

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

**Jennifer da Silva Gramiani Celeste**

**Clique aqui para o próximo capítulo:**  
as (ciber)potencialidades literárias de *Wattpad*

Juiz de Fora

2023

**Jennifer da Silva Gramiani Celeste**

**Clique aqui para o próximo capítulo:**  
as (ciber)potencialidades literárias de *Wattpad*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários; área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais; da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira.

Juiz de Fora

2023

Celeste, Jennifer da Silva Gramiani.

Clique aqui para o próximo capítulo : as (ciber)potencialidades literárias de Wattpad / Jennifer da Silva Gramiani Celeste. -- 2023. 313 f.

Orientador: Rogério de Souza Sérgio Ferreira

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. Literatura eletrônica. 2. Intermidialidade. 3. Potencialidades literárias. 4. Cultura digital. 5. Wattpad. I. Ferreira, Rogério de Souza Sérgio, orient. II. Título.

**Jennifer da Silva Gramiani Celeste**

**Clique aqui para o próximo capítulo:**

as (ciber)potencialidades literárias de *Wattpad*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 30 de março de 2023.

BANCA EXAMINADORA

**Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira** - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof. Dr. Anderson Pires da Silva** - Membro Titular Interno

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof. Dr. Luís Cláudio Costa Fajardo** - Membro Titular Interno

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof. Dr. Cristiano Otaviano** - Membro Titular Externo

Universidade Federal de São João del-Rei

**Profa. Dra. Marina Leite Gonçalves** - Membro Titular Externo

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Juiz de Fora, 17/03/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Rogério de Souza Sergio Ferreira, Professor(a)**, em 30/03/2023, às 18:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anderson Pires da Silva, Professor(a)**, em 03/04/2023, às 11:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano Otaviano, Usuário Externo**, em 03/04/2023, às 16:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Marina Leite Gonçalves, Usuário Externo**, em 03/04/2023, às 22:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Luís Claudio Costa Fajardo, Professor(a)**, em 07/04/2023, às 20:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uffj ([www2.ufjf.br/SEI](http://www2.ufjf.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1191908** e o código CRC **091DFE75**.

---

À Sara Maria e Luiz Fernando,  
meus pais, melhores amigos e  
grandes incentivadores nesta louca  
e prazerosa jornada chamada vida.

A Orlando Gramiani Celeste  
(*in memoriam*), meu querido avô.  
Acho que ele gostaria de ver isso  
tudo acontecendo...

E a todos aqueles que não medem  
esforços para tornar a Literatura  
um espaço de acolhida e encontro,  
das telas às páginas de papel.

## AGRADECIMENTOS

“[...] Acabei de acordar para a vida  
com uma cabeça cheia de sonhos [...]”

*A head full of dreams* (COLDPPLAY, 2015)

A Deus e à Santa Rita de Cássia, meus portos seguros, fonte de toda força e esperança para seguir em frente, ainda que diante dos dias mais difíceis e de maior temor.

À minha mãe, sem igual, Sara Maria da Silva Gramiani Celeste. Não houve sequer um momento no qual você duvidou de que tudo daria certo, e é isso que faz de você tão querida e minha melhor amiga. Nossas conversas e risadas foram alentos em meio às turbulências que as incertezas da vida acadêmica e profissional trazem àqueles que a encaram. Obrigada pelos abraços fraternos e pelos conselhos espirituosos. Essa conquista jamais teria sido possível sem a sua presença, minha talentosa artista! Sem reservas, todo o meu amor...

Ao meu pai, grande amigo e apoiador, Luiz Fernando Gramiani Celeste. A dedicatória deixada há pouco mais de dez anos em um dos livros exigidos pelo vestibular da UFJF hoje tomara vida, confirmando o que desde sempre você previa futuramente ocorrer: “*O que talvez hoje possa lhe parecer uma grande montanha, amanhã poderá ser visto como uma pequena colina. Você tem a força e a determinação (31.03.2010)*”. Palavras não serão suficientes para agradecer-lhe por tudo o que abdicou por mim a fim de que eu rompesse grandes montanhas e as transformasse, algum dia, tal como hoje, em pequenas colinas. Te amo.

Ao meu querido professor e orientador, Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira. Agradeço-lhe por ter depositado o seu olhar profissional sobre meus trabalhos de pesquisa, apostando na potencialidade daquilo o que eu defendia ainda na época do curso de Mestrado. Obrigada pela confiança e seriedade que desde sempre assinalaram nossa relação de parceria nessa jornada acadêmica. Em especial, expresso-lhe minha gratidão por seu apoio e incentivo. Espelho-me no exímio profissional que é, e espero me tornar, algum dia, pelo menos metade. Gratidão, Rogério, por compartilhar seu entusiasmo pela cultura digital. *Thank you so much!*

Aos professores membros titulares e suplentes que integram minha banca de defesa. Obrigada pelo acolhimento em relação à pesquisa e pelo diálogo amistoso, assim como pelas contribuições teóricas e reflexivas, as quais seguramente agregaram valor a este estudo.

Ao corpo docente e aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. Certamente, esses foram alguns dos melhores anos de minha vida em virtude de seus ensinamentos! Também sou grata pela parceria com os discentes membros da *Darandina Revisteletrônica* e aquela junto aos alunos da Faculdade de Letras (FALE) durante a organização da 10ª Jornada Literária do PPG Letras, primeiro evento presencial da FALE pós-pandemia. E é claro, como não poderia deixar de ser, eis um agradecimento especial ao Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires, que atuara como docente responsável pela supervisão de meu Estágio Docência. Suas orientações foram de suma importância para meu crescimento acadêmico e profissional na área. Gratidão!

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos a mim concedida, proporcionando-me a possibilidade de financiar a pesquisa que propus a desenvolver durante o curso de Doutorado, além de me dedicar de maneira integral às atividades de imersão acadêmica e científica. Viva a pesquisa brasileira!

À minha adorada professora e orientadora do curso de Mestrado do antigo CES/JF, hoje UniAcademia, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Gervason Defilippo. Você é a grande responsável pela volta de 180° que deu minha vida em termos acadêmicos. Agradeço-lhe por ter percebido em minha trajetória a possibilidade de muitos diálogos transdisciplinares entre as áreas de Letras, Educação e Psicologia, aliando meu gosto pela era digital ao campo da pesquisa. Juliana, você sempre fará parte desta caminhada! Jamais me esquecerei de seu olhar, sempre carinhoso.

A todos os escritores-internautas que de certa maneira inspiraram minhas pesquisas sobre a temática aqui selecionada à empreitada. Devo agradecimento especial à Lúcia Lemos, autora da saga *Aika*, um dos objetos de análise contemplados por esta tese. Sou grata por seus esclarecimentos acerca do vasto universo não apenas inerente à sua criação narrativa, mas, acima de tudo, relativo à plataforma virtual de autopublicação literária *Wattpad*. Obrigada, querida Lúcia! Que o impacto de suas histórias possa continuar a nos transcender!



“[...] Temos que enfatizar não a escala, mas o caminho comum, pois a ignorância de qualquer ser humano me diminui, e a habilitação de todo ser humano é um ganho comum de horizontes [...]”.

(WILLIAMS, 2015, p. 23)

“[...] Mudarão certos instrumentos de escrita, mudarão certos modelos de leitura, mudarão certas técnicas editoriais, mas o ato literário não mudará em sua essência [...]”.

(MANGUEL, 2020, p. 40)

## RESUMO

Este estudo se debruça sobre a tese de que os empreendimentos de escrita manufaturados em *Wattpad*, plataforma virtual de autopublicação literária, têm se demonstrado aptos a assistir a expansão e a popularização da Literatura sob os moldes eletrônicos, contribuindo à mutação de tal expressão artística, também confeccionada em formatos outros, bem como presente em distintos suportes. Em termos generalistas, objetivamos com esta pesquisa potencializar as elucubrações acerca do lugar atualmente ocupado pela demonstração literária de faceta eletrônica, preocupando-nos em problematizá-la de tal maneira que nos capacite a contatar algumas perspectivas em relação ao poder de metamorfose impelido ao fazer literário presente e possível *na* e *da* cultura digital. A fim de favorecer nossa imersão no referido *website*, elegemos o *corpus* literário de duas jovens *wattpaders*, a estadunidense Anna Todd, autora da saga *After* (2013), e Lúcia Lemos, brasileira, quem assina a coleção literária *Aika* (2015). O transitar sobre suas obras nos estimulou a exploração de prerrogativas aos debates que sustentamos neste estudo, haja vista ter nos possibilitado acessar as especificidades técnicas relativas à rede social na qual produzem e publicam seus textos, ademais, algumas questões universais que perpassam a Literatura que nasce a partir do manuseio dos artifícios digitais. Logo, as argumentações dialogam satisfatoriamente com os aportes ofertados por teóricos das áreas de Estudos Literários, Estudos Culturais e Cultura Digital, dentre alguns dos quais estão estudiosos como Roger Chartier, Zygmunt Bauman e Pedro Barbosa, a título de exemplo, estabelecendo-se enquanto célebres nomes sem os quais as trilhas almejadas às direções pretendidas não haveriam de ser alcançadas. Transfiguração *per se*, a Literatura Eletrônica dinamiza-se ao sugerir materialidades outras e diversas ao texto contemporâneo e aos modos de escrevê-lo, lê-lo e a ele nos conectarmos.

Palavras-chave: Literatura eletrônica. Intermidialidade. Potencialidades literárias. Cultura digital. *Wattpad*.

## ABSTRACT

This research focuses upon the thesis that the writing undertakings on *Wattpad*, virtual literary self-publication platform, have been capable of following the expansion and popularization of literature under the electronic framework which contributes to an artistic mutation of literature that is both produced and presented in other formats. From a wide-range perspective, we intend to potentialize the critical thinking concerning the place occupied by electronic literature and its power to evolve throughout digital culture. In order to make it possible to get immersed into the abovementioned website, we chose as literary corpus works of two young *wattpaders*: the American Anna Todd, author of the saga *After* (2013) and the Brazilian Lúcia Lemos, responsible for the literary collection *Aika* (2015). The research carried out stimulated us to explore the hypotheses stated in this work specially due to the social network in which the authors have their texts published. In this context, our arguments are in harmony with theoretical concepts that circulate in the fields of Literary Studies, Cultural Studies and Digital Culture. Roger Chartier, Zygmunt Bauman and Pedro Barbosa are some of these experts whose writings were of capital importance for the development of this dissertation. Transfiguration *per se*, electronic literature promotes itself as it points to other materialities in the contemporary text as well as to the different ways to write, read and to connect to it.

Keywords: Electronic literature. Intermediality. Literary potentialities. Digital culture. *Wattpad*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	-	Incidência do termo <i>hypertext</i> na ferramenta <i>Ngram Viewer</i> .....	54
Figura 2	-	“Olá, somos o <i>Wattpad</i> ” .....	75
Figura 3	-	“Como funciona o <i>Wattpad</i> ” .....	75
Figura 4	-	Acessando <i>Wattpad</i> via utilização de <i>login</i> e senha .....	76
Figura 5	-	Categorias e gêneros literários de <i>Wattpad</i> .....	77
Figura 6	-	Iniciando o processo de criação literária em <i>Wattpad</i> .....	77
Figura 7	-	<i>Layout</i> do espaço destinado à inclusão de detalhes da história .....	79
Figura 8	-	Opções de cabeçalho para a história .....	80
Figura 9	-	Opções de formatação na caixa de texto .....	80
Figura 10	-	Publicando o primeiro capítulo de uma história em <i>Wattpad</i> .....	81
Figura 11	-	Explorando algumas ferramentas de imagem .....	82
Figura 12	-	Acesso aos próximos capítulos e à caixa de comentários .....	82
Figura 13	-	Outras possibilidades quanto à postagem de comentários .....	84
Figura 14	-	Explorando algumas ferramentas audiovisuais em <i>Wattpad</i> .....	85
Figura 15	-	Opções de edição em relação ao capítulo publicado .....	86
Figura 16	-	Possibilidade para seleção de capítulos .....	87
Figura 17	-	O perfil do escritor-internauta em <i>Wattpad</i> .....	88
Figura 18	-	Pôsteres de algumas produções filipinas de <i>Wattpad Presents</i> .....	99
Figura 19	-	Logotipo da primeira edição brasileira da premiação <i>The Wattys</i> (2015) .....	102
Figura 20	-	Tela principal do aplicativo <i>Tap</i> .....	108
Figura 21	-	Trecho da obra <i>Megan deve morrer</i> , de @LisSantori (versão <i>smartphone</i> ) .....	109
Figura 22	-	Trecho da obra <i>Megan deve morrer</i> , de @LisSantori (versão <i>desktop</i> ) .....	110
Figura 23	-	Trecho da obra <i>Online</i> , de @Luiza_Ibb .....	111
Figura 24	-	Trecho da obra <i>MaraudersGram</i> , de @anylouze .....	111
Figura 25	-	Apresentação da obra <i>Imagines</i> , de @ariicouto .....	117
Figura 26	-	Trecho da obra “ <i>one-shot</i> ” <i>Peter Parker (Homem Aranha)</i> , de @ariicouto .....	118
Figura 27	-	Apresentação de personagem da obra <i>Toda coragem que puder</i> , de @PricillaCaixeta .....	122

Figura 28	-	<i>Playlist da obra Toda coragem que puder</i> , de @PricillaCaixeta .....	123
Figura 29	-	Trecho da obra <i>Ssaura's HQ</i> , de @barangossaura .....	124
Figura 30	-	Trecho da obra <i>Lebre e coelho</i> , de @Megami_Mo .....	125
Figura 31	-	<i>Post do Twitter</i> de Anna Todd .....	152
Figura 32	-	<i>Post do Instagram</i> de Anna Todd .....	153
Figura 33	-	Ícones relativos à autenticidade e <i>Wattpad Stars</i> no perfil de Anna Todd .....	154
Figura 34	-	Capas nacionais das versões impressas de <i>After</i> (2014), de Anna Todd, e <i>A barraca do beijo</i> (2018), de Beth Reekles .....	156
Figura 35	-	<i>Post do Twitter</i> de Lúcia Lemos .....	157
Figura 36	-	<i>Post do Instagram</i> de Lúcia Lemos .....	158
Figura 37	-	<i>Post do Instagram</i> de Anna Todd .....	171
Figura 38	-	<i>Post do Facebook</i> de Lúcia Lemos .....	172
Figura 39	-	Cartaz publicitário da <i>Watch Party</i> de <i>After: depois da verdade</i> , organizada pelo fã-clubes <i>After Brasil</i> .....	174
Figura 40	-	Interação entre Lúcia Lemos e leitor-internauta em <i>Wattpad</i> .....	176
Figura 41	-	<i>Live</i> de apresentação dos planos iniciais para o terceiro livro de <i>Aika</i> .....	177
Figura 42	-	Lúcia Lemos faz <i>cosplay</i> de <i>Aika</i> em <i>live</i> no <i>Facebook</i> .....	178
Figura 43	-	Interação entre Anna Todd e leitores-internautas no <i>Facebook</i> .....	179
Figura 44	-	Obstáculos à atenção durante a leitura na interface de <i>Wattpad</i> .....	190
Figura 45	-	Indicador do desempenho de leitura em <i>Wattpad</i> .....	196
Figura 46	-	Capas norte-americanas e nacionais dos livros impressos constituintes da saga <i>After</i> .....	211
Figura 47	-	Pôsteres das adaptações cinematográficas das obras <i>After</i> (2019), <i>After we collided</i>   <i>After: depois da verdade</i> (2020), <i>After we fell</i>   <i>After: depois do desencontro</i> & <i>After: depois da esperança</i> (2021) e <i>After ever happy</i>   <i>After: depois da promessa</i> (2022) .....	215
Figura 48	-	Imagens iniciais da adaptação do primeiro volume de <i>After</i> como <i>graphic novel</i> .....	216
Figura 49	-	Prefácios de <i>After 1</i> , <i>After 2</i> e <i>After 3</i> .....	220
Figura 50	-	Proposta de atores para a representação dos personagens de <i>After</i> ...	221
Figura 51	-	Apresentação de personagens na obra <i>Ficar pra titia</i> , de @PricillaCaixeta .....	222

Figura 52	-	<i>Flashback</i> de <i>After</i> no primeiro capítulo de <i>After 2</i> ..... 223
Figura 53	-	Anna Todd utiliza um <i>fanmade</i> em <i>Chapter 200</i> , de <i>After 3</i> ; a usuária @dalmuss97, do <i>YouTube</i> , agradece a preferência ..... 226
Figura 54	-	Introdução de <i>Hessa Valentine's Day</i> , em <i>After 3</i> ..... 227
Figura 55	-	Representações fictícias do casal Tessa e Harry, em <i>Before</i> ..... 233
Figura 56	-	Capa de <i>Aika</i> : a canção dos cinco, com o selo de identificação relativo à premiação <i>The Wattys</i> (2016), cedido por <i>Wattpad</i> , e a capa e <i>Aika</i> : o tabuleiro do oráculo ..... 237
Figura 57	-	Algumas páginas de <i>Aika especial</i> : a pérola cósmica de Kinryuu .... 246
Figura 58	-	<i>Kit</i> de aniversário da saga <i>Aika</i> , comercializado no ano de 2020 pela editora PenDragon ..... 248
Figura 59	-	Exemplo de glossário em <i>Aika</i> : a canção dos cinco ..... 250
Figura 60	-	Páginas de mangá presentes no decorrer das obras da saga <i>Aika</i> ..... 252
Figura 61	-	Lúcia Lemos pergunta a opinião dos seguidores sobre sua história em <i>Wattpad</i> ..... 254
Figura 62	-	Cartazes publicitários de divulgação das <i>playlists</i> da saga <i>Aika</i> , publicadas na plataforma do <i>Spotify</i> ..... 255
Figura 63	-	Exemplo de trecho descritivo e ilustração correspondente em <i>Aika</i> : o tabuleiro do oráculo ..... 256
Figura 64	-	Indícios do velho e do novo no universo de <i>Wattpad</i> ..... 269
Figura 65	-	Manifestações em defesa da Literatura Juvenil ..... 284
Figura 66	-	Ler em <i>Wattpad</i> , segundo os <i>memes</i> ..... 286

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1	-	As obras da saga <i>After</i> em <i>Wattpad</i> e seus correspondentes títulos nas versões impressas norte-americanas e brasileiras ..... 218
Tabela 2	-	As obras da saga <i>Aika</i> em <i>Wattpad</i> e seus correspondentes títulos nas versões impressas ..... 247

## LISTA DE ESQUEMAS

Esquema 1	-	Relação entre multimodalidade e hipertexto digital .....	64
Esquema 2	-	Relação entre hipermídia, multimodalidade e hipertexto digital .....	70
Esquema 3	-	Componentes de <i>Writer Resource</i> em <i>Wattpad</i> .....	95
Esquema 4	-	Componentes de <i>Writer Programs &amp; Opportunities</i> em <i>Wattpad</i> .....	96
Esquema 5	-	Relação entre autor e obra mediada pelo público (com base nas descrições de CANDIDO, 2010, p. 86) .....	169
Esquema 6	-	Relação entre autores, editores e leitores (com base nas descrições de FLUSSER, 2010, p. 74) .....	241

## LISTA DE SIGLAS

LGC	Literatura Gerada por Computador
IA	Inteligência Artificial
ARPA	<i>Advanced Research Projects Agency</i>
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
KDP	<i>Kindle Direct Publishing</i>
POV	<i>Point Of View</i>
BNCC	Base Nacional Comum Curricular
YA	<i>Young Adult</i>
NA	<i>New Adult</i>

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>19</b>
<b>2</b>	<b>O FAZER LITERÁRIO ELETRÔNICO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	<b>27</b>
2.1	(R)EVOLUÇÃO: PERCURSOS PARA A LITERATURA ELETRÔNICA .....	28
2.2	TECENDO OLHARES SOBRE TEXTURAS E TEXTUALIDADES VIRTUAIS .....	49
<b>3</b>	<b>“ONDE AS HISTÓRIAS GANHAM VIDA”: WATTPAD E A LITERATURA</b> .....	<b>68</b>
3.1	MULTIMODALIZANDO: UMA EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO EM WATTPAD .....	68
3.2	APONTAMENTOS SOBRE O ESCRITOR E O LEITOR “WATTPEDIANOS” ..	89
3.2.1	Mais vivo – e #conectado – do que nunca: o escritor de <i>Wattpad</i> .....	89
3.2.2	O leitor multifacetado de <i>Wattpad</i> e suas possibilidades de imersão interativa ..	104
<b>4</b>	<b>CONEXÕES: DO AUTOR AO LEITOR, NASCE, ASSIM, UMA LITERATURA</b> .....	<b>127</b>
4.1	O AUTOR DA CULTURA DIGITAL E O PROBLEMA DO TECNOENTUSIASMO .....	127
4.1.1	Acesso .....	135
4.1.2	Navegação .....	137
4.1.3	Gratificação .....	138
4.2	RELAÇÕES EXTRA-LITERÁRIAS: ENTRE ÍDOLOS, LIVROS E TIETES .....	144
4.2.1	A cada <i>post</i> , um <i>flash</i> : sobre escrever – e autografar – <i>na</i> cultura digital .....	144
4.2.2	Fãs, leitores e redes de apoio virtuais e literárias .....	162
4.3	LER OU NÃO SER, EIS A QUESTÃO: O LEITOR E A LEITURA NA ERA DIGITAL .....	184
<b>5</b>	<b>APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DO CORPUS LITERÁRIO ELETRÔNICO</b> .....	<b>206</b>
5.1	A SAGA <i>AFTER</i> , DE ANNA TODD .....	209
5.2	A SAGA <i>AIKA</i> , DE LÚCIA LEMOS .....	234
<b>6</b>	<b>“LEITURA CONCLUÍDA”: A LITERATURA QUE TRANSCENDE O “FIM”</b> .....	<b>258</b>
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>290</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>294</b>
	<b>APÊNDICE A - Obras literárias eletrônicas</b> .....	<b>305</b>
	<b>APÊNDICE B - Obras literárias impressas</b> .....	<b>307</b>

<b>APÊNDICE C - <i>Websites</i> sobre Literatura Eletrônica .....</b>	<b>310</b>
<b>APÊNDICE D - Indicações de plataformas virtuais de autopublicação literária .....</b>	<b>311</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Quando caminhada com gosto, a trajetória acadêmica torna-se trilha de oportunidades. Em meados do ano de 2005, adquirimos nosso primeiro computador de mesa após me deixar deslumbrar com os recursos informáticos do laboratório escolar, no qual o manuseio do *Paint* e as competições de jogos *online* tomavam a duração das aulas. À época, era um privilégio possuir uma máquina caseira conectada à grande rede, o que tornava o seu manuseio ainda mais interessante; uma experiência dotada de maior vivacidade e interatividade em tempos analógicos. Do primeiro *e-mail* jamais me olvidei, e dos extensos diálogos repletos de marcas do internetês, o *MSN Messenger*, programa de troca de mensagens licenciado pela *Microsoft* entre os anos de 2005 e 2013, fora o principal encarregado, tendo sido substituído pelo *Skype*. Infelizmente, por pouco não fui apresentada ao ambiente de *chat* do *ICQ*. Os *blogs* também assinalaram uma presença cotada no ciberespaço que ilustrou o *boom* das tecnologias em solo nacional no início do presente milênio. Os seus muitos servidores brasileiros, de *Weblogger*, da Terra, à *Zip Net*, da UOL, ambos atualmente desativados, concorreram em busca do lugar de destaque sob os olhos dos internautas já cativos à prática de escrita diária e confessional na *Web* ainda nos anos de 1980, majoritariamente inscritos no domínio *Blogger*, pertencente ao *Google*. Em grande parte, foi em suas interfaces que a admiração por um tema, um artista ou um fenômeno cultural pôde transcender o âmbito até então incutido às trocas de informações acerca do objeto de idolatria, antes resignado às rodas de conversas presenciais entre amigos. Aliás, apresentaram-me a um hobby que viria a me acompanhar no decorrer de alguns anos: a necessidade de se destacar em meio a tantas páginas pessoais da ampla e rica *blogosfera*<sup>2</sup> diz respeito ao fato no qual me apoio a fim de lembrar com muito saudosismo, assim confesso, as tardes preenchidas por criações de templates e *gifs* animados, além das minuciosas edições de HTML. Às vezes, a nostalgia exerce um peso considerável sobre a alma de quem viveu tal temporalidade. Por sorte, podemos nos deleitar com versões rudimentares de nossas páginas.<sup>3</sup>

Das redes sociais, as lembranças enaltecem o espirituoso *Orkut*, o musical *MySpace* e o irreverente *Fotolog*, alcançando os demorados carregamentos de vídeos inerentes ao juvenil *YouTube*, repletos de produções amadoras, caseiras e alguns *fanmades*<sup>4</sup> confeccionados no

---

<sup>2</sup> *Blogosfera* é o termo utilizado para se referir ao grupo de *blogs* que a grande rede abarca.

<sup>3</sup> Banco de dados digitais, *Wayback Machine* arquiva um expressivo montante de *webpages* desde o ano de 1996, possibilitando o acesso a inúmeras páginas que porventura já tenham sido retiradas do ar. A referida ferramenta pode ser acessada neste *link*: <http://archive.org>. Acesso em: 10 fev. 2021.

<sup>4</sup> Traduzido livremente como *feito por fã*.

extinto *Windows Movie Maker*.<sup>5</sup> Mais tarde, com o passar da idade, os interesses voltaram-se a outras viabilidades trazidas ao deleite pelo ciberespaço: as imersões em fóruns temáticos e grupos de fãs, além dos primeiros e tão desconhecidos passos nas divertidas comunidades do *Facebook* ou, ainda, as frustradas tentativas de sistematização textual impostas pelo formato do *Twitter* – como ainda haverá de ser percebido na tese, a escrita exígua, aqui, passa longe. Paralelo a esse quadro, os *downloads* de faixas musicais voltadas à atualização dos aparelhos de MP3s ou de *wallpapers* para as telas do PC encarregavam-se de munir alguns programas, tais como o *eMule* e o *Winamp* e, ganhando força poucos anos depois, o popular *µTorrent* – desotimizando a conexão à Internet e tornando-a ainda mais vagarosa à força de um clique.

Os *memes*, hoje tão estimados e dotados de responsabilidade sublime no que tange à concessão de movimento às trocas e aos compartilhamentos virtuais na atualidade, originaram suas atividades, assim a história permite-nos hipotetizar, nas mensagens e conjuntos de *slides* virais enviados por intermédio das extensas listas de *e-mails*. As conversas individuais ou em grupo promovidas pelo uso de *softwares* pertinentes à causa foram e ainda hoje têm sido paulatinamente substituídas por outras formas de comunicação, instantâneas e condizentes à necessidade contemporânea: constituir-se acessível à palma da mão. Quem um dia arriscaria a profetizar que o toque, tão subestimado pelos mais céticos desta atmosfera de virtualidades, poderia vir a se transformar em exigência a fim de manter-se a ordem, o contato e a conexão? – especialmente em tempos pandêmicos, conforme os últimos anos nos fizeram perceber...

Nessa inusitada bifurcação do caminho, onde o entretenimento e o interesse tendiam a se esbarrar harmoniosamente, estava eu, leitora, também internauta, matutando entre os livros de papel, com pupilas abertas à *fanfics* postadas em *fansites*, afoitas por comentários virtuais. E assim conduzo – e ainda hoje o faço – minha vida enquanto amante dos livros: um olho na página de celulose, o outro, na barra de rolagem das telas – *notebooks*, *smartphones* e *tablets*. A promissividade do suporte de leitura está naquele que o acolhe e o faz um local de morada para a sua própria Literatura, dos clássicos aos *best-sellers*. Em parte, talvez seja por isso que me predei a explorar, quando aluna do curso de Mestrado,<sup>6</sup> as novas dinâmicas intrínsecas à Literatura Juvenil Brasileira produzida por blogueiros e *youtubers* adolescentes entre os anos de 2008 e 2016. Instigada por intentar desmistificar as promessas apocalípticas depositadas no delinear do século XXI, condenado ao descrédito por parte dos mais incrédulos em relação às

<sup>5</sup> *Windows Movie Maker* foi um *software* de edição de vídeos criado pela empresa *Microsoft* no ano 2000, perdurando vigente e atualizado até meados do ano de 2014, quando encerrou suas atividades.

<sup>6</sup> Mestrado cursado no Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF), atualmente UniAcademia, cuja dissertação, de título *O livro nos tempos de #likes: transfigurações na literatura brasileira contemporânea* (2018), esteve sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Gervason Defilippo.

novas tecnologias digitais e aos avanços da eletrônica moderna, imergi no limbo que constitui o nicho da manifestação literária voltada aos jovens leitores, com vistas ao estabelecimento de cotejos e diálogos entre Literatura, cultura digital e adolescência, contribuindo ao aquebrantar da rigidez que o campo acadêmico é capaz de impor aos seus pesquisadores. A tal dissertação, assim como será possível atestar em algum ponto deste estudo, dedicou-se à compreender o processo de *investimento literário na materialidade do conteúdo digital*, majoritariamente a partir da adaptação de produtos a princípio manufaturados *no e para* o ambiente da Internet por influenciadores digitais adolescentes aos seus pares. Em outros termos, as argumentações prestaram-se a defender a ideia de que a cibercultura e o ciberespaço cooperaram ao renascer da Literatura impressa na contemporaneidade cuja inevitabilidade do seu estado de ser e estar vincula-se a um *status* digital. E, por acaso, algo ainda mais interessante surgira com base na pesquisa desenvolvida: não a *certeza*, porém, a *perspectiva* de que o jovem nativo da nova era lê, consome e dignifica a Literatura em todas as suas instâncias, não mesmo em meio à *Web*, mas em grande parcela graças ao seu advento e ao impacto que exerce em seu cotidiano.

O movimento de transformação que a grande rede oferta a quaisquer formas de arte já não é objeto possuidor de sumo ineditismo. Na realidade, é preciso reconhecermos que esse caráter inédito pelo qual a academia tanto preza encontra-se no olhar que nos dispomos a depositar sobre um mote de interesse, o que guarda as suas origens em passos outrora dados. Meus percursos de formação viabilizaram-me contatar senso de percepção transdisciplinar, partindo da Pedagogia rumo à Psicologia, encontrando, não ao fim do processo, mas no meiar da trilha – o que é ainda mais prazeroso – a área de Letras. Os contributos de cada uma dessas ramificações do saber auxiliaram-me no tatear destemido da atmosfera pertencente a uma área em constante mutação, as Humanidades Digitais.<sup>7</sup> E é conivente a essa escolha, no interstício entre analógico e digital, papel e interface virtual, Literatura e Literatura, independentemente de sua natureza, que proponho, então, uma imersão no horizonte contemporâneo que acolhe a manufatura literária eletrônica, um sintoma emergente da conectividade dos nossos tempos, nos quais nossa protagonista, queiramos ou não consentir a isso, integra-se inclusa, adaptável e suscetível às transfigurações, bem como aquelas admitidas à época da pesquisa de Mestrado.

O breve memorial acima apresentado cumpre com a função magistral de introduzir-me enquanto pesquisadora do tema, mas acima de tudo também como sujeito que nas horas vagas assume outros encargos, tais como leitora e internauta, por exemplo. A justificativa quanto ao desenvolvimento do presente estudo encontra-se circunstanciada não somente pela opção de

---

<sup>7</sup> Ramo do conhecimento que pretende estreitar e promover os vínculos entre as novas tecnologias da informação, comunicação e computação e as disciplinas oriundas do campo das Ciências Humanas.

dar continuidade ao caminho iniciado há alguns anos ou, ainda, satisfazer a predileção por um determinado assunto que de algum modo me toca – “[...] pesquiso para conhecer o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade [...]” (FREIRE, 2021, p. 28), diria-nos isso Paulo Freire em sua *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa* (2021). Indo além dessas constatações, esta tese se ampara na necessidade de compreender as facetas polissêmicas imanentes à Literatura frente à difusão dos dispositivos eletrônicos conectados à Internet e ao surgimento de espaço e sistema culturais próprios de uma contemporaneidade na qual papel e telas *touch* ou olhares e toques unem-se em prol de real e verdadeiro propósito: fazer, ler e viver a Literatura em meio a tecnocéticos e tecnoentusiastas, nativos e imigrantes digitais, os quais se tensionam e se reconhecem entre o que a Literatura *é* e pode vir a *ser*.

Defronte a necessidade de prosseguirmos com essas perscrutações atinentes ao campo dos Estudos Literários, ateremo-nos, por ora, a algumas formalidades. Uma delas, claramente, refere-se à questão incumbida de nortear os trabalhos pretendidos. Indagamos sobre a maneira como *Wattpad*, uma plataforma virtual de autopublicação literária de atual alcance mundial, tem contribuído às mutações experienciadas pela Literatura Contemporânea, especificamente aquela confeccionada a partir da utilização de atributos tecnológicos – a Literatura Eletrônica. Acreditamos que os registros literários abarcados pela referida comunidade virtual auxiliam a dinâmica de produção e publicação de Literatura *na* e *da* cultura digital, ramificando-se para outros suportes e distintas materialidades além da grande rede, responsável por sua gênese. Essa hipótese conduz-nos a refletir acerca do poder emancipatório o qual detém a Literatura mediante as diferentes possibilidades de existir na atualidade predominantemente conectada. De modo geral, objetivamos fomentar reflexões tangentes à prática da manufatura literária por parte de escritores-internautas provenientes de *Wattpad* e, paralelo a isso, trilharmos caminhos que nos capacitem alçar perspectivas ao atual cenário da Literatura Eletrônica. Em específico, pretendemos discorrer a respeito da eclosão dos primeiros computadores conectados à *Web*, bem como caracterizar o nascer e a sobrevivência da Literatura Eletrônica; problematizar as mutações atestadas por essa forma de manifestação literária, evidenciando suas viabilidades à transformação do espectro de produção, publicação e recepção de Literatura nesta atualidade; e aprofundar discussões emergenciais sobre a prática literária contemporânea, com destaque às questões tocantes às novas possibilidades de escrita e leitura e às relações estabelecidas entre autores, textos e leitores imersos em um sistema ímpar à revolução tecnológica.

Por razões metodológicas, para viabilizarmos o alcance das elucidações às práticas de autopublicação virtual não somente em *Wattpad*, mas também no panorama contemporâneo no qual a Literatura tem sido trazida à luz, preferimos selecionar o *corpus* literário da autoria

de escritoras-internautas provenientes da rede: Anna Todd, estadunidense, autora da saga *After* (2013), e Lúcia Lemos, brasileira, responsável por assinar a saga *Aika* (2015). Todavia, propomos apresentar um cenário amplo, múltiplo e fidedigno às ofertas de *Wattpad*. Por isso, nossa tese é possuidora de faces prevalentemente exploratórias e qualitativas.

Os propósitos almejados para esta pesquisa não estão uniformemente distribuídos por cada um dos capítulos que integram o texto. Isso, pois as concatenações surgiram de maneira atemporal, desprovidas de quaisquer ânsias. Cada leitura teórica e literária, cada acesso a uma janela virtual desconhecida e cada clique ou toque no improvável impulsionou o processo de confecção deste estudo. Logo, fragmentos dos objetivos acima expostos encontram abrigo em distintos momentos da tese, não sendo necessariamente esgotados nesta ou naquela seção.

O primeiro capítulo responsabiliza-se por apresentar considerações generalistas sobre a manufatura literária no âmbito da cultura digital, perpassando por questões históricas acerca da invenção das primeiras máquinas, sua conexão à *World Wide Web* e os então consequentes desdobramentos à arte literária. O capítulo seguinte, por seu turno, traz-nos vislumbre sobre a plataforma elegida para a pesquisa ao contemplar alguns de seus dados e informações técnicas capazes de permitir nossa imersão no universo de possibilidades relativas à escrita e à leitura no meio virtual. Adiante, no terceiro capítulo, expomos e discutimos sobre alguns elementos *sine qua non* à prática literária, do autor ao leitor, partindo das evidências de que a Literatura, na atual temporalidade, constitui-se relegada às metamorfoses sugeridas pelo advento da era das novas tecnologias digitais e seus congêneres, ainda que detentora de autonomia própria. Seguindo, o quarto capítulo dedica-se à explanação a respeito das sagas literárias de ambas as *wattpaders* eleitas aos holofotes, Anna Todd e Lúcia Lemos. E, por fim, o quinto capítulo é aquele por intermédio do qual anseamos debater questões emergentes sobre a Literatura que nasce, desenvolve-se e conquista o seu próprio espaço para além das telas que a acolheu. Isso, sugerindo-se a proposição de três eixos didáticos a seguir destacados: rompendo as tensões residentes entre as potenciais materialidades do texto contemporâneo perante os movimentos que denominamos como *alternância* e *migração*, diante das demandas do mercado editorial de livros e da nova geração de autores e leitores em cenário cujos *diálogos* e *exclusões* entre analógico e digital ainda resistem e, em parcela significativa, reaquecem o ramo da produção literária com a imposição de nichos ou formas de concebê-la em toda a sua integralidade, culminando, por fim, na anulação de fronteiras que demarcam *continuidade* e *ruptura* latentes à reinvenção da arte de narrar histórias na atualidade conectada. Para encerrarmos, com vistas a sistematização dos debates, proporcionamos acesso às considerações finais do discorrer.

Obviamente, a trilha aqui desbravada pôde contar com o respaldo teórico sugerido por estudiosos dos campos relativos aos Estudos Literários, Estudos Culturais e à Cultura Digital. Relevantes nomes, dentre os quais destacamos Roland Barthes, Roger Chartier, Umberto Eco, Mario Vargas Llosa, Stuart Hall, Zygmunt Bauman, Katherine Hayles, Jay David Bolter e Pedro Barbosa impulsionam nossa escrita, unindo forças a outros tantos iguais colaboradores das citadas esferas de atuação, aqueles cujas contribuições foram oportunamente celebradas.

Esta tese é um convite ao inevitável, até mesmo para os mais integrados com relação à iniciativa que nela aqui empreendemos. Primeiro, porque a Literatura Eletrônica desconfigura, desestabiliza e desatina a ordem julgada natural à expressão literária no transcorrer de muitos séculos. É certo que outras manifestações ofereceram perspectivas potenciais às viabilidades do fazer literário, assim como os esforços colocados em prática pelo grupo de origem francesa *OuLiPo*,<sup>8</sup> o qual, sob inusitadas condições, propusera designar desafios relativos à produção textual, dentre empregar somente uma vogal ou restringir o número de vocábulos e caracteres, a título de exemplificação. Mas o fato é que as máquinas conectadas à inter-rede propiciaram uma experimentação ainda maior e diversa ao texto, cujas texturas e textualidades tornaram-se possuidoras de complexidade atinente à sua natureza virtual. Segundo, pois se a tal Literatura sobre a qual trazemos ao saber é isso tudo o que expomos acreditar ser, faz-se imprescindível também nos excedermos para ao término transcendermos muretas que encarceram ambientes culturais que pertencem a nós, possibilitando-nos contatar formas múltiplas de compreensão e sociabilidade ao entorno das manufaturas que se distinguem daquelas que nos são ordinárias.<sup>9</sup>

Exemplo da urgência que demarca a essencialidade desse tema é sua abordagem em eventos especializados que abarcam, por meio de grupos de trabalho, pesquisas a respeito das tecituras cujas linhas entrelaçam a escrita literária e as tecnologias inerentes à atual era digital, confluindo o escrever e o tecnologizar em uma extensa e fascinante rede. Neles, divulgamos reflexões preliminares sobre as quais outros vestígios teóricos se sobrepuseram, o que nos capacitou discuti-los nesta tese com a profundidade adequada à sua estrutura técnica. Assim, seguem as principais comunicações apresentadas no decorrer dos últimos quatro anos:

---

<sup>8</sup> Em atividade desde 1960, o *Ouvroir de Littérature Potentielle* foi constituído por célebres nomes da Literatura, entre Italo Calvino e Raymond Queneau. Este último, no prólogo de uma de suas obras trazidas à luz na reportagem produzida por Álex Vicente, repórter do jornal *El País*, no ano de 2016, lograra sintetizar a alma do projeto: “[...] os oulipianos contrapõem o gênio inspirado e o escritor alucinado com o modesto artesão que, em sua obra, manipula a língua como matéria-prima [...]”. O texto *A literatura experimental não foi inventada pela internet* pode ser acessado no seguinte link: [http://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/18/cultura/1479468446\\_792619.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/18/cultura/1479468446_792619.html). Acesso em: 12 fev. 2021.

<sup>9</sup> Fazemos referência, nesta passagem, ao tal *narcisismo literário* descrito por Terry Eagleton no título *Como ler literatura* (2019): “[...] se o que nos agrada é apenas a literatura que reflete nossos próprios interesses, toda leitura se converte numa forma de narcisismo [...]” (EAGLETON, 2019, p. 190).

- (i) *Divergências de ordem conceitual nas Humanidades Digitais em diálogo com os Estudos Literários: em busca de confluências teóricas* (2019)<sup>10</sup> / II Seminário de Práticas em Literatura e Cultura (CES/JF | UniAcademia);
- (ii) *Criação literária em Wattpad: possibilidades* (2020)<sup>11</sup> / 1º Congresso Internacional de Literatura Para Crianças e Jovens (PUC-SP);
- (iii) *Literatura e intermedialidade em Wattpad: a saga ‘Aika’, de Lúcia Lemos* (2021)<sup>12</sup> / Congresso Nacional Universidade, EaD e Software Livre (UFMG);
- (iv) *Achados sobre literatura eletrônica em Wattpad: notas de uma pesquisa* (2022) / VI Colóquio Interdisciplinar de Ensino, Pesquisa e Extensão (Unitins).

É chegado o momento, portanto, de adentrar à atmosfera deste estudo, indo além das transfigurações que nos incentivaram à época do Mestrado, traçando novas e outras veredas, partindo daquilo o que a Literatura é ao potencial de devir que poderá assumir: onde mídias se convergem, autores e leitores se teclam, e o narrar, também virtual, conecta mundos reais.

Novamente, e com muito prazer, bem-vindos à Literatura em tempos de *#likes!*

\*

## PROLEGÔMENOS

Antes de iniciarmos nossa trilha, acreditamos ser necessário e pertinente um pontual esclarecimento. Como há de se esperar, pelo fato desta pesquisa tomar como cenário principal a dinamicidade que perfaz o ambiente virtual, muitas são as peculiaridades que identificamos. Para além das novidades que se fazem presentes diariamente, também existem os infelizes “desencontros” imanentes ao próprio movimento que é natural à *World Wide Web*. É nesse ponto que reside a importância da revisão de endereços eletrônicos porventura utilizados em um dado trabalho acadêmico – os quais, digamos de passagem, há em abundância nesta tese.

---

<sup>10</sup> O resumo deste trabalho encontra-se disponível no seguinte *link*: <http://seer.cesjf.br/index.php/ANL/article/view/2093>. Acesso em: 11 abr. 2021.

<sup>11</sup> A referida apresentação oral pode ser assistida neste endereço: [http://www.youtube.com/watch?v=68tDPRz4\\_Uw&t=5513s](http://www.youtube.com/watch?v=68tDPRz4_Uw&t=5513s). Acesso em: 15 fev. 2021.

<sup>12</sup> O artigo será oportunamente mencionado nesta pesquisa.

Motivados por essa premissa, os *links* utilizados para a realização do percurso adiante traçado foram todos revisitados no decorrer do período de revisão da tese, o que aconteceu em novembro de 2022. Embora tenhamos assim procedido, existe particularidade a se destacar: somente as informações relativas a eventuais coletas de dados tiveram suas datas atualizadas – como é a situação das notas de rodapé 167 e 248, a cargo de ilustração. Logo, essa iniciativa nos pareceu adequada, pois, afinal, a ideia de uma pesquisa acadêmica comprometida com a apresentação de determinada realidade é justamente a aproximação de seu leitor, especialista, curioso ou simples interessado, às circunstâncias que são ali colocadas sob estado de análise. E isso dificilmente poderia então se concretizar caso optássemos por não verificar prováveis alterações neste ou naquele âmbito – quantitativo de seguidores, visualizações e leituras são excelentes exemplos a respeito do tópico aqui abordado. No entanto, o mesmo não ocorreu no caso de *links* relativos a *websites* diversos. Isso, porque partilhamos da crença de que um discorrer tal como este, para além daquilo o que originalmente se propõe a explorar, também narra uma história assinalada por continuidade, intermitência, estagnação... E as datas que indicam quando foram realizados os últimos acessos nos referidos endereços, dentre outros fatores, são algumas das responsáveis por nos contar sobre essa travessia que lideramos pelos mares ciberespaciais, nos quais Literatura e novas tecnologias se reúnem em um terno abraço.

Por desfortúnio, fomos negativamente surpreendidos com a exclusão de algumas das histórias abrigadas em *Wattpad*, ora apenas evocadas à título de recordação, ora utilizadas para fins de exemplificação – nenhuma das quais constituem nosso *corpus* de análise literária. Contudo, mantivemos suas menções em nosso trabalho, tendo em vista sua grande relevância para o contexto sobre o qual nos debruçamos nesse caminhar acadêmico. Coisas da “net”!

Feitas as devidas clarificações, enfim, é hora de navegarmos. Boa viagem!



**Esta página perdeu-se numa boa história e nunca mais voltou.**

Seguramente, houve imprevistos. Todavia, pouco nos deparamos com esse comunicado de *Wattpad*...

## 2 O FAZER LITERÁRIO ELETRÔNICO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Dentre as previsões paradigmáticas e detentoras de consistência um tanto duvidosa, especialmente se analisadas sob as circunstâncias de nossa contemporaneidade, Pierre Lévy, na obra *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática* (2010a), apresenta-nos à relevante assertiva sobre a qual se alicerça a máxima desta tese: é necessário não apenas navegar e explorar as diversas facetas atinentes aos mares do ciberespaço, porém, sobretudo, considerá-las enquanto elementos fundamentais à compreensão acerca da dinâmica do devir cultural inerente aos tempos emergentes, fluidos e inevitavelmente digitais.

A cultura é algo ordinário a todos os cidadãos e a todas as sociedades – anunciou-nos, assim, o crítico Raymond Williams, cujo legado teórico é considerado de suma importância ao desenvolvimento de pesquisas referentes ao campo dos Estudos Culturais. Em seu ensaio *A cultura é algo comum* (2015),<sup>13</sup> apresenta aos leitores uma possível conceituação quanto ao termo *cultura*, além de dissertar sobre as suas tantas implicações pragmáticas. O que mais nos interessa, apesar de sua vasta contribuição, decerto equivale ao entendimento da cultura não somente enquanto algo comum, mas também como aquela que as organizações sociais, sem exceções, expressam por meio de instituições, saberes, e principalmente, de sua arte. Por isso, a cultura é também o produto manufaturado por uma dada população, no entanto, circundada por significados individuais, constituindo-se, dessa maneira, os esforços pessoais e sociais desenvolvidos em prol de um bem maior, nas palavras de Williams (2015, p. 12).

Historicamente subjogadas aos poderes que emanam de uma macroestrutura vigente, liderada apenas por classes dominantes, as expressões de natureza artística que hoje decorrem das relações culturais *na* e *da* contemporaneidade projetam-se de modo a dinamizar a entidade à qual até então atribuíamos o seu incansável exercício de transfiguração. Assim, inserido em espécie de complexo retroalimentador, o sistema cultural, portanto, representa o *zeitgeist*<sup>14</sup> da época que prevalece. Refletir sobre a Literatura produzida e publicada nos dias atuais equivale a considerar, com especial atenção, as mutações que então experiencia defronte as práticas de escrita e leitura propiciadas pelos arranjos maquinais e tecnológicos típicos desta era digital. Conivente a outra temporalidade, Williams (2015, p. 21) faz referência à cultura de maneira a muito corroborar com nossos devaneios. Afinal, se vivemos em meio à *cultura da expansão*, conforme enuncia em seu texto, todos os elementos por ela compreendidos se sujeitam a isso.

---

<sup>13</sup> Originalmente publicado no ano de 1958.

<sup>14</sup> Designa o clima cultural e intelectual do mundo em uma dada temporalidade.

Então, pensar a Literatura Eletrônica como um produto resultante do engajamento de natureza humana perante o advento tecnológico, esboça-se, por agora, uma percepção inicial plausível.

Diante disso, tornam-se compreensíveis as reflexões concernentes às possibilidades de cotejos entre Literatura, Internet e novas tecnologias. Acima de tudo, talvez esses devaneios se constituam uma necessidade emergente. Roger Chartier, em *Os desafios da escrita* (2002), há tempos nos alertara em relação a esse fato. Enfim, o advento da eletrônica propiciou uma tríplice ruptura – tal como a denominara, a julgar o seu triplo impacto no universo literário –, propondo-nos as mais inovadoras técnicas de produção e difusão da escrita, incentivando-nos, concomitante a isso, o estabelecimento de distintas relações com os materiais de leitura e, ao término, impondo-nos, por conseguinte, inovadores e singulares meios a fim de concebê-los.

Neste primeiro capítulo, propomo-nos a apresentar algumas relevantes considerações basilares ao entendimento a respeito da atmosfera proporcionada pelo surgimento de inovador prisma de concepção em relação àquilo que o incide sobre a produção literária eletrônica.

## 2.1 (R)EVOLUÇÃO: PERCURSOS PARA A LITERATURA ELETRÔNICA

De onde surge e para onde se encaminha a evolução satisfatória de uma tecnologia cuja revolução se fez necessária? Esta é uma indagação pretensiosa, tal como a reconhecemos. Aliás, partir de um ponto indefinido da História e pouco saber onde se pode chegar é algo aterrador. Entre as divergências teóricas e as tentativas de conflui-las, ou embaraçados pela trama dos fios que energizam e conectam os dispositivos, sejam computadores convencionais ou modernos *notebooks*, *smartphones* e *tablets*, é imprescindível explorarmos os percursos para constituirmos aquilo o que pretendemos denominar como nossa Literatura Eletrônica.

Pedro Barbosa, pesquisador responsável pelas incursões desenvolvidas no decorrer do título *A ciberliteratura: criação literária e computador* (1996), ao encaminhar-se por trilhas que o possibilitasse se debruçar sobre o âmbito da Literatura, alude à mutação experienciada pela tecnologia da escrita como tendência literária – uma revolução, conforme conjugado por Chartier (2002) alguns poucos anos depois. Definitivamente, não o fenecimento do livro sob os moldes impressos. Indubitavelmente, porém, novas maneiras de produzir, imergir e intervir sobre a palavra. Os presságios de Barbosa (1996) em relação ao panorama atual o qual abarca a Literatura vieram a se confirmar não somente nas exposições de Chartier (2002), entretanto, seguramente, também nas facetas que hoje podemos incumbir a essa produção literária.

Decerto, a magnitude que provém das transformações propiciadas pela gênese dos dispositivos eletrônicos repercute de maneira massiva no que se refere à expressão escrita.

Semelhante a Chartier (2002), também Walter Ong, na obra *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra* (1998), disserta-nos a respeito do empreendimento de diálogos diversos junto às produções textuais em questão. Estes, por sua vez, experienciaram algumas significativas alterações, haja vista ter ocorrido um aprofundamento quanto à espacialização da palavra eternizada via escritura. Portanto, entendemos que a expressão escrita presente para além das páginas impressas, na virtualidade singular às telas, tem nos exigido específicas estratégias de entrega, notadamente a julgarmos sua peculiar disposição no ciberespaço e seus novos elementos circundantes – competidores de nossa atenção no momento de apreciação.

Incontestavelmente, os computadores foram os responsáveis pelo aprimoramento da escrita, tecnologia que denota eloquente sofisticação desde os seus primórdios, conforme as teorizações de Jay David Bolter nos conduzem assim a crer em *Writing space: the computer, hypertext, and the history of writing* (1991b).<sup>15</sup> Apresentada pelo autor como “[...] habilidade necessária para aprender a ler e a escrever [...]”<sup>16</sup> ou “[...] para inventar ou melhorar algum aspecto da tecnologia da alfabetização [...]” (BOLTER, 1991b, p. 34),<sup>17</sup> a escrita enquanto tecnologia não se torna mais natural quando praticada prestando-se do auxílio de papéis e canetas, bem como não se atribui de caráter mais tecnológico quando expressada nas telas dos dispositivos eletrônicos. Então, possibilita-nos vislumbrar, essa assertiva, a preocupação de Bolter (1991b) em intentar se posicionar de modo a não infringir os tradicionais métodos de escrita vigentes desde a intersecção entre a produção textual e as novas tecnologias digitais. Não obstante, ainda que aparentemente esse pesquisador admita as auras de complexidade e fragilidade que circundam computadores e equipamentos eletrônicos congêneres, conjectura não ser adequado nos desfazermos das tantas e novas possibilidades de manifestação escrita viabilizadas pelo saber relativo à eletrônica em prol apenas de alguns rudimentares métodos. Como isso seria possível, afinal, se Lévy (2010a, p. 17) assegura-nos da imprescindibilidade acerca da inclinação ao caráter digital tocante às manifestações atualmente empreendidas?

Sob as tendas desse fenômeno, constatamos estar diante de uma verdadeira revolução, assim como anteriormente nos afirmou Chartier (2002), o que logra ultrapassar quaisquer resquícios de uma provável e simples tendência, similar às argumentações de Barbosa (1996), já que desse modo hoje se configura. Enfim, as modalidades técnicas de produção da escrita

---

<sup>15</sup> Aproveitamos tal passagem a fim de esclarecermos o fato de que todas as traduções realizadas para esta tese são de autoria própria.

<sup>16</sup> “Skill is required to learn to read and write”.

<sup>17</sup> “Is needed to invent or improve some aspect of the technology of literacy”.

foram interceptadas por tecnologias capazes de acurar a expressão textual, elevando-a a patamares distintos daqueles descritos por Bolter (1991b, p. 34) sobre as origens da escrita.

