos.

¹⁹ Em tradução livre, “nome de usuário”. O *username* escolhido é exclusivo ao usuário da conta, impossível de ser utilizado por dois usuários ao mesmo tempo.

brasileira, ao ser questionado sobre a definição que o autor daria a sua obra, Flávio diz o seguinte:

Não consigo ir muito além dessa (in)definição já colocada na bio. É um pouco daquilo tudo, ou tudo ao mesmo tempo. É motivado pela raiva e permanecesse em estado de processo: não sei se vai ter mais. A autodistopia é a distopia vivida, que a sequência dos dias vai normalizando e, fora da arte, passa quase despercebida.

Figura 5 - Captura de tela da biografia da conta de *2019 não passa*



Fonte: elaborado pelo autor.

Há uma apresentação da obra na função “destaques” ou *highlights*²⁰, em três *stories*²¹ salvos para visualização ilimitada: o primeiro repete o texto presente na seção *biografia*; o segundo em mosaico, como define o autor, das “capas” dos trechos da obra publicados no *feed*²²; e, por último, há uma citação e marcação da jornalista Eliane Brum, texto que interage diretamente com o conteúdo político,

²⁰ Função para tornar a visualização do *stories* ilimitada na página inicial da conta do usuário.

²¹ Recurso de *ephemeral messaging*, como definem Ferreira *et al.* (2017). Os *stories* são postagens com tempo de permanência limitado, em formatos de vídeos ou fotos, que, caso seja da vontade do usuário, podem ser salvos para exibição ilimitada na página principal da conta, nos *highlights*.

²² Segundo definição do Suporte do Google “a *feed is a stream of content that you can scroll through*” ou, em tradução minha, “um feed é uma corrente/fluxo de conteúdo que você pode percorrer”. O *feed* de uma conta de Instagram é marcado pela presença das postagens de fotos, vídeos, prévias de vídeos do IGTV e prévia de *reels*. Disponível em:

<https://support.google.com/adsense/answer/9189559?hl=en>

econômico e social da obra de Flávio Komatsu, expressos pelas críticas tecidas ao longo do enredo, misturando ficção e realidade. Ao ser questionado sobre o evento da realidade estopim para a criação da ficção, Flávio explica:

O estopim foi a eleição do Bolsonaro, mesmo. No período eleitoral, com toda sua violência e potência fascista se acumulando sobre os absurdos do golpe de 2016, a vontade expressiva já se germinava, e tardava, por conta da ilusão de que a eleição se daria em termos ainda razoavelmente democráticos. Dá sempre pra retroceder mais na história, e reincidir nessa sensação de que demorei demais... Mas acho que o cúmulo do absurdo coincidiu também com meu amadurecimento político. Então me senti, num primeiro momento, como o menino que constata e grita que “o rei está nu”. Quis chamar a atenção para o que me parecia óbvio de uma outra maneira...

Quadro 1 - Captura de tela dos destaques de apresentação da obra



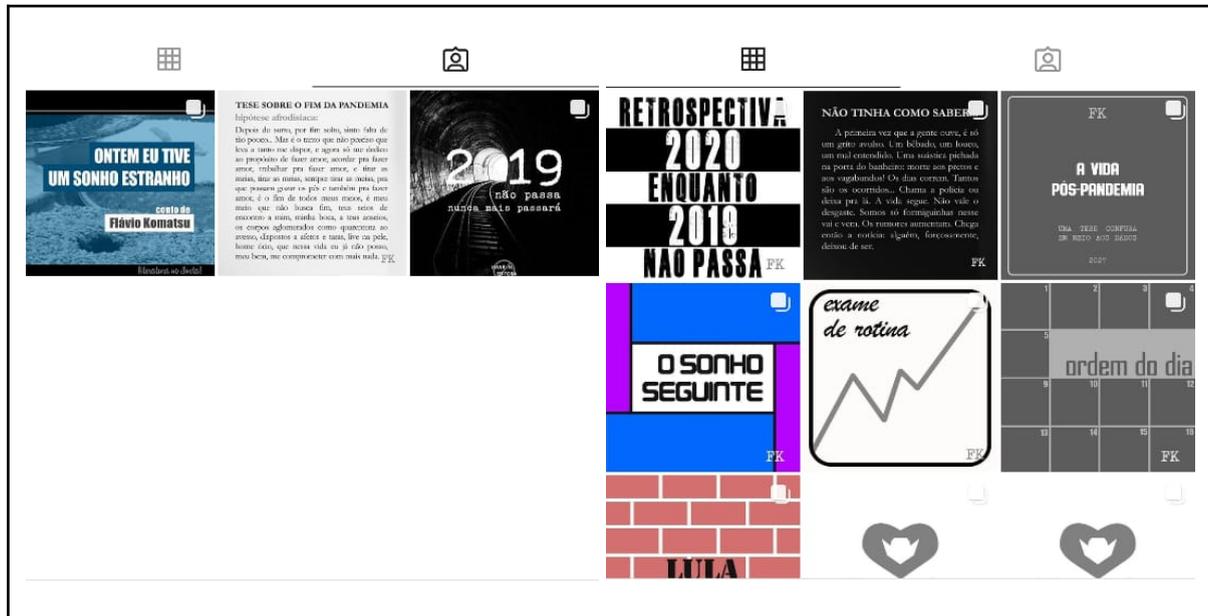
Fonte: elaborado pelo autor.

Ao lado do ícone do *grid*²³, que mostra as publicações em mosaico, existe uma aba que mostra todas as menções ao *username* da obra. As quatro primeiras postagens de contos da obra foram feitas no dia 06 de julho de 2019, as postagens

²³ Seção destinada às primeiras imagens de cada postagem. Uma “grade” com todos os *posts*.

continuam, não existindo regularidade ou frequência entre as datas de cada postagem.

Quadro 2 - Captura de tela do *grid* de 2019 não passa



Fonte: elaborado pelo autor.

5.3.1 O enredo

A obra apresenta teor político-social evidente, se construindo a partir do conjunto de “crônicas de uma distopia anunciada ou contos enredados”, como define Komatsu. *2019 não passa* traz um enredo não linear em alguns *posts* e, em outros, o enredo tem seu desfecho em dois ou, até mesmo, em um único *post*.

O *post* “primeiro sonho” narra a ansiedade da personagem feminina ao sonhar ser a aia de Michel Temer, assumindo o papel da “fêmea fértil, uma criada, estuprada ritualmente”, posto de June, na série “O Conto da Aia”. O enredo da postagem explora o recurso da intertextualidade com a referida obra, que narra uma realidade distópica que dialoga com a obra de Margaret Atwood — talvez nem tão distópica, como percebido pela personagem feminina — da série “The Handmaid's Tale²⁴”. O enredo é retomado após quatro postagens, em “segundo sonho”, no qual se apresenta uma realidade distópica instaurada e ainda mais próxima do que narra a série televisiva.

²⁴ Em português, “O Conto da Aia”, baseada no livro de Margaret Atwood.

Assim como o enredo dos *posts* “primeiro sonho” e “segundo sonho” são complementares ao longo da obra, outros *posts*, como *sniper* partes 1 e 2, constroem-se em postagens seguidas ou não.

O desenvolvimento de *2019 não passa* se dá, com mais ênfase, nos textos postados em formato de imagem²⁵. Entretanto, há, ainda, paralelamente, legendas²⁶ que criam uma narrativa entre dois personagens que comentam sobre o enredo de cada postagem.

Figura 7 - Captura de tela da legenda do *post* “vídeo de segurança”



Fonte: elaborado pelo autor.

²⁵ Os textos em formato de imagem são constituintes da maior parte da obra de Komatsu. O autor insere textos (o eixo central da narrativa) em imagens e as publica no espaço destinado ao conteúdo fotográfico. É interessante perceber que, ao publicar textos desta forma, o conteúdo torna-se outro dentro da plataforma, já que perde a essência do texto de ser facilmente encontrado por ferramentas de busca.

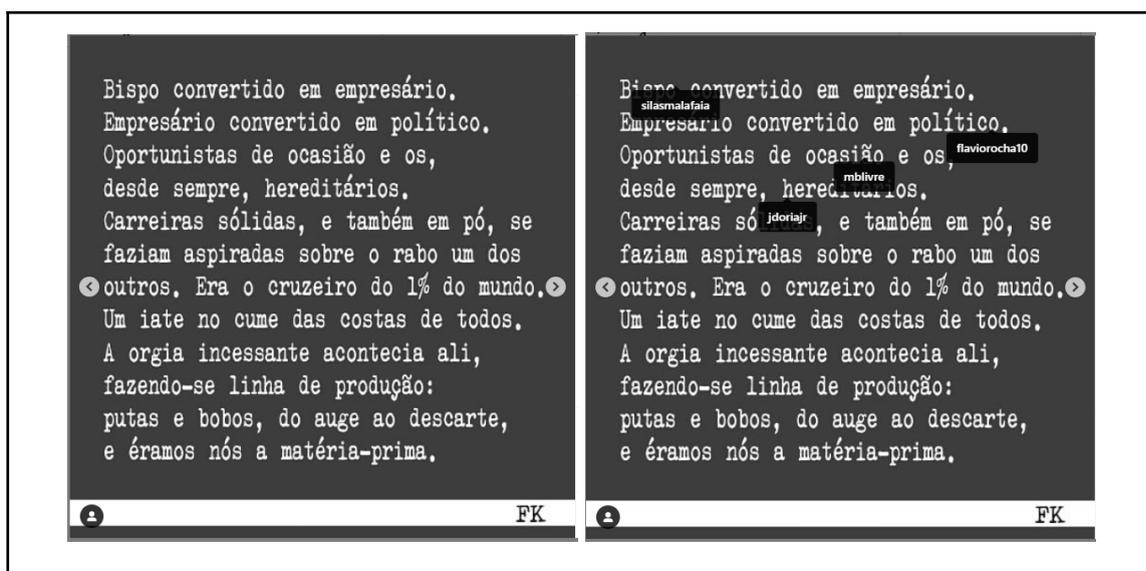
²⁶ Enquanto há textos inseridos nos espaços das imagens, há, também, textos em espaços destinados especificamente ao texto, como as legendas, que são ferramentas disponibilizadas pelo *Instagram* para o conteúdo escrito relacionado ao *post* em imagem.

5.3.2 Marcação de contas

Em se tratando da marcação de pessoas, *2019 não passa* se apropria da ferramenta de marcações de contas²⁷ para compor a narrativa sem, necessariamente, descrever os indivíduos citados ao longo da obra, já que o perfil destes apresenta todas as informações para que o próprio leitor construa a imagem dos atores reais que também fazem parte do enredo.

O *post* “Chá de bebê” tece críticas ao cenário atual e argumenta sobre a dificuldade de criar uma criança neste momento em que a realidade se torna distorcida, a ignorância da sociedade para com problemas sociais e crises ambientais. O texto marca, a fim de construir sentido ao texto, Olavo de Carvalho como “a barba grisalha” que se põe como mocinho da história, mas só reverbera sua “ignorância ancestral”.

Quadro 3 - Captura de tela do *post* “chá de bebê” e marcações de contas



Fonte: elaborado pelo autor.