Considerada um produto proveniente do desenvolvimento tardio da história humana, a julgar pelo fato de que o *Homo sapiens* se estabeleceu na Terra há pouco mais de 50 mil anos, e apenas em 3.500 a.C. desenvolveu-se, entre os mesopotâmicos, o primeiro registro escrito (ONG, 1998), dificilmente imagináramos, tempos depois, que essa tecnologia poderia se tornar apta a acolher formas outras de manufatura e, por consequência disso, apreciação.<sup>18</sup> Finalmente, aproximando-nos cada vez mais do terreno o qual pretendemos nesta produção adentrar, poderíamos argumentar, em proporcionais mensurações, respeitando os limites que a cada circunstância convém, que a escrita está para a transformação da consciência humana (ONG, 1998), assim como a Literatura Eletrônica está para a humanização das práticas de natureza computacional: dessa maneira consta Katherine Hayles, professora e autora do título teórico *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário* (2009). Com base em anterior articulação, depreendemos o impacto das manifestações escritas em relação à esfera humana.

Resta-nos, por ora, enveredarmo-nos pelo campo de discussão atrelado à expressão literária cuja origem decorre do manuseio de artifícios ofertados por dispositivos eletrônicos. No entanto, anterior à realização de quaisquer outras perscrutações que nos encaminhem rumo às reflexões pretendidas, é preciso que nos debrucemos atentamente sobre a nomenclatura a qual Hayles (2009) e outros estudiosos da área – bem como iremos averiguar mais adiante – concedem à escrita tipicamente virtual. Por que a denominamos, afinal, como manifestação literária? Quais critérios nos favorecem entendê-la enquanto produto de criação artística?

Estas indagações são esclarecidas por Hayles (2009, p. 22) ao propor a utilização de terminologias atinentes à seara literária, compreendendo as manufaturas resultantes das ações virtuais como “[...] trabalhos artísticos criativos que interrogam os contextos, as histórias e as produções de literatura [...]”. Logo, transgressora das fronteiras que a crítica outrora lhe impusera, a Literatura que provém do ambiente eletrônico responsabiliza-se por realocar as extensões peculiares ao campo dos Estudos Literários, direcionando-se pelo fato de que os resultados obtidos a partir da imersão nas muitas viabilidades virtuais, assim como preconiza a tal pesquisadora em destaque, “[...] testam os limites do literário e desafiam-nos a repensar nossos pressupostos do que a literatura pode fazer e ser [...]” (HAYLES, 2009, p. 22).

As tecituras culturais então contempladas pelo campo do saber imanente à Literatura e, portanto, consideram e admitem as singulares formas de expressão pertinentes ao sistema

---

<sup>18</sup> Admitimos, porém, a potência transformadora que caracteriza a escrita como técnica e signo.

cibercultural contemporâneo, a despeito que porventura – e demasiada frequência – possamos acompanhar embates estabelecidos entre apocalípticos e integrados.<sup>19</sup> Orientando-nos por esse espectro de discussão e nos fundamentando também naquilo o que em *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço* (2003), sua autora, Janet Murray, atesta-nos, equívoco não seria almejarmos que os produtos originários da ação humana refletissem a autenticidade inerente às perceptíveis transformações que ocorreram na transição entre os vários milênios, mas certamente o seu contrário, sim. Recordemo-nos, a tempo, de nossos anteriores devaneios a respeito da reciprocidade a qual demarca as relações constantemente tecidas entre a cultura e a sociedade que a abarca. Esboçada por Barbosa (1996, p. 21) como *elo simbiótico*, essa lógica correlação entre artes e tecnologias informáticas, trazida ao saber por Murray (2003), representa, em nosso entendimento, uma fusão, e não somente a simplória associação entre ambos os distintos campos. Isso, pois Barbosa (1996) assiste-nos a refletir que a eletrônica atua de maneira a tornar dificultoso o discernimento entre técnica e discurso ou homem e máquina. Até porque, se o computador é considerado um “[...] extensor do trabalho intelectual humano [...]” (BARBOSA, 1996, p. 34), e isso hoje vem a se concretizar devido à progressiva evolução tecnológica, por qual motivo “[...] haveremos de continuar a rejeitá-la na criação literária? [...]” (BARBOSA, 1996, p. 324). São apontamentos de crucial relevância ao debate.

Acrescentamos às ponderações outro pressuposto: sendo a Literatura uma produção humana e cada indivíduo parte integrante daquilo o que Lévy, em *O que é o virtual?* (2011), denomina como “[...] hipercorpo híbrido mundializado [...]” (LÉVY, 2011, p. 31) – em clara referência à inteligência coletiva que emerge da contemporaneidade tecnológica –, em meio às fusões acerca das quais acima discorremos, reconhecemos que as reflexões alusivas ao(s) lugar(es) literário(s) na temporalidade vigente fazem-se primordiais ao escopo desta tese.

Dignas de menção são as colocações desse mesmo filósofo tangentes aos suportes que encerram, cada um à sua própria guisa, “[...] os usos e conexões diferentes da escrita [...]” (LÉVY, 2010a, p. 181). Lévy (2010a), similar aos teóricos antes referenciados, dentre esses, Ong (1998) e Chartier (2002), talvez mais do que nos elencar as especificidades constituintes do papiro, do pergaminho ou do papel, ademais, as invenções que deles se sucederam, tais como o rolo ou o códice, por exemplo, é capaz de orientar nossos olhares ao horizonte que compreende a multiplicidade de estados os quais o texto eletrônico pode vir a representar.

Bolter (1991b, p. 3) aponta-nos, em meados dos anos de 1990, o processo reestrutural ao qual à escrita se sujeitou a partir de sua prática por intermédio do uso de computadores.

---

<sup>19</sup> Referência à obra *Apocalípticos e integrados* (2015a), da autoria de Umberto Eco.

Segundo o estudioso, esse fato modificou o *status* cultural da escrita – o que nos implica a reforçar a importância relativa às elucubrações acadêmicas sobre a manifestação eletrônica enquanto produto literário. Assim sendo, em consonância às conjecturas teóricas defendidas por específicos autores os quais compõem o *corpus* referencial de nossa pesquisa, talvez seja necessário considerarmos restrições àquilo o que compreendemos ser Literatura Eletrônica – uma relevante atitude às pretensas imersões no contexto de produção da plataforma *Wattpad*. Antes disso, seria preciso explorarmos a ideia de *writing space*,<sup>20</sup> do supramencionado autor. A princípio simples, uma leitura mais dedicada em relação à sua teoria evidencia argumento favorável a todas e quaisquer práticas de escrita – até mesmo à Literatura aqui em análise –, independentemente de seus suportes. Por espaço de escrita, Bolter (1991b, p. 11) compreende ser os campos físico e visual definidos por uma tecnologia escrita. Subentendemos que essa figura se refere ao fato de que uma manufatura de origem escrita é intrinsecamente um gesto espacial. Então, é necessário um suporte para que ela venha a se fazer existir. Como relatado em *História do livro* (2008) por Frédéric Barbier, nos primórdios da prática escrita, a mesma se constituía presente nas arcaicas tabuinhas de argila ou madeira, assim como também nas superfícies polidas das pedras. Séculos mais tarde, estivera registrada nos rolos de papiro e pergaminhos. Os códices se transformaram em livros, tais como atualmente os conhecemos, os quais inicialmente abarcaram manuscritos diversos. Porém, após a invenção da prensa por Gutenberg, passaram a contemplar apenas textos impressos. É a datar da origem das primeiras máquinas computacionais – sobretudo, por óbvio, dos processadores textuais ou similares –, que as telas hoje se tornaram mais um dos espaços possíveis à atividade de natureza escrita.

Alcança-nos a necessidade de explanar sobre a contribuição teórica de Bolter (1991b), porque quando esse estudioso constata existir um espaço exclusivamente dedicado à escrita, concomitante a isso, também pressupõe que essa prática se desenvolve, fundamentalmente, com base nas especificidades que cada espaço – ou suporte – lhe demanda. Com a Literatura cuja gênese acontece no ciberespaço, absolutamente não aconteceria de maneira distinta.

Depreenderemos a Literatura Eletrônica, neste âmbito, aquela cuja composição resulta da performance humana frente às viabilidades dos dispositivos eletrônicos. Em outros termos, conforme Hayles (2009) elucida-nos, “[...] nascida no meio digital [...]” ou “[...] objeto digital de primeira geração criado pelo uso de um computador [...]” (HAYLES, 2009, p. 20) – obviamente, porém, estendemos a prática literária eletrônica a outros equipamentos de origem similar, tais como *smartphones* e *tablets*. Por isso, daqui excluimos a Literatura impressa que

---

<sup>20</sup> Traduzido livremente como *espaço de escrita*.

eventualmente tenha sido escaneada para o *hardware* e, ao fim do processo de digitalização, transformada em arquivo digital. Nesse domínio, surpreende-nos o parecer de Barbosa (1996), especialmente por se tratar das circunstâncias de criação as quais compreendem os usuários escritores de *Wattpad*. De acordo com o tal teórico, a Ciberliteratura – outra denominação à expressão artística proveniente da submersão computacional – descarta os produtos inerentes aos processadores textuais,<sup>21</sup> muito populares, historiciza o autor, a partir dos anos de 1980, durante a antiga “[...] era de individualização da informática [...]” (BARBOSA, 1996, p. 15), momento social no qual os microcomputadores passam a integrar, então, o cenário decorativo – e utilitário – das residências pertencentes às famílias, em sua maioria de classe média.

Não obstante, dotadas de minúcias são nossas previsões à teoria concebida por esse tal professor. Se por um lado corroboramos a algumas de suas percepções atreladas à Literatura em voga, por outro, é preciso clarificarmos que *Wattpad*, plataforma de autopublicação virtual que assumimos como objeto de análise, corresponde, seminalmente, a um processador textual cuja inteligência é comparável àquela detida por *softwares* como o *Word*, por exemplo, a não ser pelo fato de que ao contrário desse último, *Wattpad* encontra-se exclusivamente disponível na Internet, pois o seu acesso constitui-se possível apenas por meio da conexão à grande rede. Estaríamos cometendo um equívoco se deixássemos de reconhecer que Barbosa (1996, p. 30) discerne a relevância dos processadores de textos às práticas de escrita. Porém, concomitante ao seu argumento de face positiva relacionado ao potencial criativo a eles pertencentes, expõe crer que tais *softwares* são prevalentemente utilizados de modos ordinário e previsível em prol da estética literária, justificando sua decisão por desconsiderá-los nas imersões investigativas.

Isso posto, cremos, agora, enfrentar problemática de ordem conceitual. Ao optarmos por trilhar os cibercaminhos ofertados por Hayles (2009) no que concerne à essência atinente à Literatura Eletrônica, em contraposição, devemos apresentar cautela ao nos inclinarmos sobre os subsídios teóricos outrora oferecidos por Barbosa (1996). Afinal, ao descartar de seus estudos os processadores textuais, por conseguinte, restringe seu interesse às produções que provêm do âmbito de idealização criativa que denomina Literatura Gerada por Computador (LGC), e afasta-se, em virtude disso, da realidade que hoje predomina com base na existência das plataformas virtuais de autopublicação que dispõem aos escritores-internautas incontáveis recursos à escrita, desde a simples digitação até a inclusão de artifícios multimídia singulares

---

<sup>21</sup> Aqui, podemos mencionar *softwares* que integram o *Microsoft Office Package*, dentre esses, *Word* e *One Note*. A denominação que atualmente recebe esse pacote de programas computacionais – *Home & Student* – permite-nos corroborar com Barbosa (1996) acerca da abrangência e do impacto das possibilidades eletrônicas no âmbito das residências familiares. Também os *e-mails*, comum meio de comunicação virtual, são considerados processadores textuais.

ao ambiente eletrônico. Ainda, ao entender sua Ciberliteratura como algo “[...] sem cabimento possível nos livros [...]” (BARBOSA, 1996, p. 20), fato que reflete sua preferência pela LGC, novamente se distancia de uma tendência que o mercado editorial e literário em nível mundial tem aderido, circunscrevendo, assim, as práticas de investimento na materialidade literária dos conteúdos cogitados no / para (o) ambiente ciberespacial, sugerido pelo contexto de *Wattpad*, sendo algo também averiguado no universo de atuação virtual dos blogueiros e *youtubers*.<sup>22</sup>

Desvencilhando-nos de quaisquer romantismos encomiásticos, validamos nossa crença em relação às viabilidades de diálogos entre esferas remotas – meio impresso – e improváveis – meio digital – ao nos embasarmos nas fundamentações de Hayles (2009, p. 22). Afinal, salvas algumas exceções, “[...] o texto eletrônico continua distinto do impresso à medida que o primeiro não pode ser acessado até que seja desempenhado por um código propriamente executado [...]”. Sumariamente, essa autora evidencia a relevância daquilo o que caracteriza a manifestação escrita virtual e, por isso, influencia nossa compreensão quanto a essa produção – o que entendemos ser essencial à apreciação de aspectos intrínsecos à arte eletrônica.

Claramente, atentamo-nos às limitações representativas do suporte impresso, as quais se fazem existentes devido às singularidades inerentes à semiótica da eletrônica, conforme as contribuições de Hayles (2009) nos fomentaram pensar. Se pretendemos, entretanto, trabalhar com a Literatura de *Wattpad*, fatalmente cerceada por dinâmica deveras distinta – se cotejada às produções julgadas como Ciberliteratura –, é adequado nos posicionarmos com prudência em relação às percepções de Barbosa (1996). Defronte a esse quadro de divergências teóricas, parece-nos que a concepção viabilizada por Espen Aarseth, autor de *Cybertext: perspectives on ergodic literature* (1997), coaduna em melhores condições dialógicas àquela anteriormente trazida por Hayles (2009). Deixa-nos a par, esse tal estudioso, acerca do texto eletrônico como aquele que enfatiza a sua própria organização mecânica, “[...] postulando as complexidades do meio como parte integrante do intercâmbio literário [...]” (AARSETH, 1997, p. 1).<sup>23</sup> Em consonância à autora supramencionada, Aarseth (1997) constata o quão significativo se configura o impacto das ferramentas digitais no processo de criação literária quando acontece em contexto computacional, tendo em evidência o fato de que os elementos pertencentes às máquinas passam a constituir uma atmosfera criativa que decorre de sua efetiva utilização. Cabe-nos lembrar de que o investigador em destaque notabiliza-se pelo conceito daquilo o que nomeara como Literatura Ergódica, sobre a qual nos aprofundaremos ainda nesta seção.

<sup>22</sup> Conforme demonstra-nos o mapeamento de dados realizado para a nossa dissertação de Mestrado, cujas especificidades foram trazidas à tona no texto introdutório da presente tese.

<sup>23</sup> “By positing the intricacies of the medium as an integral part of the literary exchange”.

A história da Literatura Eletrônica – tal como determinamos nomear a escrita literária característica do contexto informatizado – entrelaça-se à biografia encenada pelos primeiros computadores, os quais, segundo o relato historiográfico compartilhado por Tom Chatfield, na obra *Como viver na era digital* (2012), surgiram nos anos de 1940 como “[...] máquinas enormes e assustadoramente complexas [...]” (CHATFIELD, 2012, p. 12). O matemático Alan Turing,<sup>24</sup> encarregado pelo desenvolvimento de trabalhos teóricos e práticos de cunho computacional, salienta Chatfield (2012), auxiliara o processo decodificatório de mensagens criptografadas enviadas entre os britânicos e os alemães durante a Segunda Guerra Mundial. Já em meados dos anos de 1950, em conformidade à descrição desse pesquisador, nascem os *mainframes*, dispositivos ainda detentores de exageradas dimensões – alguns, aliás, ocupavam salas inteiras – e presentes em instituições acadêmicas e militares. Apenas vinte anos depois, idealizados os microprocessadores, máquinas de diminutas proporções estabeleceram-se nos lares familiares, abandonando, por ora, as concatenações bélicas (CHATFIELD, 2012).

Retomando os preceitos de Barbosa (1996), percebemos, ao analisar detidamente seu título teórico ao qual recorreremos, o fato de que o autor inclina-se a uma perspectiva de caráter humano, mas também ao âmbito matemático, o que em parte justifica a opção por se dedicar aos algoritmos quando aplicados ao campo literário. Embora uma verdade, o difusor do termo Ciberliteratura auxilia-nos magistralmente a melhor entender a trajetória evolucionária que é percorrida, sobretudo neste novo milênio, pela manufatura literária comum à era digital.

Se Chatfield (2012) estagna a sua linha temporal nos anos de 1970, é Barbosa (1996) aquele que irá, além de nos orientar a partir da referida temporalidade, também nos esclarecer quanto aos primeiros indícios da utilização dos computadores em prol das criações literárias. Após o início da comercialização de máquinas idealizadas por diversas empresas do ramo, como *Commodore* e *Tandy* (CHATFIELD, 2012), alguns anos depois Barbosa (1996, p. 32) explicita-nos a vulgarização<sup>25</sup> dos microcomputadores no que concerne ao domínio artístico como propiciadora da abertura do mercado de *softwares* aos usuários majoritariamente leigos ou não especialistas nos trâmites eletrônicos. Nesse contexto, artes e gestualidades humanas tornaram-se próximas, haja vista a possibilidade da utilização de canetas eletrônicas e *mouses*, artefatos que promoviam o contato entre os indivíduos e seus dispositivos tecnológicos.

Essas tais implicações à vida cotidiana, acima de tudo no domínio da práxis literária, fortalecem nossas reflexões associadas ao *Princípio da Manipulação Direta*, idealizado pelo

<sup>24</sup> Alan Turing (1912 - 1954), britânico, foi um cientista da computação que se tornou influente no processo de desenvolvimento dos conceitos algorítmicos e na criação dos computadores modernos.

<sup>25</sup> Esse termo, originalmente empregado por Barbosa (1996), é aqui utilizado a fim de demonstrar a popularização decorrente da massiva disseminação das novas tecnologias digitais.

informático Doug Engelbart, conforme elucidado por Steven Johnson em sua produção teórica intitulada *Cultura da interface*: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar (2001). Desfazendo-se dos comandos obscuros acionados para se lograr resultados, ao inventar o *mouse*, em 1968, Engelbart sobrepõe uma nova camada entre usuários, dados e informações. Pela primeira vez, as máquinas, até então imaginadas como apêndices corporais, são concebidas como espaços físicos a serem explorados, com direito a alguns tropeços, como seria inevitável de se esperar (JOHNSON, 2001). Johnson (2001, p. 22) compreende o *mouse* como responsável pela ruptura da noção dos dispositivos enquanto próteses. Julgando os anos que se processaram desde a publicação de sua obra, cremos que entender os dispositivos em destaque como extensores humanos corresponde àquilo o que seguramente poderia melhor ilustrar a interface eletrônica da contemporaneidade. Afinal, o prolongamento ocasionado pela utilização maquinal não possui como consequência uma tarefa realizada, ao fim do processo, pelo computador, mas quase sempre por aquele que o controla, ou seja, os seres pensantes.

Vejamos como essas teorizações conduzem-nos de modo a transpor as relações que se instituem entre utentes e computadores ao âmbito daquelas observadas na produção literária, considerando o transcorrer de muitos séculos: os autores se debruçavam sobre seus suportes materiais, desde peles pertencentes a animais até arcaicos e limitados pedaços de celulose, concebendo suas histórias por intermédio do emprego de tinturas ou penas. Hoje, percebemos o estreitamento dos laços outrora evidenciados pelos teóricos em destaque, a julgarmos pelo fato de que não mais utilizamos apenas as canetas eletrônicas, mas nossas próprias impressões digitais – mais precisamente, as pontas dos dedos. Ademais, não recorremos aos pequeninos *mouses*, mas aos *touchpads*, parte integrante dos *notebooks*. Seres humanos e máquinas, assim, em meio a essa implacável simbiose antes apresentada ao saber por Barbosa (1996), relacionam-se de maneira a representar, eximamente, “[...] um nível inteiramente novo de integração de tecnologias digitais às nossas vidas [...]” (CHATFIELD, 2012, p. 13).

Em continuidade ao seu relato, Barbosa (1996, p. 32) assevera-nos o fato de que os *softwares* caseiros, primeiramente, passaram a ser contemplados por artistas plásticos como ferramentas vinculadas às ações de viés manual, proporcionando a essa classe a possibilidade de uma eficaz reprodução dos efeitos visuais pré-fabricados, além da geração das imagens de ordem digital, oriundas de fontes externas aos computadores. Contudo, secundariamente, aos escritores também foram apresentadas as potencialidades das máquinas enquanto produtoras de sua própria arte. A ideia dos computadores criativos tem suas raízes ainda em meados dos anos de 1970, quando houvera a difusão da noção de informática aplicada à esfera artística como detentora de poder germinativo, isto é, capaz de gerar arte própria (BARBOSA, 1996).

Afastando-nos dessa específica passagem histórica, retrocedendo alguns poucos anos, é necessário destacarmos que na década de 1960 popularizou-se pensar acerca dos produtos nascidos nas margens da Cibernética, campo teórico-prático hoje identificado como relativo à Inteligência Artificial (IA). À época, seus usuários, a fim de melhor nomeá-los, atribuíram aos equipamentos distintos adjetivos – dentre esses, *computadores poetas* ou *fábricas de obras de arte* (BARBOSA, 1996). Contextualmente, exposições intrínsecas à referida questão aqui constituem-se indispensáveis, dada a tenuidade que demarca as relações entre os indivíduos e as novas tecnologias, concebidas como dilatações da capacidade humana (BARBOSA, 1996; LÉVY, 2011). Além disso, ponderarmos agora sobre os limites que detêm as máquinas poderá nos amparar, assim acreditamos, quanto aos futuros diálogos a respeito da autoria eletrônica.

Nesse sentido, os contributos teóricos de Aarseth (1997) são trazidos a essa discussão. O autor apresenta-nos à Eliza, literalmente gerada por Joseph Weizenbaum, um cientista da computação, no ano de 1963. Sendo assim, capaz de reproduzir as ações empreendidas por psicanalistas adeptos ao legado do estudioso Carl Rogers,<sup>26</sup> Eliza, diz Aarseth (1997, p. 11), fora construída com base em algoritmos seguindo correspondências de padrões específicos. Ademais, ao contatar os indivíduos, utilizava os dados compartilhados de modo a conduzi-los à crença de que ela, enquanto máquina, lograva compreendê-los como um ser humano o faria.

Alguns anos antes, Alan Turing iniciara seus esforços científicos à compreensão dessa dinâmica, relatando-os todos em *Computing machinery and intelligence* (1950). A contar a idealização de circunstâncias para a efetivação dos jogos de imitação, com base nos quais o cientista pôde constatar aproximações entre homens e máquinas, tais atividades realizadas, cujo conjunto denominou-se *Teste de Turing*, evidenciaram a expressão de comportamentos inteligentes por parte de equipamentos eletrônicos, consonantes àqueles naturais ao homem. Logo, o estupor causado por Eliza, um dos *softwares* de conversação robótica<sup>27</sup> que alcançou êxito no teste, fomenta-nos reflexões alusivas à eletrônica como uma ramificação do saber suficientemente competente no que se refere à criação de mecanismos autônomos, pensantes e eficazes. Conforme esperado, isso viria a se refletir não apenas nas aplicações científicas, mas também no domínio literário. Grandiosa se constituiu a influência dos *cérebros eletrônicos* na arte, tal como Barbosa (1996, p. 42) os adjetivara, notoriamente devido à ameaça latente que

---

<sup>26</sup> Psicólogo norte-americano, Carl Rogers (1902 - 1987) idealizou a Abordagem Centrada na Pessoa, técnica não-diretiva – ao paciente / cliente é oportunizada a liderança da discussão – e incondicionalmente positiva – o terapeuta apoia seu paciente / cliente sem expressar quaisquer julgamentos. Tal contribuição fundamenta a base de relações entre a *chatbot* Eliza e os seres humanos.

<sup>27</sup> Também populares pela denominação *chatbot*.

se lançava aos escritores mediante a possibilidade de as máquinas conquistarem alguns dotes artísticos mais desenvolvidos e sofisticados se comparados àqueles imanentes aos homens.

Barbosa (1996, p. 50) demonstra-se preocupado em relação ao panorama que pareceu se esboçar, quando no ano de 1961 é publicado relato em um periódico lusófono em relação à concepção do então primeiro poema produzido por um computador.<sup>28</sup> Decorrem desse fato apontamentos relativos ao poder criativo dos artefatos digitais, bem como questionamentos pertinentes à concepção artificial das manufaturas textuais. Para além do registro histórico do autor, o qual, porventura, externa mais o seu demasiado incômodo defronte a situação do que dados razoavelmente relevantes a esta discussão, nos é viabilizado pensar de que maneira a inteligência maquina, sobretudo anterior ao advento da Internet, capacitou-se a influenciar a produção literária. Os presságios possibilitados pelos experimentos de Turing (1950), afinal, estariam se concretizando? Ironicamente, é Barbosa (1996), ainda que impactado por esse quadro, o pesquisador que nos conduz ao encontro de um plausível esclarecimento à anterior indagação. Sua resposta é negativa e aproveitamos o ensejo para ratificá-la. Entretanto, faz-se dotada de caráter parcial, pois não somos apresentados a um parecer conclusivo, sendo que esse ainda aparenta persistir na atualidade. Nosso pretexto é simples e vincula-se a uma outra pergunta, por seu turno, retórica: se as artes computacionais representam uma interposição entre autores e suas obras, não seria o computador, enquanto instrumento cognitivo material, apenas um artifício por meio do qual se tornam nuançadas as facetas humanas e subjetivas?

A referenciada parcialidade, peculiar a tal clarificação, também estende-se aos debates acerca da IA, aos quais já lhes é natural – ou quase intrínseco – um complexo teor. Decerto, quando acontecera o surgimento das primeiras experiências literárias geradas por modernos dispositivos, talvez o fascínio que tardiamente viria a perturbar os mais crentes houvesse sido o bastante para um consentimento não generalizado em relação ao nascer de um novo modo produtivo no campo artístico. Enfim, encontrar soluções absolutas à inquietação constitui-se algo quase dotado de impossibilidade, assim como os mais cétricos puderam ter cogitado as máquinas exercer tarefas tão bem realizadas quanto que por seus proprietários. Felizmente, porém, Bolter (1991b, p. 190) acalenta-nos ao apresentar aquela que para nós se refere a mais tolerável verdade sobre esse tópico – até o momento: “[...] quando dizemos que o autor deve ser humano, somos convidados a considerar o paradoxo do computador como autor [...]”.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Nanni Balestrini (1935 - 2019), italiano, foi um artista visual e poeta experimental, autor do poema intitulado *Tape Mark I*, que se originou de combinações algorítmicas de um computador IBM.

<sup>29</sup> “When we say that the author must be human, we are invited to consider the paradox of the computer as author”.

Entre as controvérsias concernentes à autoria literária computacional e, porquanto, também aos novos rumos outorgados à Literatura, o itinerário da arte eletrônica continua a ser aqui não simploriamente traçado, mas entremeado a outras muitas questões. Ao sugerirmos nos debruçar sobre a produção literária virtual que ocorre em solo nacional, especificamente na plataforma virtual que selecionamos, escolhemos, similarmente, não nos atermos àquela Literatura cujas origens se dão no cerne do sistema nervoso computacional e sobre a qual Barbosa (1996) insiste em debater a respeito. Em nível etimológico, por que não chamá-la, essa manufatura, Literatura *da* Eletrônica? O acréscimo dessa preposição pressupõe que a Literatura sobre a qual acabamos de nos referir provém, de fato, dos trâmites automáticos e combinatórios típicos da atmosfera de viabilidades propiciadas pelos sistemas que regem os equipamentos eletrônicos, tornando incerta a existência ou não de uma mediação humana. Em paralelo ao acolhimento das formas artísticas assumidas por aquilo o que Barbosa (1996) preferiu alcinhar sob a sigla LGC, em especial a confecção literária de autoria maquinal, nossa proposta de denominação descarta quaisquer hesitações tocantes à Literatura com a qual haveremos de nos deparar ao imergirmos em *Wattpad* – textos autenticamente escritos por internautas, restritos pelas chancelas do *layout* ofertado pela plataforma e, talvez, o que mais nos interessa, idealizados sob o horizonte das potencialidades de ser e de estar que somente a textualidade digital pode hoje vir a assumir. A Literatura que preconizamos, desvencilhada de preposições que possam sobrepor os humanos e as máquinas, relegando cada um a planos distintos, é capaz de traduzir, em sua própria designação, a natureza simbiótica da relação inabalável entre indivíduos e novas tecnologias digitais: eis a nossa *Literatura Eletrônica*.

Em *Cibercultura* (2010b), Lévy norteia nossos passos em direção ao surgimento das primeiras relevantes motivações à idealização da Internet. No decorrer do período transitório entre os anos de 1980 e 1990, segundo o que nos define esse filósofo, inicia-se um movimento culminado pela atuação de universitários norte-americanos em prol da união entre as redes computacionais constituídas ao término dos anos de 1970. Assim, “[...] o número de pessoas e de computadores conectados à inter-rede começou a crescer de forma exponencial [...]” (LÉVY, 2010b, p. 32). Todavia, Manuel Castells, à frente de *A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade* (2003), relata-nos a gênese da *World Wide Web* enquanto fenômeno cuja ocorrência acontecera há anos em relação às premissas expostas por Lévy (2010b), quem no título teórico antes trazido a este nosso discorrer, parece-nos apontar somente para a temporalidade na qual se processa a grande abrangência da rede.

Para Castells (2003, p. 13), a Internet tem seus primórdios no ano de 1969, a partir da criação da *Arpanet*, rede computacional engendrada pela *Advanced Research Projects Agency*

(ARPA), pertencente ao Departamento de Defesa dos Estados Unidos. Tendo por finalidade empreender a mobilização de alguns recursos científicos atrelados às pesquisas realizadas em nível universitário, a ARPA, que nascera nos campi criados pela Universidade da Califórnia, foi cogitada de modo a alcançar uma superioridade tecnológica militar outrora lograda apenas pela antiga União Soviética, e a julgar, ainda, pelo sucesso do lançamento do foguete *Sputnik*, em meados dos anos de 1950. O referido sistema tornar-se-ia executável à custa de um alto investimento realizado em relação à aquisição da versão alternativa do pequeno computador *Honeywell DDP-516* – bem como introduz Andrew Blum, quando na obra intitulada *Tubos: o mundo físico da internet* (2013), também nos retrata excentricidades tocantes ao dispositivo eletrônico em função de pesar quatrocentos quilos – categorizado como miniatura – e custar aproximadamente oitenta mil dólares – equivalente, nos dias atuais, ao seu quádruplo.

Abstrair a respeito de uma rede interativa composta exclusivamente por modernas máquinas tornara-se pertinente quando o setor *Information Processing Techniques Office*, subordinado à ARPA, valeu-se dos recursos de alta tecnologia, revolucionários para a época na qual se realizou esse feito, intentando-se efetivar as telecomunicações (CASTELLS, 2003). Não obstante, essas questões estiveram presentes em um artigo escrito por Leonard Kleinrock, apontado por Blum (2013, p. 32), dentre muitos, como proeminente figura paterna da Internet. Em sua produção, Kleinrock, à época estudante do Instituto de Tecnologia de Massachusetts, discorrera acerca da comutação de pacotes, técnica que concebe a transmissão de dados por intermédio de pequenos agregados, contrapondo-a a ideia de fluxo contínuo, que a propósito tornou-se noção de fundamental relevância àquilo que viria a possibilitar a gênese da *Web*.

Inicialmente, como Castells (2003) nos descreve, a *Arpanet* fora conectada a outras redes administradas pela ARPA, tais como PRNET e SATNET. No transcorrer dos anos, destarte, converteu-se em um refinado sistema e, paralelo a isso, passou a possuir seu próprio regimento a datar o advento do Protocolo Intra-Rede,<sup>30</sup> “[...] o padrão segundo o qual a internet continua operando até hoje [...]” (CASTELLS, 2003, p. 15). Estabelecendo-se finalmente nos recentes anos de 1990, Castells (2003) pondera-nos acerca da ascensão no que tange à *Web*, especialmente após se instaurar um estado de obsolescência o qual acolheu a *Arpanet*, forçando o governo norte-americano a transferir sua gestão à repartição denominada *National Science Foundation*, cujo encargo administrativo durou demasiadamente pouco. Dessa maneira, diante do domínio público das novas tecnologias, além do total descontrole das telecomunicações, essa entidade optou pela privatização da rede (CASTELLS, 2003).

---

<sup>30</sup> O IP é um rótulo numérico atribuído aos dispositivos eletrônicos conectados à *World Wide Web*.

Claramente aqui apresentada de maneira pontual, a história da Internet configura-se extensa e repleta de embaraços tanto quanto os cabos que interconectaram, em suas origens, os escassos computadores. Na realidade, Kleinrock e seus demais colegas cravaram, ao longo de aproximadamente vinte e cinco anos, anterior ao seu bem sucedido *boom*, “[...] a bandeira da nascente [...] em uma série de colônias remotas, conectadas de modo apenas tênue [...]” (BLUM, 2013, p. 36). Após somente um quarto de século, *Arpanet*, até então uma fidedigna cidade universitária, viera a se assemelhar a uma metrópole. Disseminada a banda larga, ainda nos anos de 1990, de acordo com a teoria de Blum (2013), os roteadores, responsáveis pela conexão inter-rede, empilharam-se uns sobre os outros e constituíram povoadas aldeias.

Das ondas radiais e linhas telefônicas à fibra óptica e *wi-fi*, nossa grande rede conecta distintos e distantes universos, estreitando laços e fortificando crenças entre os indivíduos – agora, também internautas. Em consonância à convicção de que “[...] a internet é, acima de tudo, uma criação cultural [...]” (CASTELLS, 2003, p. 32), considerando, ainda, o fato de que a produção social, mediante as contribuições teóricas de Williams (2015), tem sua estrutura culturalmente concebida, analisar a Internet como sistema moldado nas manifestações que integram, pois, a cultura em sua híbrida totalidade, seguramente configura-se como plausível proposição. Logo, conforme diz Lévy (2010b), os computadores, diante do horizonte no qual atualmente entrelaçam-se *cookies* e *hashtags*, desvanecem-se enquanto centros de tarefas as quais outrora somente eles, na ausência de outros, facilmente as desenvolviam, para então se tornarem, segundo sugere o autor em relevo, “[...] um nó, um terminal, um componente da rede universal calculante [...]” (LÉVY, 2010b, p. 45). Anterior ao advento da Internet, era-nos possível traçar os contornos e os limites pertencentes às máquinas computacionais. A contar a instituição da rede, devido às pulverizadas funções as quais inelutavelmente deveriam acolher para si próprias – e assim o fizeram –, balizá-las atualmente não mais se constitui algo viável.

As anteriores imersões teóricas nos possibilitam vislumbrar os dispositivos eletrônicos como reais extensões ou componentes daqueles que os utilizam. Igualmente, seria admissível admirá-los como primordiais responsáveis por qualquer amplitude e alcance atinentes à *Web*, pois encontramos presente em diferentes instâncias a essência constituinte às máquinas como tais. Afinal, desprovidas de quaisquer receios, convocam-nos à atuação e, por conseguinte, intimam, quase que por um instinto, sua conexão a outras máquinas. Se concebêssemos a nós mesmos como mediadores entre essas e o universo de viabilidades propiciado pela Internet, o qual se desdobra em tantos outros, seríamos, não por acaso, também responsáveis por seu caráter *disperso* e *inacabado*, tomando de empréstimo os termos de Lévy (2010b, p. 45). Detentores de materialidade em nível *hardware*, esses equipamentos contribuíram à origem

do ambiente virtual de conexões, nomeado por William Gibson, em *Neuromancer* (2013),<sup>31</sup> como *ciberespaço*, descrito na forma de uma “[...] representação gráfica de dados abstraídos dos bancos de todos os computadores do sistema humano [...]” (GIBSON, 2013, p. 53).

Também enunciado por Gibson (2013, p. 53) como detentor de um complexo sistema, ademais, metafórica representação do sensorio humano, o ciberespaço converte-se em algo melhor apreensível à cognição quando Lévy (2010b), por sua vez, elenca suas especificidades, essas resultantes da realização de ações por navegantes que se aventuram na dimensão virtual, decerto, o que corrobora à nossa anterior tese acerca do protagonismo humano em contexto cibercultural – “[...] espaço de comunicação, de sociabilidade, [...] e de transação, [...] de novo mercado da informação [...]” (LÉVY, 2010b, p. 32). O ciberespaço desfaz-se de quaisquer inflexibilidades algorítmicas para vir a se tornar, a partir das aldeias de Blum (2013), uma cidade de estrutura improvisada que antagonicamente se expande e fervorosamente progride com base na harmonia que emana de seus *likes* e *shares*. Uma cidade virtual de proporções imensuráveis, assim como propomos nomear esse lugar que aparenta a Internet *acolher* – mas não tanto *possuir*, uma vez que seus exploradores se apoderaram de tal espaço –, apresenta específicos contornos urbanos: detém atalhos, rotas de fuga e congestionamentos que lhe são singulares e com os quais somente aprendemos a lidar ao nos lançarmos à sua teia de relações humana e maquinal. Assim compreendemos esse ambiente relegado à virtualidade das telas. O ciberespaço, composto pela energia sinérgica que de sua cidade alastra, traduz os tempos contemporâneos cujos sustentáculos analógicos e digitais alicerçam-se mutuamente.

Na obra *What's the matter with the internet* (2001), o estudioso Mark Poster eleva os debates pretendidos a outros patamares e nos distancia do cenário utópico no qual se acredita que apenas laços humanos e sorte, por exemplo, “[...] irão moldar o futuro da tecnologia [...]” (CHATFIELD, 2012, p. 17). Poster (2001, p. 4) preconiza em suas teorizações o fato de que ainda que os usuários transponham ao ambiente virtual seus anseios, demandas e motivações pertencentes ao mundo de caráter corpóreo e material, inevitável se constitui a influência das máquinas. O trabalho que desenvolvemos com base nos artifícios os quais nos são ofertados, ressalta tal pesquisador, fatalmente irá nos acarretar arrojadas experiências enquanto utentes. Perante a esse panorama, Poster (2001) parece entender a dinâmica ciberespacial de modo a considerar que tal como os homens se figuram peças centrais na composição de um território virtual, em semelhantes proporções, conforme explicitamos em nossos precedentes devaneios, ao ciberespaço convém persuadi-los, uma vez que compreende a cultura que consomem.

---

<sup>31</sup> Obra originalmente publicada no ano de 1984.

Como consequência dessa forte dinâmica, julgamos ser o ciberespaço aquele que hoje melhor nos conduz a refletir sobre nossos posicionamentos enquanto usuários, internautas e espectadores do fenômeno digital que assola esta atualidade, ademais, a respeito daquilo o que realizamos ou transformamos a partir do uso consciente e deliberado dos instrumentos que nos oferecem as máquinas conectadas à grande rede. Por isso, coadunamos às ponderações apresentadas no artigo *Webs of conspiracy* (2000), desenvolvido por Jodi Dean, professora. Dean (2000), ao expor crer que a Internet enquanto representação de determinado local não corresponde ao meio no qual seus navegantes possam se dirigir autenticamente a si próprios, alicerça, porventura, nossas conjecturas: a inter-rede não se configura espelho da sociedade que a compreende e, por esse motivo, não se atém a contemplar as fidedignas ações humanas outrora incididas sobre o ciberespaço. Prestando-se das assertivas de Dean (2000, p. 74), afirmamos que a *Web* evoca o público como grupo social ideal para desestabilizá-lo ou então “[...] exorcizá-lo como uma ficção exclusiva e normalizadora [...]”.<sup>32</sup> Sobre esse movimento, cuja essência é sempre contínua, os reflexos que se projetam do ambiente virtual simbolizam, sumariamente, a relação de caráter simbiótico entre os internautas e a rede computacional.

Em síntese, compreendido por nós como um *feedback* derivado do complexo arranjo sociocultural o qual se esboça para além das telas computacionais, também na esfera material, o ciberespaço, enfim, consiste-se paradoxal. Tão incongruente quanto Lévy (2010b, p. 113) nos retratara, esse tal ambiente corresponde a um universo de totalidades inacabadas, no qual pensar em abastecimento que advém somente de seus internautas, convenhamos, configura-se premissa seguramente contestável ao nos recordamos dos preliminares apontamentos teóricos de Poster (2001) e Dean (2000). Atmosfera sujeita às inconclusivas transfigurações e aos câmbios interlocutórios entre as máquinas, seus usuários e a grande rede de computadores, o território ciberespacial – ou apenas *ciberespaço*, para aqueles com tendências ao clássico – apresenta lacunas que se responsabilizam, dentre outras, por acolher as novas potencialidades da manifestação escrita, bem como também fizeram os primeiros dispositivos inertes à *Web*.

Agora, conectadas à Internet e utilizadas como fidedignos vetores de inteligência (LÉVY, 2010b), as máquinas alteram de modo significativo a expressão literária que decorre do uso de suas ferramentas. Debrucemo-nos, nesta passagem, sobre o fenômeno que atravessa a trajetória evolucionária da Literatura Eletrônica. Afinal, notabilizamos que esse nicho não apenas inaugura nova forma de manifestação literária, mas também, após o advento da rede, submete-se ao processo de hibridização e à consequente renovação que o próprio meio virtual

---

<sup>32</sup> “Exorcise it as an exclusive, normalizing fiction”.

lhe reivindica. Tal como um alinhamento de retas luminosas nos espaços negativos da mente humana, semelhante à pretérita descrição apresentada por Gibson (2013, p. 53), tal ambiente, cuja virtualidade constitui-se como sendo a sua primorosa característica, representa a etapa na qual as manifestações eletrônicas de cunho literário, nos dias atuais, encontram-se alocadas.

Fundamentando-nos naquilo o que os aportes teóricos nos permitiram compreender, intentaremos conceber dois distintos momentos pelos quais percorre a Literatura Eletrônica, da seguinte maneira: o primeiro período, o qual denominaremos como *revolução* – em alusão aos contributos de Chartier (2002) –, acontece quando os computadores, para além de suas funções bélicas e industriais, são desbravados em prol das criações artísticas – nasce, assim, essa Literatura; o segundo e mais recente período, o qual cremos perdurar até os dias atuais e optamos por identificá-lo como *evolução* – tendo em vista que a *Web* tornou-se então possível somente em virtude dos dispositivos computacionais, e a Internet, portanto, entendemos como ascensão das tecnologias digitais prevalentes à sua época –, ocorre quando todos os trabalhos outrora confeccionados são desprovidos de caráter exclusivamente verbal e assumem, enfim, configurações peculiares àquilo o que o progresso das máquinas poderia lhes propiciar.

Lévy (2011, p. 50), entusiasticamente, visualiza a *revolução* da eletrônica enquanto ápice alcançado pela tecnologia da escrita, tal como se tivéssemos a inventado recentemente. É necessário nos enveredarmos por sua teoria, tendo em conta os indiscutíveis subsídios que nos trouxera ainda sob a luz do antigo milênio,<sup>33</sup> cujo ímpeto às tecnologias fez-se admirável e notoriamente perpassa algumas de nossas atuais percepções quanto ao panorama desta era. Todavia, é preciso nos desvencilharmos de alguns arroubos inerentes ao encantamento digital. Em razão das diferentes potencialidades que emergem do âmago das textualidades virtuais, constitui-se de fato possível corroborarmos à embevecida visão defendida por esse filósofo. Embora isso aconteça, tal como sabemos, a escrita não fora inventada a partir do nascer das novas tecnologias. A obviedade desse fato é indiscutível, é claro. Ocorre que o pesquisador, ao colocar-se em relação ao cenário antes evidenciado, aparenta-nos anular toda a história da prática escrita. Isso jamais procederia da maneira como retratado, pois a manufatura da escrita eletrônica advém de uma prática que a precede, intrinsecamente manual, e a ela anterior, de viés oral, segundo nos teoriza Ong (1998). A escrita cujas configurações são proporcionadas pelos surpreendentes modos de funcionamento dos modernos dispositivos ou da conexão em rede é *revolucionária*, mas não a primeira, e de acordo com a nossa crença, tampouco a única.

---

<sup>33</sup> Suas obras teóricas foram originalmente publicadas na década de 1990.

Indubitavelmente, Lévy (2011) nada mais faz além do que enaltecer as viabilidades apresentadas por atributos digitais à escrita. Produzida sob essa modalidade, a manufatura textual se reinventa, é verdade. Considerando o espectro anunciado pelo referido estudioso, estaríamos expressamente equivocados se apresentássemos posicionamentos a ele dissonantes – a propósito, se assim o fizéssemos, procederíamos em direção contrária aos preceitos que norteiam nossa tese. Entretanto, não devemos deixar de problematizar suas exposições quando nesta contemporaneidade assinalada pelo digital ele supõe termos nos desvencilhado daquilo o que compreende, em sua obra teórica, como sendo momento Pré-Histórico, preparando-nos efetivamente para darmos início à “[...] aventura do texto [...]” (LÉVY, 2011, p. 50).<sup>34</sup>

Ora, em vista do cenário descrito por Ong (1998), o texto encontra-se imerso em uma inusitada circunstância de existência desde a invenção da escrita. Inclusive, em sua ausência, indica o historiador, “[...] a mente letrada não pensaria e não poderia pensar como pensa [...]” (ONG, 1998, p. 92). Logo, para além daquilo o que a expressão oral já havia sido capaz de proporcionar à Humanidade, a invenção da escrita transformou a consciência individual e se alastrou às sociedades vigentes. A exemplo, poderíamos afirmar que o excerto de Lévy (2011) a respeito da aventura experienciada pelo texto em muito se distancia do sentido expresso por Roger Chartier acerca da aventura a qual vivencia o livro na época atual – resguardando as exceções pertinentes a cada uma das circunstâncias.<sup>35</sup> Em suma, tecnologizada a palavra, conforme constata-nos Ong (1998, p. 95), não existe modo convenientemente convincente por intermédio do qual possamos depositar nossas críticas àquilo o que uma nova tecnologia lhe efetuou – ou pelo menos, não sem haver o auxílio de uma tecnologia ainda mais moderna. É por isso que olhamos para o texto ciberespacial com resguardo, acima de tudo a Literatura que dali se origina. Cremos que com o mesmo decoro por via do qual Hayles (2009, p. 45) compreende a necessidade de uma crítica especializada para a Literatura Eletrônica, embora reconheça a importância de outras perspectivas de análise aplicadas à seara literária.

Estamos distantes em relação à Barbosa (1996) no que tange às suas concatenações referentes àquilo o que admite como sendo Literatura da temporalidade digital. Discernimos, contudo, o valor dos aportes de sua autoria no que diz respeito à utilização dos dispositivos eletrônicos para a efetuação da prática escrita. Para tanto, reiteramos: realmente constitui-se genuína a valoração das máquinas como propiciadoras das novas modalidades textuais, assim

---

<sup>34</sup> Na realidade, o que desejamos complexificar é a atribuição que Lévy (2011) infere à gênese da eletrônica por toda e qualquer possibilidade de atividade interativa em relação ao texto. Obviamente, supomos que o autor reconheça o percurso evolucionário da prática escrita, mas ainda sim expomos, no parágrafo seguinte, argumentos que validam a trajetória do texto enquanto aventura *per se*.

<sup>35</sup> Referência à obra *A aventura do livro: do leitor ao navegador* (1999), da autoria de Roger Chartier.

como Lévy (2011) nos demonstrou euforicamente. Nessa esteira, Barbosa (1996, p. 66) posiciona-se sensato, beirando ao comedimento, pois a questão, segundo tal pesquisador, não se atém à mera substituição da inteligência de natureza humana por aquela que advém dos computadores. Se somos criaturas tecnológicas, aludindo-nos à Chatfield (2012, p. 13), indo além de nossos próprios limites, torna-se de fácil compreensão a metáfora da máquina como *telescópio de complexidade* (BARBOSA, 1996) – humana, se aqui pudermos crescer.

Remotamente, Turing (1950, p. 434), a despeito do estado de deleite que transparece experimentar ao dissertar a respeito do tema sobre o qual possui inquestionável propriedade, argumenta acerca das distinções a serem de fato estabelecidas entre os homens e as máquinas. Em direção contrária, esse teórico endossa a anterior colocação teórica de Barbosa (1996) ao defender que “[...] há pouca vantagem em tentar tornar uma ‘máquina pensante’ mais humana vestindo-a com carne artificial [...]” (TURING, 1950, p. 434, grifo do autor).<sup>36</sup> Sobrepondo-as e lançando olhares atentos às análises apresentadas por esses estudiosos, o resultado o qual obtemos corresponde à busca – em vão – por perspectivas satisfatórias capazes de posicionar homens e máquinas um em detrimento do outro. Assim, anos após a publicação do artigo de Turing (1950), anunciando, este, a inutilidade da mutação de uma máquina em ser humano, Barbosa (1996) constata a ineficiência em relação às tentativas de suprir as defasagens do homem a partir do câmbio de sua inteligência por aquela que geralmente detém as máquinas.

Turing (1950) evidentemente admitira que os dispositivos computacionais poderiam vir a empreender competições em relação às habilidades inerentes ao homem – o que hoje se confirma, tendo em vista o crescimento da Computação, da Robótica e, inusitadamente, dos Estudos Literários. Conquanto, ao optarmos nos apropriar da noção que compreende as novas tecnologias digitais como prorrogações das possibilidades humanas diante dos desafios de tempos contemporâneos (BARBOSA, 1996; LÉVY, 2011; CHATFIELD, 2012), escolhemos igualmente convir com a existência daquele tal supramencionado telescópio, através do qual Barbosa (1996) crê ser acolhida a heterogeneidade humana, e por que não coadunar também com aquilo o que declara Murray (2003, p. 159), no cerne das discussões relativas à prática literária, sobre o poder caleidoscópico dos computadores, que nos permite narrar histórias que “[...] refletem com maior autenticidade nossa sensibilidade da virada do século [...]”.

Torna-se plausível, diante desse horizonte que traça os seus primeiros delineamentos, percebermos a riqueza de arranjos, texturas e tecituras que insurgem das manifestações humanas defronte as ofertas das novas tecnologias digitais, especialmente no que concerne à

---

<sup>36</sup> “There was little point in trying to make a ‘thinking machine’ more human by dressing it up in such artificial flesh”.

Literatura. Para além de uma simples categoria de viés literário, Aarseth (1997, p. 18) também entende a escrita eletrônica sob o prisma de textualidade ímpar, capacitada à promoção de vislumbres outros aos Estudos Literários, incluindo “[...] fenômenos que hoje são percebidos como fora ou marginalizados por / no campo da literatura [...]”.<sup>37</sup> Por esse exato motivo, indo de encontro às nossas percepções, o autor considera a ideia do cibertexto – observemos, aliás, a denominação que lhe concede, reforçando sua convicção em relação a uma textualidade que emerge do ciberespaço – não enquanto uma *revolução*, conforme acreditamos configurar-se o advento dessa Literatura, entretanto, como anteriormente mencionado, um distinto grau agora também assumido pelo texto. Aliás, *I ching*,<sup>38</sup> sobre o qual nos exemplifica, foi o o primeiro cibertexto confeccionado que representa fuga às concepções de senso comum sobre produtos que possuem prefixo relativo à era digital – ciber –, mas não tende a nos soar estranho após termos acesso à sua real definição de texto peculiar às máquinas. Aarseth (1997), temos de admitir, têm seus próprios motivos: é ele o responsável por se apropriar do termo *ergódico*, de raízes matemáticas,<sup>39</sup> e aplicá-lo à seara literária a fim de se referir aos grandes esforços necessários para a compreensão da nova textualidade típica da interface computacional.

Embora as argumentações de Aarseth (1997) esbocem-se mais pertinentes à temática a qual iremos explorar na próxima seção deste estudo, acreditamos ser relevante trazer ao saber algumas das premissas básicas que circundam a ideia daquilo o que seria Literatura Ergódica. Dedicando-nos à imersão nos constructos teóricos que selecionamos para a presente seção, entendemos que antes de se suceder a invenção não somente dos computadores, mas também, principalmente, da grande rede que os interconecta, tornou-se claro que o promissor presságio quanto ao surgimento de uma inovadora forma de escrever ou manufaturar textos poderia vir a se constituir, fatalmente, verdadeiro, a julgar a vasta riqueza de possibilidades em relação às manifestações que o ciberespaço, então compreendido pelas telas, proporcionaria aos utentes. É sob essa perspectiva que lançamos olhares aos contributos do investigador já mencionado, o qual descreve algumas das texturas que assinalam a textualidade comum à era digital.

A não-linearidade desse texto cuja gênese acontece no ambiente eletrônico, de acordo com Aarseth (1997, p. 41), faz dele complexo objeto verbal de comunicação que não admite,

---

<sup>37</sup> “Phenomena that are now perceived as being outside or marginalized by / in the field of literature”.

<sup>38</sup> Considerado o mais antigo texto de origem chinesa, *I ching* ou *O livro das mutações*, corresponde a uma obra composta por várias camadas sobrepostas uma em relação à outra, podendo ser estudada sob a perspectiva de um oráculo ou um livro de sabedoria. Aarseth (1997) menciona *I ching* enquanto primeiro cibertexto, a julgar sua intrincada e ramificada estrutura, tão particular quanto àquela a qual se observa nos modos de confecção propiciados pela eletrônica.