Em “*Sniper* (parte 2)”, a utilização de marcações é utilizada, ainda, para dar sentido ao que se diz no texto disposto no espaço destinado às imagens. No trecho “Bispo convertido em empresário” marca-se o Pastor Presidente da Assembleia de

²⁷ O *Instagram* dá ao usuário a possibilidade de adicionar *tags* — em fotos postadas no *feed*, nos *stories*, nas legendas e nos comentários da plataforma — “linkadas” a outras contas de outros usuários da plataforma de rede social, permitindo com que o usuário navegue pelas contas atreladas entre si.

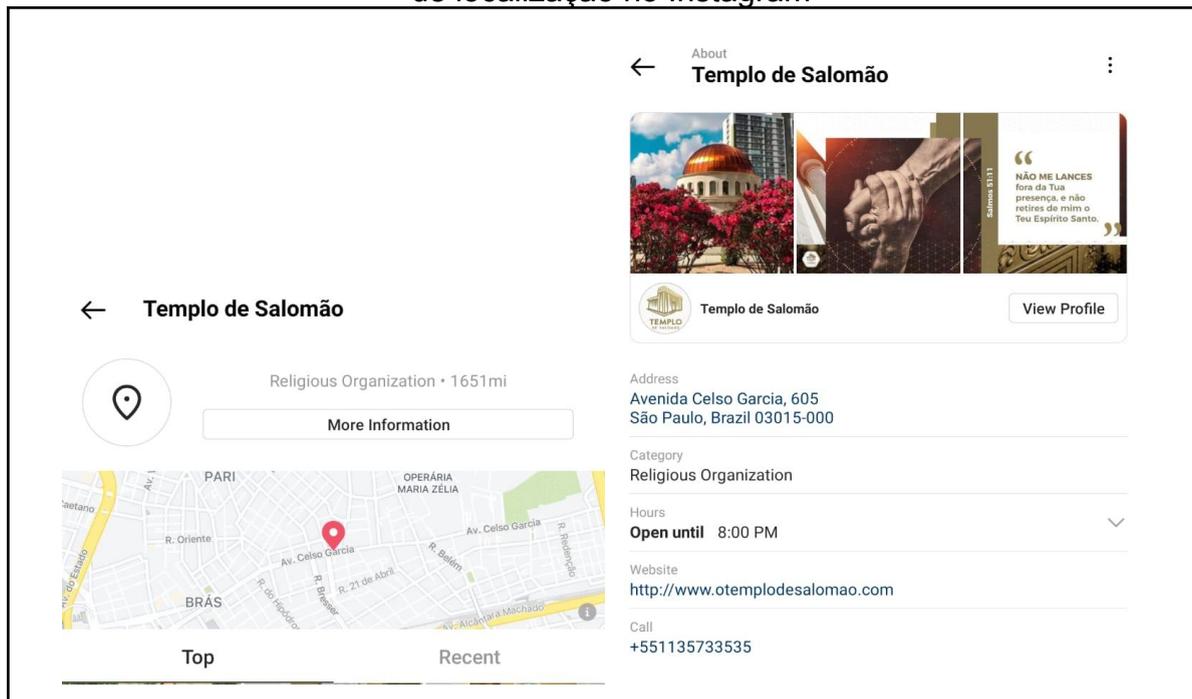
Deus Vitória em Cristo, Silas Malafaia, apoiador do governo de Jair Messias Bolsonaro — também personagem de *2019 não passa*. O pastor é definido pela revista Exame (2016), como “o último [da época] dos grandes pregadores evangélicos a entrar no maior mercado do país”. Além da marcação de Malafaia, há, ainda a de Flávio Rocha, presidente da Riachuelo, como o “empresário convertido em político”, o Movimento Brasil Livre (MBL) como “oportunistas de ocasião” e os “desde sempre, hereditários”, representados pela marcação de João Dória, herdeiro da profissão política do pai.

5.3.3 Geolocalização

Ao longo da obra, é interessante reconhecer ferramentas fornecidas pelo *Instagram* utilizadas pelo autor com uma finalidade diferente daquela proposta pela plataforma. Um exemplo disso seriam as marcações de localização, inseridas pelo autor em suas postagens no *feed* para construir o espaço/cenário da narrativa, em vez de somente descrevê-lo.

O autor não se ocupa em descrever o espaço ao longo da narrativa, mas, assim como a marcação de pessoas, a marcação de localização agrega sentido à obra, permitindo que o leitor-usuário — conhecendo da função principal dessa ferramenta — possa compreender qual o cenário da narrativa e, adentrando mais ainda na funcionalidade, saber qual a função real do espaço, navegar por fotos do lugar, além de outras informações que dão composição ao entendimento da obra.

Quadro 4 - Captura de tela das informações fornecidas pela função da marca de localização no Instagram



Fonte: elaborado pelo autor.

A construção narrativa que as marcações de localizações permitem pode ser percebida no *post* intitulado “vídeo de segurança” descreve um atentado cujo cenário foi a cidade de São Carlos, que, não coincidentemente, está marcada abaixo do *username*. Existem outras marcas de localização das quais o autor se apropria para construção do sentido da obra, como no *post* “demônios (parte 2)”, com críticas expressas às instituições religiosas, no qual há a marcação do local “Templo de Salomão”, sede mundial da Igreja Universal do Reino de Deus, localizada em São Paulo capital.

O mesmo acontece no primeiro *post*, há a marcação de localização da cidade distópica de *Gilead*, ao fazer referência à série “O Conto da Aia”, compreende-se a marcação como parte da construção do sentido. Pensando na realidade distópica que causava medo na personagem, marcar a cidade fictícia de *Gilead*, permite ao leitor — aquele que conhece a obra “O Conto da Aia” — associar o enredo do *post* e à realidade que se passa em *Gilead*, marcada por um governo totalitário, patriarcal e teocrático.

Figura 8 - Captura de tela de *2019 não passa*, post “vídeo de segurança”



Fonte: elaborada pelo autor.

5.3.4 Comentários

Flávio Komatsu insere nos comentários de seus *posts*, *hashtags* que permitem visibilidade à postagem, fazendo com que ela circule entre os *posts* marcados com a mesma *hashtag*, como afirma Flávio: “Usei as *hashtags* somente pra ampliar o alcance da publicação, sem entender muito bem sobre como elas podem ser mais eficazes. Hoje eu tentaria incorporar elas na própria narrativa”. O *post* “Lula”, do dia 12 de setembro de 2019, possui nos comentários tanto *hashtags* voltadas à materialidade da obra (*#literaturadigital*; *#poesia*; *#ciberliteratura*) quanto ao conteúdo do post (*#educacaolibertadora*; *#forabolsonaro*; *#lulalivre*; *#paulofreire*).

Figura 9 - Captura das *hashtags* utilizadas em *2019 não passa*



Fonte: elaborada pelo autor.

5.4 METADADOS E FICHA DE INDEXAÇÃO

Percebeu-se, ao longo da análise das obras, que a ficha de indexação de obras de literatura digital, que já havia sido criada pelo Observatório, não seria capaz de abarcar as especificidades das obras de literatura digital em plataformas de redes sociais. Assim, um esboço da nova ficha está sendo discutido em grupo para que se possa estabelecer metadados que auxiliem na indexação das obras em redes sociais.

As obras no *Instagram*, *Twitter* e *Facebook* apresentam características da plataforma na qual elas estão inseridas, sendo assim, metadados como “data de publicação” — utilizados na ficha anterior — não são suficientes para estas obras, tendo em vista que “2019 não passa” continua recebendo atualizações e novos *posts*, enquanto ‘*reviravolta*” e “*só o pó*” finalizaram suas postagens, mas não possuem uma data de publicação, mas um período no qual elas foram publicadas.

Em obras como *Reviravolta*, há *softwares* que se tornaram obsoletos desde o início da publicação da obra, fato que impede a leitura completa da obra por um usuário que busque o perfil após a desativação desses *softwares* e torna falha a compreensão da unidade da obra.

Logo, a nova ficha de indexação deve prever a possibilidade que as plataformas dão de tornar periódica as publicações das obras e, ainda, dar ao leitor a informação da desativação de *softwares* obsoletos atualmente, mas, que outrora foram fundamentais para o entendimento da obra.

A tabela a seguir apresenta características encontradas ao longo deste projeto de iniciação científica que poderão compor os metadados da ficha de indexação para obras de literatura digital em redes sociais.

Quadro 5 - Proposta de metadados para nova ficha de indexação

NOME DE USUÁRIO OU USERNAME
PERÍODO DE PUBLICAÇÃO
STATUS DA OBRA
Finalizado
Em andamento

SOFTWARES OBSOLETOS
DISPONIBILIDADE
FORMATO DO TEXTO DA OBRA
Postagens principais
Inserido em imagens
Em legendas
Em comentários
TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO POÉTICA
Postagens da página
Postagens em vídeos
Personagens fazem <i>posts</i>
FUNCIONALIDADES DA PLATAFORMA UTILIZADAS PRODUTIVAMENTE PELA OBRA
Hashtags
Marcações de lugar
Marcações de perfis
Redirecionamento para conta da obra na plataforma
Comentários
Legendas

Fonte: elaborado pelo autor.

6 CONCLUSÕES

O estudo do que Leonardo Flores chama de 3ª geração da Literatura Digital vai além de uma análise das obras. O projeto previu a necessidade do estudo das plataformas de redes sociais para que se pudesse compreender como as obras de literatura digital ocorrentes nesses meios se moldam e subvertem o uso dessas plataformas, tornando indissociável a materialidade da obra e da plataforma na qual se insere.

Assim, o trajeto inicial da pesquisa, o estudo das redes sociais, norteou a compreensão das especificidades que as plataformas possuem e como elas colaboram ou não com os autores em suas produções.

Em seguida, paralelamente ao estudo das plataformas, iniciou-se a leitura das obras citadas neste projeto, tanto para conhecer a estética destas quanto a utilização produtiva que elas fazem do meio para construção de sentido.

Quanto às entrevistas com os autores, Flávio Komatsu e Claudia Steiner foram entrevistados — a segunda foi entrevistada para a criação de uma análise crítica de “Só o pó” na disciplina de Pós-Graduação em Estudos de literatura — , somente a entrevista de André Lemos não foi realizada.

Em se tratando dos metadados para elaboração da ficha de indexação das obras que já preveja obras de literatura digital em redes sociais, há a necessidade de um esforço em grupo para que ela seja finalizada e utilizada para o início da indexação das obras em redes sociais. Porém, ao longo do projeto, foi possível identificar peculiaridades que servirão para a seleção de metadados e elaboração da ficha de indexação.

7 REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, B. S.; BONIN, J. A. **Do álbum de fotos para a internet: perspectivas teórico-metodológicas para compreender a reconfiguração da memória no ambiente digital**. In: XI CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL – NOVA HAMBURGO. Rio Grande do Sul: 2010

ANDRÉ LEMOS. **@Re_vira_volta: uma experiência em twitteratura**. Porto Alegre: Simplíssimo Livros, 2010.

CARR, C. T.; HAYES, R. A. Social Media: Defining, Developing, and Divining. **Atlantic Journal of Communication**, v. 23, n. 1, p. 46–65, jan. 2015.

D'ANDRÉA, C. **Pesquisando plataformas online : conceitos e métodos**. Salvador: EDUFBA, 2020.

KENT, M. L. Directions in Social Media for Professionals and Scholars. In: HEATH, R. L. (Ed.). **The SAGE handbook of public relations**. London: SAGE Publications, 2010.

JENKINS, H.; FORD, S.; JOSHUA GREEN. **Cultura da Conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável**. São Paulo: Aleph, 2015.