<sup>39</sup> O vocábulo *ergódico* provém do grego *ergon* – trabalho – e *hodos* – caminho. A *Teoria Ergódica* corresponde a um ramo das Ciências Exatas que estuda sistemas dinâmicos e invariantes.

em virtude disso, uma sequência fixa de letras, palavras ou expressões frasais. Pelo contrário, caracteriza-se justamente por sua flexibilidade no que concerne à leitura, análise ou recepção. Em termos literários, assim se delinea a famigerada Literatura Ergódica, relatada pelo autor como sendo, para além de quaisquer outras viáveis descrições, um trabalho artístico que inclui regras de uso – ou melhor, de imersão – que lhes são próprias. Daí decorre a ideia comumente associada a esse produto textual referente à exigência quanto a uma leitura não-trivial, isto é, o ato de se entregar ao texto de maneira a participar do processo de construção de seu sentido, obrigando o leitor, para esse feito, abandonar o lugar comum historicamente a ele designado. Quando isso afirmamos, reiteramos o papel ativo que possui o leitor diante de qualquer obra. Entretanto, a Literatura Ergódica de Aarseth (1997, p. 179) o desafia ir ainda mais além ao lhe ofertar um significativo montante de caminhos plausíveis ao alcance final de suas inferências. Em contraste ao encantamento que possui esse espectro textual, o próprio estudioso nos alerta de que a ergodicidade compreende, acima de tudo, tentativas bem ou mal sucedidas daqueles que se propõem a se aventurar nessa textualidade. Aqui é preciso, pois, saber muito bem onde se pisa – onde se clica ou onde se acessa, sendo melhor convenientes. Sua não-trivialidade definitivamente perpassa por questões peculiares ao fato de não se apresentar de maneira linear, hierárquica ou explícita, demandando do leitor uma diligência tão cautelosa quanto àquela apresentada por quem produziu o texto em questão. Desde já, é necessário deixarmos esclarecido que a ergodicidade de um texto pode se desenvolver em vários espaços de escrita, desde a interface digital até o papel que atribui materialidade à produção analisada. Ademais, devemos considerar que possuir adequados saberes referentes ao devido aprofundamento na obra se constitui, seguramente, um fator de extrema valia à experiência que deterá o leitor.<sup>40</sup>

Fruto da impetuosa mistura da qual resulta um monstro literário dotado de esperanças (MURRAY, 2003; HAYLES, 2009), a Literatura Eletrônica inaugura uma nova maneira de se integrar à atualidade na qual entendemos ser o digital o estatuto que estabelece os pilares da contemporaneidade também analógica. Ambientados por tal paradoxalidade que nos remonta não apenas ao encontro entre Literatura e Eletrônica, mas talvez a algo ainda maior, segundo atesta Johnson (1997, p. 8), à colisão entre as novas tecnologias digitais e o sistema cultural,

---

<sup>40</sup> É viável pensarmos que hoje vivemos na era dos Multiletramentos. Cunhado por um grupo de pesquisadores norte-americanos nos anos de 1990, conhecido por *New London Group*, o termo diz respeito à multiculturalidade imanente à sociedade globalizada e, por conseguinte, à multimodalidade que emerge dos textos que nela circulam. Nesse ínterim, há o que na área da Educação, sobretudo no ramo voltado à Alfabetização, denomina-se como Letramentos Digitais, ou seja, as habilidades sociais de escrita, leitura e crítica a partir do domínio em relação às novas tecnologias e às mídias digitais, cujas competências e habilidades foram acolhidas pela *Base Nacional Comum Curricular* (2017), um documento da legislação educacional brasileira que norteia a confecção de currículos escolares.

assim nos encaminhamos ao encontro de perspectivas à Literatura desta era hipermediática. Haveria, afinal, melhor representação às analogias de Murray (2003) e Hayles (2009)? Logo, esse equivale a um dos principais questionamentos que norteiam nossas seguintes discussões.

## 2.2 TECENDO OLHARES SOBRE TEXTURAS E TEXTUALIDADES VIRTUAIS

No decorrer da história, o texto, cujo conceito possui etimologia atrelada ao vocábulo latim *texere* – construir ou tecer –, dificilmente estivera submetido a tantos olhares criteriosos, tratando ser a presente atualidade a temporalidade na qual fora incumbido de assumir facetas múltiplas, cujas experiências de escrita e leitura integram-se tão diversas quanto às mesmas. Se o tecer do texto, em seus moldes tradicionais, constituía-se a partir do ato de se debruçar sobre inusitados suportes materiais, das peles de animais a rudimentares páginas de celulose, atualmente, não apenas os tradicionais processadores textuais, mas também as plataformas de autopublicação e redação literária pertencentes ao meio virtual – objeto de análise da tese –, configuram-se espaços outros para que a tecitura dos textos possa ser confeccionada. Assim, sobre a grande malha que o ambiente eletrônico oferece aos escritores-internautas, munidos de ferramentas necessárias – teclados QWERTY, às vezes os *mouses* ou somente as pontas de seus dedos –, tecem-se narrativas possuidoras de texturas compostas por riquíssimo complexo sinestésico de emoções. Entre palavras, paisagens e sonoridades, o texto eletrônico, então, consiste em uma intrincada trama de fios os quais se entrelaçam e, em meio às suas urdiduras, o produto final equivale a algumas das mais curiosas criações humanas no ciberespaço.

As perscrutações investigativas que realizamos na interface de *Wattpad* demonstram a significativa escassez a respeito do emprego de *hyperlinks*. Para além de possível discussão sobre a temática, a indagação que esperamos inicialmente poder esclarecer sustenta-se sobre outros pilares: defronte a esse vislumbre, porque então falar a respeito do hipertexto?

No tocante a esse tópico, a pesquisa teórica realizada para o desenvolvimento desta produção acadêmica nos fez contatar um interessante fato: ignorar o hipertexto ao dissertar sobre a Literatura Eletrônica assemelha-se, contextualmente, a aprofundar acerca da história computacional sem concedermos devida atenção ao seu ápice, qual seja, como anteriormente pudemos constatar, a *World Wide Web*. Notemos, aliás, espécie de percurso evolucionário que a todos lhes é comum: assim, como se não houvesse quaisquer vestígios de vácuos temporais, paralelo ao nascer das máquinas, os seus usuários arriscam-se como autores de suas artes, enquanto, por sua vez, concomitante à disseminação da grande rede, surgem possibilidades outras de escrita, leitura e imersão em virtude da multimodalidade assumida pelo texto digital.

A simbiose tecnológica que circunscreve a relação entre os homens e as máquinas, um fenômeno mencionado por Barbosa (1996), Lévy (2011) e Chatfield (2012), pode ser aqui transposta ao universo literário. No campo teórico-prático relativo às Humanidades Digitais em diálogo com os Estudos Literários, é relevante nos atentarmos a uma especificidade: a Literatura Eletrônica apresenta-se sob distintos moldes, desde a LGC (BARBOSA, 1996) até à narrativa consonante às várias transfigurações experienciadas pelo sistema cultural vigente (MURRAY, 2003; HAYLES, 2009). O estado hipertextual o qual pode escolher aderir essa Literatura é, portanto, apenas uma de suas várias identidades. O hipertexto, porém, parece-nos ser intrínseco à tal Literatura quando avaliado no contexto das práticas escritas ciberespaciais. É exatamente neste ponto que o elo simbiótico ao qual acima nos referimos logra se fazer latente. Isso, pois aqui compreenderemos o hipertexto digital como fio condutor do processo *revolucionário* por meio do qual a escrita sujeita-se às mutações que lhe provêm.

Assim, sob essa condição, o hipertexto se constitui uma modalidade textual dúplice, uma vez que não apenas distancia em seus extremos os distintos modos de apresentação aos quais pôde ou pode estar sujeita a Literatura Eletrônica, mas, por essa justa razão, possibilita a conexão entre *evolução* e *revolução* das práticas literárias contemporâneas. Nossos devaneios vão além: tal como haverá de ser viabilizado mais adiante, o sistema hipertextual sobre o qual pretendemos nos aprofundar é o indicativo suficiente de que as relações estabelecidas entre autores e leitores, nesta atualidade digital, jamais estiveram sujeitas a tantas possibilidades, acima de tudo se analisadas no contexto de produção e circulação literária de *Wattpad*.

Por tudo aquilo o que a fundamentação teórica relativa a esse mote aparenta ter nos esclarecido, é admissível afirmarmos que o caminho trilhado pelo hipertexto eletrônico faz-se entremeado por algumas controvérsias. Defronte a sua historiografia, somos apresentados ao mais famigerado clichê atrelado ao universo das invenções. Os créditos dessa criação, afinal, foram concedidos não àquele que de fato a idealizara, mas a outro responsável, anos mais tarde, por nomeá-la. Vannevar Bush e Theodor Nelson são nomes proeminentes nas pesquisas sobre a temática em voga. Com frequência, não apenas suas figuras, mas também seus feitos, confundem-se. É preciso, diante disso, nortearmos o local que cada um ocupa nesse panorama histórico e, portanto, tornarmo-nos capazes de lhes atribuir suas devidas congratulações.

Decerto, Bush jamais poderia ter cogitado que ao seu ensaio *As we may think* (1945) fosse imbuída tamanha seminalidade no que tange à abordagem contemporânea do hipertexto. Produzido no período Pós-Guerra, o referido texto trouxe à tona o esboço das preocupações de natureza científica fomentadas por Bush, que como bom cidadão norte-americano intentara frustradamente inteirar-se em relação à progressiva e inevitável expansão do conhecimento.

É interessante percebermos que a exemplaridade responsável por alicerçar o seu artigo ainda hoje se configura como primordial pauta de debate no meio científico: falta-nos, para além da habilidade de uso eficaz dos dados a nós concedidos, novos e exclusivos métodos de acesso.

A busca é constante, ainda que *Memex* tenha preenchido temporariamente tal lacuna. O projeto corresponde a uma proposta de viés manual que visou possibilitar o efetivo contato entre indivíduos e saberes almejados. Supomos que a descendência de *Memex* está atrelada à noção de que a compreensão não é o bastante. Bush (1945), nessa esteira, bem nos assegura: “[...] necessitamos não somente registrar e armazenar, mas também consultá-lo [...]”<sup>41</sup> – referenciando-se ao saber. A incapacidade de imersão na base de informações desejada, assim salienta-nos o teórico, deveu-se historicamente ao aspecto artificial inerente aos tradicionais sistemas de indexação utilizados nas bibliotecas, oriundo das questões de ordenação alfabética e numérica, ademais, da dificuldade de localização imposta por sua estrutura organizacional.

Sob a perspectiva de Bush (1945), talvez a problemática vinculada a esse sistema de pesquisa tem o cerne no fato de que o seu funcionamento difere-se daquele responsável pela efetivação das atividades da mente humana, as quais decorrem do processo de associação, sugerido pela existência de “[...] intrincada rede de atalhos contida nas células do cérebro [...]” (BUSH, 1945).<sup>42</sup> Também reforça a ineficácia da metodologia, pautando-se na compreensão de que a memória, capacidade humana naturalmente efêmera, acarretaria a perda de atalhos.

Portanto, privados de caminhos a seguir, de que maneira poderíamos então preconizar o efetivo uso do sistema amplamente disseminado por bibliotecas e ambientes congêneres? Quando Bush (1945) fala-nos dos atalhos, pressupomos ter de pensar em vias de fácil acesso a um saber, o que somente haveria de ser possibilitado caso o usuário em questão possuísse de antemão boa base de conhecimentos prévios em relação ao mote de seu interesse. Todavia, circunstâncias tais como essa nem sempre são viabilizadas. Parece-nos que o pesquisador, simultaneamente à execração dos rudimentares métodos de indexação, não se compraz às peculiaridades da mente humana, utilizando-se do argumento de que o entendimento acerca de um saber faz-se imprescindível. Sugere-nos, então, novo mecanismo de imersão científica.

*Memex* apresenta-nos ao melhor de ambos os mundos abordados por Bush (1945) em seu debate, unindo a complexidade do processo de pensamento humano ao caráter mecânico latente à busca por conhecimento, ofertada pela estrutura física das bibliotecas. Disseminado como suplemento amplo e intimamente conectado à memória, *Memex* possui aspecto bastante similar às mesas de escritório, podendo ser concebido, à sua época, como artefato unicamente

---

<sup>41</sup> “One needs not only to make and store a record but also be able to consult it”.

<sup>42</sup> “Intricate web of trails carried by the cells of the brain”.

destinado às práticas do labor. Com seu armazenamento de dados baseado em microfílm, o sistema de trabalho idealizado por Vannevar Bush, segundo o próprio inventor, possui uma característica ímpar. De acordo com sua enunciação, “[...] o processo de correlacionar dois elementos é algo importante [...]” (BUSH, 1945)<sup>43</sup> – uma das promessas do hipertexto digital.

É pertinente coadunarmos com os preceitos de Luiz Fernando Gomes, pesquisador, apresentados em sua obra *Hipertextos multimodais: leitura e escrita na era digital* (2010). Sem dúvidas, Bush fora o responsável por tornar populares as potencialidades pertencentes àquilo o que Theodor Nelson, quinze anos mais tarde, identificara como sendo o hipertexto. Precisamente no ano de 1960, Nelson cunhou o referido termo, empregando-o em seu artigo apresentado à conferência nacional da *Association for Computing Machinery*, a fim de tornar público o algoritmo *Zippered Lists*, associado ao seu sistema, *Xanadu*. Com base nos dados históricos os quais são expostos por Gomes (2010, p. 51), faz-se possível extrairmos nossa conclusão quanto à hipertextualidade: as restrições vinculadas ao pensamento não sequencial, impostas por escrita, leitura e pesquisa tradicionalmente calcadas em pressupostos lineares, constituíram-se enquanto motivações às idealizações da autoria de ambos, Bush e Nelson. Sendo assim, *Xanadu* oportuniza à *Memex* o aprimorar de suas capacidades tanto mecânicas quanto microfilmicas a partir da conexão das máquinas e dos dispositivos a uma inter-rede.

Na realidade, retomando questão anteriormente colocada, quem se encontra por detrás das engrenagens que possibilitam a existência do sistema em destaque é Bush. O fato de sua concepção ser ou não considerada arcaica à nossa temporalidade, isso se configura algo a ser tratado sob outro distinto mérito, o qual não suscita relevante interesse à nossa investigação. Supomos que a principal questão refira-se ao reconhecimento de que Bush, munido de seus parques e pouco eficientes artefatos, esboçara-nos, ainda sim, sistema qualificado a prestar o auxílio necessário aos seus utentes. Por seu turno, aquilo o que Nelson propicia às gerações precedentes está embasado nas ideias do precursor, embora as circunstâncias sejam diferentes.

Tomando como fundamentação os mecanismos de pesquisa *online Ngram Viewer*,<sup>44</sup> obtemos acesso à amostra que poderá nos ofertar respaldo à incursão nesse campo temático. Logo, optamos por apurar a incidência do termo *hipertexto* no arsenal de materiais de leitura disponibilizados na plataforma *Google Books*, fazendo utilização de seu correlato em inglês *hypertext*, tendo em vista que o supracitado *website* viabiliza-nos a investigação de assuntos utilizando-se somente desse idioma. Ademais, nossa breve consulta restringiu-se ao período

<sup>43</sup> “The process of tying two items together is the important thing”.

<sup>44</sup> Corresponde a um mecanismo de pesquisa *online* capaz de mapear as frequências sequenciais de termos. Utiliza-se da contagem anual de n-gramas – itens de uma dada amostra – encontrada em fontes de origem impressa, entre os anos de 1500 e 2008, no *corpus* digitalizado por *Google Books*.

compreendido entre os anos de 1960 e 2008, por se tratar, a década de sessenta, o marco em relação à difusão do hipertexto digital tal como o conhecemos, e meados da primeira década do novo milênio, o ano limite o qual a própria ferramenta de busca nos possibilitou explorar.

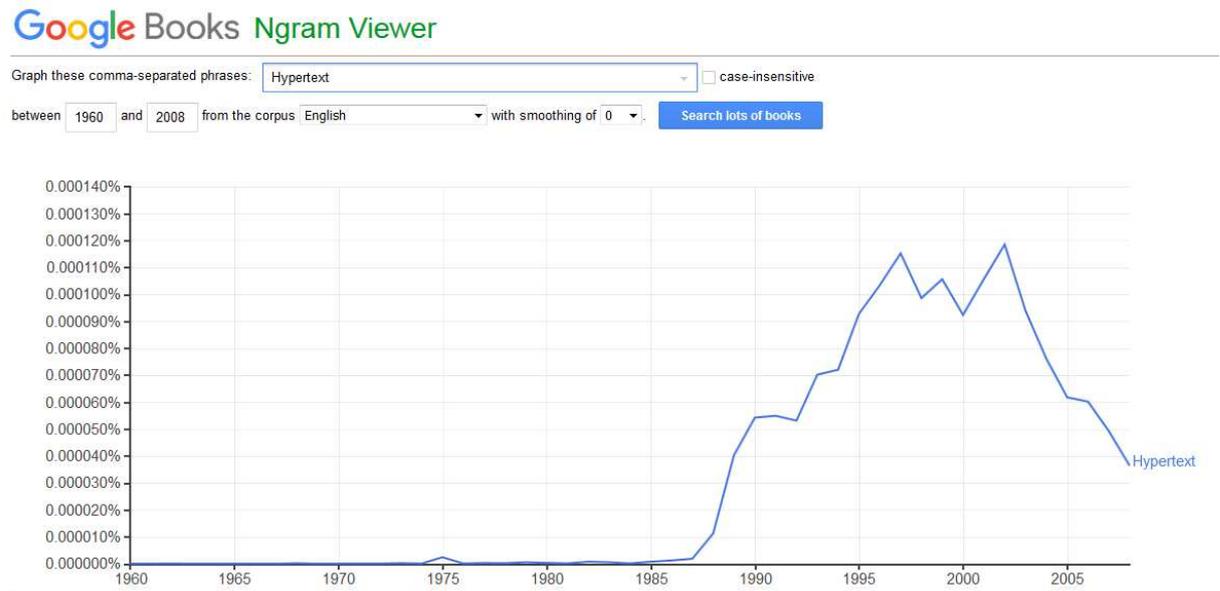
Conforme adiante podemos averiguar (Figura 1), a menção ao termo é observada com frequência entre os anos de 1990 e 2005, mantendo-se nesse limiar por aproximadamente quinze anos, apesar das perceptíveis oscilações. Além disso, é preciso nos atentarmos também às ocorrências de *hypertext* entre os anos de 1975 e 1985, embora demonstrem-se bastante pontuais. Ainda que isso aconteça, as décadas de setenta e oitenta encontram-se ainda mais próximas à época na qual fora compartilhada a terminologia idealizada por Nelson, nos anos sessenta. Entretanto, podemos dever a notável abordagem do termo nos anos que precedem o novo milênio, especialmente entre 1990 e 1995, à gradual disseminação da *World Wide Web*, principal responsável por popularizar a concepção textual de Nelson e, talvez, mais do que isso, tornar acessível aos profissionais da área ou aos internautas o próprio objeto de estudo sobre o qual se debruçara, o pesquisador em ênfase, no decorrer de anos: o hipertexto.

Antecedido por brusca queda, o aumento da incidência de *hypertext* também pode ser verificado entre os cinco primeiros anos pertencentes ao atual século XXI. O retorno de sua ascensão entre as obras de *Google Books* é breve, concebido entre 2005 e 2008, sendo que ao término há uma vertiginosa involução quanto ao emprego do termo. Esta, podemos julgar ter ocorrido em razão do momento de celebração em relação à Internet e às suas possibilidades cessar logo após a chegada e a recepção daquilo o que os anos 2000 poderiam de fato ofertar. Logo, tendo se tornado algo comum no meio virtual, cujo acesso é cotidianamente facilitado, o hipertexto porventura tenha passado da onda de euforia à maré baixa de total desencanto. Ainda, podemos refletir sobre tal ocorrência tendo como fundamento a insatisfação quanto à gradual descoberta daquilo o que o hipertexto digital, em longo prazo, poderia vir a oferecer aos utentes, alcançando-se a constatação de que assim como outros artifícios ciberespaciais, também apresentava desarranjos e limitações particulares à estrutura e proposta que possuía. Nessa esteira, a expressão utilizada pelo pesquisador Rogério Ferreira, em artigo de 2013,<sup>45</sup> encontra pertinência: “[...] do entusiasmo ao ceticismo [...]”, o hipertexto traça sua trajetória.

---

<sup>45</sup> Referência ao artigo *Literatura em hipertexto: da euforia ao ceticismo* (2013).

Figura 1 - Incidência do termo *hypertext* na ferramenta *Ngram Viewer*



Fonte: *Ngram Viewer*.

(Acesso em: 5 set. 2019)

É preciso, porém, realizarmos esclarecimentos indispensáveis. *Ngram Viewer* não nos apresenta a um panorama totalizante em relação aos materiais de leitura os quais desenvolvem a respeito da temática relativa ao hipertexto. *Google Books*, subsidiária da empresa *Google*, responsável, por sua vez, por *Ngram Viewer*, encontra-se em processo de atualização no que concerne à disponibilização digital de obras literárias e artigos escritos diversos. Essa ação se reflete sobre o fato de que nossa pesquisa tornara-se possível somente até o ano de 2008, contabilizando, assim, um atraso de aproximadamente pouco mais de uma década em relação aos dias atuais. Ademais, também devemos considerar o fato de que dificilmente todos os materiais de leitura já publicados na história tenham sido trazidos à referida plataforma, dada a dificuldade quanto à obtenção de direitos autorais e a outros trâmites cativos à circunstância. Destarte, o que desejamos aqui clarificar é que nossos olhares sobre a ocorrência do termo *hypertext* nos referenciais digitalizados por *Google Books* fora então capaz de nos apresentar, unicamente, às perspectivas de uso ou abordagem dessa tal terminologia, bem como de sua ascensão ou seu desuso durante o período temporal preconizado. *Ngram Viewer* serviu-nos como um método delineador em relação à compreensão historiográfica geral, parcial e rasa vinculada ao conceito. No entanto, cremos que tenha nos trazido à luz interessante panorama a respeito do hipertexto, pelo menos no que se refere à sua discussão no domínio científico.

Definitivamente, mais que uma metodologia de pesquisa, o hipertexto – eletrônico – de Nelson abre as portas – ou melhor, as janelas – à multimodalidade comum às práticas de escrita e leitura hoje desenvolvidas no ambiente virtual e, conseqüentemente, à Literatura. *Literary machines* (1993), de Theodor Nelson, é o prestigiado título que compreende cruciais informações acerca do sistema interativo ao qual designou, para nomeá-lo, o termo *hipertexto*. Dentre as especulações concernentes ao projeto *Xanadu* e algumas considerações atinentes ao então novo cenário que as máquinas computacionais poderiam ser capazes de nos oferecer, ao menos, é claro, no que se refere à inovação das eventuais formas de imersão textual, o filósofo prescreve conceituação àquilo o que entende integrar-se como hipertexto, independentemente de sua natureza: “[...] por hipertexto, eu simplesmente entendo escrita não-sequencial [...]” (NELSON, 1993, p. 17).<sup>46</sup> Sendo assim, a ideia de que os *layouts* pertencentes aos suportes midiáticos, entre periódicos e revistas, por exemplo, são construídos de modo não-sequencial e, por isso, não-linear, pressupõe que sejam vislumbrados, também, enquanto promissores hipertextos. Por esse exato motivo, a constatação de autoria do pesquisador em destaque não restringe a expressão hipertextual apenas aos mecanismos efetivados no ciberespaço – apesar de nos esclarecer que a sua estrutura é mais satisfatoriamente concebida nos computadores. Ao convocar-nos a pensar sobre isso, Nelson (1993) necessariamente propicia uma discussão emergente no meio literário: o quão hipertextual pode se configurar um artigo impresso?

Categorizado por Aarseth (1997, p. 12, grifo do autor) como um registro de natureza ergódica, o hipertexto pode ser compreendido enquanto “[...] estratégia para organização de fragmentos textuais em um modo intuitivo e informal, com ‘links’ entre seções relacionadas de um texto ou entre as partes relacionadas de diferentes textos em um mesmo sistema [...]”,<sup>47</sup> o que independe de suas origens, seja impressa ou digital. Essa perspectiva ergódica lançada ao hipertexto torna-se evidente justamente pelo fato de que ainda que se configure um sistema textual tal como outro qualquer, faz-se composto por blocos de texto – ou seções e partes, como prefere dizer Aarseth (1997) –, os quais detêm conexões entre si devido à existência de *links*. Porém, algo talvez mais interessante ao qual devemos depositar nossa atenção seja que embora haja interligação entre os pequenos blocos textuais constituintes de um texto primeiro, o fato de seu leitor acessar ou não esses *links* não o impossibilita compreender a noção geral pretendida. O que provavelmente acontecerá é a interpretação superficial em relação ao texto em questão, tendo em conta as suas diversas e inúmeras potencialidades exploratórias.

<sup>46</sup> “By hypertext, I simply mean non-sequential writing”.

<sup>47</sup> “Strategy for organizing textual fragments in an intuitive and informal way, with ‘links’ between related sections of a text or between related parts of different texts in the same retrieval system”.

Esse mesmo teórico, em vias contrárias à nossa anterior argumentação, na realidade compreende que o hipertexto confeccionado no formato eletrônico sempre melhor disporá ao leitor-internauta um potente arsenal de benefícios se cotejado ao texto impresso, dentre eles, a possibilidade de contatar a qualquer momento um específico ponto que lhe suscita atração. Isso é o que permite, no entendimento do autor, a utilização mais conveniente e em diálogo às necessidades daquele que o lê quando comparado ao códice comum, “[...] no qual a transição entre dois locais não adjacentes pode ser lenta e distrativa [...]” (AARSERTH, 1997, p. 76).<sup>48</sup>

Há algumas décadas, em *S/Z* (1992), o linguista Roland Barthes propusera-nos pensar sobre esses tais textos aos quais se refere Aarseth (1997) quando sugere inferências ao conto escrito por Honoré de Balzac, intitulado *Sarrasine*. Claramente, Barthes (1992) não se deteve ao hipertexto digital, já que provavelmente desconhecia essa qualidade assumida pelo texto. Porém, ao compartilhar conosco sua noção quanto ao *texto estrelado* – resultante da ação de separar blocos de significação cuja leitura capta somente a superfície que se constitui soldada pelo fluxo das frases, nos termos do autor –, orienta aqueles que hoje se debruçam sobre esse estudo teórico a refletir a respeito da textualidade imanente ao ciberespaço. Essas unidades de leitura, as *lexias*, são assim entendidas: “[...] a linha saliente do texto plural, disposta como uma base de sentidos possíveis [...] sob o fluxo do discurso [...]” (BARTHES, 1992, p. 47). Quando transpostas ao contexto da escrita eletrônica, podem ser facilmente compreendidas enquanto seções ou partes – anteriormente mencionadas por Aarseth (1997) neste discorrer ao realizarmos a descrição dos textos ergódicos. Por isso, a espécie de *solda* que é utilizada para se promover a conexão entre as *lexias* seria representada por *links* que vinculam não apenas os blocos textuais entre si, mas também suas ideias gerais e prováveis inferências às mesmas.

Utilizando-se de alguns termos técnicos da área da Computação, Gomes (2010, p. 61) esclarece questões pontuais a respeito do universo hipertextual. Na realidade, são os *nós* que auxiliam na construção da grande rede de fragmentos que constituem o hipertexto eletrônico. Os *nós* são retratados por *webpages* ou quaisquer recursos gráficos, seja de áudio ou vídeo, conectados à *World Wide Web*, e cujo acesso é por essa via possibilitado (GOMES, 2010). Sendo assim, explicitando-nos também acerca dos ímpares fatores que compõem esse cenário, Johnson (2001, p. 84) logra ser tão pragmático quanto o anterior autor ao sugerir a popular metáfora do *link* eletrônico enquanto *elo* ou *vínculo*, já que responsável por traçar conexões. E é Murray (2003, p. 64) quem irá clarificar sobre o fato de que as *lexias* de Barthes (1992), quando presentes no suporte virtual, são associadas umas às outras por intermédio dos *links*,

---

<sup>48</sup> “Where the transition between two non adjoining places can be slow and distractive”.

nada mais do que os *nós* acima citados. Inclusive, são elementos que se destacam em meio ao texto em toda a sua totalidade – conhecidos também como *palavras em destaque*, pois alertam ao utente que aquele ponto poderá conduzi-lo a um outro local. Para Johnson (2001, p. 74), os *links* permitem costurar retalhos dispersos que o universo digital nos oferta. São esses *links*, esses nós ou essas costuras proeminentes, justo aqueles que se revelam importantes no ato de desbravamento do ciberespaço e apreciação das texturas e textualidades virtuais.

Além disso, o hipertexto eletrônico, segundo o que a teoria anteriormente trazida aos debates nos auxilia a atestar, fora *a priori* cogitado no sentido de conduzir seus leitores a se lançarem efetivamente ao propósito mor de sua estrutural textual, um possível encontro com aquilo o que é inesperado. Isso explicaria, de certo modo, o fato de o hipertexto não possuir eixo primário dedicado à organização das ideias, de acordo com o estudioso George Landow, autor de *Hypertext 3.0: critical theory and new media in an era of globalization* (2006). Logo, acreditamos que os olhares dispostos ao texto em análise são defrontados com a inconstância peculiar à hipermídia quando essa é aplicada à prática da escrita eletrônica, semelhante àquilo o que nos preconiza Landow (2006, p. 56) sobre tal atributo: um metatexto cuja ausência de coerência e coesão entre blocos textuais quase sempre não condiciona aos interessados obter acesso ao seu panorama total. Lévy (2010a, p. 41) também se referencia a esse produto virtual como *metatexto*, similar àquilo o que nos traz Landow (2006). Aquele aparenta compreender a dinâmica do hipertexto eletrônico de maneira deveras atrativa, e talvez seja por esse motivo que anunciá-la como algo detentor de faceta metatextual, teoricamente, parece possuir melhor sentido ao investigadores do tema. Entendendo o hipertexto em destaque como metatexto de geometria variável, com direito a gavetas e a dobras, “[...] um parágrafo pode aparecer ou desaparecer sob uma palavra, três capítulos sob uma palavra do parágrafo, um pequeno ensaio sob uma das palavras destes capítulos, e assim virtualmente sem fim, de fundo falso em fundo falso [...]” (LÉVY, 2010a, p. 41). Conectar-se à Landow (2006) torna-se mais fácil quando nos diz sobre a impossibilidade de contato em relação ao mobiliário total – aqui, jogamos com a metáfora de Lévy (2010a) –, uma vez que a cada abertura de portas e gavetas em detrimento de outros compartimentos que o móvel possui, escolhemos nos desfazer de um nicho outro. Não é que a visão totalizante do texto será prejudicada. Verdadeiramente, de acordo com as aberturas de portas e gavetas ou as trilhas de caminhos selecionados, aquela específica leitura irá impedir que o usuário adquira uma perspectiva integral do objeto, fato que decerto não restringe sua opção por retornar ao ponto de origem e explorar outras divisórias ou percursos.

Essa metatextualidade, contudo, aparenta-nos ofertar uma essência intrinsecamente intertextual aos seus leitores, tal como teorizado por Gomes (2010, p. 36). Ao figurar-se como

estrutura de natureza múltipla, salienta esse pesquisador, o hipertexto eletrônico oferece-lhes o acesso a outros materiais por meio da imersão nos *links* disponibilizados em seu transcorrer – aqueles que conferem à textualidade digital um teor e uma estrutura cuja leitura e análise lhes exigem sair de lugares comuns, principalmente quando julgamos a dificuldade quanto ao alcance de uma suposta sequência ou linearidade no que se refere ao processo de imersão.

Entretanto, ao aprofundarmo-nos na historiografia sugerida por Aarseth (1997, p. 77) em relação à hipertextualidade da produção virtual, podemos averiguar que Theodor Nelson, muito além do sistema de organização documental prescrito por sua invenção, almejava dispor aos seus usuários uma nova faceta de organização para o texto apreciado, distinta em relação àquela primordialmente determinada por seu autor. Portanto, qual poderia vir a ser a diferença entre esse método de leitura e aquele conduzido mediante a um suporte impresso? Realizamos esse questionamento aturdidos pelo fato de que o texto publicado no códice também pode ser lido de acordo com a sequência desejada por seu leitor, por mais que esse procedimento não se configure, porventura, o mais adequado à sua proposta. O hipertexto de Nelson pretende nos apresentar a um mecanismo cuja utilização possibilitaria não ao seu leitor, mas sim ao seu autor, especificar as sequências de leitura as quais realmente estariam disponíveis aos utentes. Nesse ponto, enfim, poderíamos discernir as práticas de leitura em geral efetuadas nos meios ciberespacial e impresso, ainda que isso nos possa causar demasiada estranheza em razão do fato de que mesmo o autor tendo selecionado o que deveria ou não estar à plena disposição dos apreciadores de seu texto, não obstante, esses estariam aptos a eleger, dentre viabilidades já programadas, os blocos de texto de maior interesse ou relevância ao seu entendimento.

Por acaso, fora essa a principal motivação que decerto conduziu Bolter (1991b, p. 25) a posicionar-se de maneira categórica no que concerne aos cotejos entre a escrita e a leitura ocorridas no meio virtual e impresso, ainda que esses paralelos, quando abordados em suas teorizações, demonstrem-nos que a sua mais provável inclinação é em relação ao texto digital. Para tal investigador, o hipertexto não possui ordem canônica, cuja organização se embasa nos moldes da Literatura impressa, nos quais é definida sua ordem de acordo com a paginação de livros, enquanto que “[...] todas as outras ordens sugeridas permanecem subordinadas [...]” (BOLTER, 1991b, p. 25).<sup>49</sup> Como um integrante central da rede textual, ao hipertexto não é atribuído um sentido unívoco, mas, seguramente, múltiplo. Os modos variados por intermédio dos quais pode se constituir como tal decorrem sem que haja a imposição daquilo o que o

---

<sup>49</sup> “All other suggested orders remain subordinate”.

teórico nomeia como o *Princípio de Ordenação* que rege nossas condutas perante o texto – assim como no suporte de natureza impressa nos orientamos por suas páginas, por exemplo.

No interior da supramencionada doutrina, não somente a paginação de um artefato impresso faz-se algo proeminente. Quando Bolter (1991b, p. 25) explana-nos sobre as demais ordens subordinadas a essa singularidade do texto impresso, presumimos, muito similar aos pressupostos de Gomes (2010, p. 101), haver outras tantas unidades de organização. A mídia tradicional, assim denominada por esse professor, abarca o suporte em voga e é sistematizada em sequências pré-definidas. Para fins de exemplificação, reporta-se aos livros convencionais, nos quais há sentenças pertencentes a parágrafos, e esses, ao texto de um capítulo, que por sua vez compõe a obra literária. Linearmente, integra-se, desse modo, o percurso de apreciação de um objeto de análise produzido sob os moldes da ordem canônica – em referência teórica à Bolter (1991b). Para além da linearidade subjacente aos tradicionais suportes, poderíamos conjecturar existir também uma hierarquia da qual o hipertexto desfez-se consideravelmente, preconizando os *links* como janelas de acesso a universos paralelos dedicados à compreensão textual, eximindo parágrafos ou capítulos de seu caráter relativo a um suposto viés ordenador. Embora seja uma possível realidade, devemos aqui esclarecer que o hipertexto também pode ser programado tendo como objetivo proporcionar uma razoável linearidade ao seu usuário.

Ter organizado o texto de um livro impresso em parágrafos ou capítulos, por exemplo, é vislumbrado como algo de relevante importância para o desenvolvimento da prosa moderna, de acordo com Murray (2003, p. 91). A mesma teórica sobreleva, nesse percurso, que o texto proveniente da manufatura que ocorre no meio virtual aguarda a idealização de convenções formais de produção que possam permitir aos seus leitores uma melhor dinâmica exploratória. Alguns anos mais tarde, Hayles (2009, p. 75), ao dar continuidade a esse retrospecto tangente ao sistema hipertextual, alega-nos, seguindo por vias contrárias à investigadora, o crescente interesse por esse movimento de produção textual no qual escritores e *designers* passaram a colocá-lo sob a condição de teste, contribuindo à descoberta de suas muitas viabilidades.

Os textos inerentes a alguns títulos literários impressos procedem dessa forma, ainda que não por intermédio do acesso a *links* propriamente ditos, tal como obviamente ocorre no ambiente eletrônico, porém, por referências várias aos conhecimentos prévios pertencentes aos leitores ou acontecimentos anteriores à determinada passagem que compõe a narrativa. Emerge assim, nesse sentido, a Literatura Ergódica proposta pelo pesquisador Aarseth (1997): aquele esforço não-trivial ao qual o autor se refere ao dissertar sobre produções textuais que nos exigem um ato de se debruçar distinto quando colocado em paralelo a outros imprime-se – literalmente – também nas páginas dos livros convencionais. Em *Ulysses*, de James Joyce,

vemos a grande complexidade do universo ergódico na celulose das páginas de papel quando, segundo nos argumenta Sérgio Luiz Prado Bellei em sua obra *Hipertexto e literatura* (2012), percebe-se que o enredo dito joyceano demanda “[...] um conjunto de outros textos a serem consultados para que a produção de sentido se torne possível [...]” (BELLEI, 2012, p. 112).<sup>50</sup> Uma complexa trama intertextual: é entendida, assim, a herança de Joyce, de acordo com o teórico supracitado. Todavia, ao afirmar isso, Bellei (2012) contrapõe-se às ideias difundidas por Bolter (1991b, p. 24), especialmente aquelas tangentes ao fato de que a rede hipertextual, originalmente virtual e, em razão disso, presente apenas no ciberespaço, não é capacitada a tanto se estender quase indefinidamente no caso do texto impresso. Assim, *Ulysses*, contrário à concepção de Bolter (1991b), que tem o alicerce de discussões teóricas construído sobre as práticas de escrita e leitura de uma cultura tecnológica e fora conivente ao seu grande ápice, ocorrido nos anos de 1990, cega as tesouras metaforicamente mencionadas por tal estudioso,<sup>51</sup> confirmando-nos que apesar das diferenças residentes entre impresso e digital, cada suporte possui especificidades ímpares, capacitando-lhes a se apresentarem distintamente.

Aarseth (1997, p. 96) dedica-se a pensar, embora muito brevemente, o movimento de tradução dos textos originalmente cogitados no / para (o) código ao formato hipertextual. Para o estudioso, essa dinâmica só ocorrerá coerentemente caso a produção impressa possuir quesitos ou prefigurações específicas capazes de tornar o produto final fidedigno em relação à obra primeira. Na mesma direção do autor, também optamos por não nos atermos ao debate sobre esse fato. Não obstante, assim decorre o pretexto para dissertarmos a respeito da forte presença do hipertexto em algumas singulares manufaturas textuais. Aarseth (1997) menciona existir hipertextos voltados aos propósitos práticos, entre eles, as enciclopédias e os livros didáticos. Enquanto que para esses materiais, no processo de transposição entre impresso e digital, o ordenamento político corresponde ao fator que mais se sobrepõe demasiadamente, no caso da Literatura, segundo nos explicita o professor, o texto é enfim libertado das comuns

---

<sup>50</sup> *Ulysses*, obra do escritor irlandês James Joyce, fora originalmente lançada no ano de 1922. Faz uso da técnica de fluxo de consciência para narrar a trajetória de Leopold Bloom, protagonista da trama. Devido a outras tantas questões, mas, principalmente, por se tratar de uma adaptação da *Odisséia*, de Homero, requer de seus leitores um incomum esforço de imersão. Cabe-nos ressaltar, a título de curiosidade, a tentativa de adaptação da obra aos moldes hipertextuais. Uma iniciativa da autoria de Michael Groden, vinculado à Universidade do Ontário Ocidental, o projeto não se desenvolveu conforme os trâmites planejados em virtude de problemáticas relativas ao patrimônio do escritor. Bellei (2012) considera *Ulysses* o precursor daquilo o que nomeia como *avant la lettre*, ou seja, a produção hipertextual que ocorre com base no formato pertencente ao suporte impresso.

<sup>51</sup> Referência à seguinte menção: “um hipertexto é como um livro impresso que o autor atacou com um par de tesouras e corte em tamanhos verbais convenientes” (BOLTER, 1991b, p. 24). Do original em inglês, temos: “a hypertext is like a printed book that the author has attacked with a pair of scissors and cut into convenient verbal sizes”.

demandas utilitárias e permanece sujeito apenas à perspectiva autônoma e crítica de seu autor – somente quando inserido em contexto no qual não há interrupções por parte das editoras.

O frenesi do empreendimento em torno do lançamento da *Wikipedia*,<sup>52</sup> no início deste atual milênio, repetira-se, também, algum pouco tempo antes, precisamente no ano de 1989. Landow (2006, p. 70) relata sobre a criação daquilo o que podemos denominar como sendo espécie de *software* bíblico, tendo como objetivo tornar digital o acesso à Sagrada Escritura. *CD Word: The Interactive Bible Literary* foi idealizado pelo Seminário Teológico de Dallas, localizado nos EUA, e requeria, para sua utilização, entrada de CD-ROM e sistema *Windows*. Tal pesquisador descreve-nos, ainda, sobre a importância do hipertexto nos *blogs*, entendidos como os primeiros suportes virtuais de popularização do artifício em destaque. Foram eles um dos precursores responsáveis por capacitar *bloggers*<sup>53</sup> e leitores a participarem ativamente do sistema *online* de postagens. É por isso que o *blog* “[...] fornece o primeiro meio amplamente disponível na Web de permitir o autor-leitor ativo [...]” (LANDOW, 2006, p. 77).<sup>54</sup>

Apesar de uma realidade, é preciso que constatemos o efeito atomizador que apenas o hipertexto de origem digital detém sobre o próprio texto que representa. Landow (2006, p. 99) isso nos revela ao assegurar que o hipertexto torna-se fragmentado quando se desvencilha da linearidade e da hierarquia comuns à grande maioria dos artigos impressos. Desfazendo-se dos vínculos prevalentes entre elementos que constituem o tal *Princípio de Ordenação*, assim nomeado pelo investigador – noção teórica semelhante àquela de Bolter (1991b) –, ameaça inescrupulosamente transformar o texto em um verdadeiro caos. Como principal consequência desse arranjo, a hipertextualidade digital desmistifica, inelutavelmente, a ideia de texto fixo e unitário. Isso, porque como se fosse parte integrante de suntuoso maquinário textual, produz um primeiro texto, resultante da fragmentação propiciada pela existência de blocos textuais. Tomando então como base suas inúmeras versões variantes manufatura, enfim, um segundo texto, supostamente capaz de se apresentar diferente para cada leitor (LANDOW, 2006).

Dificilmente o crítico literário Gérard Genette cogitaria que o conceito relativo àquilo o que compreendeu como hipertexto poderia vir a ser considerado nesta presente pesquisa. Em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), obra teórica originalmente publicada no ano de 1982, para além dos substratos sobre crítica literária produzida no transcorrer de anos,

---

<sup>52</sup> A *Wikipedia* (2001) – no Brasil, conhecida por Wikipédia – equivale a um projeto de enciclopédia multilíngue baseado nos princípios da escrita colaborativa. A entidade que a administra, *Wikimedia Foundation*, é filantrópica. Possui como principal objetivo possibilitar a criação e o compartilhamento de conhecimentos e conteúdos diversos.

<sup>53</sup> Denominação concedida àqueles que administram *blogs*, traduzida livremente como *blogueiros*.

<sup>54</sup> “The first widely available mean on the Web of allowing the active reader-author”.

o autor também discute denominações às categorias de análise existentes há algum tempo, preocupando-se em dissecá-las de maneira a torná-las melhor acessíveis ao seu público leitor. Nos é sabido que os palimpsestos, primevos suportes de escrita que se alternavam sob a forma de papiros e pergaminhos (BARBIER, 2008), designam os textos eliminados por meio de um procedimento de raspagem a fim de permitir a reutilização dos materiais em questão. Assim, fazendo uso metafórico dessa terminologia, o teórico a entende e a nomeia como *hipertexto*, ou seja, “[...] obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação [...]” (GENETTE, 2010, não paginado). Na dinâmica efetuada por um apreciador ao hipertexto, eternizado sobre distintos suportes, conferir-se-á vários sentidos, desde que a ele pertinentes.

Analogamente, *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995), da autoria conjunta entre Gilles Deleuze e Félix Guattari, lançado em 1980, é lembrado nesta querela de debates ao apresentar o rizoma, uma estrutura diferente da raiz, sempre fixa e centrada no substrato. Seguindo alguns princípios básicos, dentre os quais, conexão, heterogeneidade, multiplicidade e outros tantos, “[...] o rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22). Isso se associa à noção de hipertexto, acima de tudo aquele de natureza eletrônica, já que ao não se subordinar à hierarquização, assim como o faz a raiz, da qual se originam ramos que nascem de um único eixo, a então supracitada estrutura está circunscrita ao modelo rizomático trazido pelos estudiosos referenciados, uma vez que se integra como tal por proporcionar uma grande densidade de relações mútuas e recíprocas – aquelas mesmas que podemos observar em nosso cotidiano enquanto navegadores virtuais.

Por óbvio, estamos aqui cientes de que o hipertexto de Genette em nada se relaciona à significação a ele atribuída no domínio que compreende as práticas eletrônicas. Conquanto, faz-se relevante pensarmos esse conceito de modo um pouco mais criativo. O pesquisador em voga não estava tão distante daquilo o que Theodor Nelson sugeriu para o texto da interface virtual que se constitui, além de produção desprovida de linearidade ou hierarquia, também algo análogo ao processo no qual se constroem produtos textuais a partir de texto primeiro, conforme tão bem elucidado por Landow (2006, p. 99) em suas exposições sobre a temática. Observemos mais atentamente a relação que aqui intentamos estabelecer: a hipertextualidade de Genette (2010, não paginado) perpassa pela então existência de dois diferentes textos, do *hipotexto* ao *hipertexto*, sendo o primeiro aquele que irá originar o segundo. Em sua teoria, o crítico enfoca a comunicação interna entre textos e, por isso, desloca-se a outros planos de debate os quais não são relevantes às nossas concatenações, ainda que importantes à seara literária. O que é caro nessa explanação corresponde ao fato de que o hipertexto da teoria de

Genette, embora conivente ao suporte físico e possuidor de sentido completamente diferente quando comparado ao conceito de Nelson, de qualquer maneira equivaleria àquele cuja leitura é realizada a partir de uma superfície textual única e primordial, podendo resultar em diversos outros produtos textuais – a depender das escolhas dos autores, dos percursos realizados por leitores e os conhecimentos prévios que possuem. A propósito, o hipertexto trazido à luz pelo autor assemelha-se à Literatura Ergódica descrita por Aarseth (1997) por nos exigir, assim como essa, um investimento de ordem analítica e interpretativa o qual se espera que apenas o leitor mais atento e habituado às práticas de natureza similar poderia ser capaz de efetuar.

Mas antes que possamos adentrar no campo de discussão teórica relativo às narrativas ficcionais eletrônicas de natureza interativa, não devemos nos deslindar de outras específicas questões à abordagem reflexiva idealizada para a nossa tese. Quando escolhemos trilhar esse caminho referencial, comum nas Humanidades Digitais – ainda que nos seja tão indispensável quanto –, por conseguinte, consentimos também à necessidade de menção sobre o fenômeno da multimodalidade que atualmente circunda a prática escrita desenvolvida no meio virtual.

A partir do advento do hipertexto eletrônico, houvera a viabilidade de se obter mais fácil acesso não somente a outras tantas produções escritas compartilhadas no ciberespaço, mas, principalmente, desse modo cremos, a outros artifícios que nos possibilitam uma melhor compreensão dos textos então apreciados. Entre os mais populares, elencamos as imagens – estáticas ou em movimento –, os vídeos – que em geral têm os seus endereços extraídos da plataforma virtual *YouTube*,<sup>55</sup> pioneira nesse ramo – e os áudios – cujas extensões variam indiscriminadamente. Portanto, o hipertexto multimodal abarca em sua totalidade as diversas formas de representação da realidade linguística e audiovisual (GOMES, 2010), conduzindo-o a se diferenciar daqueles outros que se baseiam apenas na manufatura de caráter verbal.

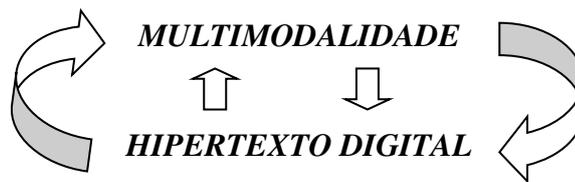
Esses nossos devaneios, entretanto, pretendem alcançar horizontes reflexivos outros. Concebemos o fato de que a multimodalidade particular à produção escrita de origem virtual compreende o hipertexto digital e, entretanto, é por ele também contemplada. Ou seja, o que desejamos explicar é que o hipertexto constitui-se *per se* modalidade outra assumida pelo ato da escrita singular ao ambiente eletrônico. Sendo assim, não necessariamente todo e qualquer

---

<sup>55</sup> O *YouTube* corresponde a um *website* que oportuniza aos seus usuários, devidamente cadastrados, realizar o *upload* de vídeos. Foi criado por Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim, norte-americanos, ex-funcionários da empresa *PayPal*, em fevereiro do ano de 2005. Comunidade na qual os internautas podem interagir entre si por intermédio da avaliação dos conteúdos publicados – *likes* e *deslikes* –, e ainda a postagem de comentários capazes de gerar verdadeiros debates, hoje possui ramificações atreladas à indústria das séries televisivas – *YouTube Originals* – e da música – *YouTube Music*. Aqueles que fazem uso dos artifícios da tal plataforma em prol de monetização são popularmente denominados como *youtubers* ou influenciadores digitais, os quais articulam as mídias de vídeo para alcançar específicas parcelas populacionais que mais lhes interessam.

hipertexto é multimodal, ainda que ao figurar-se desse modo represente uma das viabilidades da escrita eletrônica – em outros termos, as possíveis modalidades. A seguinte representação gráfica logra ser capaz de ilustrar nossa noção quanto à relação de mútua reciprocidade entre multimodalidade e hipertexto digital, a qual, aqui nos recordemos, pode ou não se concretizar, tornando ambos os veículos, conseqüentemente, independentes entre si (Esquema 1).

Esquema 1 - Relação entre multimodalidade e hipertexto digital



Fonte: Elaborado pela autora.

Clarifica-nos Gomes (2010, p. 96), a multimodalidade fora introduzida no contexto digital tendo por finalidade realçar a relevância no que tange a considerar distintos modos de representação, independentemente do recurso utilizado, em estrito diálogo com os textos em seus formatos convencionais. O estudioso atribui à linguagem audiovisual um caráter ubíquo. Por esse tal motivo, auxilia-nos a pensar a escrita virtual como espectro que compreende uma complexidade multisemiótica. O texto, tal como nos fora tradicionalmente apresentado, agora divide espaço com outras possibilidades para se fazer compreendê-lo – no campo literário, o enredo que sua narrativa possui. Hoje, o que observamos é um movimento com tendências a tornar a linguagem verbal descentralizada, suprimindo-lhe alguns valores historicamente a ela atribuídos. No entanto, em contrapartida, concede-lhe viabilidades outras de manufatura e imersão. Isso não significa afirmar, porém, que a escrita que nos é conhecida perdeu espaço na contemporaneidade da era digital. Ao contrário, induz-nos a cogitar os contextos nos quais provavelmente seja capaz de estabelecer diálogo com aquilo o que a eletrônica lhe oferta.

É muito interessante notabilizarmos que ainda nos anos de 1990, Bolter (1991b, p. 27) também apresentara seu posicionamento tangente a essa particularidade, a qual atualmente se configura elemento cuja presença faz-se obrigatória nas produções escritas de origem virtual. O pesquisador utiliza-se de outro conceito a fim de se referir à natureza híbrida que constitui o texto da atualidade, rebatendo quaisquer questionamentos sobre o estatuto que oportuniza a um texto ser recepcionado como tal. Uma exibição *hipermídia* que resulta em um produto *hipermidiático*, segundo nos teoriza, é considerada texto, especialmente por se tratar da união

entre as diversas unidades simbólicas. Nessa querela, entendemos, portanto, que o hipertexto corresponde a apenas uma entre diversas faces a serem assumidas por todas as possibilidades de escrita desenvolvidas no ciberespaço.<sup>56</sup> Quando o autor enuncia-nos que “[...] a hipermídia simples estende os princípios da escrita eletrônica para o domínio do som e da imagem [...]” (BOLTER, 1991b, p. 27),<sup>57</sup> é claro que nos valem da ideia de que o hipertexto, *per se*, equivale a um complexo sistema hipermidiático, podendo ou não abarcar outros e distintos recursos de ordem digital. Esse fato corrobora à nossa anterior previsão acerca das relações estabelecidas entre hipertexto e multimodalidade, confirmando-nos, novamente, a autonomia dos sistemas enquanto possuidores de linguagens independentes. Como se não nos bastasse, enfim, torna também fundamentada a argumentação que apresentamos ao início da presente seção, sobre a Literatura Eletrônica como uma singular viabilidade de escrita, porém, algo não menos relevante, aberta às formas e expressões que o ciberespaço pode lhe prover.

O termo *hipermídia* é teoricamente circundado por divergências de ordem conceitual. Um breve aprofundamento em relação aos referenciais essenciais do mote nos demonstra o desencontro tocante à compreensão a respeito dessa terminologia, evidenciado, neste milênio, pelo idealizador da obra *Multiliteracies for a digital age* (2004), Stuart Selber. Os contributos os quais nos apresenta acrescem valores aos debates que compreendem diálogos estabelecidos entre o campo educacional e as novas tecnologias digitais. Apesar desse fato, algo que muito nos toca é a argumentação desse pesquisador acerca da expressão em destaque, especialmente quando aparenta colocar-se ainda incerto sobre a significação a ela atemporalmente atribuída, uma vez que se assemelha à disseminada concepção de hipertexto por se tratar, esse produto, uma noção expandida do texto confeccionado sob a maneira tradicional. Selber (2004, p. 168) logo dispõe aos leitores de sua publicação a possibilidade de evocar o universo hipermidiático fazendo o uso do sinônimo *interactive multimedia*<sup>58</sup> – esclarecidamente por razões óbvias. Afinal, já que entende o sistema hipertextual como a combinação entre “[...] palavras escritas, gráficos, [...] animação, áudio, e vídeo [...]” (SELBER, 2004, p. 168),<sup>59</sup> não nos surpreende constatar sua afirmativa, localizada pouco mais adiante, referente a nossa grande inquietação: hipertexto, para o autor, é frequentemente utilizado a fim se referenciar também à hipermídia, pois, genericamente, ambos os sistemas detêm características as quais comungam entre si.