KOMATSU, Flávio. **2019 não passa**. 2019. Disponível em: <https://www.instagram.com/2019naopassa/>. Acesso em: 10 out. 2021.

LEMONS, André. **Re_vira_volta**. 2009. Disponível em: https://twitter.com/re_vira_volta. Acesso em: 10 out. 2021.

LEMOS, André. **Re_viravolta**. 2009. Disponível em: https://twitter.com/re_viravolta. Acesso em: 10 out. 2021.

MUSSER, J.; O'REILLY, T. **Web 2.0 principles and best practices**. Sebastopol, Calif.: O'Reilly Media, 2007.

RECUERO, R. **Redes sociais na Internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RUFINO, Airtiane Francisca; TABOSA, Hamilton Rodrigues; NUNES, Jefferson Veras. **Redes sociais: surgimento e desenvolvimento dos micro-bloggings**. In: CONGRESSO TECNOLÓGICO TI & TELECOM INFOBRASIL, 3, 2010, Fortaleza. Fortaleza: InfoBrasil, 2010, 7p.

SEBBA, J. Silas Malafaia: os mandamentos de um CEO da fé. **Exame**, 2016.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

FLORES, L. **Third Generation Electronic Literature › electronic book review**, 6 abr. 2019. Disponível em: <http://electronicbookreview.com/essay/third-generation-electronic-literature/>. Acesso em: 12 out. 2021.

GILLESPIE, T. The politics of 'platforms'. **New Media & Society**, v. 12, n. 3, p. 347–364, 2010.

MANOVICH, L. **El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.

8 PRODUÇÃO TÉCNICO-CIENTÍFICA

9 AUTO-AVALIAÇÃO ASSINADA

O desenvolvimento da pesquisa cumpriu os objetivos principais do Programa Institucional de Iniciação Científica e Tecnológica na minha trajetória acadêmica. A partir dele fui inserido em discussões sobre a literatura digital brasileira no “Observatório da literatura digital brasileira”, grupo de pesquisa que estuda um campo tão instável e cheio de nuances, mas repleto de potencialidades. As reuniões semanais e os estudos (literários, tecnológicos, informacionais, etc) para esta pesquisa agregaram experiência para a minha formação, desde a organização para o estudos, responsabilidade com horários de encontros, até a possibilidade de evolução do pensamento a partir da discussão entre pares e do arcabouço teórico já levantado pelo grupo, além de permitir visões mais críticas quanto aos fenômenos,

especialmente os literários, que envolvem o campo digital. Foi desafiador imergir em obras que experimentam de forma produtiva com plataformas de redes sociais, desde a compreensão das especificidades de cada plataforma, até a percepção de como cada uma das obras torna as funcionalidades do meio parte da obra. Ainda há muito para compreender sobre o campo e responsabilidade a ser adquirida nos processos de pesquisa, mas acredito que o projeto de IC permitiu meu amadurecimento na jornada como discente e agregou experiência em pesquisa e escrita acadêmica. Fazer parte de um grupo de pesquisa que levanta apontamentos sobre a emergente literatura digital brasileira impulsionou minha jornada como pesquisador, estudante, futuro docente e crítico da realidade.

João Pedro da Silva Oliveira

Assinatura do Aluno
João Pedro da Silva Oliveira

10. AVALIAÇÃO DO(A) ORIENTADOR(A) ASSINADA: o(a) orientador(a) deve fazer apreciação do desempenho do(a) aluno(a) no desenvolvimento das atividades de pesquisa e assinar a página;

O pesquisador iniciante cumpriu com os principais objetivos elencados pelo projeto, a despeito das dificuldades oriundas da falta de financiamento e do contexto pandêmico. Além de ler os textos sugeridos como referencial básico para o projeto, o aluno participou assiduamente das reuniões semanais do grupo de pesquisa e acompanhou, como aluno especial, a disciplina de pós-graduação, “Literatura Digital Brasileira”, que ministrei no primeiro semestre de 2021. É notório o interesse e motivação do aluno, que muito embora vinculado a outra IES (UNIFAP), sem conhecer pessoalmente os colegas de grupo e a orientadora, sempre se envolveu com as atividades relacionadas ao tema de sua pesquisa.



11. DESTINO DO(A) ALUNO(A): O(A) orientador(a) deve informar sobre o destino do(a) aluno(a): se concluiu a graduação, se ingressou na pós-graduação (indicar o nome do Programa/Universidade)

O aluno continua a cursar Letras na Universidade Federal do Amapá e a desenvolver outra ICTSR, derivada desta, sob minha orientação, na UFSCar.

ANEXO A - Comentário Crítico²⁸ produzido com Lara Utzig como trabalho final da disciplina do PPGLit

Feed de notícias narrativas: uma leitura da facenovela Só o Pó

Ingrid Lara de Araújo Utzig
João Pedro da Silva Oliveira

"Esse seria o 'futuro' da literatura, mas não foi".

(Claudia Grechi Steiner)

1 A PARTIR DAS PARTÍCULAS

Claudia Grechi Steiner é jornalista e escritora de ficção, especializada em criações multimídia²⁹. Escreveu **Só o pó** (2012, *e-book* de 2015), **O caderno de Ana** (2013), **Franziska** (2014) e **Castelo Schweinstein** (2015). A autora despertou o interesse pelo uso literário de recursos digitais e audiovisuais em decorrência de sua própria experiência de vida, como ela esclareceu em entrevista concedida aos autores para esta pesquisa: "no fim dos anos 1990 fui trabalhar direto com [...] conteúdo para *internet*, primeiro no UOL, depois na editora Símbolo (já extinta [...]). Ali era o início da *internet* comercial (era literalmente mato!) e havia um mundo a ser criado".

Em 2007, o Facebook ganhou, oficialmente, suporte para língua portuguesa, instalando-se no Brasil. Segundo o portal do G1 (2014), estima-se que cerca de 50 milhões de usuários já faziam parte da comunidade no ano supramencionado.

Em 6 de julho de 2012, Steiner começou a postar "o primeiro livro brasileiro em forma de série a usar o Facebook como plataforma de publicação, explorando seus recursos com textos, fotos e vídeos". Como informa a *fanpage*³⁰ da obra, "parece novela"³¹ e de certo modo é. Cada dia um capítulo novo é publicado. Os personagens [...] postam fotos, seleções

²⁸ Entrevista realizada em 16 de agosto de 2021 para o Observatório da literatura digital brasileira. Algumas perguntas foram adaptadas do questionário do projeto de iniciação científica (IC) de Giovanna Affonso, intitulado **Literatura digital brasileira: a perspectiva dos criadores** (a ser executado entre o biênio 2020-2021).

²⁹ Disponível em: <https://ch.linkedin.com/in/claudia-grechi-steiner-2161388b>.

³⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/livrosoopo/>.

³¹ O termo *facenovél* foi inventado pelo leitor Roberto Melo, amigo de Steiner.

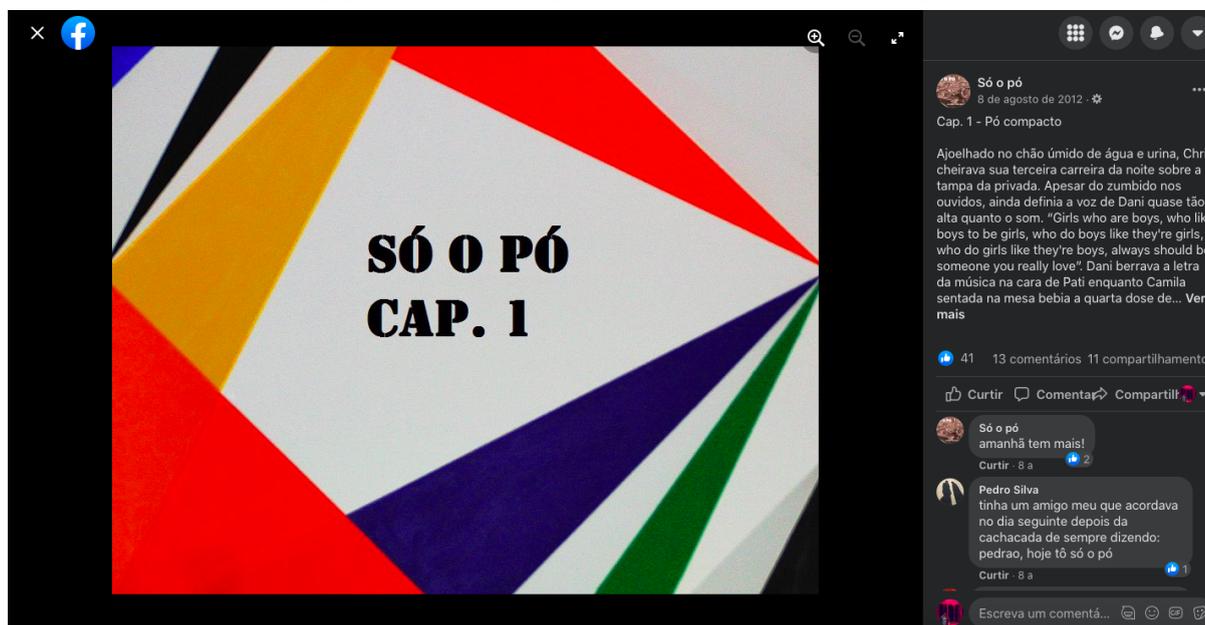
musicais, trechos de filmes etc, sempre referentes ao capítulo do dia (é só olhar a data das postagens e da publicação dos capítulos)".

A obra de Steiner iniciou pouco tempo após o Facebook implementar a *timeline*, organizando o conteúdo postado de forma cronológica, dando ênfase às fotos e publicações. Durante a postagem de **Só o Pó**, mais especificamente, em outubro de 2012, o Facebook atingiu a marca de 1 bilhão de usuários ativos (G1, 2014).

A facenovela possui três temporadas completas e deixou de ser atualizada na última postagem, datada de 28 de agosto de 2014. Na aba "sobre" da *fanpage*, a autora disponibiliza uma orientação sobre os protocolos de leitura necessários à navegação pela obra:

Se você quiser apenas ler os capítulos, sem acompanhar as postagens dos personagens, vá em "Fotos" e depois em "Fotos da linha do tempo", daí é só abrir a foto de cada capítulo para ler os textos. [...] Se faltarem capítulos quando você rolar a página, vá em Fotos. [...] Uma dica: o Explorer é o navegador que tem apresentado mais problemas ao mostrar postagens e capítulos... Agora, se você quiser ler de modo mais linear, confortável e organizado, fora do Facebook, você pode baixar Só o pó, por temporadas ou as três primeiras temporadas todas juntas [...]³².

FIGURA 1 – CAPTURA DE TELA DE **SÓ O PÓ**



FONTE: elaborada pelos autores³³.

Steiner diferencia ambas formalizações materiais (FLUSSER, 2017) – Facebook e *e-book* – sob o paralelo de que o *e-book* se torna mais familiar aos leitores do impresso sem a

³² Disponível em: <https://www.facebook.com/livrosoopo/about>.

³³ Disponível em: <https://www.facebook.com/livrosoopo/photos/a.184905984973690/196156230515332>.

multilinearidade dos direcionamentos e *hiperlinks* em rede e que o livro digital foi pensado para "organizar o caos para os leitores mais interessados no texto do que nos aspectos multimídia", além de ser uma estratégia de preservação e arquivo da obra, a considerar a obsolescência programada de plataformas que foram descontinuadas, como o Orkut.

Apesar da indissociabilidade, essa percepção, de certa forma, contrasta a materialidade do digital como voltada à forma e a do livro como voltada ao conteúdo. Steiner esclarece, ainda, que as especificidades da rede social oferecem uma gama maior de possibilidades de experimentação com a multimodalidade:

O Facebook foi a plataforma de publicação perfeita porque permitia o engajamento do público com os personagens. O *e-book* se concentra mais no texto, nos capítulos da obra e algumas fotos e vídeos, assim como alguns textos *pop-up* (que entraram como textos extras no Facebook e contavam episódios antigos da vida dos personagens). *Os recursos do Facebook eram mais amplos e permitiam uma imersão na obra que o formato e-book não permite* (STEINER, 2021, grifos nossos).

Assim, **Só o Pó**, até o presente, foi postada em 61 capítulos intercalados com postagens das personagens na própria linha do tempo da página. Em um exercício de metalinguagem, é uma obra em rede social que aborda assuntos que circulam, em tempo real, nessa mesma rede social – os personagens tecem comentários cômicos sobre citações falsas com a suposta autoria de Clarice Lispector, gírias de jovens, memes, entre outros virais da *internet*. Como afirma Steiner, "Facebook e Twitter são plataformas de discussão de atualidades, do que rola no momento".

2 DO PÓ VIEMOS...

Como Steiner informou durante a entrevista, com inspiração na estrutura do filme **Magnolia**, **Só o Pó** narra, nas três primeiras temporadas, o reencontro (quinze anos depois), via Facebook, de quatro grandes amigos que trabalharam juntos no **Portal**, um jornal paulista, no decorrer dos anos 80. Esse grupo é composto por Camila, Chris, Pati e Dani, três jornalistas e um *designer*, respectivamente.

Camila virou uma *workaholic* rica e solitária, ascendendo ao cargo de diretora do **Portal**. Chris foi um famoso repórter gonzo, mas retornou para o litoral do Rio Grande do Sul, onde passou a abusar dos antidepressivos receitados para o pai enfermo, com quem começou a conviver e voltar a depender financeiramente. Pati casou, mudou-se para a

Alemanha, passou a morar em uma fazenda em ruínas (herança do marido), teve três crianças e tornou-se uma dona de casa frustrada profissionalmente. Dani, que era *webmaster*, ganhou certa fama como artista plástico, mas sofre pelo ex-namorado, Fred.

No passado, Camila e Chris tiveram um envolvimento romântico, assim como Pati e Dani, que à época não haviam descoberto outros aspectos de sua sexualidade. Os quatro têm pontos em comum: além dos detalhes mal resolvidos e dos arrependimentos, no fundo invejam uns aos outros, pois todas as contas no Facebook demonstram uma realidade ilusória, "onde o que vale é o que parece ser e não o que é" (GOODREADS³⁴), o que também esclarece o título da narrativa:

Os personagens são fictícios mas todos são inspirados em pessoas reais e histórias de vida verdadeiras e também são inspirados em perfis verdadeiros e *fakes* de amigos, no Facebook. *Eu via algumas postagens e pensava "mas gente, ele tá inventando um personagem, ele não é assim não"*. E além de se fazerem mais atrativos como pessoas, muitos amigos tinham perfis *fakes* óbvios. Me inspirei muito nesses perfis falsos, como era o *modus operandi* dos comentários, etc. Pati, Camila, Chris e Dani se reinventam no Facebook, *fingem estar bem quando estão só o pó* (grifos nossos).

Nesse sentido, Steiner constrói uma narrativa irônica e ácida em que os amigos protagonistas são uma alegoria: personagens infelizes que representam as *personas* públicas criadas pelos usuários das redes sociais, alter-egos virtuais que "filtram" fragmentos da realidade e escolhem apresentar o melhor de si na *internet*.

3 ESTÉTICAS PULVERIZADAS

Steiner, ao reconfigurar a rede social para que sirva a fins artísticos, efetua "um ataque por dentro [...] que faz com que essas estruturas deixem momentaneamente de funcionar como habitualmente se espera" (MACHADO, 2016, p. 20). A "desprogramação da técnica" (MACHADO, 2016) realizada por Steiner é algo intencional. O uso literário de ferramentas que não foram disponibilizadas com intuitos estéticos desestabiliza a lógica e a finalidade do Facebook:

Em lugar de simplesmente cumprir o papel que lhe foi designado [...], o artista, na maioria das vezes, tem um projeto crítico relacionado aos meios e circuitos nos quais ele opera. Ele busca *interferir na própria lógica das máquinas e dos processos tecnológicos, subvertendo as "possibilidades" prometidas pelos aparatos* e colocando a nu os seus pressupostos, funções e

³⁴ Disponível em: <https://www.goodreads.com/book/show/18363400-s-o-p>.

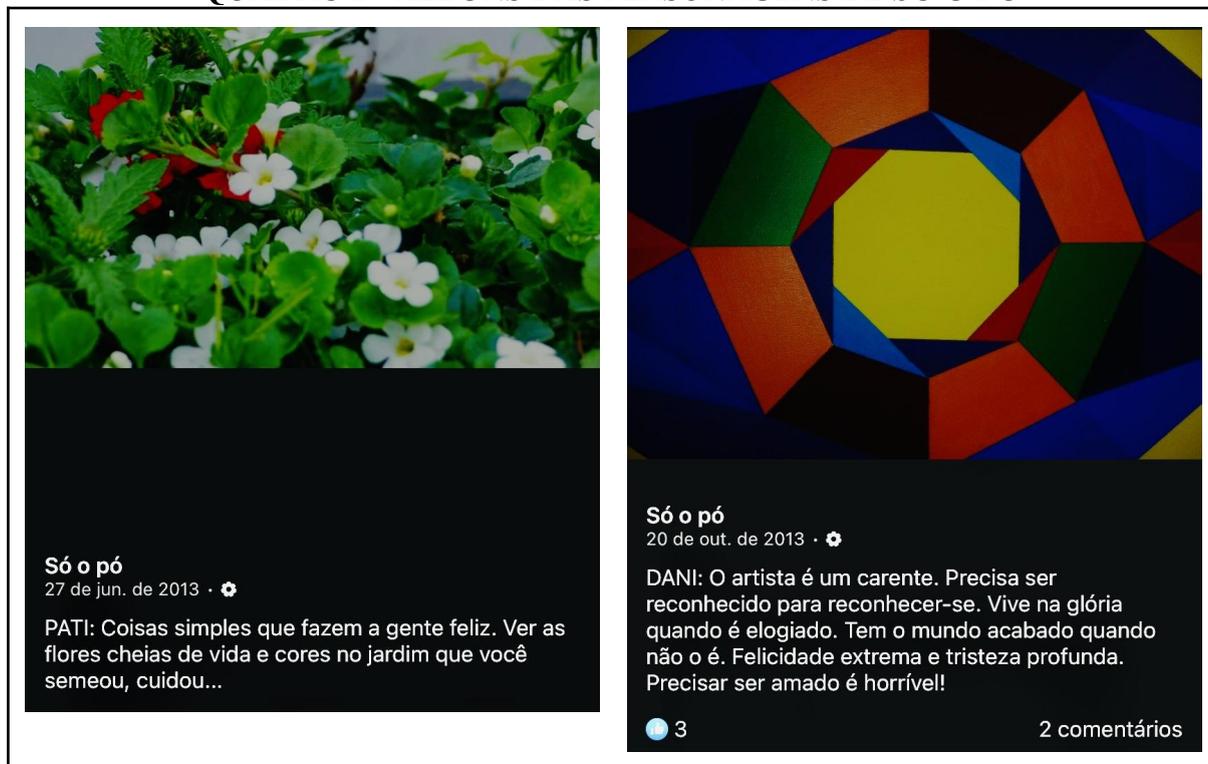
finalidades. O que ele quer é, num certo sentido, "desprogramar" a técnica, distorcer as suas funções simbólicas, obrigando-as a funcionar fora de seus parâmetros conhecidos e a explicitar os seus mecanismos de controle e sedução (MACHADO, 2016, p. 22, grifos nossos).

Portanto, cabe identificar e interpretar quais recursos foram "desprogramados" a partir do momento em que foram empregados de uma maneira inesperada em **Só o Pó**. Focaremos, em especial, nos álbuns de fotos, nos vídeos e nos comentários, nesse processo de sabotagem criativa que ressignificou a plataforma do Facebook.

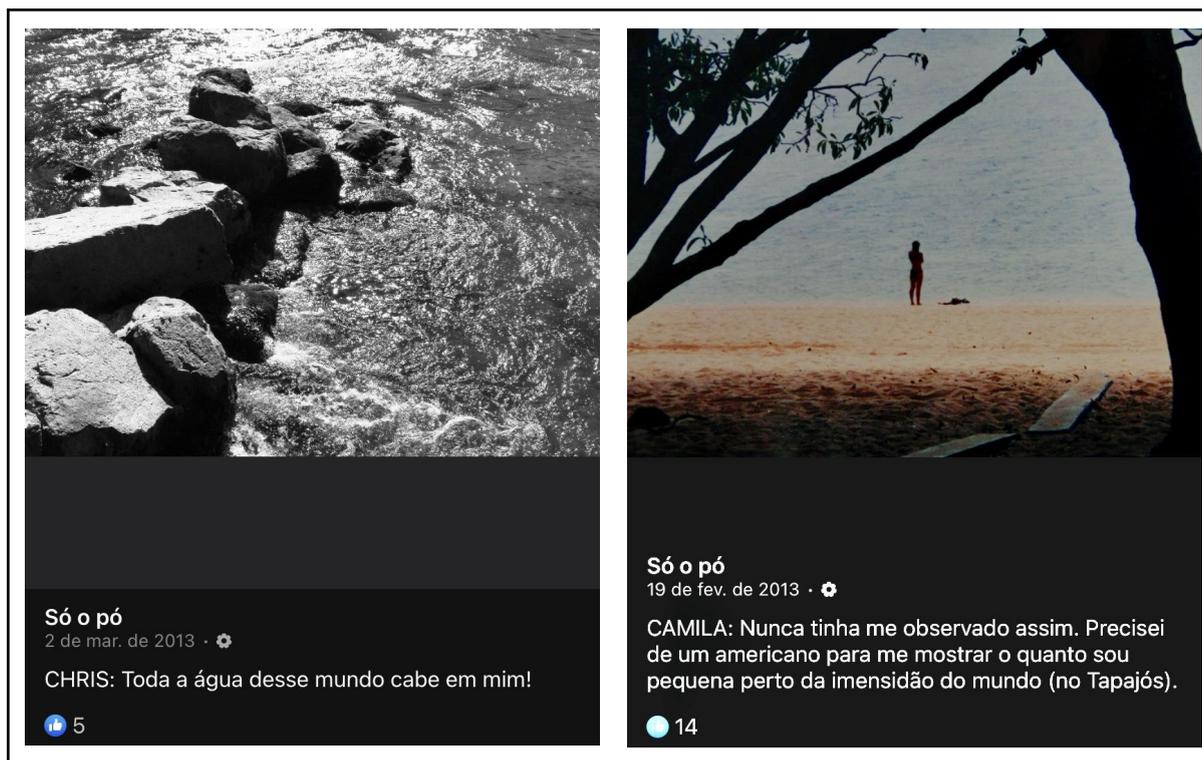
3.1 ÁLBUNS

As imagens dos capítulos de **Só o Pó** são postadas na "linha do tempo", que possui um álbum à parte. Mas, fora as capas dos capítulos, cada um dos personagens possui seu próprio álbum – Camila com 11, Chris com 17, Dani com 18 e Pati com 69 fotos – que ajuda a construir sentidos a fim de dar o efeito de real³⁵ na descrição dos espaços, ofícios, memórias e pensamentos dos amigos.