---

<sup>56</sup> No capítulo seguinte iremos mencionar a respeito das hiperficções, as quais resgatam a importância da produção hipertextual e sobrelevam o papel das ferramentas destinadas a esse fim.

<sup>57</sup> “Hypermedia extends the principles of electronic writing into the domain of sound and image”.

<sup>58</sup> Traduzido livremente como *multimídia interativa*.

<sup>59</sup> “Written words, graphics, [...] animation, audio, and video”.

Caminhando por trilhas congêneres, Gomes (2010, p. 93) expõe-nos sua compreensão sobre o termo, e assim torna claro, para nós, os movimentos os quais devemos realizar neste discorrer acadêmico em relação ao objeto de análise selecionado. Para o professor em voga, o caráter hipermidiático é concedido às produções ciberespaciais quando possuem algumas singularidades aparentes, entre elas, decerto aquela que detém maior importância corresponde ao fato de permitir ao leitor ou usuário um acesso simultâneo a texto, áudio, imagem e vídeo, não necessariamente de modo linear, mas quase sempre com tendências à interação, espectro comum ao conteúdo presente no ambiente eletrônico. Se afirmamos que essa concepção muito nos auxilia a refletir nosso objeto de pesquisa, é porque de fato assim se concretiza: *Wattpad* oferta aos seus escritores-internautas a viabilidade de acrescentar *links* ao longo dos textos, ademais, a inclusão de recursos audiovisuais diversos, o que se revela algo deveras explorado por aqueles que se propõem a compartilhar as suas histórias na referida plataforma virtual.

Em contraposição, Landow (2006, p. 84), autor que muito nos é caro, crê entender o hipertexto também como hipermídia, semelhante à Selber (2004). A justificativa concedida ao posicionamento perpassa pelo fato de que o sistema hipertextual vincula passagens textuais com imagens a outros dois ou mais blocos de texto, e assim sucessivamente, ocorrência que para o autor é suficiente a fim de endossar que o hipertexto inclui a hipermídia. Por isso, o uso que escolhera realizar quanto aos termos vem a se tornar intercambiável, o que significa que o emprego desses tais vocábulos, quando praticado pelo pesquisador, faz-se indiscriminado. Quando Lévy (2010b, p. 33) afirma ser o hipertexto um grande conjunto de nós representados por palavras, imagens, sequências sonoras ou filmicas, além de gráficos e outros documentos dotados de certa complexidade, coaduna à alegação dos anteriores autores trazidos ao debate, deixando de diferenciar hipertexto de hipermídia, entendendo-os, porquanto, como fenômenos cuja reciprocidade entre si contribui inusitadamente para a constituição mútua de cada um. Porém, é Bolter, à frente do artigo *Topographic writing: hypertext and the electronic writing space* (1991a) – tendo sido esse, inclusive, publicado em uma coletânea de textos organizada por Landow –, quem esclarece o fato de que uma estrutura textual de natureza hipermidiática, provavelmente muito mais do que o próprio hipertexto, encontra-se devidamente habilitada a nos demonstrar como a máquina computacional pode expandir ainda mais seu *writing space*. Isso implica a devanarmos sobre as diferenças que existem e residem entre o que nomeamos como *hipermídia* e *hipertexto*, sustentando nossa posição conceitual a seguir descrita.

Deparamos-nos novamente com as questões sobre as quais explanamos logo ao início: por qual motivo fora necessário abordarmos teoricamente a respeito do sistema hipertextual

se reconhecemos que os hiperlinks não desfrutam de espaço cativo em *Wattpad*?<sup>60</sup> Próximo ao término deste presente discorrer, conceder uma resposta positiva em relação à tal indagação figura-se viável. O hipertexto eletrônico, como sabemos, correspondeu a uma invenção capaz de alterar a noção convencional de textualidade. No âmbito ciberespacial, é ele a produção escrita que apresenta – mas não os garante, deixemos o fato esclarecido<sup>61</sup> – caminhos outros e diversos àqueles que nela desejam se aventurar por completo. Por sua vez, um produto textual hipermidiático compreende, majoritariamente, para além do texto verbal, distintos recursos típicos do meio virtual, os quais perpassam pelo viés da linguagem audiovisual, podendo ou não ofertar variadas conexões a artifícios e janelas por intermédio da presença de *links*.

Não havendo o advento do hipertexto, parece-nos que dificilmente a noção de textos multimodais, constituintes de um sistema hipermidiático, lograria se fazer existir. Por isso, remontarmo-nos às temporalidades pretéritas a fim de entender as primevas idealizações sobre aquilo o que viera a demarcar as práticas de escrita na contemporaneidade, decerto justifica os caminhos que optamos seguir. É por isso – também<sup>62</sup> – que dissertamos sobre o hipertexto. Mas ao fim desse percurso, cremos que *Wattpad* está circunscrito em sistema hipermidiático, por tudo aquilo o que descrevemos até então. Logo, assim iremos nos referir a tal plataforma. Devemos enaltecer as reflexões de Selber (2004), Landow (2006) e Lévy (2010b) sobre esse tópico de discussão, importante ao desenvolvimento desta pesquisa. Conquanto, objetivando evitar quaisquer controvérsias conceituais ou relativas à compreensão, eis a nossa escolha.

Defrontados a esses necessários esclarecimentos, adiante nos ateremos a vislumbrar, enfim, como a Literatura de *Wattpad* constitui-se como tal no atual cenário da hipermídia.

---

<sup>60</sup> Em consonância às observações que realizamos em prol desta pesquisa.

<sup>61</sup> Partindo do pressuposto de que o leitor pode ou não optar por trilhar os labirintos hipertextuais.

<sup>62</sup> Já havíamos exposto possíveis explanações sobre o raciocínio teórico cogitado para esta seção.

### 3 “ONDE AS HISTÓRIAS GANHAM VIDA”:<sup>63</sup> WATTPAD E A LITERATURA

Entre idas e vindas, notáveis avanços e poucos retrocessos, a história que as teorias nos contam a respeito das novas tecnologias digitais converge em um ponto de considerável relevância para nossa pesquisa. No que tange à mutação à qual as práticas de escrita e leitura foram sujeitadas, a revolução tecnológica nos anunciou – e ainda o faz de distintos modos – novas formas de conceber e, talvez, muito mais do que interpretar, experienciar a Literatura. Não somente uma breve retomada às questões abordadas no capítulo anterior embasa esse argumento: Hayles (2009, p. 36) reitera tal constatação ao nos afirmar que a multimodalidade das obras digitais desafia a todos a fim de que suas possibilidades de leitura sejam alcançadas.

No segundo capítulo da presente tese, apresentar e desbravar a atmosfera de *Wattpad* integram-se primordiais objetivos, mas procurar entender a dinâmica que se instaura entre seus protagonistas, os autores e leitores internautas, também. É o que pretendemos realizar.

#### 3.1 MULTIMODALIZANDO: UMA EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO EM WATTPAD

Para Jay Lemke, educador e autor do ensaio intitulado *Letramentos metamidiáticos: transformando significados e mídias* (2010), em algum tempo remoto, não se sabe exatamente quando – mas podemos inferir que isso tenha acontecido anterior à revolução tecnológica –, acreditou-se que produzir ou construir significados a partir da língua pudesse se constituir algo distante dos esforços empreendidos ao entorno de manufaturas as quais contemplavam recursos audiovisuais que exigiam ações corporais ou mesmo a interação de natureza social. Tal como pudemos acompanhar no capítulo precedente, as tecnologias desta era nos movem, a cada dia, rumo à autoria hipermidiática, no centro da qual, segundo nos atesta o professor, “[...] documentos e imagens [...] e textos escritos propriamente são meros componentes de objetos mais amplos de construção de significados [...]” (LEMKE, 2010, p. 456).

A estrutura textual, quando apresentada de modo comum, predominantemente verbal, com base na exposição teórica de Lemke (2010, p. 461), pode ou não integrar uma espécie de *espinha organizadora*, em especial ao se tratar de trabalho cuja proposta é essencialmente multimidiática. Em um sistema de *malha de retroalimentação reflexiva*, conceito sugerido por Hayles (2009, p. 102), a espinha de Lemke (2010) aparenta se esfacelar. Entendemos que esse estudioso tenha indicado a noção de que todo texto, independentemente das características,

---

<sup>63</sup> Slogan da plataforma em voga desde o ano de 2019 até a presente temporalidade.

detém ou não um eixo de sistematicidade. Hayles (2009), em contrapartida, defende que sua malha registra os efeitos da mídia e a interroga quanto às implicações que ela mesma produz. Em virtude disso, parece não haver um ponto central no qual os registros eletrônicos possam efetivamente se fundamentar. Sob esse prisma de observação, notabilizemos o fato de que a ideia de *malha*, na acepção mais simples relativa ao vocábulo, equivale à noção de *trama*. A estrutura de uma malha qualquer, portanto, seria ela própria a composição que a constitui. Apesar de abstrata, a ideia que aqui denotamos é demasiada simples: o conjunto de artifícios utilizados durante a confecção de um texto na interface digital, *per se*, corresponde ao seu próprio esteio fundador, a partir do qual o referido texto desenvolve-se tendo por princípio considerar cada um de seus recursos como elementos *sine qua non* à construção de sentido. Potencializa-se, assim, a Literatura Eletrônica, contribuindo às mutações da prática literária.

Bolter (1991b, p. 27) defende tais nuances da textualidade digital e salienta que o fato de possuir inovadoras características, apesar das controvérsias, não irá lhe infligir julgamento – ou pelo menos não deveria – de que o texto exclusivamente verbal é melhor se comparado àquele que compreende diferentes formas de expressão. Sua argumentação é válida quando fomentamos a reflexão de que não importando a natureza dos artifícios empregados, estes irão convergir em direção a um único propósito: auxiliar o leitor quanto à realização de inferências sobre aquilo o que se explana, apresentando-lhe caminhos diversos e possíveis à empreitada – “[...] também serão flexíveis, dinâmicos e interativos [...]” (BOLTER, 1991b, p. 27).<sup>64</sup>

É ainda Bolter (1991a, p. 113) quem nos estabelece os pilares à compreensão acerca do universo dos textos de natureza virtual, em especial aqueles sobre os quais demonstramos possuir algum interesse. Uma escrita de viés eletrônico, afirma esse pesquisador, não se limita ao texto exclusivamente verbal, já que suporta imagens, sons e outras ações executadas pelos próprios computadores. Em meio àquilo o que o autor nomeia como *sistema hipermidiático*, o texto divide o ciberespaço com fotografias, faixas de áudio ou vídeos de teor informativo. Partilhar esse local, entretanto, não necessariamente implica ao autor da produção em questão vincular elementos verbais e semióticos, conduzindo-o a crer em sua criação como autêntica estrutura de faceta hipermidiática. *The rhetoric of hypermedia: some rules for authors* (1991), de Landow,<sup>65</sup> traz-nos ao saber esse debate que tanto assombra a compreensão sobre o tema: afinal, de que maneira o texto hipermidiático é reconhecido quando está presente no ambiente

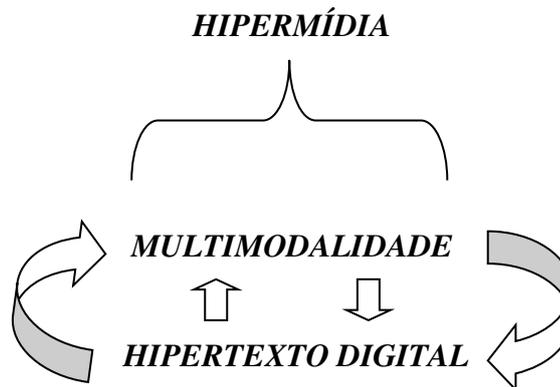
<sup>64</sup> “Too will be flexible, dynamic, and interactive”.

<sup>65</sup> Como constatamos próximo ao término da segunda seção do primeiro capítulo, George Landow parece entender *hipertexto* e *hipermídia* enquanto termos equivalentes, os quais, por isso, referem-se à mesma questão. Apesar de termos optado por diferenciar ambos os sistemas, atemo-nos à teorização desse investigador, dada a sua importância na pesquisa voltada ao objeto de estudo analisado.

eletrônico? Por óbvio, o estudioso não se incumbem de apresentar em sua discussão um manual dedicado à gênese da vertente de redação em destaque, mas, seguramente, deixa-nos claro que a utilização equivocada ou inadequada de recursos propiciados pela mídia virtual e os quais deveriam estabelecer intrincado diálogo junto ao texto a eles associados, ao invés de prestar auxílio aos leitores, navegantes ou curiosos, “[...] falha alcançar os benefícios da hipermídia e pode até alienar o usuário [...]” (LANDOW, 1991, p. 81).<sup>66</sup> Similar ao manuscrito tradicional, as singularidades da textualidade digital reiteram a complexidade da tecnologia da escrita.

Neste ponto, torna-se pertinente retomarmos o esquema de autoria própria apresentado na segunda seção do capítulo anterior. Realizadas as devidas clarificações ao mote, é viável agora acrescentarmos ao referido esboço a *hipermídia*, responsável, em nossa concepção teórica, por contemplar a *multimodalidade* que assinala os textos virtuais, podendo ou não abarcar a comum associação ao *hipertexto digital* – estrutura textual interligada por *links* (Esquema 2):

Esquema 2 - Relação entre hipermídia, multimodalidade e hipertexto digital



Fonte: Elaborado pela autora.

Em seus vários modos de se fazer existir, deixaria de possuir, os recursos audiovisuais, caráter meramente ilustrativo ou dotado de poder exemplificador? Isso é o que nos aparenta ter ocorrido a partir do advento da viabilidade de atribuir ao texto verbal diferentes texturas e, portanto, perspectivas outras à sua concepção ora de manufatura, ora de leitura. Tais artifícios desempenham considerável papel em sua própria significação. Sem qualquer embargo, muitos dos prejulgamentos apresentados contra a inclusão de informações visuais nos textos derivam, informa-nos Landow (2006, p. 88), das bases nas quais se originou a tecnologia da impressão.

<sup>66</sup> “Fails to achieve the expected benefits of hypermedia and can even alienate the user”.

Ao resgatarmos a história da escrita, tornaremos-nos abeis a verificar a ironia que resguarda essa prática preconceituosa, uma vez que nossos antepassados desde então nos demonstravam certa inclinação à utilização de sistemas alfabéticos calcados na representação de hieróglifos e outras formas de escrita originalmente visuais. Sem contar os manuscritos da época medieval, os quais combinavam fontes e ilustrações nas caligrafias ou pictografias (BARBIER, 2008). Hoje, somos testemunhas de notória transfiguração no que se refere a essas especificidades. Afinal, ao nos referirmos apenas ao ciberespaço, algo é certo: quanto maior a capacidade de absorção de linguagens por dado produto textual, maiores também serão as dificuldades que o leitor contemporâneo enfrentará durante os muitos percursos de leitura que as modernas telas lhes apresentam, apesar de já coniventes ao fenômeno da interface eletrônica. Os desafios, por isso mesmo, estão postos aos navegantes que pretendem se especializar no setor *online*.

Como esperado, as plataformas de redação virtual vêm contribuindo ao surgimento de novos moldes atinentes às formas de escrita e leitura desde há algumas décadas. No decorrer dos anos, foram lançados *softwares* que apresentaram aos aspirantes a escritores qualificados *writing spaces* voltados à criação de suas próprias narrativas, utilizando-se, para tal, *hyperlinks* ou recursos similares. Em suma, todos eles capacitaram os pretensos autores a criar e a editar ficções de vieses exclusivamente hipertextuais, podendo também ser usados a fim de melhor organizar seus próprios textos e destiná-los posteriormente à impressão e massiva divulgação. *Storyspace*, idealizado no ano de 1987, é inclusive assinado por Jay David Bolter, professor que integra o *corpus* referencial de nosso estudo. Distribuído pela empresa *Eastgate Systems*, o *software* em questão é considerado o pioneiro no que se refere à produção dessas narrativas, tendo sido o responsável por promover a célebres autores do ramo, tais como Michael Joyce, Stuart Moulthrop e Shelley Jackson, a oportunidade de tornarem reais histórias interativas que outrora planejaram existir, respectivamente *Afternoon, a story* (1982), *Victory garden* (1992) e *Patchwork girl* (1995). Nessa seara, é axial ainda citarmos outros dispositivos eletrônicos detentores de propósitos análogos, dentre eles, *Intermedia*, *Microcosm* e *Hypercard*.

Claramente, logo após a gênese da conexão em rede, nasceram outras viabilidades de registro criativo no ambiente virtual – e com elas, outros vários modos de compartilhamento. Cremos que os *blogs* possuam fundamental significância nesse horizonte, embora saibamos que sua proposta tangencie aspectos mais circunscritos à comunicação e propagação pessoal do que a criação literária, que se figura principal objeto de análise neste discorrer acadêmico. É preciso também esclarecermos que os exemplos trazidos acima correspondem a *softwares* de registro literário, ou seja, dispositivos que após devidamente instalados em um *hardware*, propiciam aos usuários desenvolverem seus projetos de escrita utilizando-se dos instrumentos

disponibilizados em sua interface. Quando informamos acerca da existência de possibilidades outras na contemporaneidade, referimo-nos especificamente a *websites* cujo acesso é viável somente caso o indivíduo esteja no modo *online*. Trata-se de comunidades virtuais nas quais os internautas se reúnem em prol da discussão de determinado mote a fim de compartilharem suas experiências e predileções em relação àquilo que lhes agrada, tal como há alguns anos já nos havia confirmado Castells (2003, p. 110) sobre as *comunidades especializadas*. Em suma, “[...] formas de sociabilidade construídas em torno de interesses específicos [...]”.

Um conciso levantamento a respeito das principais plataformas de escrita eletrônica, entre nacionais e estrangeiras, aponta-nos alguns interessantes resultados. Aliás, *webpages* dedicadas a essa finalidade podem ser divididas em três distintas categorias. A saber:

- (i) Aquelas por meio das quais é possível confeccionar um livro em diferentes formatos digitais e para diversos *e-readers*, além de optar por comercializá-lo – *Kindle Direct Publishing, Publique-se* e *Kobo Writing Life*;
- (ii) Aquelas que viabilizam somente a confecção e o compartilhamento dos textos, muito semelhantes a comunidades virtuais ou redes sociais nas quais se pode obter acesso aos comentários e às sugestões de leitores, ademais, acompanhar a avaliação do público apreciador – *Niah! Fanfiction, Scribe* e *Wattpad*;
- (iii) E por fim, aquelas nas quais o escritor-internauta disponibiliza sua produção literária já finalizada, com a viabilidade de impressão e comercialização de acordo com a demanda – *Bubok, Clube dos Autores* e *Recanto das Letras*.

Há também outras opções para os navegantes que aspiram conquistar espaço no campo literário e, para isso, optaram por realizar seus primeiros passos no meio virtual. Ferramentas como *StoryMap JS*<sup>67</sup> e *Tour Builder*<sup>68</sup> são amostras dignas de menção nesse quesito, apesar de pouco populares entre os utentes os quais se encontram preocupados com a futura viabilidade de publicação impressa. Isso, possivelmente porque a transposição de conteúdo originalmente manufaturado no ciberespaço às páginas dos livros produzidos sob os moldes convencionais irá apresentar perdas, especialmente se o texto em questão ter se aproveitado das estratégias multimodais ofertadas pelo meio. Afinal, ao se apropriarem de *layouts* e bases cartográficas –

<sup>67</sup> *StoryMap JS*: <http://www.storymap.knightlab.com>. Acesso em: 26 dez. 2019.

<sup>68</sup> *Tour Builder*, criado no ano de 2013, fora descontinuado em 2021.

*Tour Builder*, vale ressaltarmos, tem seu funcionamento regido por *Google Earth* –, propõem aos artistas que os desbravam um extenso arsenal de possibilidades de criação, perpassando por uma escrita convencional, permeada por *hyperlinks*, alcançando a inclusão de imagens, áudios e vídeos capazes de expandir a experiência não somente do autor enquanto criador de suas próprias narrativas – nesse caso, trajetos –, como também dos leitores – aqui, viajantes.

A partir da disseminação dos equipamentos eletrônicos de menores dimensões e fácil portabilidade em detrimento dos computadores e de outros dispositivos pares fervorosamente comercializados até meados dos anos 2000, *smartphones* e *tablets* ocuparam lugares cada vez mais importantes na vida de indivíduos conectados às várias novidades que advêm do ramo da produção tecnológica, em geral, devido às vantagens que possuem em relação às máquinas estáticas. Sendo assim, não é difícil imaginarmos o motivo que conduziu algumas empresas a disponibilizar seus *softwares* de criação literária exclusivamente à interface dos equipamentos móveis, colecionando expressivo montante de adeptos conectados. *Creative Book Builder*<sup>69</sup> é um aplicativo eletrônico exclusivo para celulares possuidores de tecnologia a ele concernente. Criar histórias e *e-books* de maneira interativa é o seu maior propósito, podendo ser instalado apenas em telefones da marca *Apple* e mediante o pagamento de uma taxa relativa à compra. Salvar o livro em formatos como HTML e EPUB viabiliza ao autor disponibilizá-lo na rede ou colocá-lo à venda em livrarias *online* que incluem produtos eletrônicos em seus catálogos. Transformá-lo em material impresso também configura-se como uma pertinente escolha que lhe é apresentada. Não obstante, possivelmente enfrentará os impasses tangentes aos debates relativos às singularidades de cada suporte, sobre os quais ainda pretendemos aqui abordar.

*Wattpad*, a plataforma virtual de autopublicação literária a respeito da qual decidimos nos atentar, nasceu de uma inquietação apresentada por seu próprio fundador, o canadense Ivan Yuen. No ano 2000, graduou-se como Bacharel em Engenharia Computacional pela Universidade de Waterloo, tendo se deslumbrado por *softwares* na faculdade. Seu promissor gosto pelo ato de leitura conduziu-lhe à idealização daquilo o que viria a se tornar, apenas seis anos mais tarde, o que hoje conhecemos como *Wattpad*. Em entrevista concedida à instituição de ensino superior, Yuen relatou ter se incomodado mediante a inexistência ou ineficiência de ferramentas que possibilitassem imersão em práticas de escrita e leitura independentemente da circunstância na qual pudesse se encontrar. Tocante à gênese de *Wattpad*, disse: “[...] como a maioria dos engenheiros, eu apenas construí minha própria coisa [...]” (YUEN, 2018).<sup>70</sup>

<sup>69</sup> *Creative Book Builder*: <http://getcreativebookbuilder.blogspot.com>. Acesso em: 26 dez. 2019.

<sup>70</sup> “Like most engineers, I just built my own thing”.

Em alguns poucos anos, a comunidade em voga tomou eloquente proporção em nível mundial, alastrando-se, primordialmente, somente em países do continente norte-americano. Junto a Yuen, Allen Lau, também dedicado aos estudos relativos à área computacional, tornou-se co-fundador e Diretor Executivo de *Wattpad*. No ano de 2012, durante o evento internacional *Tools Of Change For Publishing*,<sup>71</sup> dedicado às inovações tecnológicas voltadas ao mercado editorial e literário, Lau fora entrevistado pelo *website The Literary Platform*. Ao ser questionado em relação ao futuro das tradicionais formas de publicação literária ainda realizadas na contemporaneidade, mesmo diante do universo de possibilidades trazidos à luz pela revolução tecnológica, compartilhou sua crença de que ocorreria uma significativa baixa quanto à procura desses tais serviços. Conquanto, isso jamais significaria seu desaparecimento total: “[...] eu ainda acredito no modelo de sistema solar [...]” (LAU, 2012).<sup>72</sup> Esse panorama viria a se confirmar algum tempo após o seu pronunciamento. Entrementes, sua fala sustenta as apocalípticas previsões apresentadas no nascer do milênio, expondo-nos as transfigurações experienciadas pelo mercado como indispensáveis aos novos tratados que a tecnologia impôs às relações que atualmente são possíveis de estabelecermos junto à manufatura literária.<sup>73</sup>

Embora detentor de estrutura simples e *layout* cujo acesso é fácil e intuitivo, *Wattpad* possui características que a torna singular em meio às demais comunidades que oferecem aos navegantes serviços similares. Assim, faz-se necessário deslindar as particularidades técnicas pertencentes ao *website* a fim de analisarmos efetivamente o seu funcionamento. Para tanto, apresentamos, a seguir, um passo a passo concernente à imersão em seu universo.

Ao acessarmos a página principal, deparamo-nos com a seguinte tela (Figura 2):

---

<sup>71</sup> *Tools Of Change For Publishing*: <http://www.toc.oreilly.com>. Acesso em: 26 dez. 2019.

<sup>72</sup> “I still believe in that solar system model”.

<sup>73</sup> Para a obtenção de maiores informações sobre a história de *Wattpad*, sugerimos o acesso à narrativa hipermediática de autoria própria, produzida em *StoryMap JS*, intitulada *Wattpad, uma história*. Originalmente, essa produção equivale a uma das avaliações de cunho parcial relativas à disciplina “Literatura e Tecnologias do Texto”, ofertada durante o Doutorado em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora: <http://uploads.knightlab.com/storymapjs/be14bc41d51811c17e997f2037ec09a1/wattpad-uma-historia/index.html>. Acesso em: 27 dez. 2019.

Figura 2 - “Olá, somos o Wattpad”



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 27 dez. 2019)

Em destaque na cor vermelha, existe um botão que indica ao navegante o acesso à área destinada à realização de leituras das narrativas publicadas no *website* – “Inicie a leitura”. Na cor azul, encontra-se em voga o botão referente ao campo que possibilita ao visitante ou usuário da comunidade deleitar-se em seu próprio espaço de escrita – “Começar a escrever”.

O rolamento dessa mesma página também auxilia-nos a acessar outras informações básicas acerca do empreendimento relativas à criação, construção e amplificação das histórias idealizadas a partir dos recursos disponibilizados por essa plataforma (Figura 3):

Figura 3 - “Como funciona o Wattpad”



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 27 dez. 2019)

Para a obtenção de acesso à plataforma em sua integralidade, ademais, à possibilidade de apreciação das narrativas publicadas, assim como às discussões realizadas na comunidade, os pretensos escritor / leitor deverão se cadastrar e criar *login* e senha, ambos intransferíveis. Finalizado esse trâmite, a tela que se segue será imediatamente acionada (Figura 4):

Figura 4 - Acessando *Wattpad* via utilização de *login* e senha



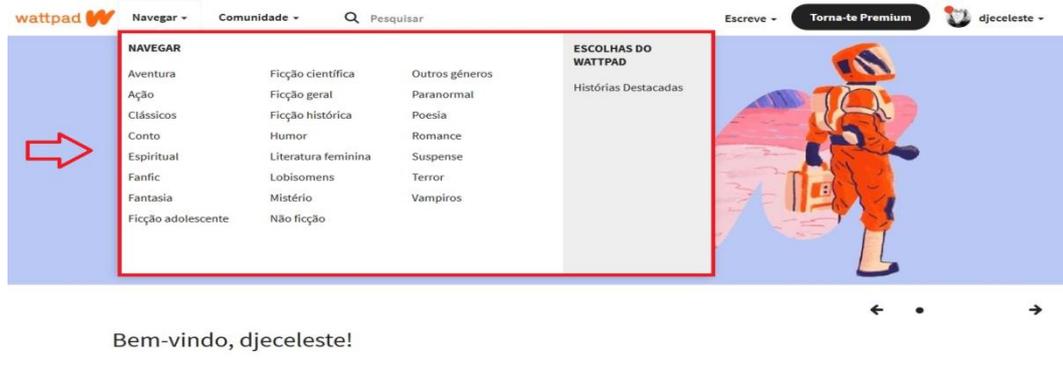
Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 27 dez. 2019)

Caso o usuário opte somente por acompanhar o desenvolvimento de alguma específica história, para tanto, poderá ser utilizada a barra destinada à realização de buscas no *website*. A procura por narrativas com base em categorias ou gêneros literários também faz-se viável. Quanto a isso, *Wattpad* oferta aos seus utentes um extenso arsenal, conforme assim se sucede: Aventura; Ação; Clássicos; Conto; Espiritual; *Fanfic*; Fantasia; Ficção Adolescente; Ficção Científica; Ficção Geral; Ficção Histórica; Humor; Literatura Feminina; Lobisomens; Mistério; Não Ficção; Paranormal; Poesia; Romance; Suspense; Terror; e por fim, Vampiros. As produções que não se classificam adequadamente nos agrupamentos literários propostos originalmente pela plataforma podem ser alinhadas ao nicho denominado “Outros gêneros”.

É preciso esclarecer que a categorização é selecionada pelo próprio escritor-internauta no ato de confecção e publicação de suas histórias. *Wattpad* também apresenta outro grupo de classificação, nomeado “Histórias destacadas”, descrito pela plataforma como “as melhores e mais recentes histórias escolhidas a dedo por nossa equipe” (WATTPAD, 2019) (Figura 5):

Figura 5 - Categorias e gêneros literários de *Wattpad*



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 27 dez. 2019)

Na aba referente à produção escrita, o usuário é exposto a várias opções, perpassando pela possibilidade de criar uma história, acessar narrativas outrora já produzidas no *website* ou, ainda, concursos e premiações dos quais participara e atualmente assim o faz (Figura 6):

Figura 6 - Iniciando o processo de criação literária em *Wattpad*



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 27 dez. 2019)

Ao selecionar a opção “Crie uma nova história”, o utente é direcionado ao espaço virtual destinado à manufatura das narrativas eletrônicas. Visualmente simples, seu *layout* possibilita ao promissor escritor-internauta adicionar detalhes diversos à história cogitada, dentre esses, alguns dados básicos, tais como seu título; breve descrição do enredo; indicação

quanto a quem são os personagens principais da trama; etiquetas, popularmente conhecidas no ciberespaço como *tags*;<sup>74</sup> categoria ou gênero, ambas acima mencionadas; público-alvo, subdividido de acordo com quatro distintas faixas-etárias: *Infantojuvenil* (de oito a treze anos de idade), *Jovem Adulto* (de treze a dezessete anos idade),<sup>75</sup> *Novo Adulto* (de dezoito a vinte e cinco anos de idade)<sup>76</sup> e *Adulto* (de vinte e cinco anos de idade adiante); idioma da história; direitos autorais, percorrendo desde “Domínio público” até “Todos os direitos reservados”; e assinalamento em relação à presença ou não de conteúdo adulto explícito. A tal área na qual constam essas alternativas está assinalada na próxima figura sob a cor vermelha.

Notabiliza-se, a tempo, a viabilidade de adicionarmos uma capa à história, presente no canto superior esquerdo da tela. Acessando o *software Canvas*, disponibilizado durante o ato, o usuário poderá confeccionar uma imagem personalizada à sua produção, o que nos remete, por hora, à aproximação que o *website* realiza entre os universos de origem impressa e digital: mais tarde, tendo sido finalizada a história em questão, é por intermédio da capa<sup>77</sup> que aqueles que se propõem a se aventurar em *Wattpad* poderão – ou não – selecionar o produto, similar ao processo que acontece nas vitrines das livrarias físicas ou *online*. Por seu turno, o campo destinado à seleção e feitura da capa encontra-se demarcado sob a cor azul (Figura 7):

---

<sup>74</sup> Palavras-chave ou termos que descrevem e viabilizam a organização da informação em categorias.

<sup>75</sup> Em idioma inglês é traduzido como *Young Adult*. Em geral, aborda temáticas de interesse do público constituído por adolescentes, desde a busca por sua identidade e inicialização da sexualidade, até os relacionamentos amorosos. No cenário internacional, seus principais representantes são John Green e Sarah Dessen. Em solo nacional, podemos mencionar nomes como Thalita Rebouças e Sérgio Klein.

<sup>76</sup> Em idioma inglês é traduzido como *New Adult*. É tido como o responsável por preencher as lacunas até então existentes entre *Young Adult* e Ficção Comercial. Os temas trazidos à luz possuem relação com discussões frequentemente presentes no universo adulto, tais como vida universitária, primeiro emprego e matrimônio. Em território estrangeiro, Colleen Hoover e Jamie McGuire são alguns nomes que lideram as vendas nesse nicho literário. Como essa categoria de ordem etária é ainda recente no âmbito do mercado editorial nacional e, por isso, vem nele conquistando de modo gradual seu espaço, citar autores brasileiros que se dedicam inteiramente a esse feito é algo dotado de certa dificuldade. Todavia, é possível cogitarmos que alguns blogueiros e *youtubers* destinam suas obras a tal público, especialmente aqueles que hoje escrevem ficções, como Christian Figueiredo e Kéfera Buchmann.

<sup>77</sup> Deixemos claro que tal apreciação também ocorre a partir do acesso a uma breve descrição.

Figura 7 - *Layout* do espaço destinado à inclusão de detalhes da história

Adicionar uma capa

**Detalhes da história**

**Título**  
História sem Título

**Descrição**

**Personagens Principais**  
Nome +

**Etiquetas**  
Adicionar uma etiqueta +

**Género** Selecionar um género

**Público Alvo** Qual é o teu público principal?

**Idioma** Português **Direitos autorais** não especificado

**Avaliação** Conteúdo adulto NÃO

Your story is appropriate for all audiences. The Wattpad community has the ability to rate your story Mature. For more info, please read Wattpad's Content Guidelines: <https://www.wattpad.com/guidelines>

Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 27 dez. 2019)

O próximo passo é darmos início à confecção da narrativa que pretendemos publicar. Um cabeçalho, presente no topo da página, indica ao autor a viabilidade quanto à adição de imagens (i)<sup>78</sup> e faixas de áudio ou vídeos (ii)<sup>79</sup> referentes a cada um dos capítulos que irão compor a sua história, podendo ser extraídos do computador pessoal pertencente ao utente (i) ou acessados por meio da inserção de *links* hospedados em canais do *YouTube* (ii) (Figura 8):

<sup>78</sup> As imagens são sinalizadas pela representação gráfica de uma pequena fotografia.

<sup>79</sup> As faixas de áudio ou os vídeos são sinalizados pela representação gráfica de uma pequena câmara.

Figura 8 - Opções de cabeçalho para a história



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 27 dez. 2019)

Essas mesmas opções também surgem na caixa de texto disponibilizada por *Wattpad*, na qual o registro é efetivamente redigido. Aliás, cabe ressaltarmos as semelhanças entre essa tal plataforma e o processador textual *Word*, em conformidade àquilo o que salientamos ainda no primeiro capítulo de nossa tese. Ao selecionarmos um trecho qualquer, há o irromper de uma pequena aba de cor escura, por intermédio da qual podemos tornar o texto manufaturado detentor de quaisquer formatações. As alternativas disponibilizadas, apesar de muito restritas, fazem-se ali indispensáveis: negrito, itálico, sublinhado, alinhamento do texto à esquerda, de modo justificado e à direita, respectivamente – em destaque sob a cor vermelha (Figura 9):

Figura 9 - Opções de formatação na caixa de texto



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 27 dez. 2019)

A título de exemplificação, criamos uma narrativa intitulada *Wattpad, uma história*.<sup>80</sup> Com base nessa iniciativa, fora possível averiguarmos como o usuário da plataforma pode fazer uso de alguns dos artifícios a ele destinados enquanto escritor. Após publicar o primeiro capítulo de nossa narrativa, fomos notificados com uma mensagem da própria comunidade parabenizando-nos pela confecção e disponibilização do texto em rede. Desenvolvemos uma capa simples utilizando o *software Canvas* – em destaque sob a cor azul –, bem como também indicamos duas *tags* de nossa preferência a fim de categorizarmos a história em meio ao vasto universo ofertado pelo *website* – em destaque sob a cor vermelha. Percebemos, ainda, alguns ícones dispostos na parte inferior do quadro, apontando meios diversos ao compartilhamento da obra cujo primeiro capítulo havia sido publicado. Entre as opções, temos as principais redes sociais, em ordem de apresentação conforme a imagem capturada: *Facebook, Twitter, Pinterest, Tumblr* e um *link* relativo à história – em destaque sob a cor verde (Figura 10):

Figura 10 - Publicando o primeiro capítulo de uma história em *Wattpad*



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 27 dez. 2019)

No primeiro capítulo, intitulado *O início*, optamos por fixar uma imagem de capa contendo o logotipo da plataforma de autopublicação em análise – em destaque sob a cor azul. Abaixo do título, observamos três pequenos ícones – um olho, uma estrela e um balão – equivalentes, de maneira respectiva, ao número de visualizações de nosso texto, à quantidade de apreciadores que o selecionaram como favorito e, por fim, ao montante de comentários postados por leitores no seu transcorrer ou ao término – em destaque sob a cor vermelha.

<sup>80</sup> *Wattpad, uma história*: <http://www.wattpad.com/story/209779558-wattpad-uma-hist%C3%B3ria>. Acesso em: 27 dez. 2019.

Um dos primeiros recursos que utilizamos corresponde à inclusão de uma imagem ilustrativa relativa à Ivan Yuen, o fundador de *Wattpad* – em destaque sob a cor verde (Figura 11):

Figura 11 - Explorando algumas ferramentas de imagem



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 27 dez. 2019)

Ao término de cada capítulo que constitui a obra em questão, o apreciador do registro é convidado pela plataforma a dar continuidade à leitura a partir do acesso às demais partes que compõem o texto. Para que isso aconteça, é necessário clicar no botão “Continue a ler o próximo capítulo” – em destaque sob a cor vermelha –, localizado logo acima da caixa de comentários disponível aos visitantes habituais – em destaque sob a cor azul (Figura 12):

Figura 12 - Acesso aos próximos capítulos e à caixa de comentários



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 27 dez. 2019)

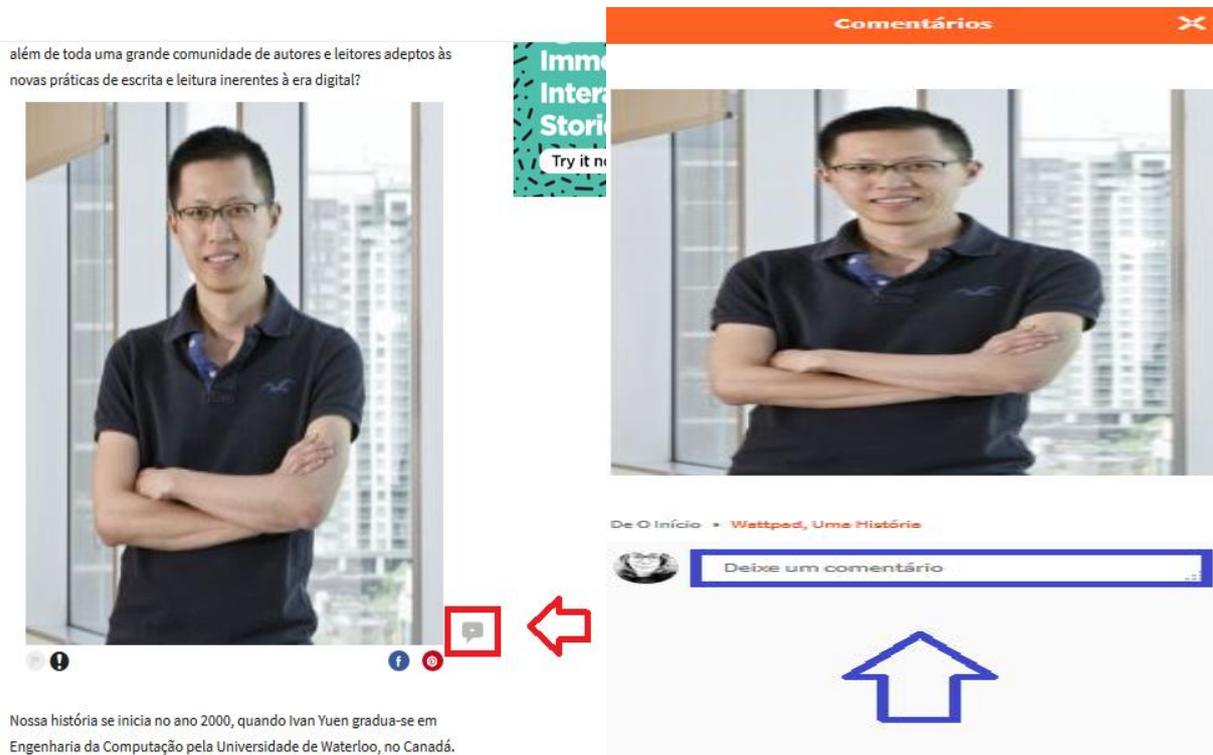
Não nos olvidemos do fato de que os comentários também podem ser adicionados no decorrer do texto, seja por aquele que o escreve, seja por aquele que o lê. É possível realizar essa ação ao clicar ao lado de um trecho, de uma imagem ou de um vídeo incluso no capítulo, especificamente em um balão ilustrativo que irá surgir a partir da seleção de um desses itens abarcados pelo registro literário – em destaque sob a cor vermelha. Ao proceder desse modo, uma caixa de comentários será aberta – em destaque sob a cor azul. Devemos considerá-la como ferramenta encarregada de impulsionar os diálogos que podem ser estabelecidos entre autores e leitores. Um autor pode incluir alguma impressão que lhe for pertinente a fim de instigar os admiradores de sua produção literária a também compartilharem suas percepções, fomentando debates promissores acerca de algo que a princípio poderia ter se passado como simples. Sendo ainda mais audaciosos, poderíamos até mesmo outorgar a mudança de rumos tomada por uma história à promoção de contato entre ambas as partes por meio da postagem de comentários, análoga aos comuns formatos das salas de bate-papo ou *chats* (Figura 13).

Essa questão nos abre espaço oportuno para aqui pensarmos a manufatura literária em *Wattpad* de maneira pontual, mas não por isso menos crítica. Se um autor qualquer concebe sua narrativa a partir das colocações de seus leitores, alterando os planos primariamente a ela idealizados, não estaria sua ousadia enquanto um criador de histórias condicionada a outrem? Ademais, muitas vezes, a própria forma de postagem selecionada por alguns escritores da rede contribui para que as obras de origem eletrônica sejam fadadas a uma clara domesticação por terem seus capítulos publicados semanalmente mediante, sem hesitar, o *feedback* do público – uma das farsas da interatividade propiciadas pela *Web*<sup>81</sup> e algo não muito distante daquilo o que ocorre no cenário televisivo, que se utiliza de episódios pilotos de séries para mensurar a aderência dos espectadores às produções do gênero. Entrementes, a Literatura Eletrônica desta contemporaneidade é movida pela força do tempo real quando o seu autor vê-se munido da possibilidade de realizar intercâmbio de ideias junto a um grupo de apreciadores. Embora esse paradoxo resista no âmago em relevo, é um importante destaque que aqui apresentamos.

---

<sup>81</sup> A prática da publicação seriada e sequencial deriva do meio impresso. Em território nacional, os folhetins tornaram-se populares na segunda metade do século XIX, logo após terem sido exportados da França, país no qual o gênero já reunia admiradores desde o início do período. Alguns escritores, dentre eles, José de Alencar, Lima Barreto e Machado de Assis, aderiram a esse molde. Os capítulos de suas obras foram posteriormente editados como livros, assim como hoje os conhecemos.

Figura 13 - Outras possibilidades quanto à postagem de comentários



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 27 dez. 2019)

Em *Uma necessidade*, segundo capítulo de nossa história, decidimos explorar algumas outras viabilidades de criação proporcionadas por *Wattpad*. Optamos por incluir um vídeo de curta duração a respeito do impacto da comunidade na vida daqueles que usufruem de suas diversas possibilidades – em destaque sob a cor vermelha. O vídeo, cujo *link* fora extraído do canal de *Wattpad* no *YouTube*,<sup>82</sup> encontra-se alocado no cabeçalho do supracitado capítulo de modo a introduzir os leitores na atmosfera proposta por essa passagem da narrativa que versa sobre a gênese da plataforma na *Web*. É relevante notabilizarmos que se houvéssimos postado uma faixa de áudio ao invés de um vídeo, seria possível escutá-la enquanto a leitura estivesse sendo desenvolvida. Não menos importante, há ainda outra fotografia de Ivan Yuen, artifício já explorado no capítulo anterior da narrativa – em destaque sob a cor azul (Figura 14):

<sup>82</sup> *Wattpad* no *YouTube*: <http://www.youtube.com/user/wattpad>. Acesso em: 27 dez. 2019.

Figura 14 - Explorando algumas ferramentas audiovisuais em *Wattpad*



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 27 dez. 2019)

Nossos experimentos na comunidade conduzem-nos a recorrer a Gomes (2010, p. 84) para que nos tornemos melhor capazes de compreender as dinâmicas dessa escrita interativa. De acordo com esse pesquisador, os diálogos estabelecidos entre textos verbais e elementos eletrônicos pode se desenvolver de duas distintas maneiras. *Independente* é aquela relação na qual a imagem, o áudio ou o vídeo encontram-se dispostos no mesmo documento – em nosso caso, o espaço destinado às tais publicações literárias –, não havendo quaisquer sinais de que exerçam influência mútua. Por sua vez, denomina-se *complementar* a relação por intermédio da qual o texto e seus recursos digitais não somente compartilham um mesmo *layout*, mas também se comunicam, de modo que a ausência de um em detrimento do outro certamente será prejudicial à apreciação global. Realizados os adequados esclarecimentos, poderíamos até mesmo propor outra nomenclatura às possibilidades de relação entre texto e virtualidade: aquela que se constitui *independente* poder-se-ia nomear *ilustrativa*; e a *complementar*, como sua própria denominação nos sugere, denominar-se-ia *interativa*. É interessante observarmos a naturalidade de como fomos acolhidos muito mais por uma ideia de interatividade do que uma simples complementação do texto que produzimos: é o meio *online* que clama por isso.

Explorando esse mesmo domínio abordado por Gomes (2010), Lemke (2010, p. 462) reitera o potencial que possui a linguagem audiovisual quando faz-se então presente em um texto confeccionado sob os moldes considerados tradicionais ou estabelecidos por convenção. Ao defender a assertiva de que nenhum fragmento textual é dotado da capacidade de duplicar de modo exato o que um dado recurso eletrônico verdadeiramente significa, o autor nos torna melhor compreensível a sua noção de que textos e elementos audiovisuais não se configuram

duas distintas formas de explicar a respeito do mesmo conteúdo. Sendo assim, Lemke (2010) coaduna à ideia que defendemos referente ao fato de que a inclusão desses elementos durante o processo de feitura de um texto no ciberespaço implica, acima de quaisquer outras questões, entender que cada parte constituinte do produto final, textos ou recursos virtuais, são dotados de especificidades, sentidos e significados que lhes são particulares, os quais apenas por meio de leituras atenta e investigativa poderão proporcionar aos leitores uma experiência integral.

Retomando, no canto superior direito da página de edição de nossa história em voga, há um sinal de reticências o qual ao ser devidamente acionado nos apresenta a interessantes alternativas – em destaque sob a cor vermelha. Entre tais opções, eis a possibilidade de alterar o estado da narrativa entre publicado ou rascunho, além de se dedicar a história a alguém ou estabelecer o contexto temporal no qual a mesma se desenvolve – passado distante, passado, presente, futuro, futuro distante e realidade alternativa –, ademais, adicionar um *link* externo em relação à história, repor alguma versão antiga do texto e, não menos importante, excluir o capítulo em questão, caso seja essa a preferência do escritor-internauta (Figura 15):

Figura 15 - Opções de edição em relação ao capítulo publicado



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 27 dez. 2019)

Os capítulos de nosso registro literário podem ser acessados de maneira fragmentada, ou seja, não necessariamente o apreciador deverá passar por cada uma das partes da história a fim de se deter a alguma específica passagem. Tal como acontece quando temos em mãos um livro impresso, o qual folheamos e a partir disso selecionamos este ou aquele trecho que mais nos interessa, na página principal de um capítulo qualquer, no canto superior esquerdo da tela,

surge uma aba na qual o usuário poderá se orientar pela história, obtendo acesso até mesmo à data de publicação das partes pleiteadas à análise (Figura 16):

Figura 16 - Possibilidade para seleção de capítulos



Fonte: *Wattpad*.

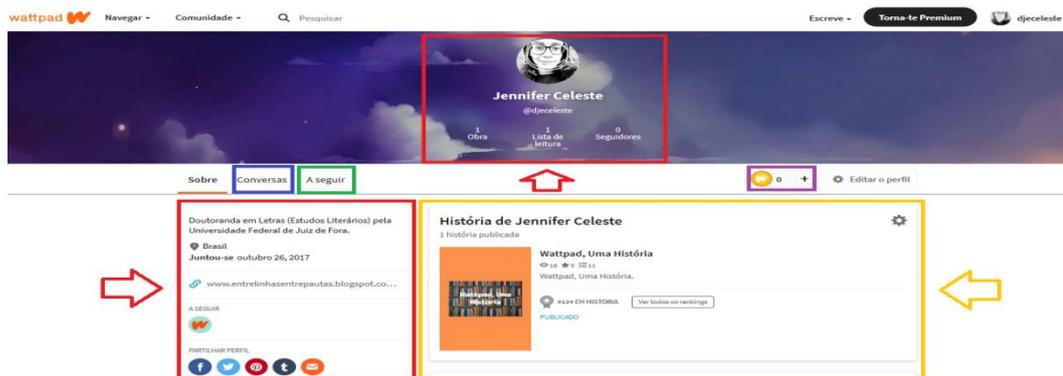
(Acesso em: 27 dez. 2019)

E após dar início à gradual publicação de capítulos que compõem a história idealizada, observamos ser possível criar um perfil virtual simples como escritor-internauta de *Wattpad*. Em destaque sob a cor vermelha, várias personalizações são colocadas à disposição do utente, desde a seleção de avatares e fotografias para imagens de apresentação, até a inclusão de texto descritivo e *links* de *websites* pessoais. Nessa mesma página, existe espaço destinado à lista de autores que o usuário pode optar por seguir a fim de receber notificações quando acontece a publicação de uma nova narrativa, ademais, logo abaixo, é lhe apresentada a viabilidade de compartilhar seu perfil de *Wattpad* em outras redes sociais. Cabe salientarmos que para além dessas, outras tantas especificações podem ser visualizadas pelo usuário: o número de obras publicadas, as listas de leituras e a quantidade de seguidores que reúne na comunidade.

Ao acessarmos a tal aba “Conversas”, em relevo sob a cor azul, podemos, enquanto administradores de nossos perfis, anunciar mensagens ao contingente de seguidores inscritos. Aliás, esse fato pode ser entendido como estratégia de divulgação dos registros publicados, bem como também um espaço para o estabelecimento de contato mais próximo em relação aos admiradores das histórias. Na sequência, assinalada sob a cor verde, há a seção destinada ao acesso aos autores cuja produção é acompanhada. Demarcada sob a cor amarela, no centro, encontra-se a obra publicada pelo administrador do perfil contendo relevantes informações, dentre elas, a posição da narrativa no *ranking* de *hashtags* selecionadas no ato da criação.

Notemos, ainda, a existência de um pequeno ícone de moeda, em evidência sob a cor roxa, que é responsável por indicar ao administrador a quantidade de moedas virtuais que possui relativas ao serviço pago nomeado como *Wattpad Paid Stories*,<sup>83</sup> ou seja, registros literários cuja leitura torna-se possível mediante uma contribuição monetária (Figura 17):

Figura 17 - O perfil do escritor-internauta em *Wattpad*



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 27 dez. 2019)

Elaboramos *Wattpad, uma história* tendo por finalidade não somente experienciar, mas também demonstrarmos como se transcorre o processo de feitura do texto em *Wattpad*. Para que isso se tornasse possível, conforme anteriormente elucidado, realizamos o trajeto que um internauta qualquer, com desejo de publicar as suas histórias na grande rede, assim o faria. Por essa razão, faz-se indispensável esclarecermos que a iniciativa, embora importante à tese, constituiu-se demasiada simplória se comparada a alguns títulos divulgados na plataforma, inclusive aos feitos literários de uma das autoras que objetivamos apresentar, Lúcia Lemos. O compromisso e a seriedade por meio dos quais os escritores-internautas afiliados a *Wattpad* conduzem suas atividades de escrita literária emergem não apenas na máxima utilização dos recursos oferecidos pelo *website*, mas, especialmente, nas viabilidades de diálogos junto aos leitores de suas produções – tendo sido adequadamente demonstradas em nossa experiência.

<sup>83</sup> Até julho do ano de 2019, as obras incluídas no programa *Wattpad Paid Stories* foram escritas nos idiomas inglês e espanhol, sendo que não há previsões quanto a contemplação de histórias produzidas sob outras línguas. As moedas virtuais funcionam de modo a desbloquear os capítulos da narrativa selecionada de acordo com a disponibilização realizada pelo autor, que recebe da plataforma uma espécie de incentivo financeiro à continuidade de sua escrita. A principal diferença entre esse projeto e *Wattpad Premium* corresponde ao fato de que nesse último, o usuário é poupado dos diversos anúncios publicitários demasiados comuns nas versões de aplicativo para *tablets* e *smartphones*.

Logo, nesse momento, intentar compreender as relações estabelecidas entre autores e textos, ademais, entre leitores e os mesmos no âmbito da produção literária eletrônica propiciada por *Wattpad*, equivale à reflexão que almejamos fomentar na seção que se segue.

### 3.2 APONTAMENTOS SOBRE O ESCRITOR E O LEITOR “WATTPEDIANOS”<sup>84</sup>

Ser ou estar autor ou leitor de Literatura possui suas especificidades. Durante algum tempo, é verdade, pensara-se que a interação propiciada pela cultura digital em relação a um produto textual pudesse transformar a noção de autoria e, ainda, do próprio texto, bem como alertou-nos Chartier em *A aventura do livro: do leitor ao navegador* (1999). Entretanto, não nos parece estranho que embora a atual conjuntura tecnológica promova ativa atuação diante de uma dada obra e o efeito falso-positivo quanto à apropriação de um título predileto, alguns limites sejam estabelecidos e assinalem territórios diferentes até mesmo em níveis nominais. Em *Wattpad*, para simples fins de ilustração, autor é *wattpader*, e o leitor faz jus à sua própria denominação – por vezes, também é conhecido como seguidor, comum atribuição concedida àqueles que no contexto ciberespacial demonstram-se adeptos a algum perfil *online*.

Caminhando sobre a linha tênue que segrega autoria e apreciação, é assim que iremos dar continuidade aos nossos esforços em relação à descoberta de *Wattpad* como ferramenta virtual capaz de nos promover adequado domínio à imersão no universo da escrita eletrônica.

#### 3.2.1 Mais vivo – e #conectado – do que nunca: o escritor de *Wattpad*

O autor da atual cultura digital corresponde ao autor dito moderno a respeito do qual Barthes, no ensaio *A morte do autor* (1988), enunciara. Ao contrário das controversas ideias de que na linha temporal da escrita o autor encontra-se alocado no passado em relação ao seu próprio livro, existindo, portanto, anterior a ele e subserviente ao mesmo, a noção de autoria contemporânea e digital perpassa pelo sentido proposto pelo crítico – ainda que não fosse essa a premissa original de sua obra. Barthes (1988) acredita que a gênese do escritor moderno desenvolve-se de modo paralelo ao nascimento de seu texto. Nesse *continuum*, “[...] é escrito eternamente *aqui e agora* [...]” (BARTHES, 1988, p. 68, grifos do autor). O que talvez não previsse fosse o fato de que após a concepção da grande e moderna rede e do aprimoramento das possibilidades de manifestação literária houvesse, enfim, uma espécie de materialização

---

<sup>84</sup> Forma de adjetivação utilizada para se referenciar àquilo o que se alude ao universo da plataforma.

do fenômeno que cita. Afinal, *aqui e agora* na Internet ultrapassa o conceito de efemeridade a ela atribuído e faz-se vigente como regra para o funcionamento daquilo o que circunstancia. É nesse cenário de imediatismo que a escrita eletrônica, com nuances de Literatura, vigora.

Sabemos que os contributos teóricos que versam sobre autoria prescritos por Barthes e Foucault – a quem ainda almejamos recorrer –, estabelecem que o esvanecimento da figura do autor deva acontecer em razão de atribuirmos ao leitor o domínio de desígnio quanto às possíveis inferências e significações em relação a um produto textual. Ou ainda nos termos de Bellei, agora à frente de *A morte do autor: um retorno à cena do crime* (2014), ao referir-se à teoria barthiana, “[...] a proposta era questionar radicalmente toda e qualquer origem em função do entendimento do texto enquanto espaço não unificado de dispersão e disseminação de significados fora de controle [...]” (BELLEI, 2014, p. 165). Entretanto, nesta pesquisa, empregamos tais assertivas, em especial aquelas ditadas por Barthes, de maneira a demonstrar que o autor cujo assassinato o supracitado estudioso preteritamente nos sugeriu, atualmente declara-se detentor de valor e proeminência. O aniquilamento do autor, se refletido para além do âmbito de imersão no texto – sendo esse o cerne de discussão de Barthes –, aparenta-nos ser algo que hoje não ocorre, sobretudo em instância na qual o objeto de análise corresponde ao autor enquanto indivíduo, não como função. Portanto, é desta passagem que partimos para explanar sobre as promoções de *Wattpad* em prol dos usuários escritores, uma vez terem sido capazes de nos revelar a valorização desse ofício e suas viabilidades no cenário hipermídia.

Se os escritores ocidentais pertencem à classe das aves plumadas,<sup>85</sup> como afirmara-nos o filósofo Vilém Flusser em *A escrita: há futuro para a escrita?* (2010), poderíamos supor que os autores da atual temporalidade concernem à categoria das teclas e telas *touch*. Por isso, diante da alteração de materiais utilizados no ato da produção escrita, o autor, hoje também um digitador nato, reconhece-se para além de sua usual posição como permutador do texto. Agora, a ingenuidade, se outrora existiu, deve passar longe. Flusser (2010, p. 120) argumenta que o novo poeta – leiamos autor – deve calcular suas experiências e decompô-las de modo a programá-las digitalmente. As viabilidades que hoje detém a Literatura ao ser manufaturada no meio virtual são diversas, tal como anteriormente atestamos. Logo, esse permutador digital percebe a língua como um sistema complexo que lhe toca, em consonância às colocações do estudioso. Acontece que essa língua, nos dias atuais, abarca não somente os códigos verbais, mas a iconografia inerente ao ciberespaço e as múltiplas modalidades que dele derivam e nele

---

<sup>85</sup> Em alusão às plumas utilizadas como artefatos para produção de penas destinadas ao ato da escrita.

constituem-se forças motrizes de propagação textual, circundada ou não de intenção literária. Por conseguinte, os autores e seus textos sujeitam-se às transfigurações evocadas por esta era.

Sempre ávido por permutas, o autor contemporâneo que produz e publica no ambiente eletrônico faz-se astucioso, habilidoso e meticuloso em relação a cada passo que escolhe dar. Semelhante a um coreógrafo, segundo Murray (2003, p. 150), o escritor das narrativas virtuais é aquele que “[...] fornece os ritmos [...] e o conjunto de passos que serão executados [...]”. Em meio aos passos que equivalem a procedimentos, a autoria ciberespacial é *procedimental*. Implica, portanto, ditar as regras por intermédio das quais deverá acontecer a interação entre texto e leitor – este último, denominado por Murray (2003) como *interator*. Sabemos que ao abordar acerca da Literatura Eletrônica de caráter interativo, não apenas essa pesquisadora, mas também inúmeros outros teóricos, preocuparam-se em explorar unicamente os efeitos dos *hyperlinks* em meio à dinâmica empreendida por leitores expostos aos textos dessa atmosfera. Em *Wattpad*, tal como já nos é sabido, o supramencionado recurso não é largamente utilizado por autores que se propõem a publicar suas histórias, porém, ainda sim nos apropriaremos das contribuições teóricas e as contextualizaremos adequadamente a fim de embasar nosso debate. A interação textual eletrônica, afinal, não poderia se desenvolver a partir de outros meios?<sup>86</sup>

Retomando a tese central explanada por Murray (2003), evidenciamos que o escritor procedimental, ao manufaturar sua produção literária utilizando-se dos artifícios que provêm da grande rede, estabelece as condições a partir das quais as leituras poderão vir a acontecer, bem como algumas das prováveis respostas que o texto apresentará diante das ações efetuadas e dos caminhos selecionados por interatores. Argumentando que tal categoria de autores não é responsável somente por idealizar as cenas, mas também um vasto universo de possibilidades narrativas tipicamente associadas ao ciberespaço, Murray (2003, p. 149) aparenta compactuar com as bases que sustentam as ponderações de Hayles (2009, p. 26) a respeito dessa temática. Esta última alerta-nos quanto ao fato de que embora haja liberdade de escolha no que tange à seleção de trajetos para a leitura das narrativas em questão, o interator, em contrapartida, faz-se sujeito à manipulação do autor, a qual se sobrepõe ao falso poder outorgado ao usuário. Tal alcunha relaciona-se à ideia cujas origens estão na noção de que ocasionalmente o texto eletrônico é descentralizado e livre, contrapondo-se aos produtos impressos, equivocadamente classificados como limitados e lineares – discussão essa realizada durante o primeiro capítulo.

Quando assinou *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (1999), o estudioso Antoine Compagnon não se detivera à dinâmica da produção textual acolhida pela Internet.

---

<sup>86</sup> Procuramos explorar essa indagação no capítulo de análise das obras selecionadas como *corpus*.

Suas referências, portanto, fazem coro a uma Literatura que fora cogitada para o domínio de origem impressa e, em face desse fato, singular às preconizações das entidades acadêmicas. Porém, o que o crítico argumenta em relação ao ato de liberdade sobre o qual antes discutimos – ainda que não exatamente vinculado ao nosso escopo de debate, reiteremos –, auxilia-nos a pensar nas decisões tomadas por aquele que se integra como leitor em dada circunstância e qual a relação de suas atitudes com a figura do autor, personagem relevante nesta subseção. Para Compagnon (1999, p. 155), a liberdade que é concedida ao indivíduo que lê encontra-se restrita àquilo o que entende como *pontos de indeterminação do texto*, decerto, elementos que podem ser vislumbrados, no contexto da manufatura textual eletrônica, enquanto similares aos *links* ou recursos audiovisuais que compõem a malha multimodal em questão e cujo acesso é deliberado. Isso significa afirmar que o leitor é o encarregado de elencar sua própria imersão ou permanência na superfície do universo de experimentação literária propiciada pela *Web*. Ademais, em congêneres proporções, também constatar que em virtude da situação descrita, “[...] o autor continua, apesar da aparência, dono efetivo do jogo; ele continua a determinar o que é determinado e o que não o é [...]”, condição essa que dialoga e coaduna com a ideia de falso poderio apresentado por um interator a respeito da qual apontam as supracitadas autoras.

De acordo com as leituras que realizamos das teorizações de Murray (2003, p. 96), os autores provenientes do meio virtual são capazes de supor acerca das análises e interpretações a serem apresentadas por leitores-internautas, a julgar o fato de que a estrutura de inferências quanto ao conteúdo “[...] está embutida nas regras pelas quais o sistema funciona e no modo pelo qual a participação é modelada [...]”. Todavia, poderíamos conjecturar que a mesma falsa liberdade concedida ao interator é aquela que subsidia a ausência de autenticidade que possui a tentativa de controle do autor sobre a leitura do usuário, pois é ilógico prever corretamente os *insights* de leitores que trazem distintas subjetividades e experiências relativas à tecnologia – percebamos que a escassez de Letramentos Digitais poderá influir nesta vivência literária.

Tais dubiedades que tornam inconsistentes os papéis assumidos por autores e leitores acometem as mais diferentes Literaturas. Essa constatação pauta-se na abordagem que críticos da área há tempos colocam em prática, como é o caso de Umberto Eco, quem esteve à frente de alguns títulos teóricos nos quais se dedicara a disseminar os debates sobre essa tal vertente. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* (2005) é a publicação que embora não flerte com a manufatura virtual, apresenta-nos às possibilidades de reflexão para a situação que observamos na seara da Literatura Eletrônica. Igualmente à tradicional produção impressa, a partir da qual os seus escritores almejam estabelecer-lhe estruturas arrematadas e, com isso, uma espécie de compreensão universal, as narrativas eletrônicas também aparentam

estar condicionadas a esse mesmo estigma. Porém, conforme anteriormente propomos pensar, cada leitor, indubitavelmente, é singular, e em sua ímpar existência e desempenho como tal, está subordinado a um sistema de culturas, tendências e preferências de natureza subjetiva, “[...] de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual [...]” (ECO, 2005, p. 40). Nessa esteira, enveredando-se por caminhos similares àqueles trilhados por Murray (2003, p. 96) no campo da produção eletrônica, Eco, em *Os limites da interpretação* (2015b), argumenta a favor de uma conjuntura na qual o autor *idealiza* – mas não *determina* – a interpretação ou recepção advinda da comunidade leitora. Esse cenário se esboça, porque existe um conglomerado de estratégias de interações as quais acolhem os sujeitos leitores, considerando, ainda, o que é nomeado como *patrimônio social*, cujo sentido transcende o mero exercício de uma língua regida por normatizações gramaticais. Deveras, esse acervo ao qual se refere é também a fonte das convenções criadas por tal língua, entre elas, o histórico das remotas inferências textuais que sugestionam os leitores quanto à maneira por intermédio da qual um registro que leem *deve*, ou melhor, *pode*, de fato, ser lido.

Eis aqui um exíguo devaneio relativo à *intenção autoral* ou, melhor dizendo, o que um escritor pretende exprimir via produção literária. Compagnon (1999, p. 80) contempla esse viés reflexivo em sua obra e, deixando-nos claro o fato de que a sequência de palavras e ideias preconizada por um autor não assegura o encadeamento entre o que deseja e o sentido que um leitor qualquer atribuirá à sua obra, propicia-nos, tal professor, o pretexto para considerarmos que a escassez de competências atinentes à escrita e leitura no meio virtual está capacitada a influir naquilo o que o texto gostaria de ter *dito* e, por conseguinte, o que deveria nele ser *lido*. Defronte a essa situação, assinalar a problemática dos Letramentos Digitais, os quais versam a respeito das habilidades que deveria possuir o indivíduo contemporâneo – vide a pluralidade de expressões que a atualidade lhe exige –, não corresponde a mero excesso. Uma constatação como essa é capacitada a nos esclarecer sobre o fato de que escrita e leitura, enquanto práticas circunscritas nessa seara literária cuja confecção decorre do manuseio das novas tecnologias, estão subjugadas a outras questões para além do que Compagnon e Eco denotaram acreditar estarem relacionadas à produção e interpretação de uma obra. Paralelo aos aspectos subjetivos inerentes aos indivíduos, encontramos os problemas que decorrem da expansão digital.<sup>87</sup>

Contudo, por ora isentos dos apontamentos negativos, uma vez que *aparentemente* usufruem de condições similares e, ainda, ambas as partes detêm particularidades atinentes às atividades que desempenham como escritores e leitores, notável figura-se o fato de que alguns

---

<sup>87</sup> Esse tópico será contemplado ao debate proposto pelo capítulo seguinte.

textos de origem eletrônica concedem ao interator a impressão de que o ato de interferência em relação àquilo o que é apresentado nas telas é mais abrangente.<sup>88</sup> Em geral, orienta-nos Hayles (2009, p. 74), tal quadro é verificado em casos nos quais as produções são munidas de elementos audiovisuais cujos aspectos principais ou posições são imbuídos da capacidade de modificação por parte do utente. Isso ocorre em virtude do desenvolvimento de algoritmos ou *softwares* aleatórios que obtêm as informações acerca dos fluxos realizados a fim de viabilizar ao apreciador um número infinito de recombinações. Porquanto, a cada leitura, o interator se depara com diferentes e incontáveis trajetos para que a história selecionada seja então narrada, embora a princípio a base do enredo mantenha-se a mesma. O *fluxo recombinante*, conforme nomeado pela professora em menção, não pode ser colocado em prática e, por isso, também não será averiguado na plataforma virtual de autopublicação que analisamos nesta pesquisa.<sup>89</sup>

Questões ímpares à parte, o autor, protagonista desta subseção, apesar de atualmente disputar atenção e espaço junto ao leitor, continua a deter as atribuições que desde sempre lhe convieram.<sup>90</sup> Decerto, no decorrer de extenso período, a manifestação literária esteve centrada na figura do autor de modo tirânico, segundo Barthes (1988, p. 66). Imersos nessa conjuntura, na qual a tecnologia se sobressai e o domínio de fala é concedido aos indivíduos participantes do processo de criação literária de maneira a traduzir equidade, a importância do autor faz-se elucidada por ações realizadas em prol de sua atuação, além do reconhecimento de seus feitos. *Wattpad* possui algumas interessantes iniciativas dedicadas aos pretensos escritores virtuais.

Oferecidas por essa tal plataforma, são vastas as oportunidades de aprimoramento da escrita criativa que objetivam disponibilizar aos autores terreno fértil à sua profissionalização. Na *webpage*<sup>91</sup> dedicada aos usuários que desejam se lançar como escritores de suas próprias narrativas no ambiente eletrônico, *Wattpad* desde já empodera os visitantes ao recepcioná-los: “[...] Sua história importa. Deixe o mundo ouvi-la [...]” (WATTPAD, 2021).<sup>92</sup> O *website* preconiza a relevância quanto ao cultivo de leitores e seguidores reunidos em uma *fanbase*, ademais, a possibilidade de tornar campeãs as histórias ali confeccionadas e compartilhadas –

<sup>88</sup> Eis mais uma das farsas da interatividade promovidas pelo ciberespaço.

<sup>89</sup> Iremos explorar os trâmites os quais envolvem os leitores na próxima subseção.

<sup>90</sup> Entretanto, vale ressaltarmos o fato de que a produção literária ambientada em contexto virtual exige de seus autores habilidades outras, distintas da primordial aptidão da escrita. Um fato que exemplifica essa afirmativa relaciona-se à participação dos engenheiros de *softwares* no transcórre do curso da criação de ferramentas digitais. Para a resolução dos possíveis conflitos ou incorreções, para além das competências literárias apresentadas por autores do ambiente eletrônico, o auxílio dos profissionais atrelados à referida área, bem como a outros campos afins, faz-se extremamente necessário.

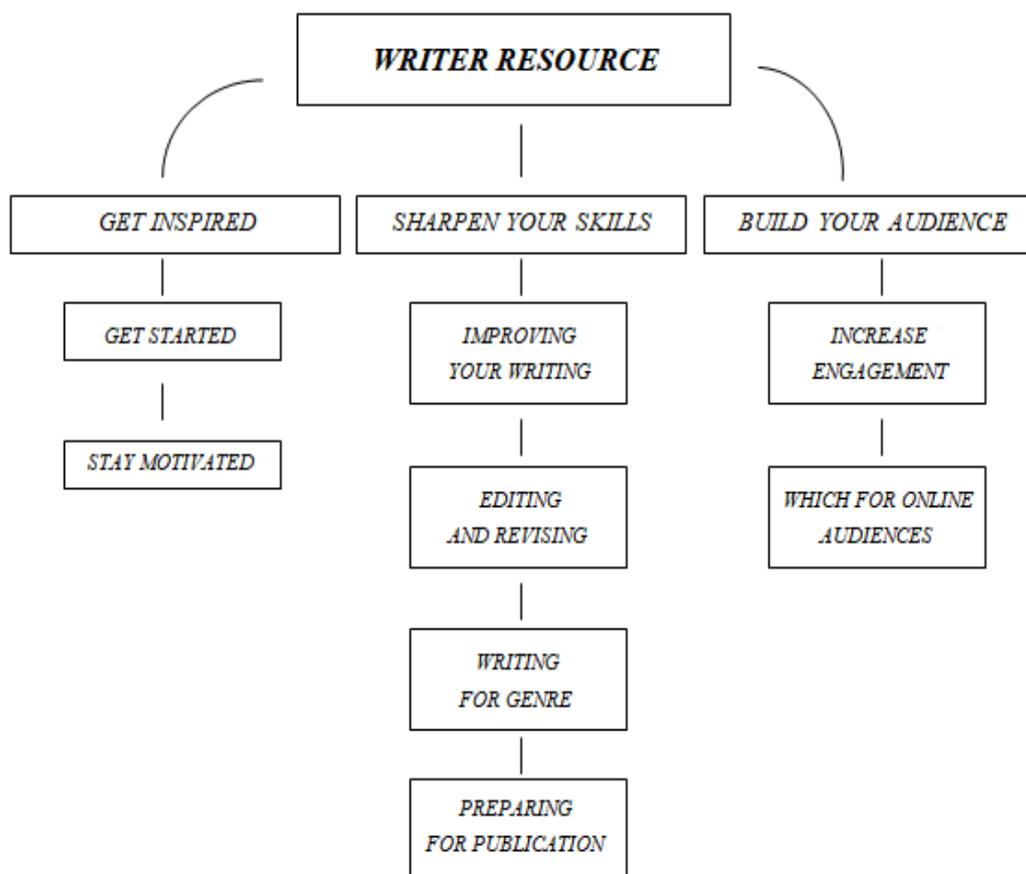
<sup>91</sup> *Writers*: <http://www.wattpad.com/writers>. Acesso em: 25 jan. 2020.

<sup>92</sup> “Your story matters. Let the world hear it”.

o que pressuporia a participação em concursos organizados pela própria comunidade e, talvez, a adaptação do texto para publicações impressas, longas-metragens e séries televisivas.

Logo, idealizada por escritores e direcionada aos seus pares, a seção *Writer Resource*<sup>93</sup> pretende promover uma interface *online* por meio da qual os utentes podem obter fácil acesso às informações relativas à inspiração necessária a fim de se dar início ao processo de escrita, além de dicas voltadas ao polimento de suas habilidades enquanto criadores de histórias e, não menos importante, estratégias para proporcionar um maior alcance das narrativas publicadas. Os conteúdos são disponibilizados sob distintos formatos, seja via arquivos de extensão PDF, vídeos compartilhados no *YouTube* ou, até mesmo, livros da plataforma. A área é subdividida em *Get Inspired*, *Sharpen Your Skills* e *Build Your Audience*, sendo que essas ramificações possuem, cada uma delas, as suas próprias propostas (Esquema 3):

Esquema 3 - Componentes de *Writer Resource* em *Wattpad*

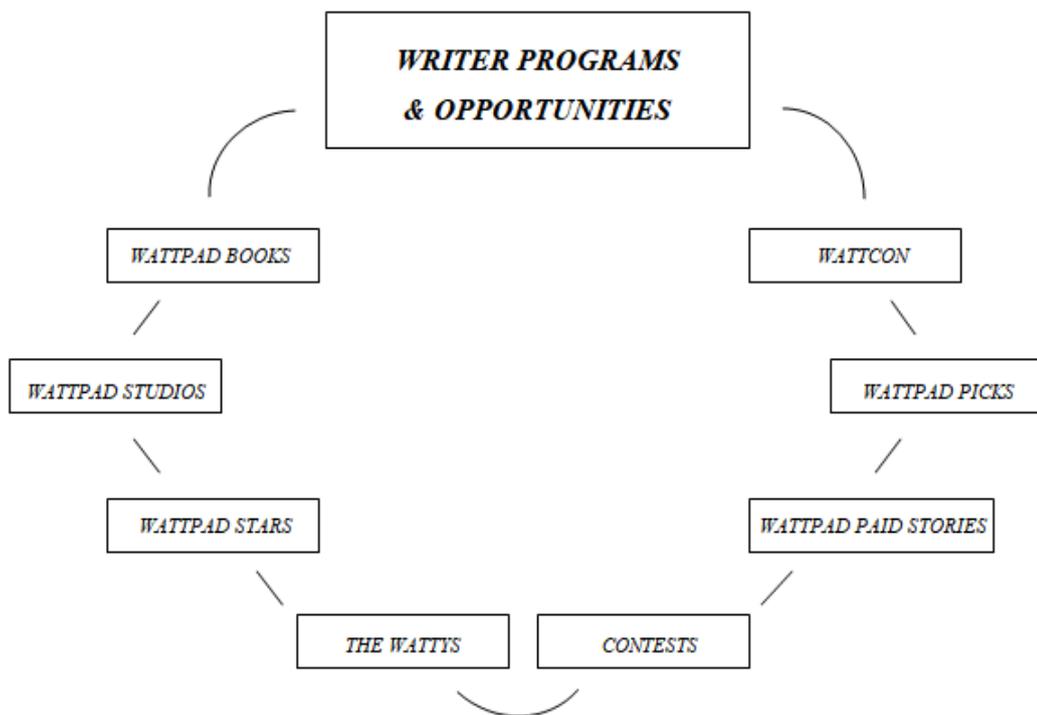


Fonte: *Wattpad* | Elaborado pela autora.

<sup>93</sup> Traduzido livremente como *recursos para escritores*.

*Writer Programs & Opportunities*<sup>94</sup> equivale a um espaço destinado aos escritores em formação que contempla a oferta de projetos capazes de propiciá-los alicerce sólido à atuação não somente no meio virtual, mas tão igualmente em outros contextos para disseminação de suas obras eletrônicas, tais como produtos impressos e adaptações para cinema e televisão. Encontra-se subdividido em *Wattpad Books*, *Wattpad Studios*, *Wattpad Stars*, *The Wattys*, *Contests*, *Wattpad Paid Stories*, *Wattpad Picks* e *WattCon* (Esquema 4):

Esquema 4 - Componentes de *Writer Programs & Opportunities* em *Wattpad*



Fonte: *Wattpad* | Elaborado pela autora.

Para os títulos literários publicados em papel, *Wattpad Books* é o setor responsável por intermediar o lançamento de textos impressos, originalmente manufaturados e divulgados na plataforma. A fim de que esse processo de fato aconteça, *Wattpad* faz parcerias com grupos editoriais dispostos a publicar histórias que alcançaram considerável fama no *website*, o que é facilmente mensurado a partir do número de leituras e avaliações obtidas pelo texto. Algumas dessas editoras são Macmillan Publishers, Anvil Publishing e Penguin Random House UK. Acerca das narrativas adaptadas para outras telas afora aquelas pertencentes às máquinas

<sup>94</sup> Traduzido livremente como *programas e oportunidades para escritores*.

computacionais ou aos dispositivos móveis, citamos *Wattpad Studios* como a ramificação cuja atribuição corresponde à adaptação de histórias populares para diferentes formatos midiáticos, dentre películas cinematográficas e seriados criados para veiculação em cinema e televisão. Nesse quesito, seus principais parceiros são Sony Pictures Television, Hulu e Syfy. Em 2021, fora firmada uma parceria entre *Wattpad* e *Webtoons*,<sup>95</sup> a partir da aquisição de *Wattpad* pela empresa sul-coreana Naver, já detentora de *Webtoons*. A união entre ambas recebeu o nome de *Wattpad Webtoons Studios* e concentra-se na adaptação de filmes e séries televisivas com base em histórias publicadas nas referidas plataformas. A ambição da comunidade parece não encontrar limites, pois, afinal, como declarara Jun Koo Kim, fundador e CEO da *Webtoons*, em reportagem produzida por João Fagner para o *Unicórnio Hater*, *website* de cultura *nerd*, “[...] o *Wattpad Webtoons Studios* está aqui para derrubar todas as fronteiras restantes do entretenimento [...]” (FAGNER, 2021). Em paralelo, Allen Lau está entusiasmado “[...] para criar o primeiro estúdio verdadeiramente moderno do mundo [...]” (FAGNER, 2021).

Não tarde, é nesta passagem que finalmente iniciamos, ainda a miúdo, a apresentação das autoras cujas obras foram selecionadas como objetos de análise para a tese. Anna Todd, escritora de origem estadunidense, pôde experimentar benefícios outorgados por programas tais como aqueles anteriormente trazidos ao saber. Responsável pela série literária do gênero *New Adult* intitulada *After*,<sup>96</sup> a *wattpader* iniciou o processo de escrita na interface *online* de *Wattpad* no ano de 2013, e cerca de um ano depois fora convidada pelo grande grupo editorial Simon & Schuster, por meio do selo Gallery Books, a adaptar sua história para que pudesse publicá-la também no meio impresso, expandindo o seu contingente de leitores e admiradores. Notemos que a iniciativa não partiu da plataforma virtual em voga, inelutavelmente em razão do fato de *Wattpad Books* ainda não se fazer existente à época do promissor sucesso literário, tendo iniciado suas atividades somente em janeiro de 2019. Todavia, ainda que contemplemos esse panorama, o fenômeno de vendas da coleção usufruiu das bonificações de *Wattpad*. Isso, pois em abril de 2019 ganhou sua primeira adaptação cinematográfica, homônima, produzida pela repartição de *Wattpad Studios* em parceria com tantas outras empresas de entretenimento, dentre elas, Diamonds Films. Assim, a obra ganhou as telas do cinema e possui continuações para os demais títulos da franquia, tamanha fora a aceitação advinda do público de fãs.

Outra autora cujas manufaturas literárias iremos debater, a brasileira Lúcia Lemos, não se enquadra no anterior perfil sustentado por Todd. Até o presente, as obras que confeccionou

<sup>95</sup> *Webtoons* é um *website* no qual é viabilizada a publicação de histórias em quadrinhos que guardam peculiaridades relativas à estética e à forma de imersão. Para acesso a maiores informações, indicamos o seu endereço eletrônico: <http://www.webtoons.com>. Acesso em: 16 ago. 2022.

<sup>96</sup> Apresentaremos o legado de Anna Todd com maior expressividade no capítulo que lhe compete.

e compartilhou em *Wattpad* ganharam versões impressas após inúmeras e muitas frustradas tentativas, relatadas pela autora ao término de sua primeira publicação *online*, ganhadora da premiação *The Wattys* em sua edição realizada no ano de 2016. Então, sobre uma adaptação fílmica não podemos aqui mencionar. Claramente, esclarecemos que os supracitados setores coordenados pela comunidade têm atribuições válidas somente em território norte-americano. Desde já, devemos reconhecer a especificidade que guarda seus registros, pois aproveitam-se com grande perspicácia dos recursos da plataforma, impondo-lhes um caráter singular.<sup>97</sup>

Desviando-se por completo das rotas hollywoodianas, *Wattpad* é popular nas Filipinas, país de base asiática. Embora inusitada, há uma explicação à nossa constatação: aficionados por novidades iminentes aos tempos digitais, os filipinos perceberam na referida ferramenta várias possibilidades para se fazerem expressar não apenas em termos textuais, mas, também, especialmente no plano das produções audiovisuais dedicadas aos canais de televisão local e às plataformas de vídeo presentes na Internet, como é o caso do *YouTube*.<sup>98</sup> As narrativas as quais publicavam em *Wattpad* eram selecionadas a partir de alguns critérios de popularidade e adaptadas para o formato de episódios que integravam, ao findar desse processo, minisséries. Os vídeos foram televisionados pelo canal *TV5 Manila*, oriundo do país, sendo produzidos pela plataforma literária em parceria com a empresa *Life Is Beautiful Publishing Company*.<sup>99</sup> Essa satisfatória união resultara naquilo o que foi então denominado como *Wattpad Presents*. À época, em 2014, a iniciativa propôs-se a apresentar uma história por semana, totalizando, assim, quatro enredos por mês. Tais adaptações foram encenadas por atores de nacionalidade filipina. A respeito dos utentes em destaque, Allen Lau, durante uma entrevista concedida ao jornal eletrônico *Manila Standart* no ano de 2014, justificara-nos o motivo pelo qual esses internautas se sobrepõem em vista de outras populações mundiais, indo além de uma simples predileção pelo contexto das novas tecnologias: “[...] cada filipino tem um telefone móvel e eles são muito sociáveis na Internet. [...] *Wattpad* é uma comunidade que conecta leitores e escritores. É um espaço social de leitores e escritores. [...] Por esse motivo, se adequa

---

<sup>97</sup> Discorreremos acerca desse tópico ao nos determos à sua obra eletrônica, no quinto capítulo da tese.

<sup>98</sup> Produções publicadas no canal *Kepatid International*. Disponível em: <http://www.youtube.com/channel/UCSKdvBlaN8J-3I2E0KpYYYYg>. Acesso em: 18 fev. 2020.

<sup>99</sup> Nossas pesquisas não foram capazes de nos revelar o exato período no qual aconteceram essas adaptações filipinas. Supomos que seu início ocorrera no ano de 2014. Uma conta hospedada na rede social *Facebook*, já desatualizada desde o ano de 2020, evidencia-nos um possível encerramento das atividades de *Wattpad Presents* na referida época. Aliás, a *webpage* dessa ramificação da plataforma, alocada pelo *website* de *TV5 Manila*, não se encontra mais *online*. Outro fato interessante é que *Wattpad Presents* não é abarcado ou sequer mencionado no *website* da comunidade. Disponível em: <http://www.facebook.com/WattpadPresents>. Acesso em: 18 fev. 2020.

realmente muito bem à cultura Filipina [...]” (LAU, 2014).<sup>100</sup> Dois anos mais tarde, em 2016, Ashleigh Gardner, Diretora de Conteúdo da plataforma, em entrevista ao *website* de *Literatura Publishing Perspectives*, reitera o anterior argumento de Lau, relatando-nos que os escritores filipinos são acolhidos pelo público admirador como verdadeiras celebridades, esclarecendo, portanto, a realização do empreendimento de adaptações televisivas promovido no local.<sup>101</sup>

É de nosso conhecimento que alguns estudos teóricos emanam significativa relevância ao entendimento acerca da dinâmica de convergência midiática – Henry Jenkins, por isso, é aqui lembrado com honrarias. Não obstante, objetivando mantermos e darmos continuidade à exposição que nos propomos a conduzir nesta subseção, por ora, iremos nos abster em relação aos seus contributos para que possamos trazê-los adiante, com olhares atentos e merecedores. Antes de destrincharmos mais algumas das inovações de *Wattpad* voltadas aos seus escritores, é ainda necessário nos reportarmos a *Wattpad Presents* para o esclarecimento de dado fato: em sua maioria, as produções filipinas que se tornaram minisséries versavam sobre temáticas adolescentes, desde amizades e conflitos escolares até conquistas amorosas (Figura 18):

Figura 18 - Pôsteres de algumas produções filipinas de *Wattpad Presents*



Fonte: *Pinterest*.

(Acesso em: 18 fev. 2020)

<sup>100</sup> “Every single Filipino has a mobile phone and Filipinos are very social on the Internet. [...] Wattpad is a community that connects readers and writers. It is a social place for readers and writers. [...] Because of that, it fits really well for the Filipino culture”.

<sup>101</sup> Talvez também possamos supor que os aspectos históricos influam na relação estabelecida entre os filipinos e as novas tecnologias da era eletrônica, como o fato desse país ter sido colonizado pelos Estados Unidos da América, detentor de apreciável supremacia no campo das inovações tecnológicas.

O envolvimento dos escritores-internautas na comunidade literária é também analisado sob outros e diferentes prismas, objetivando premiá-los a partir do reconhecimento de suas produções textuais e conseqüentes contribuições ao paulatino crescimento dessa plataforma. Denominado como *Wattpad Stars*, esse programa pretende conceder o suporte necessário ao processo criativo de escrita imanente aos usuários a ele vinculados. Com promessas de auxílio e prosperidade absoluta no transcorrer do desenvolvimento de registros outrora idealizados, o referido setor oferece uma série de vantagens aos associados, desde o diálogo entre estrelas da plataforma, com direito ao acesso a materiais de aprimoramento dotados de qualidade mor, até espécies de atalhos – se assim podemos nomeá-los – às chances de enfim terem histórias experienciadas a partir de outros ângulos de percepção, como as telas de cinema e televisão, por meio das oportunidades anteriormente mencionadas, *Wattpad Books* e *Wattpad Studios*. Para ser considerado um *star*, denominação tal atribuída ao escritor agraciado pela iniciativa, é preciso cumprir algumas exigências, dentre essas, criar pelo menos duas narrativas contendo cerca de cinquenta mil palavras cada uma, ambas marcadas como completas; *login* frequente a fim de editar ou atualizar as histórias publicadas; e preenchimento de formulário específico.

Dividindo a mesma tenda que abriga *Wattpad Stars* está *The Wattys*, o concurso anual promovido pela plataforma. Atualmente realizado em países diversos para além do território norte-americano, no qual estabelecera bases às suas primeiras edições, hoje figura-se presente em diferentes continentes, perpassando por Ásia, Europa e América Latina. No ano de 2012, época da realização do segundo *The Wattys*, *Wattpad* pôde contar com o auxílio da escritora e poeta canadense Margaret Atwood.<sup>102</sup> Nesse evento, apenas o gênero poesia foi contemplado. Além disso, existiam somente duas categorias possíveis para inscrever os interessados, entre *entusiastas* – utentes cujos passos na plataforma ainda se faziam recentes – e *competidores* – autores possuidores de algumas publicações de popularidade, já consolidadas na comunidade. Nos dias atuais, o concurso continua a ser realizado, entretanto, passara a abarcar quaisquer obras literárias, independentemente de seus gêneros. *The Wattys* é aberto ao público em geral e iniciou seus trabalhos voltados aos produtos de prosa e verso fundamentando-se na oferta de três distintas classificações aos registros: “Populares”, “Em Ascensão” e “Não Descobertas”. Algumas edições mais tarde, categorias outras de inscrição foram criadas, apresentando como essência os próprios gêneros considerados pela plataforma no ato de caracterização das obras quando em suas publicações, sendo o caso de “Ficção Científica”, “Romance” e “Vampiros”.

---

<sup>102</sup> Famosa pela publicação do título literário *The handmaid's tales* (1985), traduzido em solo nacional como *O conto da aia* (Rocco, 2017).

No Brasil, *The Wattys* teve sua estreia no ano de 2015. Desde o seu primeiro evento, a edição nacional do concurso optou por padronizar o agrupamento de narrativas inscritas em categorias que comungassem certas peculiaridades, implicando observar não somente temas ou debates apresentados, mas também formatos e perspectivas de produção. Comumente, existem nichos voltados às histórias inovadoras – “Os Originais”, àquelas cuja leitura é capaz de entreter significativamente – “Leituras Vorazes”, e às produções manufaturadas há pouco tempo – “Sorte de Principiante”. Para além dessas categorias de caráter comuns às edições, *The Wattys* vem crescendo outras com base nas tendências de criação literária que puderam ser observadas no transcorrer de determinados anos. Portanto, os grupos que são destinados às *Fanfics*<sup>103</sup> e Histórias Interativas,<sup>104</sup> já conhecidos entre os internautas, assim como aqueles designados aos Prêmios *Tap*<sup>105</sup> e Criadores de Mudanças,<sup>106</sup> não necessariamente estiveram nas premiações as quais já haviam outrora sido promovidas ou estarão naquelas que ainda irão ocorrer, pois acreditamos se tratar de questões ímpares ao *zeitgeist* da Literatura Eletrônica. Cabe ressaltar que apesar dessa dinâmica persistir, ainda sim é possível percebermos o retorno de alguns grupos de categorias literárias às edições mais recentes, porém, sob outros nomes: *Fanfics* tornou-se “Remixadores”, e Histórias Interativas, por seu turno, “Narrativas Visuais”.

Segundo o *website*, os nichos de produções participantes são analisados de maneira única, partindo de princípios diversos a eles destinados. *Data Science*<sup>107</sup> é o modo tal como *Wattpad* nomeia os algoritmos que direcionam histórias aos grupos que lhes são convenientes, fundamentando-se em diversas variáveis relativas à temática, ao formato ou à popularidade.

---

<sup>103</sup> Narrativa de caráter ficcional idealizada por fãs. Inicialmente era publicada em *fanzines*, ou seja, iniciativas não oficiais e encabeçadas apenas por entusiastas. Com o nascer da Internet, passara a ser produzida e compartilhada em *blogs*, fóruns de discussão e, mais recentemente, em plataformas virtuais de autopublicação literária, tais como *Wattpad*. Comunidades virtuais como *Nyah! Fanfiction* e *Spirit Fanfic*, inclusive, reúnem somente textos cuja essência advém da criação de histórias que tomam como base elementos da cultura popular, dentre cinema, televisão, música e outras artes.

<sup>104</sup> Para *Wattpad*, as histórias interativas são aquelas cujos escritores-internautas exploram os recursos audiovisuais ofertados pela plataforma a fim de tornarem a experiência de leitura mais prazerosa. Portanto, poderíamos compreender que a comunidade estabelece como parâmetro de interação literária o uso de imagens, faixas de áudio, vídeos e *hiperlinks* – esses, menos utilizados. Vamos de encontro às concepções teorizadas por Murray (2003), Hayles (2009) e demais outros estudiosos da área, os quais preconizaram em suas pesquisas o hipertexto como elemento de fundamental relevância no que se refere à interação entre produtos textuais e leitores no universo *online*, abordando de maneira menos abrangente as possibilidades que os supramencionados recursos, afora os *hiperlinks*, poderiam trazer às experiências de leitura realizadas no contexto eletrônico.

<sup>105</sup> A categoria denominada como Prêmios *Tap* esteve presente no concurso *The Wattys* organizado no ano de 2017. Pretendemos melhor abordá-la na próxima subseção.

<sup>106</sup> “Criadores de Mudanças”, classificação contemplada pela premiação promovida no ano de 2018, agrupa produções literárias cujos temas dizem respeito às questões sobre diversidade social, incluindo protagonistas LGBTQIA+ e discussões relativas às diferenças humanas em geral, por exemplo.

<sup>107</sup> Traduzido livremente como *ciência de dados*.

Contudo, a plataforma divulga listagem na qual constam os critérios de avaliação particulares às obras literárias. São eles: “Personagens”, “Ganchos”, “Vozes”, “Mundos” e “Apostas”.

Enquanto empresa, *Wattpad* aparenta-nos estar ciente sobre a validação que os autores experimentam e o reconhecimento e as oportunidades que obtêm por meio da participação no concurso *The Wattys* – digamos de passagem, ainda melhor no caso de conquistar os títulos. Ganhar o prêmio não é garantia de ter sua história adaptada para outros suportes, dentre telas de cinema, televisão ou páginas de livros impressos. Todavia, corresponde a um importante passo para que os holofotes do público, do mercado e da própria plataforma voltem-se a ela a fim de que porventura ganhe outros admiradores e espaços de apreciação (Figura 19):

Figura 19 - Logotipo da primeira edição brasileira da premiação *The Wattys* (2015)



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 2 fev. 2020)

*The Wattys* não é o único concurso oferecido pela comunidade literária que estudamos. Certamente, corresponde àquele de maior repercussão e aderência por parte dos *wattpaders* – o nome atribuído aos escritores de *Wattpad* –, mas existem outras pequenas premiações que se não projetam os inscritos ao estrelato literário, cumprem bem em termos de entretenimento. Organizados sob a ramificação *Contests*, os referidos eventos são consonantes ao universo das telas de cinema e televisão, mas também às chances de publicação impressa. São boas opções para aqueles que desejam aproveitar oportunidades cujos resultados não são tão eloquentes tais como aqueles que se associam aos prêmios *The Wattys*, mas, ainda sim, são capazes de lhes promover algum ganho, por mais breve e sucinto que seja. Conforme dito anteriormente, produtos midiáticos são as matrizes que criam contextos à realização dos concursos. O filme *The age of Adeline* e a série *Looking for Alaska* são alguns dos exemplos que podemos citar.

As premissas básicas dos concursos relativos a tais produções foram a publicação de histórias cujas temáticas dialogavam em alguma instância com os enredos originais, ademais, *hashtags* relacionadas ao filme e à série, facilitando, assim, a identificação dos participantes. Harlequin, um selo editorial pertencente ao grupo HarperCollins, também estabelecera parceria com o *website*, criando o seu próprio concurso a fim de encontrar promissor romance para transpor do meio *online* às páginas de papel dos livros. Até mesmo uma quantia de U\$1.500,00 dólares foi oferecida em uma das premiações, e não devemos olvidar da ocasião em que se selecionou aquela que seria a melhor ideia para uma competição a ser realizada pela própria plataforma. Inusitadas são as situações que a interface de *Wattpad* cotidianamente dispõe aos seus utentes.

Existem outras maneiras de intentar fazer com que uma história torne-se rapidamente popular ou alcance um expressivo número de acessos, leituras e visualizações. Devemos citar, nesse ínterim, os programas *Wattpad Paid Stories* e *Wattpad Picks*. O primeiro, trazido à luz na seção anterior, corresponde a uma estratégia de monetização em relação às obras literárias produzidas e compartilhadas na comunidade. Os escritores-internautas que mais se destacam por intermédio de suas produções recebem convites, advindos da própria plataforma, para que integrem um time de autores cujos acessos às narrativas estão vinculados a um pagamento que parte dos leitores interessados. Por sua vez, o segundo abarca as seleções de *Wattpad* no que concerne, a partir de suas análises, às melhores produções publicadas no *website*. As histórias em questão são incluídas a uma lista temática durante um período limitado. O que é nomeado como *Hot List* contempla textos aleatórios, escolhidos com base em algoritmos quantitativos, especificamente atinentes ao montante de apreciações, leitores e votos positivos, por exemplo.

Por fim, mas certamente não menos importante se comparado às iniciativas anteriores, temos o evento *WattCon*. Realizado anualmente desde o ano de 2017, a reunião de *wattpaders* e membros da equipe responsável pelo funcionamento da plataforma virtual objetiva ofertar palestras, *workshops*, cursos de capacitação e momentos de diálogos entre autores experientes e aqueles que ainda caminham a passos lentos rumo ao reconhecimento em *Wattpad* supondo, talvez, irem muito além do cenário de escrita eletrônica que é preconizado pela ferramenta.<sup>108</sup>

Se há algo que nesta atualidade o autor não realiza é “[...] o papel de morto no jogo da escrita [...]”, assim como Michel Foucault ditara-nos em sua obra *O que é um autor?* (1997). Nossa comunidade virtual literária, aquela que nos propomos a explorar na presente produção, vem a fortalecer tal atitude e colocar em vias de dúvidas a pretérita constatação a qual afirmou

---

<sup>108</sup> Uma breve amostra das atividades proporcionadas durante o evento pode ser verificada no seguinte vídeo, gravado à época da realização de sua primeira edição, organizada ainda no ano de 2017: <http://www.youtube.com/watch?v=Q2-DqyBS9wM>. Acesso em: 10 fev. 2020.

Barthes (1988) a respeito do futuro daquele que se denomina como *autor*. A gênese do leitor dos tempos contemporâneos e digitais, afinal, não teve de se valer da morte do indivíduo que escreve para então acontecer. Muito pelo contrário, é paralela ao seu nascimento que se torna perceptível a ideia de um sujeito que subsiste para além de diálogos e interações que a *Web* propicia a ele, haja vista o fato de que sua escritura eletrônica agora pode partir não somente de seus próprios devaneios criativos, mas, sobretudo, do espectro de vozes dos ávidos leitores, e no caso do âmbito sobre o qual aqui abordamos, também do grandioso sistema que o acolhe. Na realidade, para a inconformidade da crítica, o autor ressurgiu das cinzas, valendo-se da vida que outrora seu fenecimento outorgou aos leitores – especialmente hoje, no ciberespaço.

E aos leitores, o que resta em *Wattpad*? Responsáveis pelo aquecimento da plataforma e seus desdobramentos no panorama literário, adiante nos tornaremos cientes quanto a isso.

### 3.2.2 O leitor multifacetado de *Wattpad* e suas possibilidades de imersão interativa

Somos capazes de supor que muito agradaria a Barthes, falecido no ano de 1980, saber a respeito da difusão que ganhara seus contributos teóricos na atualidade. Pensar os estudos desse crítico no contexto da cultura digital equivale a destituí-los da película que os blindam da Literatura ainda não devidamente legitimada, mas que aos poucos conquista o seu espaço. Um devaneio como esse pode aparentar-se exagerado no ponto no qual chegamos nesta tese, já que as relações que guardam o legado de Barthes e o hipertexto fazem-se demasiadas claras e conhecidas no domínio da crítica especializada, o que fora abordado no capítulo pertinente ao mote. Conquanto, surpreende-nos o fato de que esse autor refletira acerca da manifestação literária de modo a considerá-la como um produto aberto, híbrido e sujeito à interatividade. O *texto escrevível*, assim como foi nomeado, institui o fato de que o objetivo que se encontra latente na Literatura é de “[...] fazer do leitor não mais um consumidor, mas um produtor do texto [...]” (BARTHES, 1992, p. 38). É de fundamental relevância esclarecermos que Barthes, ao propor a anterior denominação, pretendia contrapor-se ao *texto legível*, referindo-se à obra canônica, sempre presente nos mais altos patamares do campo literário. Essa é uma discussão sobre a qual, por ora, não buscamos nos debruçar. Ao invés disso, nosso intuito é demonstrar que Barthes, afinal, não dera passos muito longínquos, tendo em vista as trilhas hoje tomadas pela Literatura cuja gênese acontece na contemporaneidade das novas tecnologias.

Distante de se constituir como um *referendum* ou, em outros termos, objeto passível a recepção positiva ou negativa (BARTHES, 1992), a produção literária que destacamos nesta pesquisa, aquela de origem eletrônica, pode ser lida e também reescrita – salvas as restrições

que cabem a esse último ato, é claro. Cremos ser possível pensar o movimento de reescrita realizada por um leitor-internauta no meio virtual de maneira a vislumbrar a hipermídia como principal responsável por tal façanha. Para além do que o hipertexto poderia proporcionar em um contexto interativo, o sistema hipermidiático abrange recursos que tornam essa atividade de produção textual mais palpável. Quando nos referimos à reescrita que parte de alguém que atua como leitor, não estamos dizendo acerca do ato de escrita verbal propriamente dito, com direitos a vírgulas, a travessões ou a pingos nos i's. É justamente aqui que a singularidade da hipermídia vem à tona, e nos ancoramos nos preceitos de Lévy, colocados em debate no título *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço* (2015), para discorrer sobre isso.

Para Lévy (2015, p. 103), o sistema hipermidiático – ao qual se referencia em sua obra como *multimídia interativa* – indica a conclusão de um legado de perspectiva logocêntrica, que torna desprovido o discurso, enquanto ferramenta comunicacional, da supremacia quando em paralelo a outros modos de expressão. A fim de embasar o seu posicionamento, tal crítico argumenta sobre a probabilidade de origem da linguagem humana, a qual, segundo acredita, nascera simultaneamente às diferentes formas que poderia vir a assumir, entre oral, gestual, musical, icônica e plástica, a fim de mencionarmos algumas. Com o passar do tempo, porém, aquilo o que compreende como *continuum semiótico* fora completamente extinguido, isolando a língua, julgando-a sob as “[...] exigências de um logos soberano [...]” (LÉVY, 2015, p. 103), estritamente vinculadas à escrita verbal como forma imperante de comunicação da espécie. Mas a reabertura de um plano semiótico desterritorializado, cuja responsabilidade salientamos partir do ciberespaço, configura-se real possibilidade graças ao surgimento da hipermídia,<sup>109</sup> que proporciona ao texto experienciar suas potências em meio ao movimento de retorno aos instrumentos que se fizeram desconhecidos na Era Paleolítica, concessores de vida aos signos.

Em *Impresso ou eletrônico?: um trajeto de leitura* (2002), assinado por Nízea Villaça, essa professora expõe ao conhecimento um viés de debate que muito nos é caro. Como afirma em seu registro teórico, encontram-se implícitas às práticas de interatividade propiciadas pelas tecnologias desse novo milênio duas problemáticas de suma importância à reflexão no campo da recepção de textos. A primeira, relativa à leitura de hipertextos, concerne às viabilidades de exploração que são perdidas por leitores desavisados, aos quais nem ao menos uma função detetivesca seria capaz de suprir as lacunas das imersões textuais. A segunda, por seu turno, e certamente de maior interesse para o presente estudo, tange ao fato de que a produção virtual possui, na maioria das oportunidades, a exclusiva pretensão de veicular o produto originário

---

<sup>109</sup> Lembremo-nos de que o filósofo não apresenta distinções entre *hipertexto* e *hipermídia*.

do ambiente eletrônico nele próprio, acatando, quando o faz, irrisórias intervenções por parte do leitor, descaracterizando, assim, as vantagens desse meio – e colocando em dúvidas aquilo o que Lévy (2015) questiona em seus devaneios: afinal, muito além do contraste entre o que o texto é e por acaso pode ser, “[...] não é melhor tentar explorar as possibilidades mais ricas, mais sutis, mais refinadas de pensamento e de expressão abertas pelos mundos virtuais, pelas simulações multimodais, pelos suportes de escrita dinâmica? [...]” (LÉVY, 2015, p. 103).

As preocupações de Villaça (2002) são congruentes à paisagem da contemporaneidade digital, ainda que tenham sido datadas no início do século, quando pouco se conhecia acerca da influência que as máquinas poderiam ser capazes de exercer no que se refere à Literatura. Em especial, sua segunda assertiva dita-nos duas questões que em *Wattpad* foram superadas, uma vez que (i) a produção de origem virtual não está mais confinada apenas ao ciberespaço, já que também faz-se presente em outras materialidades, e (ii) aperfeiçoa as vantagens que o domínio *online* outrora já lograva ser capaz de promover aos utentes. Logo, essa comunidade cumpre estrategicamente a incumbência para aquilo o que se presta, e as possibilidades de leitura e intervenção por parte dos usuários apreciadores tornam-se praticáveis com base não somente na existência de artifícios audiovisuais, os quais se diferenciam dos artefatos verbais, mas também e, talvez, principalmente, nos inusitados modos de interação que são propiciados pela própria plataforma – enquanto alguns outros por aqueles que são os seus *wattpaders*.

Quando Flusser (2010, p. 67) diz acreditar que a Literatura corresponde a um produto semiacabado, o qual exige que a completem, e Ong (1998, p. 118) explana sobre o fato de que o indivíduo que produz a enunciação escrita, o leitor, encontra-se sozinho diante da missão, o aplicativo *Tap*, desenvolvido e lançado por *Wattpad* no ano de 2017, é a principal ferramenta que alarde os tais devaneios expostos pelos estudiosos. Muito semelhante àquilo o que sugeria o *software* norte-americano *Hooked*,<sup>110</sup> ainda em 2015, *Tap* tornara possível ao usuário que realiza o seu *download* em aparelhos de natureza móvel confeccionar e acompanhar narrativas cujos formatos são conhecidos por seguir os padrões de *chats stories*,<sup>111</sup> popularizadas pelo precursor antes mencionado. No caso específico dos apreciadores das histórias, *Tap* lhes faz imergir em um novo conceito de leitura. Tal fato acontece não apenas em virtude do texto se expandir a partir da ação de tocar a tela, a qual, por mais simplória, reflete uma viabilidade de

---

<sup>110</sup> *Hooked* contempla apenas histórias de terror e suspense. O acesso às mensagens que integram o enredo pode ser realizado de modo gratuito, porém, restrito. A obtenção de direitos de visualização plena, sem interrupções ou riscos de amostras, está atrelada à compra de *hoots*, moedas virtuais particulares ao aplicativo. Os *hoots* também podem ser recarregados, porém, levam de trinta a cinquenta minutos para serem novamente disponibilizados. Para obter maiores informações sobre esse *software*, sugerimos o seguinte *link*: <http://www.hooked.co>. Acesso em: 28 fev. 2020.

<sup>111</sup> Traduzido livremente como *histórias de chats*.

interação ofertada ao leitor – daí advém o nome conferido ao aplicativo, tendo em conta que o verbo *tap*, de origem inglesa, indica, ao ser traduzido para a língua portuguesa, o ato de *tocar*. Sobretudo, também por potencializar a dimensão relativa à criação de enredos que instigam os seguidores, já que os autores podem se alternar entre a versão primária de *Wattpad*, que está presente no *desktop* dos computadores pessoais, e o aplicativo apresentado, a fim de construir diálogos fictícios entre os personagens de suas produções. Consequentemente, logra alcançar uma maneira inusitada de divulgar seus feitos publicados na plataforma, ou até mesmo levar outros utentes, ainda desprevenidos a respeito da iniciativa, a conhecer a nova ferramenta.