QUADRO 1 - ÁLBUNS DAS PERSONAGENS DE SÓ O PÓ



³⁵ Barthes, 1972.



FONTE: elaborada pelos autores³⁶.

O processo de elaboração desses retratos, como citado no primeiro capítulo da obra, ocorreu porque os personagens, "isolados neles mesmos, tiveram que criar o que nunca existiu". A escolha das imagens foi explicada por Steiner (2021):

Eu escrevia os capítulos, procurava nas minhas fotos alguma imagem que batesse com o texto [...]. A unidade estética usada para as chamadas dos capítulos foi um quadro que tem na sala do meu apartamento. Os quadros que o personagem Dani pinta, na verdade são quadros pintados pelo meu marido.

Nessa criação do que nunca existiu, ao acompanhar o discurso de cada uma das personagens, fica perceptível ao usuário/leitor a ironia e a hipocrisia das postagens: em uma rede social baseada em aparências, um falso cotidiano é tecido pelas imagens que dissimulam a verdadeira intimidade dos protagonistas.

Sem uma empregada para auxiliar nos serviços domésticos e sem uma babá, Pati reclama da sobrecarga das tarefas e do cansaço de dar conta de três meninos pequenos. Pouco a pouco, a insatisfação tomou conta de sua rotina e de seu casamento, ao ponto de confessar que "a horta e o jardim, que no começo eram prazer, transformaram-se em suplício"³⁷:

³⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/livrosoopo/photos>.

³⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/livrosoopo/photos/a.184905984973690/196413100489645>.

O jardim, cheio de rosas temperamentais e buxinhos arredondados que teimavam em não crescer foi se transformando num emaranhado de galhos, formas deformadas, flores do mato e grama em desacordo. Quando chegava o antes tenebroso inverno alemão, Pati dava graças a deus. Só nessa época do ano parava de se sentir culpada. Desta vez a natureza tomava as rédeas de seu fracasso.

No entanto, o que Pati mostra nos álbuns é bem diferente: passeios na Alemanha, filhos brincando, belas flores. Já Dani mantém um perfil mais profissional, focado na divulgação dos quadros que produz, e na foto selecionada (quadro 1) há um quê de sinceridade: a alta produtividade artística se tornou uma válvula de escape encontrada para camuflar a dor de ter perdido o amor de Fred. Por isso, "começou a pintar feito louco e foi isso o que o salvou"³⁸. E foi assim que a vida de Dani passou a se resumir em "malhar, comer omeletes de clara de ovo sem gordura e pintar"³⁹.

Chris, por outro lado, posa de espírito livre: transmite a imagem do surfista que curte "lagartear" na praia, em contato com a natureza. No entanto, como assume em uma conversa com Camila, não passa de um "chinelão" – "não era Chris que não queria se vender, o problema real é que ninguém queria comprá-lo" –. Em uma situação semelhante à de Pati, sente-se mal pela derrocada de sua trajetória como jornalista e passa os dias bebendo, usando medicamentos de um pai apático e mexendo no computador, onde assiste pornografia e conversa com os demais ex-colegas do Portal.

Camila, por fim, é a mais bem-sucedida do grupo (suspeita-se). Tem um apartamento chique, vive sozinha, galgou uma posição de destaque, como já mencionado. Entretanto, ao se deparar com a "realidade" dos outros amigos, começou a se questionar a respeito dessa existência vazia, mas com um currículo invejável:

Camila pensava que nunca se casou porque nunca encontrou um homem com quem quisesse casar. Mas como encontraria um homem, a não ser os que trabalhavam ao seu lado, espelhos com lente de aumento dela mesma, se ficava no portal quase dez horas diárias?

Pensava que não teve filhos porque preferiu trabalhar a engravidar. Tinha medo de não ter tempo nem para vomitar nos primeiros meses de gravidez. [...] Então a maternidade era dar um beijo de boa noite no filho?

[...] Mas o maior medo era de que fosse dobrada pelo poderoso amor materno e, numa tacada sentimental, jogasse tudo para o alto. Tinha pavor de inverter a trajetória de sua vida por causa de um sentimento. Desse jeito, terminaria como Pati.

³⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/livrosoopo/photos/a.184905984973690/200763053387983>.

³⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/livrosoopo/photos/a.184905984973690/230423470421941>.

Ela se achava livre porque tomou as decisões baseadas em sua vontade. Era o que escolheu ser. Mas quando bebia uma garrafa de vinho, sozinha em casa à noite, sentia-se completamente torturada por suas escolhas⁴⁰.

Em um ponto de saturação, Camila decide abandonar tudo e ir conhecer a Amazônia. Convidou todos os amigos para embarcar na ideia junto com ela, mas somente Chris aceitou (por pouco tempo). Não por acaso, a personagem, ao viajar para Santarém, fica *off-line*. A foto do quadro 1 se relaciona aos fatos narrados no capítulo 36 (terceira temporada)⁴¹:

Nem foram os animais, a natureza em excesso [...] ou a falta de infraestrutura que fizeram Camila desistir do projeto perto de Santarém. A falta de habilidade para lidar com a vida simples na floresta influiu bastante mas o que pegou [...] foi descobrir, meses depois de iniciar o relacionamento, que Robert amava um ideal muito mais do que poderia amá-la.

[...] O que aquele homem estava fazendo ali naquele fim de mundo? Com o ego cheio, pensou se tratar de sua versão masculina. O homem *cool* dando um tempo da cidade, descobrindo-se generoso onde Judas perdeu as botas, ajudando os pobres e suportando o calor infernal com alguma dignidade. Mas não. Robert era verdadeiro.

[...] Estavam lá pelo projeto de vida, crenças e ideais, ao contrário de Camila, que buscava salvar uma pessoa só: ela mesma.

[...] Até que numa madrugada, ele [...] anunciou: “Em um mês vou partir para a Guatemala. Aqui já está tudo encaminhado, agora vou dar forma a um novo projeto, existe muito o se fazer por lá. Eles precisam de mim.”

“Eles precisam de mim. E eu? Eu também preciso!”, gritava apenas para si. [...] Agora não era outra mulher ou o simples desamor que a preteriam. O homem perfeito a abandonava simplesmente porque era perfeito.

[...] De qualquer maneira, aquela mulher não era páreo para o sentido maior da vida. Ela era um nada perto da grande existência humana. Robert era como ela queria ser e não conseguia e isso só tornava as coisas mais difíceis ainda. Não tinha como ter raiva de um homem como ele.

[...] “Se não fosse tudo tão miserável, se todo mundo contribuísse e construísse junto um mundo melhor, pessoas como Robert não precisariam dar a vida por nenhum brasileiro ou guatemalteco esquecido numa floresta úmida.”

Meses depois, [...] em transe desesperado, pegou um avião de volta para São Paulo.

A foto de Camila também se estabelece como uma crítica que compõe a obra, bem como todos os álbuns, no geral: a dualidade entre o *fake* e o verdadeiro e o acesso ao interior da mente das personagens x o exterior do que é publicado no Facebook desenvolve os dilemas desses protagonistas. Esse efeito é confeccionado pelos elementos multimodais da obra, entre a narrativa central e aquilo que as personagens enunciam. Tanto que, quando

⁴⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/livrosoopo/photos/a.184905984973690/201106993353589>.

⁴¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/livrosoopo/photos/a.184905984973690/279885718809049>.

todos passam a enfrentar esses pensamentos e refletir sobre as próprias projeções, as próprias postagens começam a, conseqüentemente, mudar de tom, demonstrando as metamorfoses das subjetividades dos quatro.

3.2 COMENTÁRIOS

Os autores de literatura digital em redes sociais exploram a ferramenta dos comentários de formas distintas, como em **2019 não passa**⁴², de Flávio Komatsu, **@reviravolta**⁴³, de André Lemos e **Srta. Kwy**⁴⁴, de Andréa Catrópa, já que algumas dessas obras usam criativamente e misturam a realidade com a ficção por meio desse recurso.

O Instagram, o Twitter e o Facebook são redes sociais que têm como uma das principais funcionalidades os comentários, bem como o Blogger — mesmo que esse último não se configure como rede social —. Assim, as obras de literatura digital que se utilizam dessas plataformas para se desenvolver podem utilizar a ferramenta de comentar produtivamente, como ocorre em **Só o Pó**: os personagens interagem entre si, abordando assuntos relativos, geralmente, ao enredo anteriormente publicado ou aos *posts* individuais de determinado personagem.

Essa é uma diferença entre **Só o Pó** e **Srta. Kwy** em paralelo a **2019 não passa** e **@reviravolta**, pois as duas primeiras obras utilizam os comentários como parte da narrativa em si. As duas últimas, em contrapartida, não inseriram os comentários como elemento constitutivo na construção da narrativa. Em acréscimo a isso, em **Só o Pó** temos o perfil da página do Facebook respondendo, ao passo que em **Srta. Kwy** é sempre a personagem — que imita uma inteligência artificial — dialogando com os usuários-leitores.

As interações mais características e frequentes em uma rede social ubíqua como o Facebook são os botões de reação (curtir, amar, entre outros), os compartilhamentos e os

⁴² Disponível em: <https://www.instagram.com/2019naopassa/>. A obra de Komatsu aborda uma miríade de assuntos de cunho político-social, utilizando as particularidades da plataforma — geolocalização, legendas, marcações de contas — do Instagram para construir o sentido e a unidade da obra.

⁴³ Como própria definição do autor, “a narrativa foi construída em duas contas no Twitter: **@re_vira_volta** e **@re_viravolta** (que podem ser vistas online em http://twitter.com/re_vira_volta e http://twitter.com/re_viravolta). A primeira conta é o *eixo central da história* que remete, de tempos em tempos, à segunda. Essa, **@re_viravolta**, configura-se *como uma espécie de diálogo com o leitor, como um alter-ego do narrador* (em negrito no texto). Aqui aparecem imagens, sons, fotos, *links*” (LEMOS, s.a.).

⁴⁴ Disponível em em: <http://srtakwy.blogspot.com/>. Segundo Andréa Catrópa, “Srta Kwy viveu entre 15/03 e 22/03/2009. Em sua existência breve, teve um único objetivo: ser humana. Ela desejava transcender seus limites maquínicos para estabelecer uma experiência sensível e única. Encerrada nos labirintos virtuais, logo pereceu. Mas talvez a memória dos seus leitores colabore, e a deixe mais tempo viva”.