O que mais nos alerta é o pronunciamento de Allen Lau, co-fundador de *Wattpad*, acerca de *Tap*. Em seu *blog* pessoal, às vésperas do lançamento do aplicativo, ele próprio fora capaz de conectar o avanço da comunidade à emergência da temporalidade atual – e digital: “[...] o Tap baseia-se no que sabemos bem em Wattpad (e no que as pessoas que gastam quinze bilhões de minutos por mês em nossa plataforma nos mostraram) – que, quando se trata de contar histórias, todo mundo quer participar [...]” (LAU, 2017, grifo do autor).<sup>112</sup> Isso, assim acreditamos, transcende a ação de considerar a avidez dos internautas que possuem suas inscrições no *website*, que acompanham ininterruptamente a atualização de histórias prediletas e, por tal razão, constituem-se como aqueles que contribuem ao movimento que dinamiza o funcionamento da plataforma. Muito além de lançar um olhar preciso ao público de leitores, regalando-lhes a oportunidade de participar ativamente – e fisicamente – de algumas histórias selecionadas, lhes é conferida, também, a conveniência de ler um registro literário ao alcance de suas mãos, com um simples toque na tela dos aparelhos eletrônicos. Destarte, concebermos *Tap* como sendo mais um dos aplicativos de escrita virtual cotidianamente disponibilizados na *Play Store*, simboliza o desconcerto contemporâneo referente à manifestação que a Literatura dos nossos tempos clama por assumir. Se muito era especulado a respeito da prática de leitura realizada por uma nova geração, fadada, desde o início, ao fracasso cujas origens estiveram apocalipticamente atreladas à revolução tecnológica, são essas iniciativas, assim como *Tap*, as responsáveis por relativizar essas previsões e colocar sob algumas incertezas as perspectivas que compreendem os internautas da atualidade como aqueles pouco cativos ao ato de ler ou, intentando ser menos pretensiosos, desinteressados no que tange à arte literária. Afinal, o *chat* que se desenvolve na tela de seus *smartphones* por intermédio de *softwares* voltados ao envio

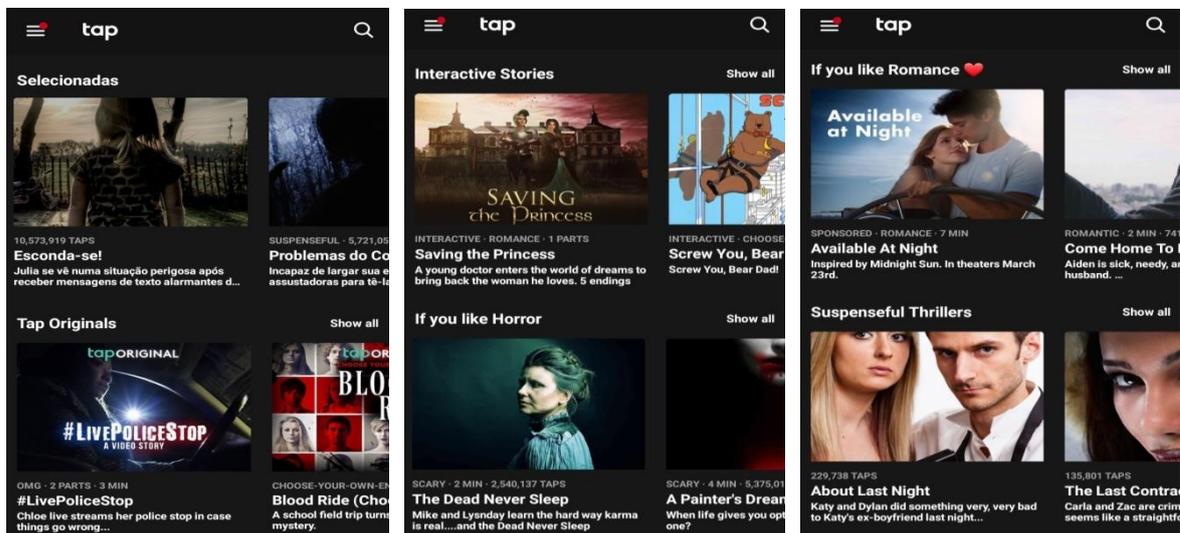
---

<sup>112</sup> “Tap is a new app that immerses people in addictive chat-style stories. Tap builds on what we know well at Wattpad (and what the people who spend fifteen billion minutes a month on our platform have shown us) – that when it comes to storytelling, everyone wants to participate”.

instantâneo de mensagens, como *WhatsApp*, não se difere muito, pelo menos não em termos de interface, se comparado aos enredos compartilhados no aplicativo licenciado por *Wattpad*.

Produzir uma obra nesse aplicativo é algo realizável somente em dispositivos móveis. Portanto os mesmos dados da conta utilizada para a obtenção de acesso à plataforma *Wattpad* em um *desktop* convencional, é também possível navegar na interface de *Tap* via *smartphone*. Adiante, há uma representação da tela principal do referido *software* na qual somos expostos a categorias narrativas, dentre essas, “Selecionadas”, “Originais Tap”, “Histórias Interativas” e outros textos cujos escopos relacionam-se a gêneros literários diversos (Figura 20):

Figura 20 - Tela principal do aplicativo *Tap*



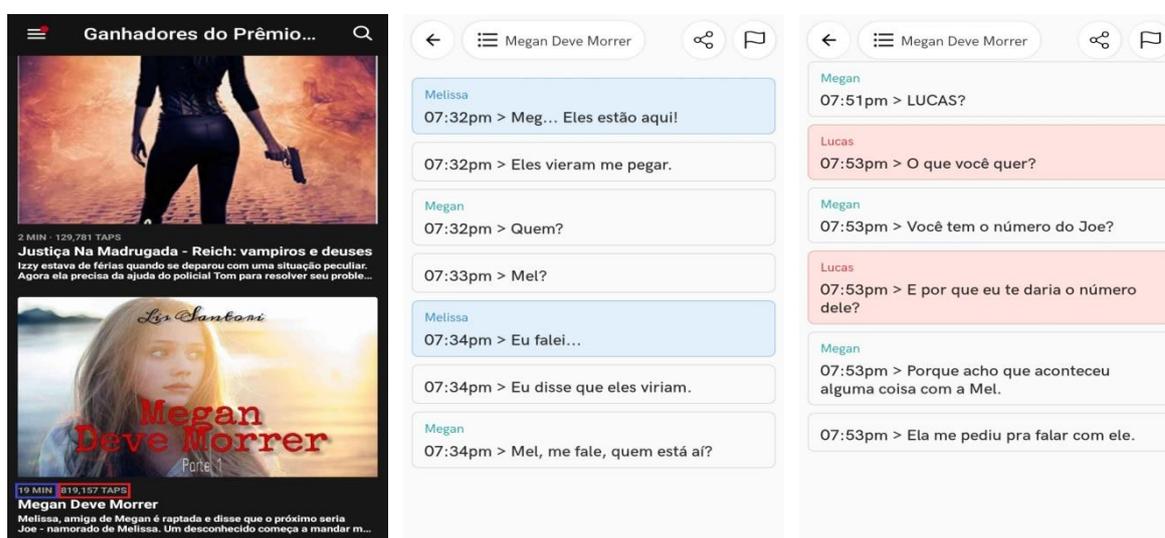
Fonte: *Tap*.

(Acesso em: 25 mar. 2020)

Ademais, ressaltamos que o aplicativo guarda uma área exclusivamente destinada às obras vencedoras da premiação *The Wattys*. Aos recursos de sinopse e partilha de conteúdo, comuns à tradicional plataforma de *Wattpad*, são adicionadas a possibilidade de averiguação quanto ao número de toques que se fazem necessários durante a imersão no registro literário – em destaque sob a cor vermelha – e a estimativa de tempo a ser gasto – em destaque sob a cor azul. A sensação que o envolvimento com uma história disponível em *Tap* nos impele é naturalmente a mesma que experienciamos ao navegar na interface de *softwares* de bate-papo. A despeito do fato de *Tap* não se integrar como objeto de análise primordial, aqui elegemos, apenas a cargo de simples demonstração, uma publicação por acaso vitoriosa em *The Wattys*,

da edição do ano de 2017, no segmento voltado às narrativas confeccionadas no aplicativo. Intitulado *Megan deve morrer*, o enredo de @LisSantori usufrui sugestivamente da estrutura textual típica dos *chats* para relatar uma história que se desenvolve por intermédio da troca de mensagens, assim como demonstrado na síntese atribuída à produção: “[...] Melissa, amiga de Megan, é raptada [...]. Um desconhecido começa a mandar mensagens propondo um jogo que decidiria a vida de Melissa [...]” (SANTORI, 2017) (Figura 21):

Figura 21 - Trecho da obra *Megan deve morrer*, de @LisSantori (versão *smartphone*)



Fonte: *Tap*.

(Acesso em: 27 mar. 2020)

As histórias de *Tap* também podem ser apreciadas nas telas dos computadores. Então, os toques, antes cogitados para as superfícies *touch*, passam a ser executados pelo interator com o auxílio de um *mouse*, o qual deve ser acionado sobre o termo *tap* – em destaque sob a cor vermelha. O propósito da interatividade prevista pelo aplicativo seguramente se perde ao transpor a leitura da narrativa ao *desktop*, mantendo-se intacto apenas o *layout* (Figura 22):

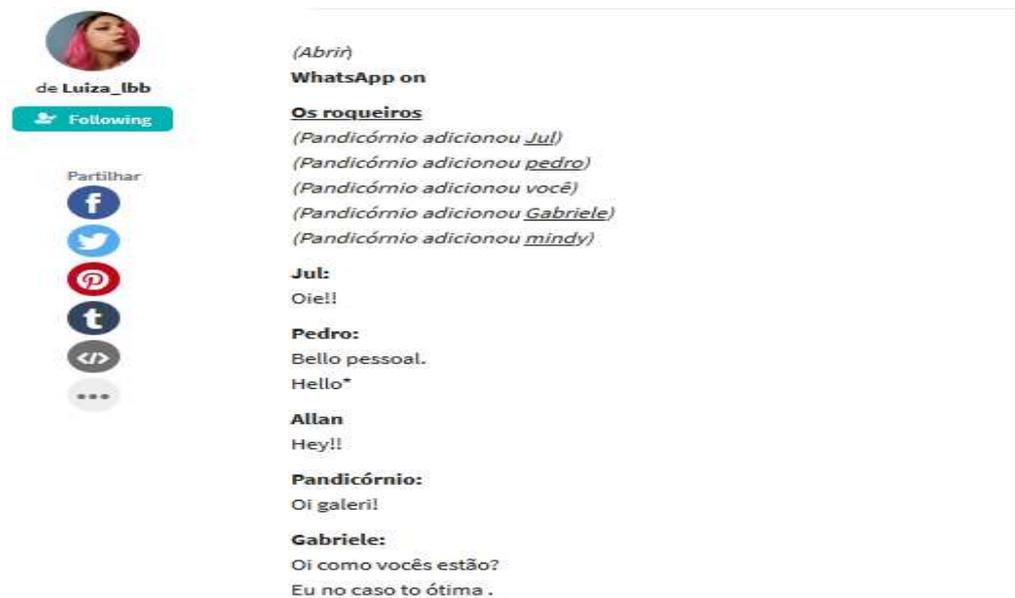
Figura 22 - Trecho da obra *Megan deve morrer*, de @LisSantori (versão *desktop*)



Fonte: *Tap*.

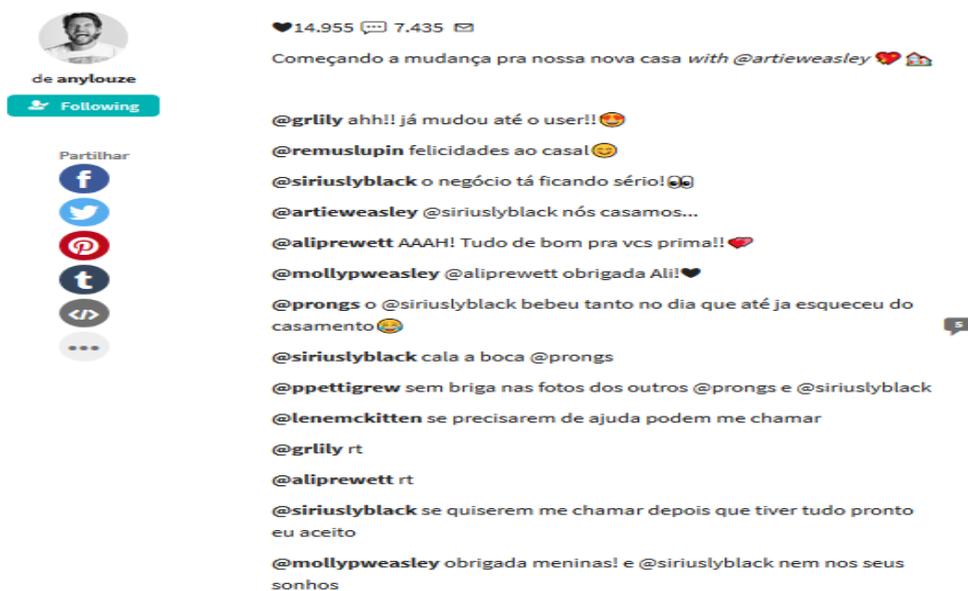
(Acesso em: 27 mar. 2020)

Desse modo, circundados pela crença de que a prática literária pode se configurar algo muito mais simples do que se pensa, partindo de *Tap* como um interessante instrumento para a narração de histórias no contexto eletrônico, também sob esses moldes de bate-papo virtual alguns escritores de *Wattpad* arriscam-se em produções textuais cujas estruturas de prosa são atipicamente convencionais às recomendações da Teoria Literária. Ressaltamos que o acesso integral a esses textos não acontece em pequenas doses – ou toques –, conforme estabelecido por *Tap*. Muito ao contrário, além de terem sido publicados por meio da versão padronizada para *desktops* e *smartphones*, tais diálogos fictícios são apresentados de maneira sem que haja quaisquer interferências, estando segregados por capítulos, assim como as narrativas comuns. A cargo de exemplificação, podemos mencionar os títulos virtuais *Online*, de @Luiza\_Ibb, cujo formato baseia-se no *layout* do aplicativo *WhatsApp* (Figura 23), e *MaraudersGram*, de @anylouze, inspirado na sessão de comentários da rede social do *Instagram* (Figura 24):

Figura 23 - Trecho da obra *Online*, de @Luiza\_Ibb

Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 4 mar. 2020)

Figura 24 - Trecho da obra *MaraudersGram*, de @anylouze

Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 4 mar. 2020)

Esses modelos de escrita, juntamente àquele contemplado por *Tap*, são importantes ao ponto de nos auxiliarem a refletir sobre o que aponta Flusser (2010, p. 68) quando argumenta que o texto faz-se pleno de significação, “[...] e essa completude é atingida por cada leitor de maneira própria [...]”. Um internauta apreciador que esteja conectado às novidades do meio, atento às inovações no que tange ao surgimento de modos de expressão no ambiente virtual, muito provavelmente estará apto, em proporções semelhantes, a realizar uma leitura provida de sentido em relação às produções tais como aquelas acima expostas. É preciso clarificarmos que aqui não profetizamos uma total imersão insatisfatória aos navegantes pouco esclarecidos acerca das peculiaridades que caracterizam os traços de efemeridade e fluidez da grande rede. Até porque, como o mesmo anterior pesquisador nos justifica, um texto será significativo em dimensões equivalentes às suas possibilidades de leitura, o que nos implica pensar, no caso de obras eletrônicas comuns a *Online* e a *MaraudersGram*, que mesmo um leitor-internauta não muito afeiçoado à vitrine do ciberespaço ainda sim poderá ser capaz de se propor a ler esses textos e, porventura, sentir-se à vontade com os seus moldes, apresentando-lhes aos novos formatos os quais também podem ser assumidos pela manufatura literária desta atualidade.

Notemos, aliás, que o registro dessas breves histórias não segue simplesmente apenas os *layouts* de *WhatsApp* ou *Instagram*. Podemos perceber a presença de erros gramaticais, equívocos de pontuação, assim como *emojis*<sup>113</sup> e a utilização de gírias da Internet, elementos inclusos propositalmente – ou não – por seus autores, com vistas à concessão de veracidade aos textos, pois sabemos que a escrita ciberespacial possui tais particularidades. O internetês, nomenclatura utilizada objetivando se referir à expressão escrita do meio *online*, invade a arte literária eletrônica e inflige-nos o desafio de pensar as fronteiras que transcende. Não somente a linguagem parece se atribuir dessa responsabilidade. Afinal, os *writing spaces* possibilitados graças à evolução do ciberespaço alastram-se para além dessas comunidades historicamente destinadas à escrita dita literária, e aqui não nos referimos aos *blogs*, em certa medida comuns e estimados no que concerne especificamente a esse ofício. Dizemos respeito, pois, às redes sociais de uso corriqueiro, as quais, agora, também são tomadas por registros narrativos.

Sobre esteira diferente, neste momento, iremos nos debruçar, pois não apenas de *Tap* ou enredos de *chats* constitui-se o universo de viabilidades da expressão literária em *Wattpad*. Para além dessas estratégias e dos textos adornados com os recursos de natureza audiovisual, a plataforma de autopublicação em análise também elucida-nos outra maneira tão excepcional

---

<sup>113</sup> Ícones ilustrativos de expressões faciais, os *emojis* traduzem estados de espírito. Por algum tempo, eram conhecidos como *emoticons*, ainda à época da popularização das primeiras salas de *chats*, além do *MSN*, *software* destinado à troca de mensagens e idealizado pela empresa de tecnologias *Microsoft*. Os *emojis* também abarcam outras categorias, tais como alimentos, animais e lugares, por exemplo.

quanto às anteriores a fim de se posicionar e fazer-se expressar no ramo literário. Denominado como *Imagines Stories*,<sup>114</sup> esse grupo de narrativas ainda não fora oficialmente categorizado por *Wattpad*, mas equivale à importante iniciativa entre os textos diariamente disponibilizados no *website*. A procura por uma definição adequada tornou-se dificultosa na medida em que nos deparamos com concepções diversas e completamente distintas. Ambas foram capturadas em comunidades virtuais cujo montante majoritário é constituído por *fandoms*.<sup>115</sup> A primeira, publicada em *Amino Apps*<sup>116</sup> pela usuária de *nickname Uma Army na Multidão*, sugere-nos a seguinte conceituação, detentora de redação confusa, embora sejamos capazes de entendê-la: “[...] você cria os personagens, suas características, personalidade, físico, seus nomes, não é com o seu ídolo [...]” (UMA ARMY NA MULTIDÃO, 2017). Enquanto isso, a segunda, presente em *Spirit Fanfic* e tendo sido discutida pelo utente *Froschner*, apresenta-nos conceito demasiadamente claro: “[...] *Imagines* são histórias criadas com o intuito de interagir com o leitor, levando-o a imaginar situações com o personagem em questão [...]”, e acrescenta, intentando elucidá-lo: “[...] Por isso, geralmente o protagonista é referido como S/N ou Y/N, que seria ‘Seu Nome’ ou ‘Your Name’ [...]” (FROSCHNER, 2018, grifos do autor).

Essa última concepção, proposta pelo internauta *Froschner*, corresponde à noção que seguramente mais nos cativa. Afinal, a própria expressão utilizada para se referenciar a essa prática sugere que as *Imagines Stories*, de fato – e literalmente –, sejam histórias imaginadas. A navegante *Uma Army na Multidão* não deixa muito bem claro o propósito primordial dessas narrativas, além de restringir sua feitura a contextos desassociados de celebridades quaisquer, decretando-lhes o entrave de afiliarem-se às *Fanfics* ou expressões do gênero, por exemplo. Seriam as histórias imaginadas as novas hiperficções? Este é um questionamento a respeito do qual nos encaminha a pensar as ponderações de Barbosa, lançadas no artigo *O computador como máquina semiótica* (2001). Obviamente, tal estudioso referira-se à escrita de natureza hipertextual. Apesar disso, é viável trazermos seus devaneios aos dias atuais e considerá-los no contexto de produção dos textos discutidos. Concebendo as *Imagines Stories* como sendo uma das diversas possibilidades interativas imanentes à Literatura Eletrônica, corroborar com as premissas de Barbosa (2001) torna-se algo de grande valia às nossas seguintes explanações,

---

<sup>114</sup> Uma das autoras cujos feitos são contemplados por esta produção, a estadunidense Anna Todd, também produzira *Imagines Stories* no âmbito de *Wattpad* em época na qual participava ativamente das iniciativas relacionadas ao *website* em questão. Inclusive, reuniu-se a outras autoras da plataforma e lançou o título literário *Imagines: celebrity encounters starring you* (Gallery Books, 2016).

<sup>115</sup> Traduzido livremente como *reino de fãs*.

<sup>116</sup> Rede social que viabiliza a inscrição do navegante em um *fandom* de preferência, podendo ali compartilhar discussões, enquetes, *posts* de *blogs*, dentre outros materiais de interesse. Disponível em: <http://www.aminoapps.com>. Acesso em: 5 mar. 2020.

pois é aquele que estabelece um prisma de análise até o presente momento inadequadamente ou parcamente explorado nesta pesquisa. Bem como acontece com as histórias imaginadas de *Wattpad*, em condições ciberespaciais semelhantes àquelas nas quais ocorre a manufatura dos textos em voga, desenvolve-se uma inversão simbiótica concernente às funções tradicionais atinentes aos autores e leitores, estando isso vinculado a menor ou maior participação desses últimos, apreciadores dos registros em questão. O pesquisador deslinda o percurso, com maior destaque para o objeto de análise desta subseção, o leitor: “[...] processo de escrita-pela-leitura ou de leitura-pela-escrita que se pode denominar de ‘escrileitura’, o que implica um novo papel para o utente/leitor – ‘escrileitor’ [...]” (BARBOSA, 2001, p. 7, grifos do autor).

Se uma história linear deve apresentar seu término em um específico ponto do enredo, de acordo com as preconizações de Murray (2003, p. 136), são os textos com diversas linhas narrativas, ainda segundo a autora, aqueles capazes de oferecer aos leitores uma polifonia sem dar a nenhuma das vozes que a constitui o ultimato final. Decorre dessa especificidade o fato de que o modelo de texto interativo, conforme salienta Barbosa (2001, p. 9, grifo do autor), concede lugar a uma verdadeira infinidade de múltiplos materiais, todos diferentes entre si, “[...] em lugar das habituais ‘cópias’ sempre idênticas ao modelo e a elas mesmas [...]”. Logo, erroneamente caracterizado como passivo, o ato de imersão transfigura-se em uma atividade interativa de *escrita-leitura*, auxiliando o leitor a se apropriar de seu *status* como *escrileitor*.

No exercício indicado pelas *Imagines Stories* de *Wattpad*, o denominado *escrileitor*, até então atuante somente nas ficções hipertextuais, e a partir de agora ativo nessa recente vertente da Literatura do ambiente ciberespacial, exerce o papel exclusivamente imaginativo defronte as circunstâncias e os contextos outorgados pelo autor. Porém, causa-nos estranheza perceber que até mesmo a criatividade que hipoteticamente deveria alicerçar as bases para a experiência literária atrelada a essa produção, encontra-se, então, subjugada à imaginação que pertence ao autor, ou seja, aquele que idealizara a história. Sendo assim, o tal enredo ao qual o leitor projeta sua persona enquanto personagem, na realidade, viabiliza não uma participação totalmente *ativa*, mas, em grande parte, *inativa* naquilo o que é sugerido pelo criador do texto. A interação nas *Imagines Stories* acontece de maneira demasiada simples. Lançando olhares leigos em relação aos registros, é provável que apresentemos dificuldades para compreender em qual instância a promessa de interatividade é desenvolvida, tendo em vista o despojamento desse texto que raramente traz à apreciação artifícios hipermediáticos durante a sua leitura. Há algum tempo, a tenuidade que demarca as ações dos internautas dispostos a se deleitarem nessa Literatura tornara confusa as concepções críticas em relação ao domínio de manufatura escrita oportunizada pelo meio *online*. É Murray (2003, p. 150) quem nos lembra acerca da

atribuição de autoria, realizada por teóricos da área, aos leitores ou interatores, sobretudo em época na qual os estudos tangentes às primeiras bases procedimentais da composição virtual integravam-se restritos. Embora seja capaz de experienciar a emoção de exercer o poder sobre o controle do texto, o interator não se torna o autor do material, mas realiza uma *agência*.

Isso posto e nos apoderando respeitosamente do conceito de Murray, o leitor, que além de *interator*, personifica-se como *agente* mediante as histórias imaginadas, vê-se preso ao gerenciamento de escolhas conduzidas por outro sujeito, às quais, *per se*, não são capazes de conceder prosseguimentos plausíveis com base naquilo o que idealizaram para os tais enredos. Por isso, o leitor-internauta, aqui, encontra-se limitado às escolhas imaginativas do autor, fato que não nos surpreende quando colocado em diálogo com os postulados de Eco (2005, p. 62) sobre o que nomeara como *obra em movimento*, um produto apto a abarcar as intervenções pessoais realizadas por leitores – convida-nos à prática de interação *a priori* livre, ainda que o mundo no qual possamos nos inserir via ato de leitura seja propriedade autoral.<sup>117</sup> Portanto, a *obra a acabar*, anunciada pelo crítico, vai de total encontro àquilo o que a sua denominação pode ser capaz de clarificar, bem como os equivocados olhares dispostos às *Images Stories*: de fato, fazem-se desconhecidas as estratégias responsáveis por conduzir uma dada leitura e o que essa ação pode fazer o leitor inferir acerca do que traz seu conteúdo; porém, apesar disso, a obra encontra-se sob a pertença daquele que a elaborara, o autor, pois esse, por mais que tal argumento possa ferir as hipóteses barthianas, estabelece “[...] possibilidades já racionalmente orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento [...]” (ECO, 2005, p. 62).

Resta ao leitor, por ora, imaginar-se como um personagem da história em questão, ainda que pudesse esse feito realizar ao desenvolver a leitura de texto cuja proposta original não se classifica como interativa ou está publicado, até mesmo, sobre o suporte impresso. A interatividade literária, destarte, aparenta constituir-se ampla e diversificada, rompendo os conceitos de senso comum. Nesse ínterim, algo é certo: os criadores das *Images Stories* são tão autores de seus textos quanto os leitores aos quais dedicam as suas produções literárias. Por esse motivo, tais narrativas imaginadas são as válvulas de criação por intermédio das quais é concedido ao leitor-internauta vivenciar a atmosfera ficcional sugerida pelo registro textual, similarmente aos produtos literários que se fazem presentes nas mais diferentes e possíveis materialidades. Nesse caso, o nome do autor existe e prevalece no vasto universo de sentidos e significados que são atribuídos ao produto do texto, ainda que aqui a função-autor descrita por Foucault (1997) constitua-se algo facilmente verificável, já que ao sujeito leitor é

---

<sup>117</sup> Situação similar ocorre durante a leitura de hipertextos e demais expressões textuais do gênero.

viabilizada a oportunidade de assumi-la, apesar do panorama possuir limitações no que diz respeito à sua face interativa. Afinal, o próprio nome do autor caracteriza o modo como uma palavra deve ser recepcionada. Diante disso, a proposta central das narrativas imaginadas torna-se inócua. Uma leitura comum, talvez, resolveria quaisquer pendências.

Todavia, tentando vislumbrar condescendentemente esse horizonte, a argumentação de Flusser (2010, p. 26) conduz nosso espectro de análise a outros patamares, já que considera a existência de outrem como particularidade a ser estimada – “[...] apenas quando uma obra escrita encontra o outro, o leitor, ela alcança sua intenção secreta [...]”. Provavelmente, a pretensão daqueles que assinam as *Imagines Stories* no ciberespaço não seja imbuída de tão eloquente objetivo, tal como o pesquisador nos pondera: “[...] quem escreve não só imprime algo em seu próprio interior, como também o exprime ao encontro do outro [...]”. É em meio a essa tensão que o ato da escrita, cuja confecção e divulgação acontecem na grande rede, imprime as contradições que assinalam os espaços ocupados por autores e leitores navegantes.

A busca por exemplos na ferramenta de pesquisa disponibilizada por *Wattpad* trouxe resultados que vão de encontro ao entendimento da usuária de *Amino Apps* em relação a essa categoria literária. Grande parcela das histórias classificadas por seus próprios autores como *Imagines Stories* abordam situações cotidianas entre ídolos da cultura *teen* e os fãs – leitores prestes a se tornarem personagens de enredos imaginados por seus pares. Quase sempre há um eixo temático a partir do qual se alocam os textos, entre artistas musicais e séries televisivas. Dessa maneira, não se configuraria exagero dizer que as *Imagines Stories* também podem ser reconhecidas como *Fanfics* ou, ainda melhor, uma espécie de subgênero dessa ramificação.

@ariicouto, utente de *Wattpad*, possui disponibilizada a história intitulada *Imagines*. Cada capítulo de sua produção, na realidade, apresenta narrativas diferentes que não mantêm quaisquer relações concernentes a fatores tais como enredo ou personagens, o que quer dizer que as seções que integram tal título assumem caráter independente, equivalentes a histórias de duração breve e limitada.<sup>118</sup> Ao lançarmos olhares atentos à manufatura, torna-se possível percebermos que a autora se divide entre a escrita autônoma e a produção a partir de pedidos realizados por leitores. É talvez nesse último caso que o objetivo principal atrelado às ficções imaginadas perca-se em grande escala. O seguidor irá solicitar à escritora que confeccione um texto com base em protagonistas e circunstâncias diversas de preferência, mas é @ariicouto quem de fato exercerá o seu poder imaginativo sobre os elementos que lhe foram entregues.

---

<sup>118</sup> Em um dos capítulos da obra, a utente revela-nos a nomenclatura que designa aos enredos. O uso da denominação *one-shot* se faz usual no ramo dos mangás japoneses e se refere aos produtos textuais que não integram séries ou volumes extensos, mas cuja leitura é breve e isolada.

Em suma, o que desejamos colocar em estado de indagação é se a simplória presença de siglas que indicam onde incluir o nome do leitor seria efetiva à atividade originalmente sugerida por esse tipo de narrativa – jamais a assertiva de que alguém escreve pensando em outro indivíduo fizera-se dotada de tanto sentido. Eis a apresentação de *Imagines*, assinada por @ariicouto, cuja captura do texto nos esclarece que essa usuária aceita pedidos desde que os personagens sejam contemplados por setores cinematográficos e musicais de seu conhecimento. Ademais, notemos seu lembrete: “Postarei alguns imagines que passam pela minha mente” (Figura 25):

Figura 25 - Apresentação da obra *Imagines*, de @ariicouto



Fonte: *Wattpad*.

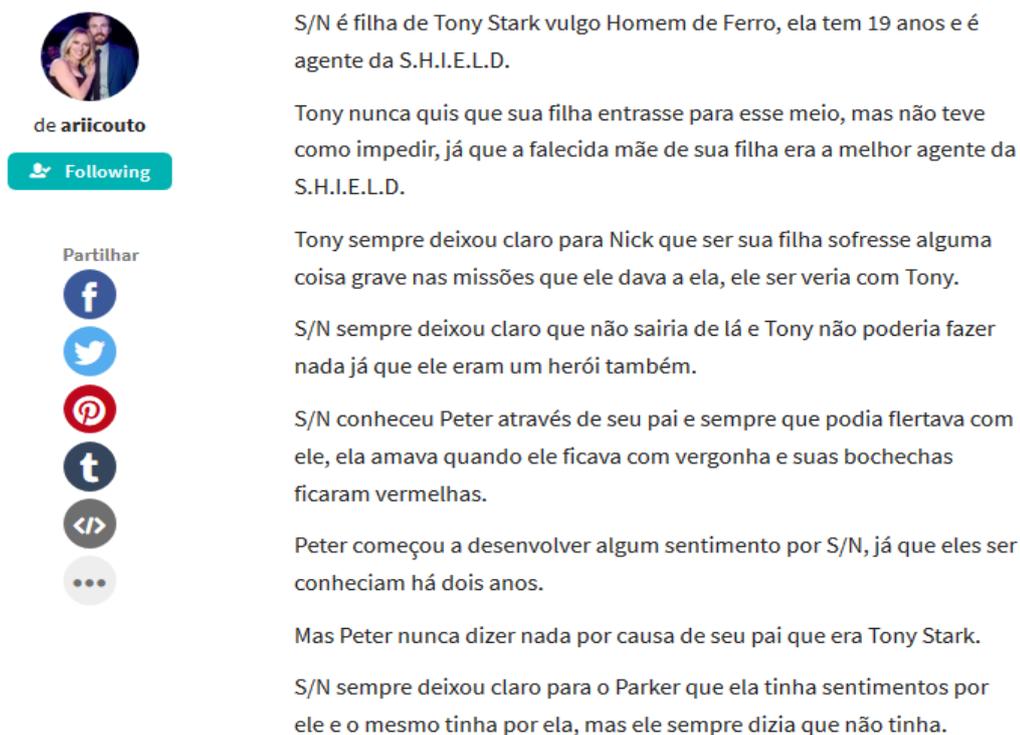
(Acesso em: 17 mar. 2020)

Nos textos produzidos por essa escritora, as passagens de narração, exceto os trechos de diálogos entre os personagens, são manufaturadas tais como registros cuja tipologia textual é prevalentemente descritiva, com traços do tipo injuntivo e, às vezes, com tom imperativo.<sup>119</sup> Outra característica importante é a sua produção em terceira pessoa do singular do discurso. Essa especificidade possui como foco manter os alicerces que sustentam as bases originais das

<sup>119</sup> Quando o texto é produzido em segunda pessoa do singular do discurso.

*Imagines Stories*: poder imaginar-se como o protagonista de um dado enredo, colocando-se, entretanto, no lugar do outro – no caso, o *wattpader* que confeccionou a história (Figura 26):

Figura 26 - Trecho da obra “*one-shot*” *Peter Parker (Homem Aranha)*, de @ariicouto



S/N é filha de Tony Stark vulgo Homem de Ferro, ela tem 19 anos e é agente da S.H.I.E.L.D.

Tony nunca quis que sua filha entrasse para esse meio, mas não teve como impedir, já que a falecida mãe de sua filha era a melhor agente da S.H.I.E.L.D.

Tony sempre deixou claro para Nick que ser sua filha sofresse alguma coisa grave nas missões que ele dava a ela, ele se veria com Tony.

S/N sempre deixou claro que não sairia de lá e Tony não poderia fazer nada já que ele eram um herói também.

S/N conheceu Peter através de seu pai e sempre que podia flertava com ele, ela amava quando ele ficava com vergonha e suas bochechas ficaram vermelhas.

Peter começou a desenvolver algum sentimento por S/N, já que eles se conheciam há dois anos.

Mas Peter nunca dizer nada por causa de seu pai que era Tony Stark.

S/N sempre deixou claro para o Parker que ela tinha sentimentos por ele e o mesmo tinha por ela, mas ele sempre dizia que não tinha.

Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 17 mar. 2020)

Ratificando as preconizações de Barthes (1988), as quais consideram o alheamento do escritor necessário à apresentação de seu produto textual a um leitor, alguns pesquisadores da área nos auxiliam a contatar outros horizontes acerca das histórias imaginadas, trazendo-nos um panorama decerto positivo em relação à prática literária virtual em análise. É a partir do ato de generosidade cuja origem se dá no leitor que a uma obra atribui-se essência, de acordo com aquilo o que o literato Alberto Manguel teoriza no título *Uma história da leitura* (2004). Clarifiquemos que ao término do curso de leitura tudo há de se unir, propiciando algo único. O leitor transforma-se exatamente no que lê porque “[...] o mundo que é um livro, é devorado por um leitor, que é uma letra no texto do mundo [...]” (MANGUEL, 2004, p. 127). Inserido nessa metáfora circular e infinita que Manguel determina à prática da leitura, o sujeito leitor, então, percebe-se como alguém capaz de apropriar-se de um texto que lhe é colocado, fato

consonante ao apontamento de Ong (1998, p. 118) de que “[...] o escritor precisa construir um papel ao qual leitores ausentes e muitas vezes desconhecidos possam se moldar [...]”.

Apesar da importância de corroborarmos com Manguel (2004), devemos ainda realizar uma relevante ponderação em relação aos seus contributos no que tange ao tópico em debate. Afinal, o estudioso crê que a natureza do texto é silenciosa até que sua leitura possa acontecer. Se a existência de um texto está condicionada ao gesto de generosidade de um leitor qualquer, fato acerca do qual não nos resta opções a não ser concordarmos, não necessariamente esse registro deverá se fazer silencioso para que possa ser contatado e, enfim, tomar alguma forma. Dizemos isso, pois ao se tratar das *Imagines Stories*, seu leitor, o qual sob tais moldes deveria ser o responsável por conceder voz ao texto, depara-se com um produto textual cuja estrutura baseia-se em uma *polifonia de vozes*<sup>120</sup> que dificilmente se aquieta a espera de um apreciador, encaminhando-se por trilha contrária àquela que Barthes (1988) prescrevera ao encomendar a morte do autor ou, ainda, ao afirmar na obra *O prazer do texto* (1987) que é preciso procurar um leitor sem saber onde o encontrar – “[...] não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute [...]” (BARTHES, 1987, p. 9, grifo do autor). Cabe aos admiradores dessas histórias de *Wattpad* conformarem-se à fala de outrem, que por intermédio de um ato tão generoso quanto à leitura, outorga-lhes o ensejo de se deleitarem naquilo o que outrora foi o seu silêncio imaginativo.

Tal resignação, entretanto, possui seu contraponto. Afinal, em *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça* (2017), Manguel não nos permite olvidar de que apesar de o leitor saber que as histórias são inventadas e que seus personagens vivem única e exclusivamente na imaginação dos autores, “[...] essa matéria feita de sonhos [...]” (MANGUEL, 2017, p. 127) age indiscriminadamente sobre as mentes dos receptores de textos como espécies de modelos relativos ao mundo no qual intentamos sobreviver, situação essa que data desde as frustradas advertências de Platão acerca do fato de que a leitura integra-se destituída da capacidade de nos ensinar aquilo o que há de mais verdadeiro e, justo por isso, não poder suplantar a vida. Parece-nos que os alertas preteritamente emitidos pelo filósofo não foram suficientes à força que tomara a prática literária no transcorrer dos anos. A Literatura demonstra ter se fundido à

---

<sup>120</sup> Reconhecemos a existência da expressão *polifonia de vozes* no sentido sugerido pelo linguista Mikhail Bakhtin – o conjunto de vozes que intervêm em um discorrer qualquer. Ainda que empregá-la nesta passagem não tenha se imbuído do propósito trazido à tona por tal autor, ao afirmarmos que as *Imagines Stories* são produtos de uma confluência de vozes, imputamos essa ocorrência ao fato de que esses textos – majoritariamente classificados sob a redoma das *Fanfics* – tem suas origens atinentes a concepções e idealizações subjetivas sobre figuras e artefatos culturais, o que impreterivelmente pode vir a se manifestar nas histórias imaginadas de *Wattpad* de maneira evidente, rompendo o silêncio sobre o qual um texto qualquer deveria hipoteticamente se embasar – isso, de acordo com a tratativa que alguns estudiosos concedem ao debate, entre Barthes (1988) e Manguel (2004), ilustrativamente.

vida de seus leitores de modo intrincado, e as variadas expressões provenientes do ambiente eletrônico representam exemplos de uma paisagem muito mais rica e poderosa em termos do que as *Imagines Stories* possam talvez ter aparentado existir. Independentemente de qualquer profecia platoniana, e a despeito da teorização de Barthes poder hoje ser refletida de maneira distinta quanto às suas preconizações originais, o crítico já havia-nos indicado que a natureza de um produto textual é múltipla porque esse é acolhido por leitores que são sujeitos de suas próprias experiências e, como consequência, responsáveis por conceder vida única ao texto – “[...] interpretar um texto não é dar-lhe um sentido [...], é, ao contrário, estimar de que plural é feito [...]” (BARTHES, 1992, p. 39, grifo do autor). Reside na singularidade do ato da leitura a multiplicidade que emana de cada leitor, imaginante ou alvo da imaginação do escritor.

Em face disso, outros pesquisadores da área apresentam argumentos desfavoráveis às práticas imaginativas no âmago da Literatura. Afinal, “[...] ações imaginárias não têm valor em si mesmas [...]” (EAGLETON, 2019, p. 85), afirmara-nos, assim, Terry Eagleton no título *Como ler literatura* (2019). Utilizando-se de exemplos bem-humorados sobre a capacidade de se imaginar como jararaca ou aspirador de pó, o crítico acende-nos uma luz de aura negativa, entretanto, relevante à condução de um debate substancial no campo literário, acima de tudo se dialogada junto ao caso das supracitadas *Imagines Stories*: “[...] nem sempre o imaginário é preferível ao real. Supor que o é, [...] indica uma atitude curiosamente negativa em relação à realidade cotidiana [...]” (EAGLETON, 2019, p. 85). Uma clarificação de caráter otimista é proposta por Eco, já nosso conhecido desde as anteriores teorizações. Em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), reconhece a importância quanto à necessidade de o leitor se fazer consciente em relação à narrativa enquanto história imaginada, o que não pressupõe que seu enredo seja construído sobre pilares levianos. Assim, menciona John Searle, quem acreditava que o autor finge dizer a verdade – recordemo-nos convenientemente de Fernando Pessoa.<sup>121</sup> Sob a perspectiva do literato italiano, conceber o papel de imersão imaginativa proposto pelas histórias que analisamos é dotado de viés acalentador, pois “[...] aceitamos o acordo ficcional e  *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu [...]” (ECO, 1994, p. 81, grifo do autor). Coniver com universos paralelos, ainda que distantes da realidade cotidianamente vivenciada, abranda a alma, aquieta o corpo e faz com o que o admirador do texto encontre uma forma no tumulto da experiência humana, conforme o prisma de Eco (1994, p. 93) acerca do narrar.

Ironicamente, um dos pronunciamentos de Murray (2003, p. 179) aparenta ter previsto o provável futuro que tomaria a produção literária eletrônica, uma vez que em tom de cautela,

---

<sup>121</sup> Referência ao seguinte verso, extraído do poema *Autopsicografia*, de 1932: “O poeta é um fingidor / finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente”.

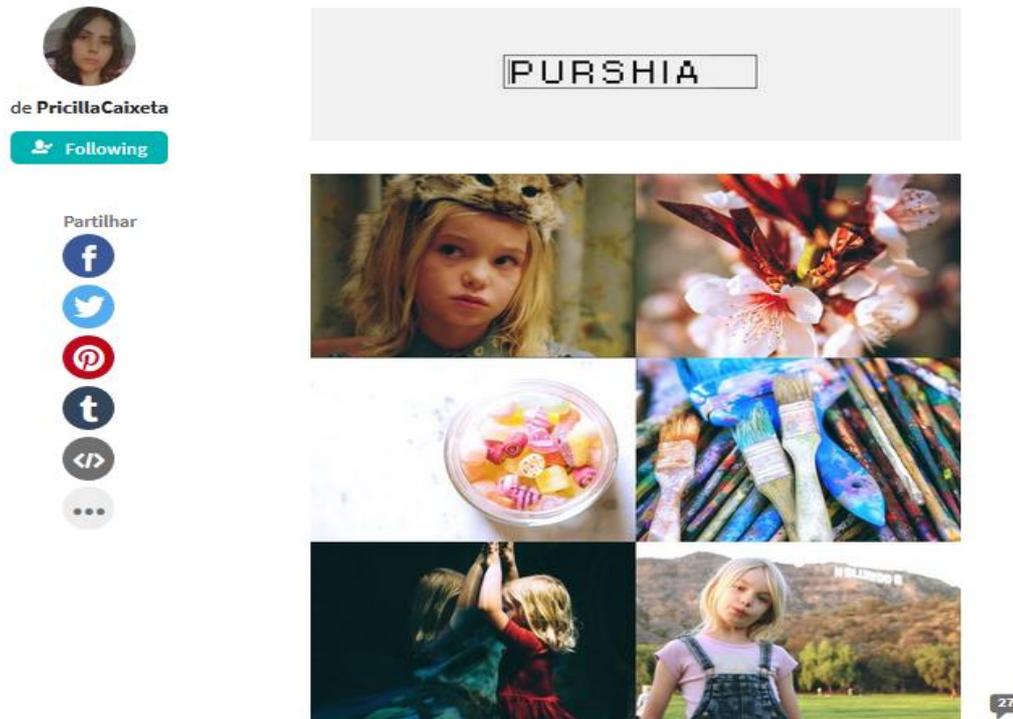
que cabe muito bem às circunstâncias de manufatura das *Imagine Stories*, condena os autores, que “[...] precisarão de um método concreto para estruturar uma história coerente, [...] como um enredo multiforme aberto à participação colaborativa do interator [...]”. Transcendendo as expectativas de uma Literatura que flerta junto aos tradicionais *Role Playing Games*,<sup>122</sup> alguns navegantes usuários de *Wattpad* acatarem de maneira enfática o que os olhares apurados de Murray propuseram à época vindoura – nossa atual temporalidade. Desvencilhando-se de uma realidade dissimulada na qual o que se apresenta ao leitor é o empréstimo de um papel que nem ao menos ele é capaz de controlar por suas próprias atitudes, os títulos assinados por @PricillaCaixeta manifestam a sofisticação que negligenciamos em *Wattpad, uma história*, registro de nossa autoria para esta tese. Como autora de uma extensa lista de produções, essa usuária reinventa-se ao desbravar os artifícios audiovisuais ofertados pelo *website* de modo a personalizá-los e, por esse feito, torná-los exclusivos aos seus enredos, proporcionando aos leitores estabelecerem contato e imergirem em seus universos narrativos. Suas inspirações originam-se de produtos midiáticos diversos, que vão desde os filmes e às séries televisivas, alcançando a Literatura e as composições de cunho musical. Em *Toda coragem que puder*, percebemos o uso espirituoso dos recursos oferecidos por *Wattpad* aos utentes da plataforma. Vale ressaltarmos que a referida escritora possui outras produções publicadas no *website*, entre obras avulsas e constituintes de sagas, como é o caso da trilogia *Com amor, May Rose*, durante a qual os elementos a seguir explanados também são trazidos ao processo criativo.

De acordo com a autora, a narrativa, bem como o elenco de personagens, foi inspirada nos acontecimentos que se desenvolvem no filme *Capitão fantástico*, lançado no ano de 2016. A fim de promover a ambientação dos leitores em relação à história, disponibilizara o *trailer* do longa-metragem e algumas informações básicas acerca de sua sinopse. Para apresentar os personagens do título, confeccionou elaboradas montagens contendo fotografias dos atores do filme em paralelo a algumas outras imagens capazes de inspirar os admiradores, dispondo-as no espaço destinado ao registro por meio da função de inserção de imagens. Isso ocorre com uma das protagonistas, chamada *Purshia*, assim como abaixo representado (Figura 27):

---

<sup>122</sup> Jogo por meio do qual os participantes assumem papéis de personagens e auxiliam no processo de criação de narrativas colaborativas. O jogo *Dungeons & Dragons*, da década de 1970, é o pioneiro.

Figura 27 - Apresentação de personagem da obra *Toda coragem que puder*, de @PricillaCaixeta



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 30 mar. 2020)

E antes que possa dar prosseguimento à escrita da obra, esclarece aos seus leitores que a interatividade no que tange ao desenvolvimento da história acontecerá em um espaço virtual à parte, na rede social do *Tumblr*.<sup>123</sup> Embasando-se no próprio universo ficcional, a *wattpader* manufaturara um *booktrailer*,<sup>124</sup> hospedando-o no *YouTube*, e organizou uma *playlist* de músicas para audição durante a leitura do texto, disponibilizando-a no *Spotify*<sup>125</sup> (Figura 28):

<sup>123</sup> Plataforma de *blogging* na qual é possível realizar a postagem de citações, imagens e vídeos. O *Tumblr* dedicado à obra *Toda coragem que puder* pode ser acessado no seguinte *link*: <http://www.todacoragequepuder.tumblr.com>. Acesso em: 30 mar. 2020.

<sup>124</sup> Tal como um trailer cinematográfico, o *booktrailer* apresenta-se como estratégia de divulgação do enredo pertencente a uma dada obra literária. É possível obter acesso ao *booktrailer* do título em discussão neste *link*: <http://www.youtube.com/watch?v=wYOCiMvHxio>. Acesso em: 30 mar. 2020.

<sup>125</sup> Equivale a um serviço de *streaming* de músicas, *podcasts* e áudios em geral. A *playlist* elaborada por @PricillaCaixeta para a sua produção literária encontra-se disponível no seguinte *link*: <http://open.spotify.com/playlist/0uxj2mCXGDoIFE44FHp4hQ>. Acesso em: 30 mar. 2020.

Figura 28 - Playlist da obra *Toda coragem que puder*, de @PricillaCaixeta



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 30 mar. 2020)

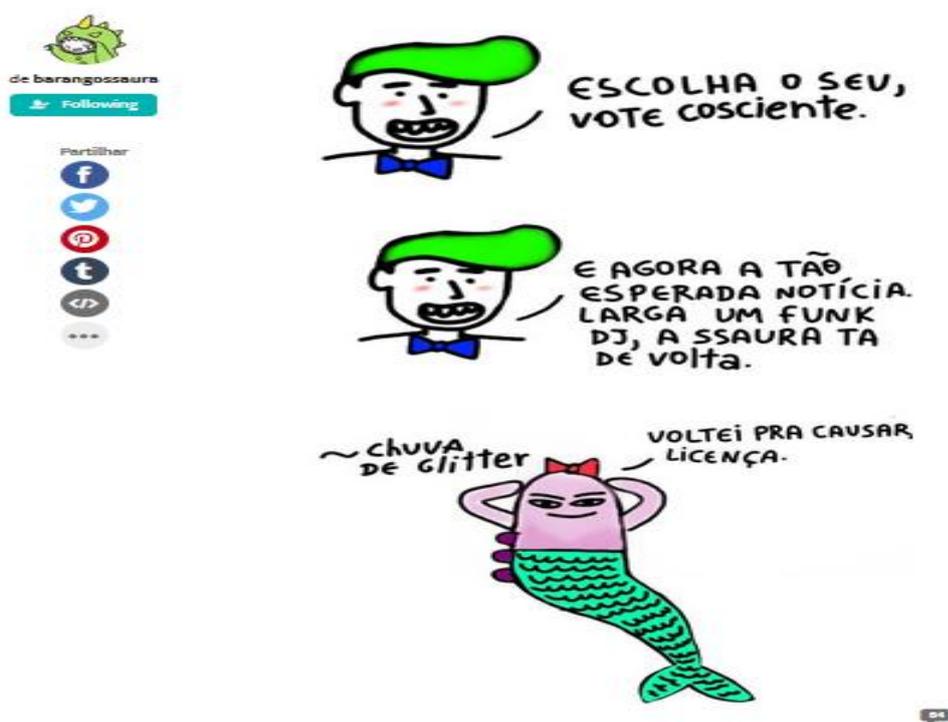
A elaboração daquilo o que neste estudo denominamos como *artifícios extraliterários* integram o arsenal de estratégias usadas por @PricillaCaixeta a respeito da disponibilização na grande rede de uma narrativa de caráter sinestésico, promotora de ampla combinação de sensações concernentes à leitura e, por conseguinte, à gradual exploração da obra em questão. Sendo assim, a prática referente à imersão no registro textual de sua autoria torna-se, de fato, uma peculiar experiência que contempla não somente a comum linguagem verbal. Semelhante à saga *Aika* (2015), produção assinada por Lúcia Lemos e acerca da qual pretendemos lançar olhares apurados em momento oportuno, *Toda coragem que puder* representa a circunstância na qual a Literatura conecta-se a outros modos e meios de se fazer expressar, alcançar e tocar o indivíduo contemporâneo que assume, para além da função de leitor, também aquela que diz respeito ao sujeito internauta e espectador da atmosfera das telas e suas respectivas linguagens que se dispõem ao seu deleite, mas exigem-lhe posicionamentos pertinentes às situações.<sup>126</sup>

Por fim, podemos ainda apresentar outro exemplo de vivência de leitura possível em *Wattpad*. Ganhadora na categoria “Narrativa Visual”, contemplada pelo prêmio *The Wattys* promovido no ano de 2016, a obra *Ssaura's HQ*, escrita pela usuária @barangossaura, faz-se peculiar em relação a outras produções disponíveis no *website*. Isso, porque a manufatura da história acontece a partir da confecção de desenhos cujas sequências são dispostas de maneira

<sup>126</sup> No próximo capítulo, almejamos explorar a questão acerca da prática de leitura no meio eletrônico.

análoga às populares histórias em quadrinhos. Por essa razão, não observamos a existência de registros escritos no espaço comumente destinado à publicação das narrativas. É interessante notarmos que a interface de *Wattpad* é utilizada apenas como ferramenta de divulgação das ilustrações, inclusas a partir do comando de inserção de imagens (Figura 29):

Figura 29 - Trecho da obra *Ssaura's HQ*, de @barangossaura



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 3 abr. 2020)

Na mesma seara, @Megami\_Mo também volta sua manufatura para o campo das artes sequenciais por meio de *Lebre e coelho*. Em caminhos distintos à *Ssaura's HQ*, o título citado organiza-se de maneira a apresentar em cada capítulo aquilo o que identificamos como sendo páginas de quadrinhos em formato comumente publicado no meio impresso (Figura 30):

Figura 30 - Trecho da obra *Lebre e coelho*, de @Megami\_Mo



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 3 abr. 2020)

Dentre os significados do vocábulo *caleidoscópio*, alerta-nos a atenção a alternativa figurada apresentada pela versão *online* do dicionário *Michaelis*, de “[...] sucessão vertiginosa rápida, com sensações de cores variadas [...]” (MICHAELIS, 2015). A despeito do sentido alegórico que o objeto óptico constituído por placas de espelho e fragmentos de vidro possa representar no cerne de nossa discussão, é exatamente a noção literal que torna mais evidente o que Murray (2003, p. 159) objetivou expor ao se apropriar do aparelho a fim de dissertar acerca da multiplicidade a qual dispõe a Literatura Eletrônica – “[...] a cada movimento, combinações simétricas, variadas e de várias cores [...]” (MICHAELIS, 2015). É assim que as obras sobre as quais anteriormente explanamos apresentam-se no universo de criação literária ciberespacial: são as faces de uma prática que reflete a conjuntura sociocultural da atualidade, circundada pelo estabelecimento dos pilares das novas tecnologias digitais enquanto esteios fundadores de uma realidade plural e repleta de viabilidades de ser, estar, ler e se conectar.

Para além da metáfora do caleidoscópio sugerida por Murray (2003), a popular alusão que se realiza acerca do texto como *tecido* também aqui nos interessa, uma vez que a ela nos

reportamos em algumas específicas passagens da presente pesquisa. No início deste capítulo, por exemplo, ao nos ancorarmos nas constatações de Lemke (2010), pudemos afirmar que um texto qualquer cuja gênese ocorre no ciberespaço equivale, obviamente de maneira simplória, ao conjunto de recursos digitais que o constitui como tal e vice-versa. No decorrer dos estudos voltados à confecção desta tese, deparamo-nos com devaneio teórico de Barthes (1987, p. 82) que enfatiza exatamente essa questão. O professor crê na ideia gerativa, ou seja, “[...] de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo [...]”. Não trazemos o referido excerto ao conhecimento somente para fins de sustentação teórica, mas pelo fato de que a essa reflexão o estudioso acrescenta a figura do leitor como centro de convergência de tudo o que um registro pode vir a se tornar ou a ele significar. O texto e o seu leitor, portanto, tornam-se uma unidade, porque o “[...] o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia [...]” (BARTHES, 1987, p. 82). A *Hifologia*<sup>127</sup> barthiana, quando transposta ao contexto da manufatura de textos virtuais, pode nos conduzir a compreender essa relação que o leitor firma não com o autor, mas, sobretudo, com seu texto. É a relação que perpassa o olhar que se lança às diversas texturas assumidas por um registro e alcança os mais diferentes níveis de compreensão a respeito de um produto textual eletrônico. Surge, então, um leitor que antes imergido no texto, torna-se *multifacetado*, tal como as linhas que constituem as tramas do tecido – ou ainda, os espelhos que permitem a alguém assistir ao espetáculo proporcionado pela fusão de cores e tons do caleidoscópio de Murray.

Além do território virtual possibilitado por *Wattpad*, há autores e leitores interceptados por um contexto no qual a revolução tecnológica implica considerarmos a atuação pertinente a cada uma de suas funções e o que esse fato pode vir a ser capaz de contribuir às perscrutações que realizamos neste estudo. Para que essa questão se efetive, no próximo capítulo iremos dar início a uma discussão por meio da qual a dinâmica da Literatura Eletrônica é que irá ditar os nossos passos rumo à total imersão no contexto da produção literária do ciberespaço. Assim como procedemos até o momento, os títulos e as autoras selecionados como *corpus* de análise da produção, *After*, de Anna Todd, e *Aika*, de Lúcia Lemos, serão trazidos ao debate.

---

<sup>127</sup> Neologismo por meio do qual Barthes (1987) referencia-se à *Teoria do Texto*, sendo que *hiphos* corresponde ao tecido e à teia produzida pela aranha.

#### 4 CONEXÕES: DO AUTOR AO LEITOR, NASCE, ASSIM, UMA LITERATURA

Não tão próximo quanto antes nos atrevemos a estar, a julgar nossa completa imersão no universo da plataforma que corresponde ao objeto desta pesquisa, agora nos disporemos a apreciar a Literatura da cultura digital de um local distante,<sup>128</sup> porém, ainda atentos à *Wattpad*.

Neste capítulo, cada seção que o integra promove debates *sine qua non* à compreensão da prática literária que decorre do uso das ferramentas digitais. Tais seções foram organizadas tendo por finalidade traçar *conexões* de raciocínio que partem dos primórdios da autoria no ambiente eletrônico e dos embates que são próprios à assunção da condição em solo nacional. Após isso, vai ao encontro de um cenário no qual ocorre a celebração do autor e de sua obra, acima de tudo, graças à dificultosa superação das problemáticas relativas ao tecnoentusiasmo. O leitor como tal e também enquanto fã, seguidor e navegante que integra uma comunidade, mais adiante, também será trazido ao conhecimento deste estudo. Por último, questões sobre aquilo o que implica a leitura no ciberespaço serão responsáveis por finalizar o presente ciclo de reflexões. Notabilizemos um interessante fato: o trajeto que escolhemos realizar inicia-se nos desafios que enfrenta o autor da atmosfera digital e, não poderia ser diferente, é encerrado – porém, jamais esgotado – com a elucidação do painel das adversidades do leitor-internauta. Entrementes, promovemos um vislumbre de tais personagens sob a querela das mídias e afins.

Recordemos o fato de que autores e leitores já protagonizaram a tese, tratando ter isso acontecido no capítulo que nos precede. Todavia, à oportunidade, esses elementos essenciais à manufatura da arte literária foram concebidos em suas atribuições sob o espectro de estudo vinculado à *Wattpad*. No texto que a partir desta introdução irá se prosseguir, é a Literatura, especificamente quando cuja origem acontece no âmago ciberespacial, aquela encarregada de circunstanciar, *conectar* e dar suporte à trilha que aqui propomos. Apesar disso, nosso objeto de pesquisa, a plataforma virtual de autopublicação literária *Wattpad*, bem como as obras e as autoras elegidas à análise, far-se-ão evidentes no percurso que se inicia, enfim, neste instante.

##### 4.1 O AUTOR DA CULTURA DIGITAL E O PROBLEMA DO TECNOENTUSIASMO<sup>129</sup>

Assim como o leitor da contemporaneidade digital possui as mesmas múltiplas facetas que apresentam as obras literárias eletrônicas nas quais se regoziza, é também o autor que as

<sup>128</sup> Referência à obra *A literatura vista de longe* (2008), da autoria de Franco Moretti.

<sup>129</sup> Esta seção foi inspirada nas argumentações que propomos no artigo *Aborrescências, crises e #likes: as faces da literatura juvenil brasileira na contemporaneidade digital* (2020), de nossa própria autoria.

escrevem derivado dessa mesma pluralidade nunca cessada, em constante *continuum*. O autor que exerce o seu ofício na cultura digital está à espreita daquilo o que para ele, na realidade, figura-se tão claro se comparado ao incerto e doloroso futuro dos remanescentes escritores de uma época tecnologicamente desconectada, quando ainda não podiam se apoiar nos *likes* e a esperança que lhes pairava advinha apenas de talentos primorosos ou bons contatos editoriais. Sua probabilidade de glória é tão expressiva quanto à possibilidade da queda de sua conexão, mas é o êxito durante as etapas do processo de autoria que o tornará capaz de ascendê-lo.

Esta ocasião é favorável à referência quanto ao destaque presente no título da seção que atualmente discorreremos. O autor *da* cultura digital tem sua gênese em meio ao advento das tecnologias da nova era. É aquele que nasce, em sua grande maioria, não por aquilo o que a conjuntura ciberespacial e suas muitas faces podem lhe propiciar, mas devido a ela mesma. É o indivíduo que impelido a escrever, encontra no limitado espaço das telas computacionais ou pertencentes a outros dispositivos o adequado ensejo do qual necessitava para extrapolar, paradoxalmente, as balizas de sua condição ou da própria Literatura que aprendera a nomear como tal. Esse mesmo sujeito, quando lhe convém assumir o lugar enquanto escritor, também se presta como autor *na* cultura digital, porque, incontestavelmente, é contemplado por esse sistema. A despeito da veracidade dessa premissa, o escritor que é abarcado por tal contexto nem sempre deve sua imanência à dinâmica de natureza tecnológica e, quanto a esse episódio, aqui o relegamos a segundo plano, mais especificamente à seção que ainda virá a se suceder, posto que agora nosso enfoque se deterá no autor *da* era digital e em alguns de seus desafios.

Por ora, iniciemos a trilha do ponto dotado de maior coerência. Isto é, daquilo o que cremos organicamente contextualizar o princípio da trajetória do escritor que atua na *Web*. Obviamente, se hoje é possível expressar-se literariamente na Internet, esse fato não se deve somente à revolução tecnológica cujo *boom* ocorrera na transição entre os milênios. Decerto, sem que houvesse o desenvolvimento dessa ocorrência, os debates contemplados por esta tese jamais seriam viáveis. Nesse momento, o que mais nos motiva é procurar entender como a função autoral<sup>130</sup> assumida por um indivíduo comum tornara-se possível em tempos digitais, indo além de questões relativas ao acesso às ferramentas necessárias e ao ambiente eletrônico – item a respeito do qual almejamos descortinar suas principais problemáticas. Sendo assim, os contributos da autoria de Zygmunt Bauman, sociólogo, serão de valia à nossa perscrutação. Em sua célebre produção teórica *Modernidade líquida* (2001), o referido crítico nos alude à peculiar metáfora de uma temporalidade fluida assim como os elementos de natureza líquida.

---

<sup>130</sup> O termo é aqui empregado sem quaisquer relações com a expressão cunhada por Foucault.

Pautada em sua fragilidade, a época corrente se constitui, por conseguinte, também maleável, o que *respinga* – utilizando-nos do campo semântico concernente à analogia – nas relações do meio social, dentre aquelas de ordem cultural, política ou econômica. Os movimentos ligeiros, singulares àquilo o que é abarcado pelo tempo presente, decorrem da leveza que determinado setor ou específica entidade passam a deter defronte a inconstância conferida pelo esvanecer relativo às crenças e aos valores que até então lhes respaldavam. Essa efemeridade alastra-se, ou seja, *entorna*, de maneira a transformar o que antes era sólido em algo pouco palpável.

Podemos cogitar que a então solidez social citada por Bauman, a fim de nos justificar o derretimento dos sustentáculos que alicerçavam a Humanidade até o término do século XX, equivale àquela que no campo da produção artística, incluindo a Literatura, responsabilizou-se por prover a essa forma de arte os espaços ocupados por personagens atuantes nesse cenário, sem quaisquer direitos de transgressão. Desde já, no início deste milênio, ao publicar tal obra, o estudioso parecia temer os efeitos que o surgimento das novas tecnologias digitais poderia afligir à ordem social e tudo o que compreendia – nos termos do autor, uma “[...] orgulhosa invenção dos tempos pioneiros da cibernética [...]” (BAUMAN, 2001, não paginado).

O posicionamento de Bauman (2001), expressado ainda próximo à passagem entre os séculos, figura-se conveniente a uma época na qual pouco parecia se conhecer ou, até mesmo prever, algo acerca do que a revolução das máquinas computacionais poderia ser capaz de nos ofertar. Todavia, sua proposta teórica sobre a instabilidade prevalente no mundo globalizado e tecnologicado – ademais, *conectado* – trouxe aos pesquisadores da área dos Estudos Literários a viabilidade de se pensar na atualidade, cujos lugares outrora estabelecidos aos envolvidos durante o processo de manufatura literária – entre autores, leitores e editoras, por exemplo – sujeitaram-se à volubilidade inerente aos tempos líquidos e incertos quanto ao ser e o estar.

Nossas argumentações prévias nos servem como base para defender a noção de que o esmaecimento dos pilares imbuídos da função de sustentar alguns elementos da sociedade, tais como as relações afetivas, trabalhistas ou questões atreladas a uma subjetividade humana – análogo à ênfase que é outorgada por Bauman (2001) ao seu discorrer –, também institui-se presente na seara artística – e, no caso desta pesquisa, remetemo-nos à arte literária. Tal fato assim se desenvolve, porque observamos um câmbio frequente não somente no que tange às funções que podem ser assumidas por alguém que se faz autor de Literatura, desde roteirista da adaptação cinematográfica de sua obra à *celebridade literária*, ilustrativamente. Entretanto, acima de tudo, à possibilidade de um sujeito dantes apenas internauta ou espectador lançar-se, também, como autor de suas próprias narrativas. Nesse sentido, a ideia anteriormente trazida constitui-se contundente, ou seja, o fato de que a gênese das novas tecnologias da era digital é

o marco responsável por proporcionar aos sujeitos comuns uma conjuntura propícia à autoria, passando a ocuparem lugares que apenas nomes consagrados pela crítica poderiam o fazer ou, ainda, aqueles que haviam se preparado em termos acadêmicos, especializando-se na área.

Consonante aos nossos devaneios, esse pesquisador, à frente de *A cultura no mundo líquido moderno* (2013), compara o tempo presente, o qual nomeia como *modernidade*, a uma arena que abriga “[...] batalha constante e mortal travada contra todo tipo de paradigma [...]” (BAUMAN, 2013, não paginado). É exatamente esse o ponto nevrálgico do debate proposto pela atual seção: guarnecidos com os holofotes voltados à prática literária do ambiente virtual, apontamos luzes – e perspectivas – a uma manufatura cujos autores, outrora encarregados apenas de seus papéis enquanto apreciadores ou testemunhas de transfigurações da Literatura, vêm atuando em sentido contrário aos dispositivos impostos por uma aura de previsibilidade, tendo em vista a expressividade, sobretudo literária, propiciada pelo ciberespaço.

A ordinariedade que substancia a *cultura*, assim como sugerido por Williams (2015), estudioso do qual tomamos de empréstimo a noção que circunda o domínio de discussão desta tese,<sup>131</sup> enfim, também faz-se relevante no debate que guiamos. Reportamo-nos ao seu aporte teórico objetivando corroborar com uma das significações atribuídas ao conceito em destaque, empregado a fim de designar “[...] processos especiais de descoberta e esforço criativo [...]” (WILLIAMS, 2015, p. 5), tais como as artes e os saberes. Inusitadamente, a definição que nos é apresentada por Williams (2015, p. 12) em relação à cultura, entendida como “[...] produto de uma experiência pessoal e social empenhada de um indivíduo [...]”, assemelha-se ao viés a ela associado após se instaurar, nesta temporalidade, a liquidez a respeito da qual nos anuncia Bauman (2001). Isso nos parece excepcional, pois, não devemos nos olvidar, Williams (2015) escrevera seu ensaio em meados da década de 1950, quando Bauman (2001) ainda não havia publicado o seu título – ainda que o contexto Pós-Guerra no qual *A cultura é algo comum* fora produzido tenha servido de inspiração ao cenário preconizado por Bauman em sua obra.<sup>132</sup>

Depois de extinta a solidez que estabilizava e, como consequência, normatizava o que acontecia no âmbito social e em seus vários setores, segundo Bauman (2013, não paginado), “[...] as tarefas de que a cultura até então se incumbia [...] passaram a ser realizadas de outras maneiras e com ferramentas diversas [...]”. Eis, então, o aspecto no qual as teorias de ambos os pesquisadores parecem convergir em prol da seara contemplada pelo presente estudo: se a “[...] cultura agora é capaz de se concentrar em atender às necessidades dos indivíduos [...]” (BAUMAN, 2013, não paginado), a mesma é *de todos e para todos*, conforme preteritamente

<sup>131</sup> Conforme consta no início do primeiro capítulo de nossa pesquisa.

<sup>132</sup> Obra originalmente publicada no ano de 1999.

nos trouxe à luz os contributos de Williams (2015). Logo, sendo a cultura algo pertencente ao sujeito, há muito destituído da possibilidade de nela intervir ou se considerar por ela abarcado, a dissolução de tudo o que antes era sólido atualmente define o horizonte da Literatura que se delinea no domínio da grande rede: com maior facilidade, a intenção literária<sup>133</sup> pode advir de quaisquer indivíduos se colocada em paralelo àquela que observamos historicamente.

Há alguns anos, por intermédio do título *Mutações da literatura no século XXI* (2016), a professora Leyla Perrone-Moisés afirmara que as pessoas alfabetizadas poderiam alcançar a Literatura desde que a ela se conduzissem. Nessa obra, a autora se referiu ao cânone literário e ao exercício da leitura. Contudo, quando trazida ao debate de nossa pesquisa, a reflexão que nos apresenta é elevada a um patamar especial ao ser pensada sob os efeitos de uma revolução tecnológica a qual não somente contempla a viabilidade de se vivenciar uma imersão textual ainda mais ampla em relação àquilo o que tange o texto impresso – em respeito ao arsenal de obras, por exemplo –, mas também de explorar o terreno de expressão e partilha da Literatura. Em outros limites, propomos considerar sua menção em sentido oposto, isto é, lê-la de modo a entender o movimento por ela descrito – do leitor que ruma em direção a um dado título – também possível em via contrária – de um sujeito qualquer que é capacitado a tornar-se autor e ir ao encontro da Literatura enquanto lugar de manifestação, revelando a sua subjetividade. Para além do saber acerca daquilo o que a alfabetização pode nos prover, acreditamos que são as novas tecnologias digitais também imbuídas da responsabilidade pela conquista de lugares viáveis à leitura, conforme nos preconizou Perrone-Moisés (2016, p. 62) ao se ater a tal seara, ademais, espaços à produção de uma Literatura que é intrínseca à contemporaneidade.

Os arroubos românticos os quais circunstanciam a vasta atmosfera de positividade que abrigou aqueles que nesta tese elegemos denominar como *tecnoentusiastas*, também estão presentes na atualidade, apesar de significativamente diferentes. No entanto, esse êxtase que influenciou o acolhimento em relação à revolução tecnológica, quando próximo ao término da década de 1990 e do início dos anos 2000, assinalado por visão majoritariamente benfazeja em vista de uma percepção comedida que alguns pesquisadores, até mesmo como Bauman, defenderam no decorrer de sua herança de ensinamentos, encontra-se hoje consolidado na idealização de que uma vez descoberta e difundida a Internet, ela estará ao alcance de *todos* – por óbvio, não no que se refere somente ao acesso, mas, especialmente, às suas possibilidades. Quando nos referimos a alguém utilizando-se o termo *tecnoentusiasta*, fazemos alusão àquele que ao se demonstrar extasiado com o arsenal de viabilidades da era digital alheia-se, quase

---

<sup>133</sup> Aqui, não nos referimos à terminologia sugerida pelo legado de Compagnon (1999). Simplesmente, dizemos a respeito do desejo que um sujeito possui de produzir o que compreende como Literatura.

sempre em similares proporções, às inconsistências e problemáticas oriundas desse fenômeno. Tomar um posicionamento distinto em relação a esse grupo não se configura motivo para nos considerarmos *tecnocéticos* – se assim pudéssemos denominar o outro extremo –, mas sim, *tecnoconscientes*. É preciso esclarecermos que não concebemos o *tecnoentusiasmo* como um problema, assim como o título da seção porventura tenha sugerido, a não ser que essa conduta impossibilite o vislumbre em relação à totalidade da dinâmica tecnológica e o que ela acarreta – ou não – a diferentes grupos sociais ou culturais de uma determinada localidade.

No ensaio *Digital natives, digital immigrants* (2001a), o educador Marc Prensky alude-se ao indivíduo nascido entre os anos de 1980 e 1990, quando ocorrera a vulgarização das máquinas computacionais caseiras e, mais tarde, a disponibilização do acesso à inter-rede. A esse seletivo grupo, outorgou-lhe a designação de *nativos digitais*, contrapondo-se, com isso, à anterior geração constituída por *imigrantes digitais* – vale ressaltar, aqueles que além de não terem sido coniventes às mutações propiciadas pelo advento das novas tecnologias, de modo similar, e devido a essa razão, também não acompanharam seus avanços e empreendimentos. *Aborrescências, crises e #likes: as faces da literatura juvenil brasileira na contemporaneidade digital* (2020), artigo de nossa autoria, contempla algumas das singularidades peculiares ao grupo em voga: “[...] se tudo é novo para a criança nesse pequeno grande âmbito relacional, as telas dos dispositivos responsabilizam-se por ampliar ainda mais a experiência. Ousados, zapeiam entre os canais televisivos, navegam no ciberespaço e divertem-se com os *games*, tal como se não houvesse limites [...]” (CELESTE; FERREIRA, 2020, p. 22, grifo dos autores).

Prensky (2001a), ao nos relatar os resultados de seus devaneios a respeito dessa nova categoria social – e cultural – da população mundial, deteve-se às particularidades do público de nacionalidade estadunidense, já que é natural dos Estados Unidos da América. É por esse tal motivo que aqui nos deparamos com a necessidade de dedicarmos luzes prudentes às suas colocações, notoriamente fundamentadas na realidade vivenciada em território estrangeiro. Embora isso se configure circunstância verídica, no mesmo ano no qual publicara seu texto, por intermédio da produção de uma sequência intitulada *Digital natives, digital immigrants, part II: do they really think different?* (2001b), o professor aparenta-nos evocar preocupação sobre a possibilidade de homogeneização concernente ao montante de sujeitos cujas criações ocorreram no cenário referente à popularização das tecnologias computacionais. Essa questão não representa o escopo de sua tese, mas a argumentação de que “[...] o ambiente e a cultura nos quais as pessoas são criadas afetam e até mesmo determinam vários de seus processos de

pensamento [...]” (PRENSKY, 2001b, p. 3),<sup>134</sup> reflete-se na seguinte e inquietante indagação: afinal, os nativos digitais da atual geração são tal como Prensky preteritamente nos ponderou?

Considerando o cenário nacional em perspectiva àquele no qual vivem os estrangeiros, sobrelevamos as discussões tangentes a uma provável distribuição desigual de recursos. Daí, negligenciar a existência daqueles que não possuem condições de acesso à *World Wide Web* e nem ao menos aos aparatos necessários a essa ação, certamente não se refere à melhor opção. Quando demandamos saber se “[...] estariam todos [...] realmente interessados em tornarem-se surfistas ciberespaciais [...]” (CELESTE; FERREIRA, 2020, p. 23), almejamos, sobretudo, estar a par da conjuntura que nos induz a realizar questionamentos tais como esse, atribuindo às pretensas teorizações um viés analítico desprovido dos perigos do romanesco tecnológico. Ousamos embasar nossa argumentação em fonte outra. O geógrafo brasileiro Milton Santos, quando em *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal* (2001), torna público um conceito que muito nos agrada e é estimado para esta seção. Seu devaneio a respeito do fenômeno relativo à globalização interessa ao debate sugerido, pois, curiosamente, considera a existência de noções diversas e concomitantemente divergentes que constituiriam concepção de senso comum a qual, *a priori*, compreende essa dinâmica de integração global enquanto processo hábil a exalar os princípios ditos democráticos, substanciais à sociedade. Destarte, a *globalização como fábula* advém da inautêntica ideia do mundo tal como insistem em nos fazer crer. De modo geral, a *fábula*, gênero narrativo, corresponde àquela por meio da qual se conta uma história de caráter educativo, quase sempre envolta por analogias culturais. No específico caso da terminologia de Santos (2001, p. 19), a globalização é difundida como aquela na qual a informação está ao alcance de todos, bem como o mercado faz-se dispositivo homogeneizador, nunca, jamais, apto a segregar. Assim, a ideologia prevalente é responsável por delinear uma ilustração cujos traços desviam-se do esboço original – o mundo tal como é. Estaríamos, portanto, “[...] diante da presença de uma ideologização maciça, segundo a qual a realização do mundo atual exige como condição essencial o exercício de fabulações [...]” (SANTOS, 2001, p. 19). Acreditamos que um novo título fabulador, lançado há algum tempo, tem sido amplamente celebrado: *a Internet conecta-nos e abranda as nossas diferenças*.

Supomos que o processo de globalização ao qual se sujeita a Humanidade vincula-se, em parte, às comuns prerrogativas digitais – a saber, expressões, relações e posicionamentos democráticos – a partir da pretensão quanto à diluição de fronteiras, ademais, ao rompimento de barreiras invisíveis, mas desde sempre presentes entre as nações. Para além da idealização

---

<sup>134</sup> “The environment and culture in which people are raised affects and even determines many of their thought processes”.

das máquinas, sua conexão a uma inter-rede decerto tenha viabilizado o que Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), entendeu como *dinâmica da integração mundial*, decorrente do desaparecimento dos limites assinalados com vistas ao confinamento. Trata-se de comparação descontextualizada, porém, apoia-nos a compreender tal movimento: se até mesmo Prensky (2001b) admitiu a influência de alguns fatores externos no que se refere ao desenvolvimento das habilidades cognitivas apresentadas por nativos digitais, sustentarmos aquilo o que Hall (2006, p. 59) nos propõe vem a se tornar algo demasiado complexo, ou seja, a noção de unificação que a cultura nacional esforça-se em preconizar para reunir os membros de uma nação em um mesmo contingente, fadando ao esquecimento diferenças entre classes ou etnias. Claramente, no domínio de debate ao qual nos debruçamos, referimo-nos àquilo o que toca distinções de acesso e consumo relativos às tecnologias e aos Letramentos Digitais, bem como às intempéries que enfrenta um pretense autor em relação ao seu reconhecimento. Em virtude desse panorama, portanto, é preciso esclarecermos que aqui nos apropriamos das teorizações da autoria de Hall para aplicá-las ao microssistema sociocultural constituído por um específica parcela populacional, integrada por autores (e) nativos digitais brasileiros.

Corroboramos com o anseio do supramencionado sociólogo, atormentado por dúvidas que perpassam a eloquência atribuída à nação: seria a identidade nacional possuidora de força tamanha capaz de anular e subordinar uma identidade de natureza cultural? É o próprio autor aquele que nos esclarece o fato de que a cultura atrelada a uma específica nação tenha de ser concebida, ao invés de dispositivo unificador, enquanto fator apto a representar a *diferença* como sendo a sua própria identidade (HALL, 2006, p. 61). Nas entrelinhas, compreendemos que essa equivale a uma das facetas que o processo de globalização nos sugere. Sendo assim, conceber as diferenças em relação à obtenção de acesso ao ciberespaço ou ao meio editorial, por exemplo, tornam-se um pouco mais palatáveis. Ora, vejamos: muito similar a como a um indivíduo qualquer pode não ser proporcionado o contato junto aos dispositivos eletrônicos, ademais, à Internet, o seu par, conectado, administrador de redes sociais ou do próprio perfil *online* em uma plataforma virtual de autopublicação literária, pode ser categorizado enquanto alguém não suficientemente bom a fim de que tenha o seu conteúdo digital aclamado. Então, em ambas as circunstâncias – espectador e internauta, respectivamente –, o poder regulatório acerca da possibilidade de alcance às novas tecnologias digitais ou à carreira no ramo literário inflige aos sujeitos em questão uma mesma sentença: a *diferença* em meio à suposta equidade vangloriada por um sistema nacional. Ao menos o fator da diferenciação eles têm em comum.

Em conformidade à precedente suposição de que a globalização encontra-se vinculada às vantagens da gênese da era digital, também acreditamos que é esse o processo que oferece

aos indivíduos, *a priori*, a viabilidade de *poder* contatar as ofertas tecnológicas, assim como *poder* atuar como escritores. Isso ocorre, pois a unificação inerente a esse fenômeno também nos brinda com outra duvidosa gratificação: o complexo poder democrático de enfim *poder*. Entretanto, se a enunciação popular alerta-nos de que desejar algo não significa efetivamente possuir o poder para realizá-lo, a globalização, ainda que abrangente, certamente lhe reitera – Santos (2001, p. 19), afinal, apontara-nos o mundo como ele realmente se esboça: *perverso*.<sup>135</sup> Dessa maneira, retornamos ao nosso dilema: a *diferença* talvez consista, desde os primórdios da tentativa de unificação global, no elemento essencialmente capaz de alicerçá-la.

Se um usuário do ciberespaço não logra alcançar êxito na publicação de seus textos em *websites* especializados, tais como *Wattpad*, ou não tem suas histórias entre as narrativas eletrônicas cogitadas para conquistar uma premiação virtual, a exemplo de *The Wattys*, estará sendo privado da construção de seu próprio lugar enquanto um alguém digno da atribuição do título de autor, ainda que referente apenas ao contexto digital. Ao nos ancorarmos na ideia de que o propósito fértil da atual sociedade resume-se à viabilidade de reconhecimento social, trazer à luz a seguinte assertiva configura-se como estratégia certa no que diz respeito ao debate que pretendemos construir: “[...] no sistema cultural assinalado pela presença do fio condutor que norteia os rumos desta contemporaneidade, mas segrega os sujeitos, cremos que o caráter incerto peculiar à probabilidade de se constituir igual é o que fixa a *diferença* [...]” (CELESTE; FERREIRA, 2020, p. 26, grifo dos autores). Partindo dessa premissa, desejamos clarificar o fato de que se faz necessária cautela ao nos assegurar de que todos desfrutem de condições semelhantes de *acesso*, *navegação* ou *gratificação* no ambiente *online*. Seguindo essa ordem hierárquica, adiante, manifestamos pontuais constatações e as relacionamos com os aspectos circunscritos ao campo temático abordado pela seção em desenvolvimento.

#### 4.1.1 Acesso

Há alguns anos, por mais extraordinário que isso hoje possa nos aparentar, cerca de quarenta milhões de habitantes brasileiros eram privados da viabilidade de navegação virtual. Uma pesquisa realizada nos últimos três meses do ano de 2018, mas popularmente divulgada por seu órgão promotor – o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) – durante o

---

<sup>135</sup> Não nos desfazemos da ideia de que a impossibilidade de acesso às novas tecnologias e ao universo de viabilidades por elas proporcionado, quando devidamente conectadas à inter-rede, seja algo infeliz. É preciso, porém, salientarmos sobre qual perversidade Milton Santos diz ao descrever a globalização. Trata-se de caráter devastador, incluindo alguns dos mais comuns problemas sociais, como é o caso da fome, do desemprego, da mortalidade infantil e do contágio de enfermidades outrora erradicadas.

primeiro semestre de 2020, demonstrara um percentual equivalente a 25,3% acerca daqueles que não possuíam oportunidades de contato com a *World Wide Web*. Desse montante, 20,6% eram moradores de áreas urbanas, sendo que a população da região rural contabilizou 53,5%. A *PNAD Contínua TIC*, denominação atribuída pelo IBGE à pesquisa que visiona estabelecer os parâmetros de observação ao setor relativo às tecnologias da informação e comunicação, também constatou que do contingente total de participantes emergem interessantes fatores que contribuíam à inacessibilidade brasileira à Internet. Dentre alguns a nós expostos, aqueles que mais alertam nossa atenção correspondem à incapacidade da utilização de seus vários recursos devido à ausência de saberes necessários para tal ação – 41,6% –, bem como a inexistência de motivação quanto ao manuseio dos dispositivos conectados à inter-rede – 34,6%. Para uma parcela do universo de entrevistados, não devemos nos esquecer, os custos envolvidos nesse trâmite impunham barreiras ao acesso, de modo paralelo ao oneroso valor dos equipamentos por meio dos quais poderia se tornar possível a efetiva exploração do ciberespaço – 17,5%. Uma nova pesquisa fora promovida próximo ao término de 2019, tendo sido seus resultados colocados à apreciação no ano de 2021, constatando-se poucos avanços. O cenário, porém, experienciou significativas alterações a partir de 2020, logo após a pandemia global do novo Coronavírus, iniciada nesse ano, implicando no distanciamento social e, conseqüentemente, na conexão entre os sujeitos por via eletrônica. Defronte a isso, o levantamento demonstrou um percentual igual a 90% de domicílios brasileiros com equipamentos conectados à *Web*, após, é claro, o enfrentamento de significativos desafios durante o período pandêmico.

As pesquisas em destaque consideraram o fato de os sujeitos possuírem equipamentos eletrônicos de natureza móvel, como é o caso dos aparelhos celulares do modelo *smartphone*, capazes de se conectarem a rede de dados móveis da operadora ou procedência alheia, o *wi-fi*. Os aplicativos de *Wattpad* e *Tap*, sem dúvidas, são protagonistas nesse campo. Inclusive, cabe lembrarmos de que Lau (2017) reconheceu o desenvolvimento do segundo empreendimento como sendo uma tática da empresa no que concerne a tornar possível o acesso ao universo das viabilidades de escrita, leitura e Literatura Eletrônica que preconiza. Infelizmente, no Brasil, os augúrios não são prósperos, posto que a disponibilidade de Internet 4G enfrenta problemas diversos que perpassam desde a ineficácia da infraestrutura até os valores que impossibilitam a determinado recorte populacional obter acesso à *Web*, demasiado distante da geração 5G.

Independentemente do que os fatores que incitam alguém a optar ou não por acessar a Internet possam nos elucidar, a impossibilidade de contato com a atmosfera eletrônica é algo que seguramente recai sobre a seara da Literatura – sobretudo se indivíduos que escolhem não acessar a grande rede tenham algum dia almejado tornarem-se escritores. Logo, exprimimos

preocupação com o grupo que pretende utilizar-se das ferramentas tecnológicas em prol da confecção de suas próprias obras literárias, ademais, de suas respectivas publicação e partilha. Contudo, essa viabilidade não lhe é ofertada. Defronte a duas opções, entre sujeitos que não a acessam devido às questões de cunho econômico ou aqueles que não o fazem em virtude de não possuírem saberes adequados para a referida finalidade,<sup>136</sup> optamos por aferir essa última, já que presumimos que o conhecimento a respeito das tecnologias de tempos contemporâneos e, acima de tudo, o domínio sobre os limites que delineiam suas essências, é importante para que haja um melhor aproveitamento em relação às suas (ciber)potencialidades literárias.

#### 4.1.2 Navegação

Ramificação integrante do conjunto das atividades sociais compreendidas pela área da Linguística Aplicada, os Letramentos Digitais são geralmente colocados em análise quando nos dedicamos a lançar perspectivas sobre quem realiza as práticas de apreciação e leitura de um dado objeto contemplativo. No entanto, é importante nos recordarmos de que uma obra confeccionada na Internet advém fundamentalmente de alguém que se predispôs a produzi-la a partir do arsenal de artifícios disponibilizados, e esse, sem quaisquer surpresas, corresponde ao autor de tal manufatura. Pressupõe refletirmos acerca daquilo o que tange a insuficiência quanto ao acesso a um navegador qualquer capaz de encaminhar o utente a uma plataforma voltada ao compartilhamento de narrativas eletrônicas. Na maioria das oportunidades, saber *onde* iniciar a produção não é a grande dificuldade apresentada, mas sim, *como* procedê-la.

Corroborando com o segundo capítulo desta pesquisa, a interface de *Wattpad* oferece ao seu usuário um conjunto de artefatos técnicos cuja conjuntura é capaz de tornar a vivência da produção literária ainda mais plural do que a própria Internet, *per se*, comumente propicia. Reiteramos que a navegação acontece de maneira simples e objetiva. Apesar disso, o saber em relação aos recursos que talvez possam viabilizar ao escritor o alcance de outras perspectivas à manifestação ambicionada, como é o exemplo dos programas anteriormente mencionados, de *Wattpad Stars* a *Wattpad Paid Stories*, não se configura como algo amplamente divulgado. Questões relativas ao interesse que deveria ser apresentado pelo escritor do meio ciberespacial não podem ser descartadas das reflexões que objetivam examinar essa faceta dos Letramentos da era digital – acerca da qual não nos ateremos. Entretanto, cremos que a mesma motivação

---

<sup>136</sup> Sabemos que outras variáveis são responsáveis por essa conjuntura. Trazê-las à pesquisa acarretaria adentrarmos em diversos domínios teóricos de discussão divergentes do objetivo primordial do estudo. Por isso, selecionamos apenas duas das quais julgamos relevantes para a apresentação de argumentos.

que *Wattpad* pretende instigar nos usuários ao disseminar o que logrou conquistar Anna Todd – apenas para citar uma das internautas de maior êxito do *website* –, deveria também fazer-se clara nas estratégias relativas à aderência do *wattpader* que deseja impulsionar sua carreira.

Atualmente, a prática da escrita envolve o manejo de ferramentas outras e específicas a fim de que aconteça a ampliação dos modos de expressão até então prevalentes. De acordo com a professora Ana Elisa Ribeiro, na obra *Escrever, hoje: palavra, imagem e tecnologias digitais na educação* (2018), a escrita é poder. Poder no sentido de energia, força e potência; poder que implica *poder* transformar a sua própria condição enquanto sujeito e, além disso, colaborar à constante mutação que tem experienciado a arte literária. Negar a exteriorização de universos paralelos, personagens desconhecidos ou enredos cativantes, por conseguinte, silenciaria toda uma geração cujo espaço de ocupação não será dedicado à concessão de voz, dignidade, ou até mesmo poder, conforme menciona em seu posicionamento. Ao contrário, a um local no qual, além de condicionados à adjetivação *nativos digitais* ou *conectados* sem ao menos saberem o que representa a revolução tecnológica do milênio, estarão à espreita do aprendizado integral que deveria ser parte eficaz e obrigatória do desenvolvimento humano. Afinal, na esteira de Lemke (2010, p. 470), também “[...] queremos pessoas que sabem coisas que querem saber e pessoas que sabem coisas que são úteis em práticas fora das escolas [...]”. Se não optássemos por assim proceder, argumentar a favor de uma Literatura que ultrapassa as expectativas da própria entidade que a acolhe significaria causa desprovida de sentido.

#### 4.1.3 Gratificação

Decerto, o reconhecimento quanto ao bom desempenho de um escritor do meio virtual origina-se, em grande parcela, com base em dados quantitativos associados às suas produções, assim como se sucede com autores cujos trabalhos não estão atrelados ao ciberespaço, porém, são lançados nesta contemporaneidade.<sup>137</sup> Contudo, além do número de *likes*, visualizações ou comentários que uma publicação literária de natureza eletrônica possa vir a reunir, existem outros dispositivos de legitimação capazes de tornar ou não a experiência ainda mais validada.

A anual promoção do concurso *The Wattys* pode aqui ser concebida como mecanismo de gratificação, ademais, por que não, *canonizador*. Se por meio dessa competição visiona-se estabelecer que uma produção possui elementos capazes de aloca-la em um patamar distinto em relação às demais, o que se preconiza, na realidade, é a prevalência de condições que a

---

<sup>137</sup> Discutiremos sobre o autor *na* cultura digital na próxima subseção.

elege como modelo literário eletrônico digno de imersão – audaciosamente, o *clássico virtual*. No entanto, fora do circuito da *World Wide Web*, o reconhecimento literário ainda se vincula à viabilidade de uma determinada obra figurar-se presente nas estantes das livrarias físicas, passo fundamental ao estrelato, por tempo indeterminado, na lista dos livros mais vendidos.

Diferentemente da dinâmica ciberespacial a qual, *a priori*, acolhe a todos, o mercado editorial de livros só irá se dar ao trabalho de se aposar das manufaturas literárias caso isso possa render-lhe lucro ou espaço comercial, por exemplo. Nossa Literatura Contemporânea, por essa razão, aparenta-nos não estar preparada para abarcar *quaisquer* autores, mas *todos* aqueles que corresponderem aos seus preceitos. Isso, pois, desde sempre assim aconteceu, não sendo capaz de transfigurar esse tal cenário nem mesmo a Internet. Porém, como já pudemos perceber, a ideia de totalidade insiste em se sobrepor às parcelas que constroem sua plenitude, revelando-nos, novamente, essa *diferença* sobre a qual já proferimos. Nesse prisma de análise, há curiosa situação no centro da qual se encontram as *wattpaders* responsáveis por assinar as obras que também pretendemos apresentar no capítulo seguinte. Enquanto a autora de *After*, Anna Todd, jamais participara dos concursos promovidos pela plataforma, e mesmo sob essa circunstância logrou gozar da adaptação de sua obra aos livros impressos e às telas fílmicas, Lúcia Lemos, frente à saga *Aika*, conquistara a premiação *The Wattys*, em 2016, ademais, uma menção honrosa do *Prêmio Bunkyo de Literatura*,<sup>138</sup> no ano de 2017, mas para ter sua história transposta a outras materialidades, ao menos como uma publicação impressa, precisou custear sua primeira tiragem de modo independente. Somente após alguns anos é que a sua produção fora admitida por uma editora. Ao final do primeiro volume da coleção, comenta aos leitores: “[...] Aika passou anos na gaveta e foi negada por muitas editoras. [...] Mas, em 2019, Aika foi aceita pela casa da Editora PenDragon, uma editora que é considerada pequena e que assumiu a responsabilidade de publicá-la como livro físico [...]” (LEMONS, 2019b).

Há pouco mais de uma década, a estudiosa Beatriz Resende, em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), afirmara-nos: “[...] a verdade é que os jovens escritores não esperam mais a consagração pela ‘academia’ ou pelo mercado [...]” (RESENDE, 2008, p. 17, grifo da autora). Tanto isso se constitui uma realidade, que obras como *Online* e *MaraudersGram*, as quais foram apresentadas no capítulo anterior, integram apenas alguns dos empreendimentos eletrônicos cujas estruturas desafiam a tradicional noção de texto literário e, ainda sim, são cotidianamente compartilhadas em *Wattpad*, demonstrando, de fato, um certo desapego às normatizações que a crítica desse campo prescreve aos autores.

---

<sup>138</sup> Concurso literário organizado pela Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social. Segue o *link* do *website* da entidade: <http://www.bunkyo.org.br>. Acesso em: 11 maio 2020.

Mais adiante, Resende (2008, p. 17) acrescenta-nos o fato de que tais sujeitos “[...] publicam como possível, inclusive usando as oportunidades oferecidas pela internet [...]”. A plataforma que nos dedicamos a perscrutar corresponde a uma exemplar ilustração à essa anterior citação. Além de outros espaços congêneres, todos os quais detentores de suas próprias regularizações, no contexto eletrônico evidenciado pela pesquisadora somos capazes de apontar viabilidades diversas ao navegante do ciberespaço, o futuro escritor. Afinal, existem recursos inusitados à publicação literária que vão desde o *crowdfunding*<sup>139</sup> até a participação em editais públicos de concursos os quais, em vias contrárias aos prêmios *The Wattys*, garantem o lançamento de um dado livro em formato impresso, por exemplo. Também é necessário considerar *Wattpad* e os demais *websites* do gênero como terrenos propícios ao encontro entre os autores iniciantes e as pequenas editoras. Todas as partes saem vitoriosas, considerando que os internautas, enfim, publicam suas obras, as editoras, por sua vez, têm seus nomes difundidos, e os públicos-alvo dos lançamentos aos quais se prestam são gradualmente definidos por conta dessa dinâmica. No plano digital, existe a possibilidade de se vender os próprios livros por meio da Amazon, livraria *online*. Nesse caso, as obras são comercializadas como *e-books*, sendo que o *upload* do conteúdo é realizado pelos autores associados ao *Kindle Direct Publishing* (KDP).<sup>140</sup>

Muitas são as variáveis que circundam a (des)valorização das obras de Todd e Lemos: o investimento que provém do ramo editorial de livros de cada país do qual advém os títulos; os aspectos da escrita que possam atuar como válvulas de interesse para um nicho específico; o alcance de seus feitos dentro e fora do ambiente eletrônico; as tendências mercadológicas; entre outras. Conquistar uma colocação no concurso *The Wattys* ou possuir um significativo montante de *views* e leituras são chamarizes ao público leitor, e mais, aos grupos editoriais. Com isso, desmistificamos uma provável e equivocada impressão de que nossa breve análise tenha previsto que alguns títulos em detrimento de outros são injustamente beneficiados. Aliás, não atribuímos um juízo de valor a este ou àquele escritor de *Wattpad*, muito menos com base em sua nacionalidade, já que até mesmo autores de origem brasileira, como é o caso de Chaiene Santos, quem assina a saga *Os filhos do tempo* (2015), além de ter conquistado um lugar de destaque na primeira edição nacional de *The Wattys*, usufruiu dos privilégios que comumente esperaríamos que um vencedor assim o fizesse: fora eleito como embaixador da

<sup>139</sup> De origem inglesa, o termo diz respeito às atuais práticas de financiamento coletivo, popularizadas a partir da expansão da Internet. Essa estratégia é utilizada em prol de diversas e distintas finalidades, desde a publicação de um livro até o lançamento de um álbum musical ou à abertura de uma empresa. Também pode ser vulgarmente referenciado no meio eletrônico como *vaquinha*.

<sup>140</sup> *Kindle Direct Publishing* é uma plataforma de autopublicação de *e-books* licenciada pela Amazon, livraria *online*. Para maiores informações, segue o *link*: [http://kdp.amazon.com/pt\\_BR/help/topic/G202172740](http://kdp.amazon.com/pt_BR/help/topic/G202172740). Acesso em: 12 maio 2020.

plataforma no Brasil e, em decorrência de seu sucesso, hoje integra o grupo *Wattpad Stars*. Vale lembrarmos que a esse *wattpader*, Bacharel em Odontologia, também fora oportunizada a publicação dos feitos literários sob o formato de livros impressos junto a diferentes editoras, mas preferiu investir em sua produção artística de maneira independente, ademais, via KDP. Por certo, a questão da localidade global não corresponde a uma intempérie que nos preocupa, especificamente quando trazida como contexto à realização literária, segundo nos informa Bellei (2012, p. 16) algo concernente ao fato de que a hegemonia, ainda que detenha o sentido de dominação, não carrega um *status* de exclusividade, “[...] o que quer dizer que as áreas periféricas do globo produzem também na medida do possível os seus textos [...]”.

Em suma, o que procuramos demonstrar é a ausência de padronização no que concerne às gratificações das narrativas que são confeccionadas e divulgadas na comunidade em voga. Embora a gama de argumentos seja extensa e devido a esse fato possamos ser confrontados à infeliz conjuntura na qual o relativismo faz-se audaz – mas muito pertinente, confessemos –, preferimos cogitar que são ocorrências tais como essas capazes de clarificar que a fluidez que designou a um sujeito comum a incumbência de *poder* aventurar-se como autor de Literatura – ideia que defendemos na introdução desta seção –, é análoga àquela que embasa os critérios que pensávamos ser categóricos ao alcance dos holofotes literários. Diante dessas incertezas, uma constatação precipitada pode ser crucial, conduzindo-nos a crer na inadequada percepção de que condecorações equivalem ao sinônimo de poderio, quando na verdade fazem emergir mecanismos de apartação que anunciam implicitamente as disputas no âmbito editorial.<sup>141</sup>

\*

Além das publicações em suas páginas do *Facebook* ou *Instagram*, hoje um internauta compartilha a *diferença* entre *poder* ou não ser aquilo ou aquele que deseja. Hall (2006, p. 74) comenta a respeito desse fato. Para o estudioso, as *identidades partilhadas* são responsáveis por estreitar as distâncias espaciais e temporais, propiciando aos envolvidos o consumo de um mesmo e idêntico produto final. Logo, em meio ao mercado global da totalidade, a vida faz-se mediada, uma vez que as fronteiras inexistem no tal mundo globalizado (HALL, 2006, p. 75). No estabelecimento comercial de culturas no qual se transformara a temporalidade corrente, os navegantes são convidados – um convite à obrigação – a elencarem, entre inúmeras opções, uma identidade a assumir. Em parte, isso se deve ao abrangente sistema cultural da atualidade

---

<sup>141</sup> Essa temática será retomada no último capítulo da tese em desenvolvimento.

que com base na concepção de Bauman (2013, não paginado, grifo do autor), “[...] exige que se adquira a aptidão para mudar de identidade (ou pelo menos sua manifestação pública) com tanta frequência, rapidez e eficiência quanto se muda de camisa ou de meias [...]”.

O nativo digital brasileiro é bonificado com esse encargo: “*ele é um nativo digital*”, dizemos orgulhosos ao nos referirmos ao jovem que hoje se encontra na faixa etária dos vinte aos trinta anos de idade. Intentamos, nesse movimento, acobertar a precariedade que assinala a possibilidade de conexão a mundos, realidades e temporalidades tão distantes e inusitadas. Afinal, sempre há duas faces sujeitas à apreciação. Como o próprio supracitado levantamento domiciliar de autoria do IBGE nos informa, houve, em contraponto, um expressivo aumento quanto ao número de brasileiros capazes de desfrutar da dinâmica digital, sobretudo entre os anos de 2017 e 2018, o que resultou na transição percentual de 69,8% a 74,7%, havendo um crescimento exponencial em direção ao ano de 2020, atingindo-se patamar de 90%. Contudo, como verificamos, a problemática não se aloja somente na inviabilidade de acesso. Também, acima de tudo, na incerteza que permeia a inserção desse sujeito no sistema hipermidiático que é abarcado por todo e qualquer espaço de manifestação virtual, seja ele literário ou não. E no primeiro caso, considera-se ainda o dilema da congratulação como autor de Literatura.

Confinar o perfil identitário do navegante brasileiro à máxima de que “*todos podem escrever a sua própria Literatura*”, atribuindo-se tal possibilidade ao avanço das tecnologias, sob o nosso ponto de vista, trata-se de iniciativa dissimulada, haja vista que ao nos decidirmos por desconstruir a identidade que prevalece como homogênea e dominante, igualmente nos desfazemos da fragmentação de uma categoria social cúmplice da contemporaneidade, por ela interceptada, mas, também, acolhida pelo processo de globalização que a unifica em toda a sua fragmentada existência. Então, o internauta a respeito do qual debatemos compartilha as suas múltiplas identidades, a respeito das quais destacamos algumas: ora o *nativo digital* que possui pleno acesso ao ciberespaço e *aquele* que não cogita explorá-lo, por consequência oriunda de diversas questões; ora o *autor* de Literatura que faz uso da Internet em benefício de sua produção e *aquele* que apesar de caminhar por trilhas aparentemente semelhantes se comparado ao primeiro, não obtém glória. Note-se que o emprego do pronome demonstrativo *aquele* ocorre de modo proposital – esse alguém para quem não possuímos uma denominação a fim de lhe nomear –, uma vez que não superara as expectativas depositadas por outrem. É por isso que a invisibilidade que se instaura sobre *aqueles* que por uma inconsistência do sistema não detêm seus lugares, não nos soa como um prenúncio apocalíptico, pois partimos da ideia de que essa situação é fidedigna diante do entendimento de Hall (2006, p. 75) acerca do fato de que as identidades da atualidade flutuam livremente. Esse estado invisível de ser e

estar poderia, então, servir como possibilidade identitária. Embora lógico, “[...] tamanho é o alcance das mídias e do mercado que nem ao menos os simpatizantes dessa faceta estão livres [...] quanto à escolha de uma posição a tomar [...]” (CELESTE; FERREIRA, 2020, p. 28).

No que diz respeito à função autoral, não se trata, por exemplo, das obras assinadas por Kéfera Buchmann<sup>142</sup> ou Camila Moreira,<sup>143</sup> mas da Literatura de *youtuber* e *wattpader*. Assim sendo, as partes passam a ser designadas pelo todo, e essa totalidade, não porventura, desintegra-se na inconstância da nação brasileira, fragmentada, hipoteticamente conectada, ainda em busca, na presente era, por sua(s) própria(s) identidade(s). É sob tal perspectiva que a liquidez da autoria contemporânea, no panorama da revolução tecnológica, parece *desaguar*.

Doravante, trazer à luz as assertivas propostas por Edgar Morin constituir-se-á algo de extremo valor ao percurso que escolhemos trilhar no presente capítulo. Conquanto, com vistas ao término da seção, um trecho de *Cultura de massas no século XX: neurose* (1997) encontra aqui um contexto adequado para cotejo. Transitando ainda à sombra da tenda teórica antes armada por Bauman, a assertiva de Morin (1997, p. 45, grifo nosso) captara-nos de maneira demasiada peculiar: “[...] as fronteiras que separam os reinos imaginários são sempre *fluidas*, diferentemente daquelas que separam os reinos da terra. Um homem pode mais facilmente participar das lendas de uma outra civilização do que se adaptar à vida desta civilização [...]”. Não é necessário nos deslocarmos a outras localidades. Nossa pretensão, aliás, sempre esteve ancorada na observação da realidade que predomina exclusivamente em território nacional. O imaginário sociocultural brasileiro constitui-se volúvel. Por conseguinte, acata e acolhe o que a própria nação que o dissemina ora lhe impõe, ora lhe sujeita. Mas a realidade, essa sim, continua sólida e perempta em sua prerrogativa de manter-se alheia à fluidez contemporânea. É na realidade, portanto, que a inacessibilidade digital e tudo o que a sua conquista poderia ser capaz de proporcionar a alguém – assim como a um indivíduo comum, aspirante a autor – vai de encontro àquilo o que o *tecnoentusiasmo* outrora seguramente ansiou ao cenário que o discurso tecnológico um dia nos invocara. Isso, tal como cremos, mesmo tendo ciência de que “[...] o homem universal não é apenas homem comum a todos os homens. É o homem novo que desenvolve uma civilização nova que tende à universalidade [...]” (MORIN, 1997, p. 45).

Por sorte, Santos (2001, p. 174) contribui ao arrefecer de nossa *tecnoconsciência* – é possível nos entusiasmar sem nos deixarmos contagiar pelos romances do encantamento. Diferente da rigidez atrelada às máquinas, a mutação das tecnologias da informação fazem-se

<sup>142</sup> Kéfera Buchmann é produtora de conteúdo virtual e atua na plataforma de vídeos do *YouTube*. No ano de 2014, lançou o seu primeiro livro, intitulado *Muito mais que cinco minutos* (Paralela, 2014).

<sup>143</sup> Camila Moreira corresponde à primeira usuária brasileira de *Wattpad* a ter tido a sua obra adaptada ao livro impresso por uma editora. É autora do título *O amor não tem leis* (Suma das Letras, 2014).

adaptáveis a todas as formas de cultura. Quando as fabulações passarem a ser questionadas e a perversidade vir a ser combatida, “[...] essas técnicas doces estarão ao serviço do homem [...]” (SANTOS, 2001, p. 174). Que a Literatura e a Internet (con)fabulem a favor da idoneidade.