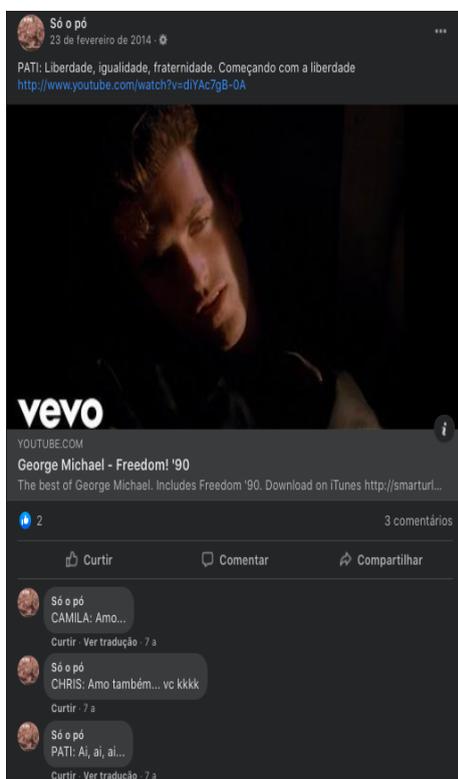
comentários. Esse último foi um recurso explorado por Steiner em três chaves: personagens x personagens, usuários x personagens e usuários x autora:

Foi totalmente planejado [o experimentalismo com os comentários] já pensando que esse seria o recurso mais interessante de publicar no Facebook. Mas o conteúdo era todo espontâneo dependendo do meu humor no dia e do horário da publicação. *Alguns leitores muito participativos estavam espalhados pelo mundo*, um na Coreia, uma em Portugal, um no Japão, eu na Suíça, outros no Brasil mesmo. *Às vezes estava todo mundo no Facebook ao mesmo tempo*. Quando esses leitores mais participativos não estavam, eu fazia a conversa dos personagens sozinha (grifos nossos).

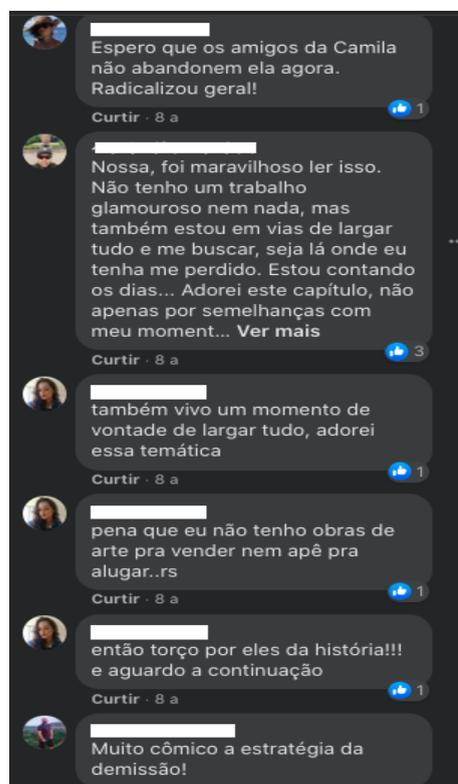
Na prática, então, "os leitores trocavam ideia com os personagens como se os personagens fossem amigos de Facebook" (STEINER, 2021). O conteúdo da comunicação varia entre ficção e realidade e, quando o diálogo ocorre entre Camila, Chris, Dani e Pati também ganha uma funcionalidade narrativa específica, ao passo de que os *feedbacks* dos usuários do Facebook tanto se dirigem à autora, com elogios à escrita, quanto avaliam os acontecimentos do capítulo, como conversam diretamente com as personagens:

QUADRO 2 – COMENTÁRIOS NA FANPAGE DE SÓ O PÓ

PERSONAGENS



USUÁRIOS



FONTE: elaborada pelos autores.

A postagem de Pati possui um comentário de Camila e um de Chris. Camila disse que ama o videoclipe de George Michael, enquanto logo abaixo Chris diz que ama Camila. Pati se limita a suspirar no encerramento do bate-papo. Em paralelo a essa interação, a história central se concentra no envolvimento pontual que Camila e Chris tiveram durante uma viagem que fizeram juntos. Nesse panorama, os usuários-leitores que acompanham os capítulos percebem que as personagens estão trocando "indiretas" que referenciam os eventos narrados.

Na obra de Steiner, como exposto anteriormente, os personagens interagem entre si, dialogam por meio dos comentários sobre fatos do capítulo, porém, Camila, Pati, Chris e Dani, mesmo quando invocados pelos usuários-leitores, não os respondem. Utilizar dos comentários é uma possibilidade da plataforma, mas há distintas formas de utilizá-los, como fez Claudia Steiner — criando diálogos entre personagens — , ou como fez Andréa Catrópa, em **Srta. Kwy**.

Na obra de Andréa, a personagem, **Srta. Kwy**, ganha vida além da existência maquínica por meio dos comentários: a I.A. responde segundo as características de sua personagem, momento em que a obra se constitui ao longo da interação leitor e personagem. Segundo Andréa Catrópa, na documentação da obra, “o improvisado só foi um recurso usado para as respostas aos comentários deixados, ainda que a Srta Kwy tivesse sempre ‘ligada’ a máscara *mezzo chatterbot*, *mezzo* garota namoradeira da *internet*”.

Partindo da fala da autora de **Srta. Kwy**, pode-se estabelecer um paralelo entre a tal obra e **Só o Pó**. Mesmo que ambas utilizem de forma produtiva os comentários para a construção narrativa, há uma evidente diferença: Steiner desenvolveu os comentários de forma que, mesmo que o usuário-leitor faça um comentário dirigido a algum personagem, a resposta é da página em geral, não de um personagem específico, e essa interação não influenciará o andamento do enredo; já na obra de Andréa Catrópa, como a personagem responde individualmente, o conteúdo do comentário faz parte do desenvolvimento da obra e influencia diretamente no corpo de **Srta. Kwy** como um todo e, conseqüentemente, na construção narrativa.

3.3 VÍDEOS

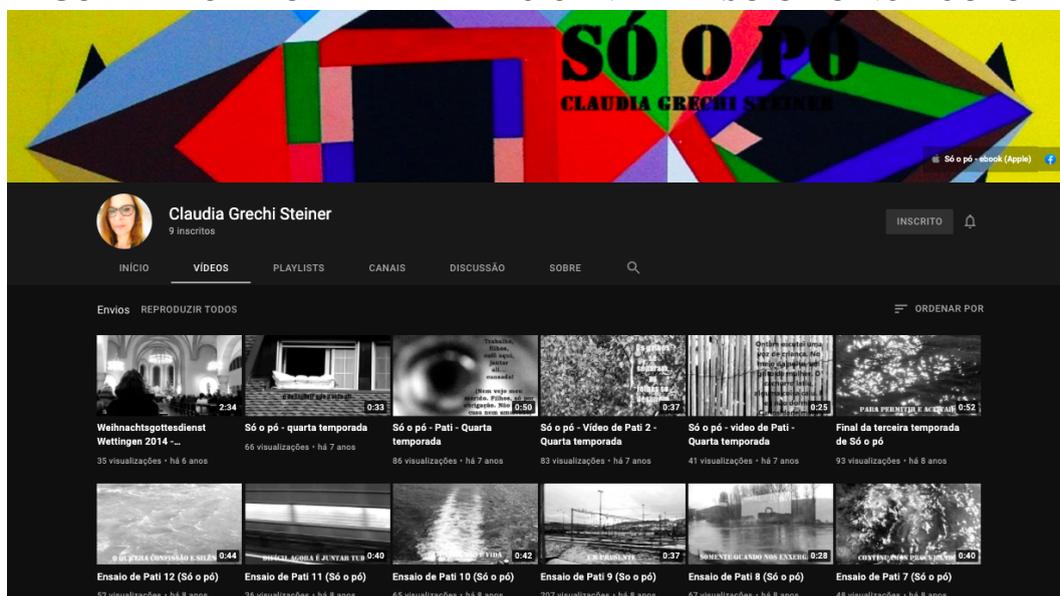
Assim como nos comentários, os vídeos de **Só o Pó** funcionam de mais de uma maneira: os da linha do tempo x os do canal da obra no Youtube. Os vídeos da *timeline*

assumem um papel de preenchimento, ao passo que os postados no canal de Claudia têm um caráter de composição da personagem Pati.

No que se refere a esse preenchimento, quando as temporadas ficam em hiato, "os personagens continuam 'vivos'. Por enquanto não haverá a publicação de novos capítulos mas os personagens continuarão conversando e trocando vídeos na página"⁴⁵. Em um *post* que informa sobre o intervalo no ritmo de publicação da obra, a *fanpage* esclarece que "Só o pó faz uma pausa, mas os personagens continuam conversando e postando! Historinha mesmo, só no ano que vem! 😊"⁴⁶. Nesse sentido, esses vídeos que as personagens publicam são como *fillers*⁴⁷, para utilizar uma nomenclatura característica do universo de animes/mangás, o que também é confirmado pela autora:

As postagens dos personagens com referências de vídeos musicais são para ampliar a percepção do leitor sobre eles. Eles ouvem o quê? Gostam do quê? Os vídeos da Pati são também construção do personagem, ela quer voltar a ser alguém no mercado de trabalho, talvez uma criadora de conteúdo do YouTube (que nessa época estava em alta), mas ela vive tão em outro mundo que faz uns vídeos totalmente pessoais achando que é artista (STEINER, 2021, grifos nossos).

FIGURA 2 – CAPTURA DE TELA DO CANAL DE SÓ O PÓ NO YOUTUBE



FONTE: elaborada pelos autores⁴⁸.

⁴⁵ Disponível em: <https://web.facebook.com/livrosoopo/posts/205602236237398>.

⁴⁶ Disponível em: <https://web.facebook.com/livrosoopo/posts/237266903070931>.

⁴⁷ Do verbo *fill*, que significa "preencher". Para Uggioni (2020), "um *filler* pode existir para dar profundidade para os personagens, entregando mais sobre o dia a dia, ou até mesmo mais interações dos protagonistas com os personagens secundários, fazendo com que a audiência crie mais empatia e simpatize mais com o elenco". São narrativas paralelas, sem necessária relação com o enredo trabalhado na narrativa central, pensadas para somar com o conteúdo do material-fonte.

⁴⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCi7ZeBxHVB8spdSNdHPPzZg>.

O canal de **Só o Pó**, entre *book trailers* e chamadas para cada temporada da obra, também possui dezesseis vídeos cuja autoria é designada a Pati, que é a protagonista mais falante, o que condiz com o número elevado de fotos em seu álbum. Os *Ensaio de Pati*, como são denominados, são *lo-fi*: produção caseira em um tom confessional que dá acesso aos pensamentos da referida personagem.

... AO PÓ VOLTAREMOS

Até a presente data, ainda não há previsão de lançamento da já anunciada quarta temporada da facenovela, e talvez tenha havido uma perda do *happening* para tentar atualizar a narrativa. A autora confessa: "não sei se publicaria hoje no Facebook, principalmente por causa da visibilidade das páginas (caiu demais nos últimos anos numa tentativa de incentivar os *posts* pagos) mas também porque muita gente se cansou do Facebook e entra [...] apenas para dar uma olhada".

Por isso, Steiner (2021) concluiu que o "Facebook era então a rede social do momento. Se já existisse Instagram, *talvez eu explorasse o Instagram*, pelas possibilidades estéticas (imagina todos aqueles *filtros e ferramentas de edição!*)" (grifos nossos).

Só o Pó demonstra como a maioria das obras digitais é marcada pela efemeridade das plataformas *on-line*, mas a fala de Steiner mostra como o *upgrade* de recursos de cada plataforma pode ter potencialidades artísticas: em uma história que trata sobre viver de aparências, somar a ideia de explorar os filtros/efeitos já dá indícios de outras formas de desprogramação da técnica do Instagram com fins narrativos. Quem sabe, em se tratando de literatura digital, em algumas obras não haja conclusão, apenas migração.

REFERÊNCIAS

E-GALÁXIA. **Claudia Grechi Steiner.** Disponível em: <https://www.e-galaxia.com.br/claudia-grechi-steiner/>. Acesso em 31 jul. 2021.

G1. **Facebook completa 10 anos; veja a evolução da rede social.** 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2014/02/facebook-completa-10-anos-veja-evolucao-da-rede-social.html>. Acesso em: 28 ago. 2021.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia.** 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

OBSERVATÓRIO DA LITERATURA DIGITAL BRASILEIRA. **Só o Pó.** 2020. Disponível em: <https://museu2.tainacan.org/repositorio-da-literatura-digital-brasileira/so-o-po/>. Acesso em 31 jul. 2021.

STEINER, Claudia Grechi. **Só o Pó.** 2012. Disponível em: <https://www.facebook.com/livrosoopo/>. Acesso em 30 jul. 2021.

UGGIONI, André. **O que é filler em anime? Para que servem os fillers? Entenda sua função.** Blog Cúpula do Trovão, 2020. Disponível em: <https://cupulatrovao.com.br/especiais/o-que-e-filler-em-anime/>. Acesso em 28 ago. 2021.

OBRAS CONSULTADAS

DIAS, Giselia Rodrigues. **A literatura além do impresso: “inespecificidades” em *Os famosos e os duendes da morte*, de Ismael Caneppele, e *Terminal*, de Flávio Komatsu.** Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2020.

ANEXO B - Entrevista⁴⁹ com Claudia Steiner, autora de *Só o pó*

1. OLDB - Tu te consideras uma escritora de ficção multimídia. Além de *Só o Pó*, outras obras como *Castelo Schweinstein* também seguem esse uso de recursos digitais e audiovisuais. Como tu te tornaste essa criadora? De onde surgiu esse interesse de explorar as potencialidades das tecnologias?

CGS - Como jornalista trabalhei em algumas revistas que já tinham uma concepção mais aberta (como a Bizz, Showbizz e Trip) em relação ao modo de reportar e editar. No fim dos anos 1990 fui trabalhar direto com criação de conteúdo para *internet*, primeiro no UOL, depois na editora Símbolo (já extinta, criadora de algumas revistas pioneiras como a Raça). Ali era o início da *internet* comercial (era literalmente mato!) e havia um mundo a ser criado. Na editora Símbolo, junto a uma equipe grande, criamos os primeiros *sites* interativos e com canais de tv (vídeos) próprios.

2. OLDB - Afirmas que o filme *Magnolia* foi uma das inspirações para a criação de *Só o Pó*. De que maneira esse longametrage influenciou na construção da história dos quatro amigos?

CGS - Eu vi e revi *Magnolia* muitas vezes, é um dos filmes que mais gosto, como os diferentes personagens se cruzam, se distanciam e se complementam mas principalmente por ser um filme feito junto a uma trilha sonora. A cantora e compositora Aimee Mann criou a trilha como um roteiro e muito do roteiro do filme é baseado nas canções de Aimee. *Magnolia* inspirou mais no formato do que na criação do conteúdo. Minha ideia era usar texto, fotos e vídeos em *Só o Pó*. Para os vídeos eu precisava de músicas. Pedi a um amigo, o Luis Depeche, um DJ paulistano, que costuma fazer trilhas de desfiles, que cedesse algumas músicas dele que ele gostasse e que pudesse usar nos vídeos. Todos os vídeos (que em *Só o pó* são como se feitos pela personagem Pati) foram criados em cima das músicas que o Luis me mandou.

3. OLDB - Antes de 2012, Pati, Camila, Chris e Dani já existiam na tua cabeça ou foram pensados para a facenovela em especial?

CGS - Sim e não. Os personagens são fictícios mas todos são inspirados em pessoas reais e histórias de vida verdadeiras e também são inspirados em perfis verdadeiros e *fakes* de amigos, no Facebook. Eu via algumas postagens e pensava “mas gente, ele tá inventando um personagem, ele não é assim não”. E além de se fazerem mais atrativos como pessoas, muitos amigos tinham perfis *fakes* óbvios. Me inspirei muito nesses perfis falsos, como era o *modus operandi* dos comentários etc. Pati, Camila, Chris e Dani se reinventam no Facebook, fingem estar bem quando estão só o pó.

4. OLDB - Quais as características de uma facenovela, a teu ver?

⁴⁹ Entrevista realizada em 16 de agosto de 2021 para o Observatório da literatura digital brasileira. Algumas perguntas foram adaptadas do questionário do projeto de iniciação científica (IC) de Giovanna Affonso, intitulado **Literatura digital brasileira: a perspectiva dos criadores** (a ser executado entre o biênio 2020-2021).

CGS - Explorar as possibilidades de publicações e o público (em 2012 o Facebook estava em alta). Numa página do Facebook foi possível publicar capítulos, fotos, vídeos e conversas entre os personagens. As postagens dos personagens que geravam essas conversas tinham engajamento dos leitores, ou seja, os leitores trocavam ideia com os personagens como se os personagens fossem amigos de Facebook. O formato do Facebook não podia ficar restrito a uma postagem e comentários. Existia ali uma plataforma de publicação pronta para ser explorada criativamente.

5. OLDB - Existem particularidades da obra *Só o pó* em cada um dos meios em que ela foi publicada (*e-book* e Facebook)? Percebes que houve uma mudança na circulação e recepção da obra ou os leitores do *e-book* são os mesmos do Facebook?

CGS - O Facebook foi a plataforma de publicação perfeita porque permitia o engajamento do público com os personagens. O *e-book* se concentra mais no texto, nos capítulos da obra e algumas fotos e vídeos, assim como alguns textos *pop-up* (que entraram como textos extras no Facebook e contavam episódios antigos da vida dos personagens). Os recursos do Facebook eram mais amplos e permitiam uma imersão na obra que o formato *e-book* não permite. Minha ideia era formatar como aplicativo literário, com vários recursos interativos mas como o custo era muito elevado, foi *e-book* mesmo. Os leitores do *e-book* são em sua maioria leitores que vieram pelo Facebook. Entre 2010 e 2013 alguns escritores se aventuraram em formatos literários inovadores criando aplicativos. Esse seria o “futuro” da literatura, mas não foi, talvez pelo custo (acredito nessa questão), talvez por proporcionarem uma dispersão muito grande. O *e-book* ficou e virou mainstream como o livro impresso. Infelizmente as plataformas de leitura para *e-book* não suportam muitos recursos, a leitura é ainda é muito limitada.

6. OLDB - Como se deu a escolha da interface da rede social para a construção de *Só o Pó*? Como a obra é influenciada pela materialidade do Facebook?

CGS - O Facebook era então a rede social do momento. Se já existisse Instagram, talvez eu explorasse o Instagram, pelas possibilidades estéticas (imagina todos aqueles filtros e ferramentas de edição!). No Facebook tive que hospedar os vídeos que eu fazia como se fossem da Pati, no YouTube. Tempos depois o Facebook parou de reproduzir diretamente vídeos do YouTube no Facebook. As mudanças de relações entre os gigantes de tecnologia também tiveram influência. No fim, como estava um pouco caótico para quem queria apenas ler os capítulos e não se importava tanto com fotos, vídeos ou conversas, formatei como *e-book* já que o formato permite uma leitura mais linear e menos dispersiva que o rolar de página do Facebook.

7. OLDB - A interface do Facebook te gerou algum constrangimento? Impossibilitou que tu fizesses algo que imaginava? E sobre as possibilidades, alguma ferramenta permitiu novas ideias para a obra?

CGS - A exploração do Facebook como plataforma de publicação de literatura foi muito rica! O fato dos personagens se comunicarem em tempo real e conversarem com os leitores foi sensacional. Foi bastante cansativo também. Eu escrevia os capítulos previamente, escolhia fotos, vídeos com referências,

etc, mas quando havia conversa entre personagens era uma loucura. Eu passava horas escrevendo os diálogos e interagia com os leitores, como cada personagem, tudo em tempo real.

8. OLDB - A respeito do *e-book*, qual a razão que permeou a escolha de transformar em um livro em formato digital?

CGS - Organizar o caos para os leitores mais interessados no texto do que nos aspectos multimídia.

9. OLDB - Você pensa em estratégias de manutenção da obra, tendo em vista a obsolescência programada e o desaparecimento das outras plataformas de redes sociais, como já ocorreu com o Orkut?

CGS - Sim, o *e-book*. Como texto literário, *Só o pó* e *Castelo Schweinstein* têm os devidos registros na Biblioteca Nacional etc. *Internet* é terra de ninguém. Caiu na rede, fica ali. O *e-book* provavelmente já foi pirateado, ideias já foram copiadas e assim é o conteúdo na rede.

10. OLDB - Notei que existem dualidades funcionais nos recursos utilizados em *Só o Pó*. Os comentários, por exemplo, acontecem em dois eixos: só entre os personagens que comentam nas postagens uns dos outros e entre os usuários da rede social, que ora se direcionam aos personagens, ora a ti, Cláudia, escritora. Esse jogo de ficção x realidade foi planejado por ti ou te viste surpreendida pelo desenrolar da reação dos usuários da rede social?

CGS - Foi totalmente planejado já pensando que esse seria o recurso mais interessante de publicar no Facebook. Mas o conteúdo era todo espontâneo dependendo do meu humor no dia e do horário da publicação. Alguns leitores muito participativos estavam espalhados pelo mundo, um na Coreia, uma em Portugal, um no Japão, eu na Suíça, outros no Brasil mesmo. Às vezes estava todo mundo no Facebook ao mesmo tempo. Quando esses leitores mais participativos não estavam, eu fazia a conversa dos personagens sozinha.

11. OLDB - A mesma dualidade dos comentários ocorre com os vídeos: ora são as personagens que preenchem a linha do tempo com postagens de vídeos do Youtube que gostam enquanto a temporada está em hiato, mas, em paralelo, no teu canal, existem os "ensaios de Pati". Qual a diferença, em termos de sentidos na narrativa, entre esses dois tipos de vídeo?

CGS - As postagens dos personagens com referências de vídeos musicais são para ampliar a percepção do leitor sobre eles. Eles ouvem o quê? Gostam do quê? Os vídeos da Pati são também construção do personagem, ela quer voltar a ser alguém no mercado de trabalho, talvez uma criadora de conteúdo do YouTube (que nessa época estava em alta), mas ela vive tão em outro mundo que faz uns vídeos totalmente pessoais achando que é artista.

12. OLDB - E por que o Youtube? Em vez de usar os vídeos no próprio Facebook? No que diz respeito ao álbum de fotos dos personagens, como se deu a sua construção? Como se deu esse processo criativo na triangulação entre história, fotos e vídeos?

CGS - Fiz todas as fotos, vídeos e textos. Todas as fotos são do meu arquivo pessoal, de viagens, da minha vida. Eu escrevia os capítulos, procurava nas minhas fotos alguma imagem que batesse com o texto e fazia os vídeos (muito simples) da Pati conforme escrevia. A unidade estética usada para as chamadas dos capítulos foi um quadro que tem na sala do meu apartamento. Os quadros que o personagem Dani pinta, na verdade são quadros pintados pelo meu marido. Quanto aos vídeos, na época o Facebook só aceitava vídeos bem curtos e era demoradíssimo para carregar, por isso hospedei no YouTube, os vídeos que vinham de lá rodavam muito melhor no Facebook do que os vídeos diretamente publicados no Facebook.

13. OLDB - Senti um pouco do uso da metalinguagem em *Só o Pó*, com alguns comentários cômicos sobre *posts* da Clarice Lispector, gírias de jovens que as personagens estavam tentando usar, memes, etc. Achas que é uma tendência que objetos inscritos na rede social falem de assuntos que circulam na rede social?

CGS - Com certeza! O Facebook e o Twitter são plataformas de discussão de atualidades, do que rola no momento. O Twitter mais ainda! Na época circulavam demais os memes com frases da Clarice que não eram da Clarice, era tipo "está precisando chorar? Leia essa mensagem edificante da Clarice Lispector".

14. OLDB - Estabeleceste parcerias para criar *Só o Pó* (editores de vídeo, músicos para as trilhas sonoras, diretores, fotógrafos, *designers*, *colabs*)?

CGS - Tirando a trilha sonora dos vídeos que é do Luis Pecora (Luis Depeche), o resto todo é de minha autoria: textos, fotos, vídeos, *design* (no formato *e-book* o *designer* é o Richard Kovacs, com quem eu havia trabalhado na Bizz e na Trip em diversas parcerias). Adoraria ter tido uma parceria para fazer os vídeos, gostaria de ter explorado mais o audiovisual. Vídeo demanda muito tempo para editar e depois que eu publicava um capítulo, tinha que postar vídeos menos elaborados para entrarem no tempo certo.

15. OLDB - Podemos esperar uma quarta temporada de *Só o Pó*?

CGS - Adoraria! Não sei se publicaria hoje no Facebook, principalmente por causa da visibilidade das páginas (caiu demais nos últimos anos numa tentativa de incentivar os *posts* pagos) mas também porque muita gente se cansou do Facebook e entra ali apenas para dar uma olhada rápida.

ANEXO B - Entrevista⁵⁰ com Flávio Komatsu, autor de *2019 não passa*

1. A primeira postagem que tu fizeste na conta do @2019naopassa foi dia 6 de junho de 2019. Antes dessa data, *2019 não passa* já existia?

FK - Existia já pelo menos dois textos daqueles que viriam formar cada um dos episódios de @2019naopassa. A questão do instagram, e a forma que tomariam esses textos na rede, é que vieram só com o surgimento da conta.

2. O conteúdo da obra apresenta inúmeras reflexões e críticas aos cenários político, econômico e social atuais, e, ao longo da leitura, percebe-se que há momentos da narrativa que se misturam com fatos ou são inspirados por eles - como o atentado ao tatuador em São Carlos, em “vídeo de segurança”, ou em “demônios”, ao tecer críticas às instituições religiosas. Pensando nisso, em qual momento tu decidiste criar a obra? Qual foi o estopim para que *2019 não passa* surgisse?

FK - O estopim foi a eleição do bolsonaro mesmo. No período eleitoral, com toda sua violência e potência fascista se acumulando sobre os absurdos do golpe de 2016, a vontade expressiva já se germinava, e tardava, por conta da ilusão de que a eleição se daria em termos ainda razoavelmente democráticos. Dá sempre pra retroceder mais na história, e reincidir nessa sensação de que demorei demais... Mas acho que o cúmulo do absurdo coincidiu também com meu amadurecimento político. Então me senti, num primeiro momento, como o menino que constata e grita que “o rei está nu”. Quis chamar a atenção para o que me parecia óbvio de uma outra maneira...

3. Por que o Instagram? Há alguma relação entre o conteúdo político-social da obra e a escolha de uma das plataformas de redes sociais mais famosas da atualidade?

FK - Publicar na rede significa reduzir esse espaço-tempo entre mim e o leitor, inclusive na possibilidade de interlocução. Como eram textos para o agora, com prescrição muito imediata, a ideia de me delongar na busca de uma publicação tradicional não me contemplava (eu não sabia nem mesmo o quanto eu ainda escreveria...). O instagram me pareceu ser essa rede em que eu poderia me intrometer na rotina alheia de modo mais instantâneo e furtivo, desde que eu entendesse minimamente sua dinâmica e me apropriasse, fazendo a literatura se passar por imagem até que em algum momento ela chamasse a atenção para algo mais.

4. Tu sempre comentas nas postagens com *hashtags* voltadas ao cerne do conteúdo de cada publicação e, também, com *hashtags* sobre a literatura digital. Tu pensaste a obra para algum público específico? Como tu utilizas essas funcionalidades da plataforma para levar a obra a esse público?

⁵⁰ Entrevista realizada em 18 de setembro de 2021 para o Observatório da literatura digital brasileira. Algumas perguntas foram adaptadas do questionário do projeto de iniciação científica (IC) de Giovanna Affonso, intitulado **Literatura digital brasileira: a perspectiva dos criadores** (a ser executado entre o biênio 2020-2021).

FK - Usei as hashtags somente pra ampliar o alcance da publicação, sem entender muito bem sobre como elas podem ser mais eficazes. Hoje eu tentaria incorporar elas na própria narrativa.

5. *Terminal* é outra obra de literatura digital que tu criaste, foi publicada em 2018, então, mais velha que *2019 não passa*. Diferentemente de *2019 não passa*, *Terminal* acontece na plataforma *blogger*. Pensando nessa diferença entre as plataformas, quais foram as maiores diferenças que tu percebeste no processo de criação entre *Terminal* (no *Blogger*) e *2019 não passa* (no *Instagram*)?

FK - O blogger é uma plataforma. O instagram, pelo foco na interação, pra mim é mais a dinâmica de uma rede social. No blogger eu tenho um considerável domínio sobre sua interface, a ponto de produzir algo que pouco se parece com um blog (seu propósito). O instagram é uma rede que constrange muito mais o usuário a servir seu próprio propósito. Meu limite de intervenção é o limite da própria postagem, que acaba sucumbindo à dinâmica da rede, e minha obra ainda é e se parece com só mais uma conta no instagram. Não tenho liberdade nem de criar hiperlinks pra constituir uma outra ordem hipertextual. O instagram me frustra muito mais, é um desafio muito maior subverte-lo e escapar de sua lógica, se é que há possibilidade e a literatura já não entra vencida nesse meio. Sigo procurando brechas, mas o instagram anda servindo só pra me lembrar que a tecnologia não é neutra.

6. Muitos autores de literatura digital aceitam publicar suas produções em livros. Se, caso surgisse a oportunidade para *2019 não passa*, haveria a possibilidade de tu aceitares? Tu achas que essa mudança de mídia interferiria na obra?

FK - Já ando pensando num romance a partir de @2019naopassa, mas penso mesmo como ponto de partida, concebendo já uma outra coisa. É só no entendimento dessa obra como um processo, como uma elaboração mais imediata do tempo presente, que é possível aceitar certos simplismos, formas textuais ainda muito panfletárias e elaborações equivocadas mesmo que constitui muitos fragmentos. No romance, nada disso pode passar. E é outro modo de leitura, que necessita de um horizonte mais estabelecido que possa dar uma coesão vívida a tudo isso...

7. Como a construção da obra *2019 não passa* é influenciada pela materialidade do Instagram?

FK - Para o bem ou para o mal, em tudo: o tamanho dos textos, a diagramação das postagens, uma capa com apelo imagético, a possibilidade do comentário nas legendas como espaço diegético da própria narrativa, a provocação através das marcações e da localização. E, por outro lado, a invisibilidade da obra por conta desse tempo da elaboração literária ser infinitamente mais lento, dando a impressão de uma conta morta, e eu ainda me remoendo sobre como me apropriar dos stories, esse elemento efêmero, não como mera divulgação, mas parte constituinte da obra.

8. Ao longo da obra é possível perceber marcações de pessoas, marcas de localização, a utilização das legendas como recurso de sentido. Tudo isso foi pensado para *2019 não passa* desde o início ou foi surgindo ao decorrer das publicações?

FK - Do decorrer. Fui postando e experimentando.

9. Como tu descreverias *2019 não passa*? Aproveitando esta pergunta e levando em conta a “biografia” do instagram que tu dás à obra, qual seria a ideia de “autodistopia” que tu atribuíste a esta tua produção?

FK - Não consigo ir muito além dessa (in)definição já colocada na bio. É um pouco daquilo tudo, ou tudo ao mesmo tempo. É motivado pela raiva e permanecesse em estado de processo: não sei se vai ter mais. A autodistopia é a distopia vivida, que a sequência dos dias vai normalizando e, fora da arte, passa quase despercebida.

10. Levando em conta a estrutura do Instagram, pensada para o compartilhamento e a interação, *2019 não passa* foi pensada como uma obra de leitura compartilhada?

FK - A ideia de compartilhamento no instagram me parece bem mais restrita do que eu gostaria, mas sim, busquei na rede um lugar para circular o texto pelo maior número de pessoas possíveis num meio com potencial para trocas e intervenções. É a vontade de por o texto na roda, mas o instagram está mais para uma linha de produção.

11. Em algum momento a interface do instagram impossibilitou que tu fizesses algo que imaginava para *2019 não passa*? A interface te deu possibilidades que permitiram ideias para a obra?

FK - Eu queria ter usado hiperlinks, e talvez esse impedimento tenha me forçado a pensar novas possibilidades de articulação (nenhuma que escape muito do que o instagram já propõe). Como já mencionei, venho pensando em um uso mais proveitosos de elementos já usados (como as hashtags).

12. As legendas das postagens, nas quais há os diálogos, fazem parte da obra?

FK - Gostaria muito de ouvir a sua resposta para essa pergunta antes de responder.

13. Quanto à leitura da obra, os que acompanham a obra desde o início conseguiram lê-la de forma seriada, publicação por publicação. Mas, quanto aos que conheceram *2019 não passa* agora, tu acreditas que há um protocolo de leitura? Ex.: da postagem mais antiga até a mais nova.

FK - Acredito que há os protocolos do meio impresso se manifestando intuitivamente. Há uma busca pela linearidade da obra, que acaba de algum modo sendo correspondida – como no exemplo que você deu. Há postagens que reforçam a cronologia dessa ordem, mas também é possível encontrar outras linearidades. Mas, estando no instagram, o protocolo ainda passa pela leitura de uma conta não atualizada e, portanto, a leitura de uma conta morta

14. Caso as marcações de pessoas no Instagram deixem de existir, tu achas que isso deixaria um vazio significativo na obra?

FK - Acho que não consegui envolver o recurso nesse nível narrativo, a ponto de deixar um vazio. Seria uma provocação a menos (ou uma sutileza a mais, já que as marcações escancaram várias coisas).

15. Ou, pior, caso o *Instagram* saísse do ar, tu pretendes recuperar *2019 não passa* em outra plataforma? Ela deixaria de assumir o papel que tu pensaste à obra?

FK - Em outra rede não faria sentido, a não ser que eu começasse a partir de novos textos. Pela dinâmica da rede, tem que ser o texto processado e lido no calor da hora.

16. *2019 não passa* passará? Terá fim? Ou ainda podemos esperar ansiosamente por mais?

FK - Estou ansioso para que passe. Não terá fim enquanto não passar. Até lá, infelizmente, segue as possibilidades de eu ficar possesso e escrever.