Por suposto, superadas as barreiras que a digitalidade nos apresenta, é na seção adiante que sugerimos nos aprofundar nas relações estabelecidas entre o autor *na / da* cultura digital e sua obra, ambos mediatizados e tão ilustres quanto à arte que os possibilita ainda perseverar, não nos esquecendo, a tempo, da atuação da comunidade de fãs e leitores-internautas, aqueles que cultuam os escritores e seus respectivos registros literários que emergem do ciberespaço.

## 4.2 RELAÇÕES EXTRA-LITERÁRIAS: ENTRE ÍDOLOS, LIVROS E TIETES

Dos autores-celebridades aos leitores-fãs, a presente seção em desenvolvimento objetiva apresentar reflexões à manifestação literária que emerge *na / da World Wide Web*, atenta às especificidades do terreno virtual relativo à plataforma *Wattpad*.

### 4.2.1 A cada *post*, um *flash*: sobre publicar – e autografar – *na cultura digital*

Em razão direta aos artistas provenientes das mídias fílmicas, televisivas ou musicais, o autor contemporâneo é também um alguém celebrado, pois astuto escritor que é, aprendera – ou foi obrigado a essa façanha – a atuar *na* rica e plural atmosfera digital, não importando quais foram as suas origens, residentes *desta* ou *nesta* atualidade. Uma vez em concordância ao tópico brevemente discutido na seção precedente, o autor que hoje desempenha seu ofício encontra-se acolhido e amparado pelo conjunto de oportunidades advindas do sábio manuseio das tecnologias inerentes à revolução das máquinas. Isso explica a razão pela qual atribuímos, no presente discorrer, o *status* de celebridade a todo e qualquer indivíduo, autor de Literatura, atuante ou não na temporalidade corrente. Deveras, a designação desse termo a algum escritor ganhou um novo aspecto na conjuntura de conectividade, já que há tempos nomes brasileiros como Paulo Coelho, quem iniciara suas atividades nos remotos anos de 1980, hoje tornara-se sujeito mais celebrado como personalidade do que propriamente enquanto praticante literário. Entretanto, a popularidade atrelada ao seu nome já se fazia verdadeira desde a transição dos milênios. O ciberespaço, por isso, veio a potencializar a capacidade que sua produção literária havia sido eficazmente apta a realizar quando ainda cerceada por cenário desprovido de *likes*.

O nome do autor, encarregado da função classificatória em termos do agrupamento de textos da autoria de um dado indivíduo, anunciada por Foucault (1997, p. 44), assume, aqui,

papel outro mediante o horizonte cibernético que se esboça. Antes, a Literatura de um autor, para além de seus propósitos, também imbuída da responsabilidade de avivar o nome daquele que a manufaturara, retoma a sua vigência – em parte prejudicada devido à descrença atinente ao novo século – e deve esse acontecimento, dentre outros, ao nome desse tal autor. Então, o discurso literário não se constitui o único a ser acolhido por uma entidade autoral qualquer, mas igualmente o que enuncia tal escritor, posto que presente para além do texto literário que confecciona e publica, seja em livro impresso ou ambiente virtual. Manter os perfis *online* em diferentes redes sociais, do tradicional *blog* ao inusitado *Twitter*, é uma exigência àquele que pretende alcançar um lugar de destaque no campo da Literatura. Não basta criá-los e realizar meia dúzia de postagens. O que importa, de fato, corresponde à interação que promove junto ao público de seguidores, em meio ao qual estão fãs, leitores e curiosos. É a partir do diálogo que estabelece com esse montante de internautas, por intermédio das ferramentas digitais, que assim firma seu nome na lista dos autores acessíveis ou vendáveis. Compagnon, em contexto expositivo distinto à seara evidenciada, na obra *Os cinco paradoxos da modernidade* (1996), esclarece-nos que “[...] o renome de uma assinatura se adquire pela promoção publicitária do artista, pelo marketing de uma imagem [...]” (COMPAGNON, 1996, p. 97). O crítico logra representar, apesar de distante do domínio tecnológico, o que atualmente tem se tornado cada vez mais comum vislumbrarmos em diversos setores culturais, inclusive, relativo ao literário.

Quem consubstancia a anterior citação do pesquisador francês é Mario Vargas Llosa, em *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura* (2013), auxiliando-nos a refletir acerca da seguinte condição: se a publicidade, assim como justifica, “[...] exerce influência [...] sobre os gostos, a sensibilidade, a imaginação e os costumes [...]” (LLOSA, 2013, p. 33), a exposição da figura do autor – e, conseqüentemente, também de sua obra – é o fator incumbido por promovê-lo ao *olimpismo* ilustrado por Morin (1997, p. 105-107), no qual se situam aqueles cujo *olimpismo* ou estado de idolatria advém da função sagrada que se encarregam de executar. Nem mesmo a banalização do exercício da escrita na era digital habilitou-se a esfacelar o manto de sacralidade sob o qual outrora estivera protegido o autor, conforme Barthes (1998, p. 66, grifo do autor) demonstrou-nos – “[...] o *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos [...]”. Em tempos tais como este, porém, o reinado do autor não é mais absoluto – “[...] a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos [...]” (BARTHES, 1998, p. 66): a monarquia é *popular* – na acepção de tal conceito –, porque além de empreendida por meio das muitas mídias sociais,

sua vigência decorre da atuação do público como responsável por expressar a satisfação em relação aos feitos desse cuja palavra é valorizada via *likes*, comentários e compartilhamentos.

Intentamos demonstrar, em diálogo às proposições trazidas à luz no capítulo anterior, o fato de que nesta atualidade o autor ainda se assegura como peça de fundamental relevância ao desenvolvimento da arte literária, apesar de partilhar espaço junto ao seu contingente leitor o qual, embora muito extasiado pela admiração em relação aos materiais que são publicados ou acerca da manifestação no território eletrônico, oficializa-se enquanto moderador crítico e consciente no que diz respeito às ações dos ídolos. Sob esse prisma, a despeito do fato de que a trajetória dos autores – em face da proeminência que detêm na contemporaneidade – possa nos conduzir a cogitar que esses tenham se esquivado dos rigorosos critérios de acolhimento, comuns à época na qual a crítica literária especializada sobressaía-se em tal setor cultural, verificamos, na realidade, a situação de que se encontram relegados à outra esfera de poder,<sup>144</sup> tornando-se compelidos ao aval do público de fãs, responsável por ditar os níveis de qualidade da escrita, do conteúdo virtual compartilhado em suas redes sociais e, também, das atitudes as quais apresentam para além das linhas de suas narrativas, fugindo ao controle do campo que inicialmente os abarcara – a Literatura. Como consequência, consideramos que esse seguidor, por justo motivo de influência, interfira diretamente na rentabilidade dos artefatos literários presentes no ciberespaço ou em outros suportes. Em suma, o mesmo grupo que os capacitara lograr significativos números de leituras, visualizações e comentários em plataformas *online*, assinaturas de contratos literários, ademais, a almejada popularização de sua própria imagem, corresponde àquele que avalia, aprova e, se for essa a circunstância plausível, impede-o de constituir e impulsionar carreira. Afinal, opções não faltam. O poder concedido às editoras e à crítica – as únicas até então árbitras quanto aos sucessos e fracassos – ou aos escritores – os quais ainda podiam se gabar de possuírem as rédeas de suas trajetórias – transfigurou-se, na revolução digital, sob o domínio dos leitores, o que viera a recompensá-los no que tange aos papéis que assumiram como indivíduos passivos ou inertes a essa dinâmica, pelo menos até o pretérito homicídio barthiano que lhes proporcionou certo protagonismo.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Referência à obra *Microfísica do poder* (1989), da autoria de Michael Foucault. Segundo o teórico, o poder desenvolve-se por meio de uma rede, ou seja, algo que se dinamiza de maneira sempre difusa. Em termos foucaultianos, cremos que o micro-poder que as editoras e entidades críticas exerciam não apenas sobre o autor, mas também em relação ao leitor, ainda vigora, mas tende hoje a disputar espaço com o poder que agora opera o público admirador devido à conjuntura outrora propiciada pelo advento tecnológico. Em constante resistência, os micro-poderes integram a engrenagem que movimenta dado sistema. Nada é determinado: o poder, afinal, não é possuído, mas exercido. Daí o caráter mutável que cerceia o poder, justificando, como consequência, as distinções quanto ao seu alcance.

<sup>145</sup> Iremos nos aprofundar acerca desse debate na subseção seguinte.

O poder regulatório exercido pelo leitor faz-nos retornar ao âmbito da autoria digital, porque quando Antonio Candido, no ensaio *O escritor e o público* (2010), afirma acreditar que em um meio qualquer o autor de Literatura não mais se configura unicamente capacitado ou impelido a expressar sua arte, devendo também ocupar-se do desempenho da função social com a qual o seu ofício lhe presenteia, demanda-nos pressupor, em proporções pertinentes à contemporaneidade digital, que a aptidão do autor que *nela* se engendra ou *dela* se constitui é a mesma: além de produzir a Literatura que lhe convém, também corresponder às expectativas que são depositadas pelo público, agora tão heterogêneo quanto às suas várias oportunidades. Logo, àquilo o que nos salientou Candido (2010, p. 83) sobre “[...] um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público [...]”, viável em virtude da relação entre matéria e forma da obra, agregamos, ainda, a competência de promover atração e fascínio populares à sua então figura – no que essas novas tecnologias, quando bem utilizadas, têm lhes amparado eximamente. Basta-nos certificar em relação àquilo o que Llosa (2013, p. 33) proclamara quando dissertou a respeito de nossa cultura massificadora, que reforça a desnecessidade quanto ao exercício do pensar, já que desviado para a instância do que se constitui reconhecidamente fora de moda. Destarte, vislumbrar a aceitação ou rejeição dos idealizadores e de suas artes com alicerce nos “[...] reflexos condicionados de um público que carece de defesas intelectuais e sensíveis para detectar os contrabandos e as extorsões de que é vítima [...]” (LLOSA, 2013, p. 33) tampouco nos toma de incredulidade. Afinal, a liquidez desta temporalidade também sucumbe o *olimpo*, o recinto de adoração cujos pilares, ironicamente, foram construídos em bases controversas.

Contestáveis são esses encaixos, uma vez que argumentamos sobre o estado de ser da contemporaneidade, em especial, o caráter vacilante que sua liquidez agora aparenta possuir. Ora, podemos entendê-la, tal fluidez, de modo a perscrutarmos duas diferentes vias de acesso: aquela que nos é de comum entendimento, referente à instabilidade que assinala as relações estabelecidas no âmago da sociedade atual, mas também outra que considera, para fins de sua própria concretização, o sentido mais simples que poderíamos outorgar ao vocábulo *líquido*. Tanto quanto fluente o são nossos tempos contemporâneos e digitais, similarmente figura-se translúcida tal temporalidade. O que decorre dos acontecimentos por ela compreendidos, é e também se faz consequência do que é capaz de nos refletir a cristalinidade da era transparente que se manifesta exatamente do modo como a Humanidade a impele se instituir: tudo e todos estão expostos em suas mais puras essências, à amostra e, por isso, dependentes e subjulgados aos olhares de outrem; não há películas que impeçam obter acesso à vida alheia. É importante ressaltarmos que nossa proposta de devaneio não se desfaz das conjecturas que integram o mundo atual enquanto aquele que demonstra ser. Isso, porque se então discorreremos a respeito

dos impactos das tecnologias digitais no campo dos Estudos Literários, obviamente, também iremos considerá-los fatores imprescindíveis à condição de inconstância como reflexo de uma atualidade conectada. A essa ideia, imputamos um inquestionável paradoxo: afinal, como algo fluido, com vistas à efemeridade, estará apto a esclarecer-se por si próprio?

Pois, assim: a breve natureza que demarca quaisquer fenômenos sociais – ampliando aqui o entendimento de Bauman, que preferira a eles se inclinar como *formas de vida social* –, justamente por essa momentânea existência, faz transparecer, demasiadamente translúcida, a estrutura que alicerça a contemporaneidade. Quando divagamos acerca da obscuridade cuja sombra acompanha nossos passos no terreno pretendido, assim como em passagens anteriores pertencentes a esta pesquisa, detemo-nos às perspectivas incertas que caracterizam o futuro curso dos acontecimentos, porque, enfim, somos coniventes à fugacidade das coisas. Porém, o *aqui* e o *agora* tendem a nos *refletir* – termo esse propositalmente empregado – aquilo o que podemos esperar para o presente, embora um pouco duvidosos no que concerne aos cotejos entre Literatura e Internet e, também, por qual motivo não, ao sistema cultural que persiste.

Em virtude dessa explanação, desconstruímos o *olimpo* de Morin, já por nós elucidado há alguns parágrafos. De acordo com tal antropólogo, “[...] um olimpo de vedetes domina a cultura de massa, mas se comunica, pela cultura de massa, com a *humanidade corrente* [...]” (MORIN, 1997, p. 107, grifo nosso). Na Mitologia Grega, o olimpo foi um espaço destinado à morada dos deuses gregos, uma espécie de templo sagrado no qual era autorizado reunirem-se somente os indivíduos cujas atribuições os tornavam intocáveis e, por tal razão, distintos em relação aos demais, os mortais. Ambientados no cenário antes descrito, é possível indicarmos que o fator de diferenciação entre ambas as partes corresponde propriamente ao fato de que os primeiros estão dispostos em patamares de níveis mais elevados se equiparados às posições assumidas por sujeitos comuns, não nos olvidando, muito claramente, das habilidades que uns possuem em detrimento de outros – segundo Candido (2010, p. 83), a capacidade de um autor exprimir sua originalidade é o elemento “[...] que o delimita e o especifica entre todos [...]”.<sup>146</sup>

Inusitadamente, mesmo diante da mutabilidade desta era, a referida hierarquia resiste. No entanto, com o préstimo de bons favores concedidos por novas tecnologias digitais e afins, passa a se moldar de maneiras outras, distribuindo autores e leitores em degraus semelhantes. Perrone-Moisés (2016, p. 106) teorizara sobre isso ao debruçar-se no despontar autoral típico da atualidade, dizendo-nos sobre o encolhimento da distância que segregava autores e leitores.

---

<sup>146</sup> Trazemos à lembrança nosso breve dissertar tangente à distinção que pode ocorrer em um domínio no qual estão contemplados os escritores-internautas que obtiveram êxito no ambiente eletrônico e, também, aqueles que ainda procuram um espaço de louvor sob os atentos olhares dos navegantes.

Para sua dissertação a respeito do tópico, reporta-se ao *olimpo moriniano* e, tal como fizemos, também o desestrutura, confirmando, no desmantelar, a existência daquilo o que denominara enquanto *dispersões idênticas*. Isso não significa que ambas as partes agora dividem o mesmo espaço, o *olimpo* que nada mais representa a aura de *status* que uma personalidade célebre possui por ser quem é, e não efetivamente devido à contribuição sociocultural que empreende em uma específica seara de produção – no caso desta tese, a Literatura. Portanto, reiteramos: resguardadas as suas respectivas funções na atmosfera literária, as ocupações em tais limiares por escritores e apreciadores ainda acontecem de modo a segregá-los. Com efeito, a derrubada do *olimpo* promoveu o estreitamento em relação ao estabelecimento de relação dialogal entre celebridades e fãs. Não muito distante da prerrogativa de Candido acerca da singularização da atividade do autor literário, no título *A reinvenção do escritor: literatura e mass media* (2010), Sérgio de Sá faz-nos contatar, enfim, o que irá acarretar, se não um distanciamento, talvez, o discernimento entre as figuras dos autores-celebridades e leitores-fãs: “[...] o prestígio está estreitamente relacionado à capacidade individual para a performance [...]” (SÁ, 2010, p. 20).

Sendo assim, devidamente cerceados pelas balizas levantadas por Sá, compreendemos que o escritor do novo milênio constrói a sua imagem sobre os sustentáculos que estruturam os discursos que proferem em suas redes sociais. Tal como pudemos averiguar, a constituição dessa figura está atrelada à recepção do público seguidor. Contudo, configura-se algo atinente à comunidade de fãs, permeado por questões subjetivas que fundamentam o relacionamento afetivo entre autores e leitores, o que nem mesmo nossas teorizações estão hábeis a analisar. A partir de breve exploração ciberespacial, considerando as autoras dos objetos de estudo da presente tese, tornamo-nos capazes de atribuir maior veracidade ao que atesta o supracitado estudioso: “[...] as ideias acabam ficando fora do livro, nos *media*. Os *media* prevalecem sobre outras instâncias da sociedade como determinantes de postura, de lugar de avaliação da obra (total, e não apenas o texto narrativo) [...]” (SÁ, 2010, p. 20, grifos do autor). Então, vejamos.

Anna Todd, autora que compõe nosso *corpus* de análise é, seguramente, o nome que simboliza o enaltecimento das plataformas virtuais de autopublicação literária e da Literatura que é idealizada nesses espaços. Porém, o fato viera a se constituir realidade somente após a transposição de sua obra, *After*, ao suporte impresso, o que implicou na adaptação do título aos moldes da manifestação cinematográfica. Logo, durante o processo de ascensão enquanto escritora, da publicação de sua narrativa em *Wattpad* ao filme baseado no enredo da história, tem-se o nome de um indivíduo, *a priori* ordinário, o qual fora capaz de alcançar estrondoso sucesso, legitimando-se, enfim, no mercado da Literatura Contemporânea. Percebamos que Todd é hoje concebida enquanto referência em relação à autoria eletrônica, inspirando jovens

escritores a compartilharem suas produções no ciberespaço – afinal, tinha vinte e três anos de idade quando manufaturou e publicou o primeiro capítulo de *After* no *website* em voga, ainda em 2013, aproximadamente um ano antes do lançamento de sua obra no formato impresso.

Por entre os passos desse percurso, sobre o qual relata a dificuldade de aceitação dos leitores à época de sua escrita em *Wattpad*,<sup>147</sup> há um glamour que sustenta a popular assertiva dos *quinze minutos de fama*. Sabemos que a popularidade de seu legado se estendera desde o compartilhamento do enredo na Internet até a publicação de diversos outros títulos literários que não possuem relação com o *best-seller* aqui em debate, demonstrando-nos o satisfatório aproveitamento das oportunidades que emergiram de um primeiro ensejo e o seu movimento de exploração no que concerne aos demais e possíveis territórios à Literatura, transcendendo a noção de que o espaço eletrônico se refere ao único e viável à prática literária em tempos nos quais a digitalidade exerce predomínio. Em trilhas similares, *Wattpad* utiliza-se da imagem de Todd como uma espécie de arquétipo no qual a comunidade deve se inspirar a fim de que o triunfo possa ser alcançado.<sup>148</sup> Sem dúvidas, setecentos milhões de visualizações<sup>149</sup> equivalem à conquista incontestável, capacitada a fundamentar o êxito logrado pela saga e por tudo o que se derivou desse fenômeno. Dessa maneira, sua glória é expressa em caráter quantitativo, indo de encontro àquilo o que preconizam aspectos arbitrários relativos à real qualidade literária de seus registros – certamente, um dos grandes motivos de incômodo para a crítica especializada.

É Perrone-Moisés (2016, p. 130) quem se posiciona de maneira contundente quanto ao horizonte o qual os escritores contemporâneos, bem como Todd, delineiam à prática literária. Não obstante, torna-se preciso esclarecer que não fazemos coro à colocação de que a obtenção de algum êxito, sobretudo na Literatura, não mais se associa à realização de grandes projetos – acreditamos que do atual universo literário possam realmente surgir narrativas promissoras. É certo de que neste estudo não nos disporemos a analisar o valor literário das obras elegidas, mas a presente passagem nos aparenta relevante ao deslindar a incontestabilidade de um fato que até mesmo a pesquisadora Beatriz Sarlo evidenciara assim ocorrer em contexto latino, quando em *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina* (2000), publicação do início deste século, registrou: “[...] o mercado introduz critérios de avaliação quantitativos que frequentemente contradizem a arbitragem estética dos críticos e as opiniões

---

<sup>147</sup> Anna Todd, autora de “*After*”, *fanfic* inspirada em *One Direction*. Disponível em: <http://todateen.com.br/noticias/entrevista-anna-todd-autora-after-fanfic-inspirada-one-direction.phtml>. Acesso em: 3 jun. 2020.

<sup>148</sup> Um arquétipo significa modelo primordial ou protótipo. É conceito-chave na teoria do psicanalista Carl Gustav Jung.

<sup>149</sup> Esses dados foram coletados em 7 nov. 2022, em *Wattpad*, e, portanto, estão sujeitos a alterações.

dos artistas [...]” (SARLO, 2000, p. 150). Não nos referimos somente ao número de *likes* ou reações que recebe uma postagem efetivada no meio virtual. Vamos além, pois as teorizações de Perrone-Moisés (2016, p. 130), em contraste àquilo o que hoje vivenciamos, dessa maneira nos permitem proceder. Para a autora, conquistar as gratificações inerentes ao campo literário contemporâneo corresponde apenas a uma questão de tiragem<sup>150</sup> e, por isso, de publicidade – o que nos dissera Llosa (2013, p. 33) ao trazê-lo anteriormente ao debate, mas acrescentamos, nessa esteira de reflexão, a constatação de que a publicidade é mãe e mestra de nosso tempo (LLOSA, 2013, p. 20). Este cenário torna clara a superficialidade que circunda a abordagem de produtos artísticos e culturais, refletindo-se como consequência inata a esse processo e nas estratégias que o escritor contemporâneo deve se colocar pronto a praticar para ser aclamado. Recordemo-nos: “[...] a publicidade não é apenas das editoras, mas passa pela contratação de agentes literários [...], pelos prêmios, exige do escritor constantes aparições públicas [...]” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 130). Daí, emerge uma indagação: quem é esse autor?

Ancorar-se nesse questionamento não nos parece ser algo de complexa consumação. A história de uma garota estadunidense, entediada com sua rotina como balconista de um estabelecimento comercial do qual não poderia almejar um futuro, mas que ao se deparar com uma ferramenta virtual de autopublicação em seu *smartphone* trilha o caminho do triunfo que alguns poucos jovens autores da atualidade, por ocasião, haviam sido convidados a percorrer, é, se não surpreendente, ao menos inspiradora; um *american dream* digno de Hollywood. Sua total indiferença em relação à iniciativa, por seu turno, também concede uma nuance de estímulo ao público, fato evidenciado em entrevista ao jornal *O Globo*, no transcorrer da qual Todd alegara: “[...] quando publiquei o primeiro capítulo, nem fazia ideia de que alguém iria lê-lo, muito menos esperar que a coisa toda ficaria tão grande [...]” (TODD, 2014).

Tão eloquente ela se tornara, que seu nome faz-se equivalente ao sinônimo de sucesso advindo de um público que há pouco alcançou os seus trinta anos de idade. Após vender mais de dez milhões de exemplares ao redor do mundo,<sup>151</sup> a ânsia dos leitores-internautas e também daqueles que conheceram sua saga literária publicada sob os moldes tradicionais, seguramente já era algo pelo qual poderíamos esperar sem que fôssemos tomados por reações de surpresa. Utilizando-se do *website*<sup>152</sup> que leva o seu próprio nome, além de algumas específicas redes

<sup>150</sup> O mote relativo à concepção da Literatura Eletrônica como um primeiro passo na carreira literária será adequadamente contemplado pelas discussões desenvolvidas no último capítulo desta pesquisa.

<sup>151</sup> Segundo constam as informações a respeito da saga literária *After*, compartilhadas no seguinte *link*: [http://pt.wikipedia.org/wiki/After\\_\(s%C3%A9rie\\_de\\_livros\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/After_(s%C3%A9rie_de_livros)). Acesso em: 19 jun. 2020.

<sup>152</sup> *Website*: <http://www.annatodd.com>. Acesso em: 15 jun. 2020.

sociais, dentre *Facebook*,<sup>153</sup> *Instagram*,<sup>154</sup> *Twitter*<sup>155</sup> e *Pinterest*,<sup>156</sup> Todd atualiza seu público seguidor – que ultrapassa mais de um milhão em cada mídia, exceto pelas duas últimas<sup>157</sup> – com novidades relativas aos seus feitos literários (Figura 31), ademais, conteúdos referentes à sua vida pessoal ou, ainda, às impressões sobre temas de interesse para os fãs (Figura 32).

Figura 31 - Post do Twitter de Anna Todd



“Alguém animado para a sequência de *Brightest Stars*? Enquanto isso, eu tenho algumas cópias autografadas em meu *website*”.<sup>158</sup>

Fonte: *Twitter* de Anna Todd (publicado em: 22 abr. 2020).

(Acesso em: 18 jun. 2020)

<sup>153</sup> *Facebook*: <http://www.facebook.com/authorannatodd>. Acesso em: 15 jun. 2020.

<sup>154</sup> *Instagram*: <http://www.instagram.com/annatodd>. Acesso em: 15 jun. 2020.

<sup>155</sup> *Twitter*: <http://www.twitter.com/annatodd>. Acesso em: 15 jun. 2020.

<sup>156</sup> *Pinterest*: <http://br.pinterest.com/everythingannatodd>. Acesso em: 15 jun. 2020.

<sup>157</sup> Esses dados foram coletados em 7 nov. 2022, em *Wattpad*, e, portanto, estão sujeitos a alterações.

<sup>158</sup> Tradução nossa.

Figura 32 - Post do Instagram de Anna Todd



“Eu quero saber... Como você define *amor*?!

Comente abaixo com sua definição e eu irei repostar minha favorita”.<sup>159</sup>

Fonte: *Instagram* de Anna Todd (publicado em: 29 jun. 2017).

(Acesso em: 18 jun. 2020)

Afora tais plataformas de interação virtual, essa escritora também faz uso dos recursos ofertados por *Wattpad*, que de acordo com as observações que realizamos durante o segundo capítulo desta pesquisa, atua como mídia social por intermédio da qual o usuário em questão é capaz de realizar atualizações especificamente tangentes à sua própria produção literária, além de disponibilizar *links* pessoais, listas de leituras e mensagens dedicadas aos seus seguidores. Anna Todd coleciona cerca de dois milhões de fãs e leitores em seu perfil nesse *website*.<sup>160</sup> Cabe ressaltarmos que semelhante às redes sociais, sua página em *Wattpad* também apresenta um ícone de verificação que a autentica enquanto verdadeira e instituída de interesse público – em destaque sob a cor vermelha –, ademais, indicação de que a navegante é conhecida como uma das estrelas da plataforma, integrante da equipe do programa denominado *Wattpad Stars* – em destaque sob a cor azul (Figura 33). A situação é percebida no perfil de Beth Reekles,<sup>161</sup>

<sup>159</sup> Tradução nossa.

<sup>160</sup> Anna Todd em *Wattpad*: <http://www.wattpad.com/user/imaginador1D>. Acesso em: 21 jun. 2020.

<sup>161</sup> Beth Reekles em *Wattpad*: <http://www.wattpad.com/user/Reekles>. Acesso em: 21 jun. 2020.

autora de origem britânica, responsável pelo título literário *The kissing booth* (2012), famoso por ter logrado ganhar uma adaptação fílmica na *Netflix*, plataforma de *streaming* televisiva, não anterior à publicação impressa da história.<sup>162</sup> Entretanto, em termos quantitativos, Reekles não apresenta desempenho similar à Todd, uma vez que seus pouco mais de cento e cinquenta mil seguidores<sup>163</sup> aparentam estar a anos-luz em relação ao contingente de ávidos admiradores da saga *After*, bem como de sua criadora. Ressaltamos que Reekles, no ano de 2012, vencera um concurso organizado por *Wattpad* – *Watty Award* – na categoria *Teen Fiction*.

Figura 33 - Ícones relativos à autenticidade e *Wattpad Stars* no perfil de Anna Todd



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 21 jun. 2020)

Na seção voltada aos esclarecimentos sobre o ícone de autenticação atribuído ao perfil de alguns usuários, existe uma breve, porém, incisiva justificativa concernente à sua presença: “[...] o Wattpad introduziu contas verificadas para informar aos leitores e escritores que aquela conta no Wattpad é de *uma pessoa conhecida* [...]” (WATTPAD, 2020, grifo nosso). Desconhecemos o critério selecionado pela plataforma a fim de classificar quais perfis devem ou não receber a identificação. Quem é essa tal *pessoa conhecida* acerca da qual se anuncia? À luz da anterior ilustração, na qual Todd e Reekles são protagonistas, tornamo-nos capazes de atestar que os aspectos numéricos não fundamentam as escolhas realizadas, pois, tal como demonstramos, o montante de fãs de Todd é, aproximadamente, dez mil vezes maior quando colocado em paralelo àquele que se encontra sob as chancelas do perfil de Reekles. Logo, diante dessa constatação, restringir o reconhecimento ao caráter numérico traduz-se ilógico.

<sup>162</sup> Traduzido em solo nacional como *A barraca do beijo* (Astral Cultural, 2018).

<sup>163</sup> Esses dados foram coletados em 7 nov. 2022, em *Wattpad*, e, portanto, estão sujeitos a alterações.

No Brasil, os escritores-internautas os quais possuem considerável número de leitores inscritos em seus perfis *online* – acima de cinquenta mil seguidores –, inclusive aqueles que já transitaram no terreno da publicação literária impressa, angariando, devido a esse tal caminho, outros tantos apreciadores para os seus trabalhos, enfrentam dificuldades quanto à iniciativa. Ray Tavares<sup>164</sup> e Chaiene Santos – já mencionado na seção anterior –, apesar dos esforços no que se refere à confecção e divulgação de obras na plataforma, além da transposição de seus registros virtuais ao suporte impresso, não são suficientemente populares para conquistar essa forma de congratulação, pelo menos não neste momento no qual desenvolvemos o estudo.<sup>165</sup> Novamente, apresentamos um contraponto apto a clarificar que o nosso interesse não se pauta na comparação entre autores e obras provenientes de distintas nacionalidades: Taran Matharu, britânico de descendência indiana, cuja trilogia *Summoner* (2014) ascendeu ligeiramente, concedendo-lhe a oportunidade de publicar as narrativas enquanto obras impressas,<sup>166</sup> possui menos seguidores do que os supracitados escritores nacionais e não possui o referido selo.

Quando *Wattpad* regala um ícone de autenticação, o *website* o faz àquele que tenha se destacado por sua produtividade para além do ambiente eletrônico da plataforma, mas não nos referimos, nesse contexto, ao fato do navegante em questão ter sido capaz de adaptar seu livro às páginas de papel ou às telas dos cinemas ou da televisão, já que não é isso o que a trajetória trilhada por alguns escritores nos faz concluir. Esses selos, que podem passar despercebidos por admiradores menos atentos, muito dizem acerca da aura de idolatria que é construída ao entorno de uma específica figura autoral. Depreendemo-los como certificados de legitimação que imputam a um determinado perfil *online* e, por conseguinte, ao sujeito que o administra, o *status* de popularidade em razão do alcance e impacto literário atrelado ao nome do indivíduo, e essa ocorrência, decerto, pode se dever à presença de suas narrativas em diferentes suportes, uma vez que, em decorrência desse acontecimento, suas imagem e obra tornam-se banais.

Tais formas de validação referentes ao nome do autor são reforçadas por meio das descrições de editoras a respeito de um dado título literário, que de modo inegável pautam-se em aspectos relativos à quantidade de leituras e visualizações obtidas no meio virtual ou na presença das histórias para além da Internet e dos livros, promovendo-os, assim, *best-sellers*. Então, objetivando isso demonstrar, apresentamos as capas nacionais das versões impressas

<sup>164</sup> Ray Tavares possui diversas obras publicadas no ciberespaço, sendo que algumas foram adaptadas para o universo dos livros impressos, entre os títulos *Os doze signos de Valentina* (Galera, 2017) e *Confidências de uma ex-popular* (Galera, 2019). É possível acessar sua página hospedada em *Wattpad* a partir deste *link*: [http://www.wattpad.com/user/Ray\\_Tavares](http://www.wattpad.com/user/Ray_Tavares). Acesso em: 21 jun. 2020.

<sup>165</sup> Esses dados foram coletados em 7 nov. 2022, em *Wattpad*, e, portanto, estão sujeitos a alterações.

<sup>166</sup> No Brasil, sua coleção é conhecida sob o título *O conjurador* (Galera, 2015). Eis o *link* para acesso ao seu perfil em *Wattpad*: <http://www.wattpad.com/user/TaranMatharu>. Acesso em: 21 jun. 2020.

de *After* (2014) e *A barraca do beijo* (2018) (Figura 34). Em destaque sob as cores amarelo e branco, respectivamente, assinalamos as indicações realizadas pelas editoras em uma tentativa de solidificar a figura e a obra das autoras, Todd e Reekles, agora presentes no meio impresso, no contexto líquido que envolve as relações de mercado nas quais a Literatura é protagonista.

Figura 34 - Capas nacionais das versões impressas de *After* (2014), de Anna Todd, e *A barraca do beijo* (2018), de Beth Reekles



*After*: “mais de um bilhão de leitores na internet”.

*A barraca do beijo*: “agora um filme original Netflix”.

Fonte: Amazon.

(Acesso em: 22 jun. 2020)

Pretendemos nos aprofundar com a devida complexidade que compete a essa temática – a produção e comercialização de uma Literatura de Entretenimento e suas perspectivas no campo que compreende a manifestação literária contemporânea – no capítulo final do estudo. Todavia, defronte ao panorama anteriormente descrito, o destaque em relação aos indícios das estratégias praticadas pelo mercado editorial de livros nos parecera relevante complemento à discussão abarcada por esta subseção. Podemos agora, ainda que brevemente, voltarmos-nos à outra autora cuja produção eletrônica também é de nosso interesse, a brasileira Lúcia Lemos.

O alcance dos produtos literários de Lemos é definitivamente menor e a difusão de sua imagem como escritora faz justiça a essa alegação. Atualmente, seu perfil *online* em *Wattpad* aponta-nos o número de mil e novecentos seguidores,<sup>167</sup> um pouco mais eloquente do que o contingente de fãs reunidos em suas mídias sociais, as quais muito se assemelham àquelas também utilizadas por demais internautas pares que se propõem a disseminar suas iniciativas artísticas, como é o caso de páginas do *Facebook*,<sup>168</sup> *Instagram*<sup>169</sup> e *Twitter*.<sup>170</sup> Igualmente à Todd, Lemos também possui o seu próprio *website*<sup>171</sup> dotado de caráter profissional, assim como a *webpage* pessoal pertencente à primeira autora. Sua atuação se baseia nos princípios de divulgação dos feitos literários (Figura 35) e conteúdos de cunho pessoal (Figura 36):

Figura 35 - Post do *Twitter* de Lúcia Lemos



“É oficial! A saga *Aika* está gratuita em todas as plataformas!

Ajude a compartilhar *Aika* para trazer sorrisos e boas emoções a todos os corações temerosos!”.

Fonte: *Twitter* de Lúcia Lemos (publicado em: 5 fev. 2020).

(Acesso em: 22 jun. 2020)

<sup>167</sup> Esses dados foram coletados em 7 nov. 2022, em *Wattpad*, e, portanto, estão sujeitos a alterações.

<sup>168</sup> *Facebook*: <http://www.facebook.com/lucialemosart>. Acesso em: 22 jun. 2020.

<sup>169</sup> *Instagram*: <http://www.instagram.com/lucialemosart>. Acesso em: 22 jun. 2020.

<sup>170</sup> *Twitter*: <http://twitter.com/lucialemosart>. Acesso em: 22 jun. 2020.

<sup>171</sup> *Website*: <http://www.lucialemos.com>. Acesso em: 22 jun. 2020.

Figura 36 - Post do Instagram de Lúcia Lemos



“Últimas fotos do meu primeiro *cosplay*: o herói de anime Inu-Yasha!”

Fonte: *Instagram* de Lúcia Lemos (publicado em: 16 ago. 2019).

(Acesso em: 22 jun. 2020)

Em termos de vida pessoal, Lemos e Todd compartilham algo em comum, apesar de residentes em patamares distintos. Em entrevista ao *website* literário *Vai Lendo*, em 2017, a escritora relatara enfrentar dificuldades durante o processo de feitura do primeiro volume de sua saga, pois, à época, ainda era estudante universitária – “[...] quanto à cobrança, agora vem piorando, pois fará dois anos que comecei a publicação no Wattpad [...], mas a faculdade tem me embarreirado [...]” (LEMOS, 2017). Esta é uma breve amostra da ordinariedade da vida de um jovem navegante, mas, também, escritor de Literatura: um sujeito comum, cujo cotidiano é destituído da grandiloquência que o próprio material de mídia, produzido por meio dos *posts* virtuais, contribui à sua construção subjetiva. O *olimp*o moriniano, já devidamente abordado, além de ser ocupado por *dispersões idênticas* (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 130), posto que acolhe o estreitamento dialogal entre ambas as partes – autores e leitores, celebridades e fãs –, encontra-se hoje também disposto a abarcar a trivialidade da mortalidade inerente ao humano. O ciberespaço é o novo *olimp*o – fluido e transparente, bem como acontece na temporalidade contemporânea, mas prosaico, em consonância aos seus usuários. E isso, sim, exerce fascínio, em especial pelo fato de que Morin (1997, p. 107) fornece-nos subsídios essenciais a fim de

contestar o que ele próprio preteritamente afirmara: a conectividade digital possibilitou ao seu *olimpo* comunicar-se ainda mais lealmente com a *humanidade corrente*, porque, ao descer dos degraus de sua estrutura, o autor desta contemporaneidade mostra-se como tal e, portanto, constitui-se como sendo a própria *humanidade corrente* e parte integrante de sua dinâmica.

Embora em grande medida responsável por essas novas configurações, a Internet não substituiu a desejosa necessidade do público apreciador de conhecer aquele que assina suas histórias prediletas. A fim de que a longitude que a *Web* auxiliou a diminuir torne-se menos angustiante, informa-nos Perrone-Moisés (2016, p. 32, grifo da autora), “[...] promovem-se eventos literários (salões do livro, festas de premiação), nos quais autores e obras são apresentados como espetáculo [...]”. Tal professora apresenta visão obscurecida em relação ao grupo de leitores de um dado autor, expondo crer que “[...] o público numeroso que frequenta esses eventos parece incluir menos leitores de livros do que meros espectadores e caçadores de autógrafos [...]” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 32). Desde já, aqui salientamos que nossos argumentos sobre essa questão, apresentados na subseção vindoura, irão refutar tal assertiva. Também aproveitaremos a oportunidade para questionar essa colocação de Sá (2010, p. 155): “[...] o escritor é cada vez mais uma imagem. A obra fica em segundo plano [...]”.

Nesta passagem, o que de fato se institui como algo que nos desperta um real interesse corresponde à participação dos escritores da atual temporalidade nesses tais eventos aos quais Perrone-Moisés (2016, p. 32) se refere – as entrevistas que concedem aos diferentes suportes, por seu turno, fazem-se comuns, fato facilmente comprovado quando recorremos a algumas delas ao desenvolver este registro. As autoras cujas trajetórias e obras nos comprometemos a analisar já participaram de diversos encontros públicos dedicados à promoção de seus livros. Aliás, ambas estiveram presentes em diferentes edições da Bienal do Livro. Um ano após a publicação da primeira obra da saga *After*, Todd marcou presença na 17ª Bienal do Livro do Rio de Janeiro, em 2015. Após três anos, a fim de lançar nova trilogia, regressara ao Brasil para a 25ª Bienal do Livro de São Paulo, em 2018. Durante a sua primeira vinda ao país, houve uma animada sessão de autógrafos e bate-papo com os leitores via Conexão Jovem, espaço que proporcionou contato intimista junto ao ídolo literário. Reportagens jornalísticas lançadas à época relatam um intenso frenesi diante de sua estada em território brasileiro.<sup>172</sup> Irônico, talvez, seja o fato de que contemplamos a respeito de tal ocorrência na dissertação de Mestrado de nossa autoria, de título *O livro nos tempos de #likes: transfigurações na literatura*

<sup>172</sup> Eis o link que possibilita o acesso ao artigo intitulado *Bienal do Livro atrai legião de fãs exigentes e cheios de atitude*, publicado no website jornalístico *Jornal Nacional*, no pretérito ano de 2015: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2015/09/bienal-do-livro-atrai-legiao-de-fas-exigentes-e-cheios-de-atitude.html>. Acesso em: 23 jun. 2020.

brasileira contemporânea (2018), uma pesquisa acadêmica que apesar de se assemelhar a esta, pois seu escopo também estivera dedicado a desbravar as nuances do campo temático relativo às possíveis interfaces dialógicas entre Literatura e Internet, tangenciou questões particulares à produção literária assinada por blogueiros e *youtubers*, autênticas *celebridades digitais*, pois possuidoras de *status* concernente à referência. Kéfera Buchmann e Christian Figueiredo,<sup>173</sup> utentes da plataforma de vídeos *YouTube*, são alguns nomes proeminentes, tendo sido capazes de reunir grande multidão de fãs no evento em destaque, entre seguidores virtuais e leitores.

No ano de 2019, fora a oportunidade de Lemos. Com o apoio da editora PenDragon, responsável pela transposição de suas obras eletrônicas às páginas dos títulos impressos, ganhara um espaço para a exposição, comercialização e concessão de autógrafos em um dos tantos dias que constituíram a extensa programação da 19ª Bienal do Livro do Rio de Janeiro. Inclusive, é possível encontrarmos registros em vídeos por meio dos quais a autora discorre acerca de seus trabalhos. Curiosamente, em uma dessas gravações, surge caracterizada como *cosplay*<sup>174</sup> da personagem protagonista que nomeia sua coleção literária de fantasia, *Aika*.<sup>175</sup> *Gattai No Sekai*,<sup>176</sup> plataforma da blogosfera na qual a autora compartilha algumas postagens sobre o desenvolvimento e a evolução da saga, torna possível o acesso a um *post* relativo aos acontecimentos que marcaram a data, traduzidos por meio de impressões pessoais e registros fotográficos, partindo do entusiasmado relato de sua experiência como *cosplay* e alcançando as lembranças acerca do contato com os apreciadores de seu trabalho, fiéis desde *Wattpad*. Em uma passagem do referido texto, escreve-nos a respeito da vivência no evento: “[...] meu *cosplay* também atraiu pessoas para dentro do stand, e eu fiquei feliz em saber disso. Ajudava a vender meus livros ou os dos meus amigos com temas parecidos [...]” (LEMOS, 2019a). Em 2020, participou da *Comic Con Experience Worlds* promovendo palestras sobre o ofício da escrita independente, aproveitando o ensejo a fim de divulgar sua obra literária eletrônica.

Não observamos a concretização do fato que é pontuado por pesquisadores da área, entre Henry Jenkins, Joshua Green e Sam Ford, autores de *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável* (2015), ao realizarem referência aos membros de um projeto qualquer – inferimo-la, no contexto de abordagem da tese, acerca dos escritores: “[...] são seduzidos de todos os lados para adotar práticas que não necessariamente se alinham

<sup>173</sup> Christian Figueiredo é autor da trilogia *Eu fico loko* (Novas Páginas, 2015).

<sup>174</sup> Abreviação do termo inglês *costume play*. É a arte de se transformar em um personagem.

<sup>175</sup> Para assistir ao vídeo *Dragões e uma guerra mística: conheça a saga Aika*, de Lúcia Lemos, publicado pelo canal *Mais QI Nerds* no ano de 2019, segue o *link*: <http://youtu.be/qQOupSz7SXC>. Acesso em: 23 jun. 2020.

<sup>176</sup> *Gattai No Sekai*: <http://gattainosekai.blogspot.com>. Acesso em: 30 jun. 2020.

com os seus próprios interesses e, é claro, a participação geralmente envolve algum grau de vínculo estreito com as lógicas comerciais [...]” (JENKINS; GREEN; FORD, 2015, p. 186). Não devemos nos deixar curvar à atuação cujos atos nem sempre buscam atingir, subjugados à lógica ditada pelo mercado, um determinado grupo social, embora saibamos, com base nos contributos teóricos ofertados pelos estudiosos, que as práticas socioculturais estão cerceadas por questões de natureza econômica. Compreendemos que há algo subjetivo, ou seja, dotado de caráter pessoal, por detrás de um *post* sobre o passeio de domingo, os devaneios a respeito dos fatos atuais ou, até mesmo, sobre o produto que comercializa, implicando-nos pensar que nem tudo, afinal, resume-se exclusivamente às estatísticas numéricas. Percebamos que o autor que nesta temporalidade atua também deseja alcançar o seu cativo seguidor, já leitor da obra que publicara no espaço virtual ou, caso não, quando muito, alguém que reconhece seu nome dos *blogs* e *websites* populares ou das listas de livros mais vendidos; um sujeito que necessita ser conquistado para que enfim possa esbanjar o orgulho típico daquele que se autoneomeia *fã*.

O quê haveria de ser mais eficaz do que se transparecer tal como um par em relação a esse público, sobre o qual muitas vezes pouco se tem a oportunidade de conhecer no contato físico proporcionado por eventos literários ou tardes de autógrafos? Cremos que as práticas de interação virtual muito esclarecem o fato de que as ferramentas digitais, para além de terem potencializado o culto à figura autoral – e conforme nos agrada cogitar, também à respectiva produção literária que assina –, servem, atualmente, à instauração de um mecanismo que propicia o estreitar de laços a respeito do qual alguns teóricos, segundo nossas demonstrações, dedicaram-se a desbravar. Esse é o lema que dita o funcionamento do sistema no qual autor, internauta e celebridade intentam exercer seus ofícios, seguramente conscientes do local que ocupam junto aos demais no *olimpo* contemporâneo – a Internet –, detentor de único patamar.

Próximo ao término do presente discorrer, reiteramos que o debate o qual pretendemos realizar nesta subseção pautara-se em evidências de que a celebração do escritor de Literatura não se figura algo provido de total ineditismo. Sobre isso, John Sutherland, professor à frente da obra *Uma breve história da literatura* (2019), majoritariamente dedicada a uma produção literária de alcance mundial, notificara-nos de que ainda ao fim do século XIX, o autor dândi, isto é, alguém cujos gostos para vestimentas ou filosofias de vida tornaram-se apreciados, demarcou o surgimento de uma nova imagem atrelada àquele que se dedicava ao exercício da escrita. Em uma época na qual as façanhas cibernéticas não habitavam as mentes inventivas, “[...] o modo como se vestiam e seu comportamento eram estudados com atenção e imitados, e seus *bon mots* [comentários espirituosos], reciclados [...]” (SUTHERLAND, 2019, p. 155, grifos do autor). Os artistas literários, portanto, não eram apenas autores, mas personalidades

célebres cujas ações fora de seus limites narrativos eram suficientemente capazes de trazer à tona um fascínio talvez maior do que os próprios personagens idealizados para suas ficções. O conjunto de ferramentas posto à disposição pelo ambiente eletrônico é o que transfigurou as formas de *ser* e *estar* autor e obra – e, claramente, também leitor – no atual panorama digital.

Um ídolo, independentemente de qual seja a sua origem ou aquilo o que apresenta ao mundo como produto cultural, ademais da fama, possui, ainda, a lealdade de quem escolhe o seguir no plano físico, mas, também, acima de tudo, em âmbito no qual a virtualidade reina. É a esse grupo de indivíduos, os fãs, que dedicaremos a seguinte subseção, considerando tais sujeitos, para além de admiradores, também ávidos e conectados leitores-internautas.

#### **4.2.2 Fãs, leitores e redes de apoio virtuais e literárias**

Bauman continua a nos acompanhar, lado a lado, durante este percurso que trilhamos. A fluidez das relações às quais se dedicara a descrever em suas obras teóricas acerca do tema pode ser percebida, mais uma vez, no domínio que se refere à Literatura. O papel atualmente assumido por aquele que se propõe a imergir no universo sugerido por um específico autor – o leitor contemporâneo – vem se sujeitando às mutações inerentes ao panorama digital, exigindo-lhe uma constante e efêmera transfiguração diante do grande arsenal da eletrônica. O título *Leitores, espectadores e internautas* (2008), da autoria de Néstor García Canclini, torna claro tal indício: “[...] ser internauta aumenta, para milhões de pessoas, a possibilidade de serem leitores e espectadores [...]” (CANCLINI, 2008, p. 54). Tornar-se um navegante, nesse sentido, auxiliou a promoção do contato entre o sujeito em questão e as viabilidades da temporalidade na qual reside, e é exatamente com base na efemeridade dos constructos sociais cultivados no ciberespaço que o supracitado internauta se defronta com distintas ocupações a ele destinadas: para além de explorador virtual, também atento espectador e inusitado leitor. Nossa argumentação, como talvez tenhamos sido capazes de anunciar, sugere o fenômeno da convergência midiática, pois tangencia a multiplicidade das facetas que um dado produto cultural pode trazer à luz e, paralelo a isso, também as diversas faces de seus consumidores. Teorizaremos sobre a dinâmica do encontro entre mídias no próximo capítulo, ao desbravar as obras de Anna Todd e Lúcia Lemos, escritoras selecionadas para o escopo de análise da tese. Abordamos a respeito desse tópico, porque ele é responsável por nos proporcionar a premissa quanto à assunção de diferentes lugares por um único sujeito, o leitor, inclusive como *fã*.

Desde os primeiros anos da conexão entre computadores por meio de uma inter-rede, a manifestação dos navegantes constitui-se mote das pesquisas acadêmicas. Pioneiro do ramo,

Henry Jenkins, autor de *Textual proachers: television fans and participatory culture* (1992), apresenta-nos algumas luzes em relação à origem do termo atribuído àquele que gosta de algo, reportando-se à etimologia do vocábulo em inglês – *fan* como abreviação de *fanatic*, com raiz latina em *fanaticus*. Aliás, o emprego da palavra fizera-se notável no campo dos desportos, sendo utilizada para descrever apreciadores de *baseball*. Tomando de empréstimo a definição do *Oxford Latin Dictionary*, sugere-nos uma possível conceituação: “[...] de ou pertencente ao templo, um servo do templo, um devoto [...]. De pessoas inspiradas por ritos orgiásticos e frenesi entusiástico [...]” (JENKINS, 1992, p. 12).<sup>177</sup> Do tom simplório à conotação negativa, o fã transita entre diferentes extremos. O conceito formulado por alguém que se considera fã, em contrapartida, pode-nos servir para traçar relevantes linhas de raciocínio à atual discussão. Às margens das publicações abarcadas pela academia, *Sou fã! E agora?: um livro para quem é apaixonado por histórias* (2016), corresponde a uma obra escrita por quem é fã, dedicada aos seus pares. Frini Georgakopoulos, jornalista, traz-nos a sua própria visão sobre o protagonista de seus registros: “[...] ser fã é amar, sofrer e se empolgar e esperar e sofrer mais um pouco e sorrir e chorar e esperar de novo [...]” (GEORGAKOPOULOS, 2016, não paginado).

Para quem acompanha fervorosamente algo ou alguém, essa descrição não é dotada de exagero. Isso, pois o fã é aquele que prestou amparo ao alicerce do *olimpio moriniano*. Porém, na seção precedente, ao desconstruirmos tal estrutura, notamos que o ídolo é ordinário, assim como o montante de indivíduos que o enaltece – é parte integrante da *humanidade corrente*. O relato de Georgakopoulos (2016), desprovido de quaisquer atenções científicas – fato que não repreendemos, já que seu título literário tivera finalidade puramente empírica –, contribui às tonalidades românticas que ainda pintam o quadro relativo à idolatria. Pode-se ter aberto a possibilidade de ídolos e fãs, autores e leitores, protagonizarem os mesmos espaços a partir da difusão em massa da Internet, mas ainda notabilizamos certo apego às antigas configurações. No interstício que acolhe os diálogos entre Literatura e tecnologias digitais, os admiradores encontram respaldo e respeito em seus próprios semelhantes, os pares de uma *comunidade*. No campo da produção literária, Georgakopoulos (2016, não paginado) salienta tal evidência ao reformular seu anterior conceito, desvincilhando-se da adoração do escritor em detrimento de elementos *sine qua non* referentes à atmosfera da criação textual: “[...] ser fã é gostar além da conta de um livro, um personagem, um autor [...] e saber que não está sozinho nisso! [...]”.

*Wattpad* objetiva algo para além de seu primordial propósito: ser comunidade virtual na qual as viabilidades de escrever, ler e publicar estão dispostas no cerne das relações *online*.

---

<sup>177</sup> “Of or belonging to the temple, a temple servant, a devotee [...]. Of persons inspired by orgiastic rites and enthusiastic frenzy”.

Esse desejo é o que fundamentou o projeto com ares vanguardistas de Allen Lau e Ivan Yuen, idealizadores da plataforma, pois subjacente às maneiras virtuais de expressão literária estão os relacionamentos que são estabelecidos entre aqueles que produzem e consomem Literatura, e é isso o que provavelmente consubstancia o movimento *continuum* do fluxo de produções. Fazer Literatura torna-se um ato ressignificado em *Wattpad* e demais *websites* do gênero não devido à hipermidialidade típica do meio eletrônico – que *per se* constitui-se relevante fator –, mas especialmente em virtude da conjuntura social outrora teorizada por Castells no decorrer de *A sociedade em rede* (1999). Para além dos elementos literários que unem os *wattpaders*, intenta-se construir, no âmbito da rede social em destaque, uma identidade comum, conforme nos relata o supracitado sociólogo: “[...] em um mundo de fluxos globais de riqueza, poder e imagens, a busca da identidade, coletiva ou individual, atribuída ou construída, torna-se uma fonte básica de significado social [...]” (CASTELLS, 1999, p. 41). É intrigante refletir que o estado de inevitável constância imanente à contemporaneidade foi ele próprio responsável por instituir a necessidade de encontro, comunhão e união de valores entre os pares, ainda mais se pensarmos que o local no qual essas trocas ocorrem equivale à famigerada *World Wide Web*. Ainda em consonância aos preceitos de Castells (1999, p. 41), os navegantes organizam-se ao entorno daquilo o que concretizam em determinado espaço – nesse caso, o meio cibernético –, impelidos por suas personalidades “[...] com base no que são ou acreditam que são [...]”.

Alcançar essa convergência de gostos ou inclinações tem seu lugar e sua importância quando o assunto diz respeito à procura de nicho no qual se enquadrar e sentir-se acolhido. Castells (1999, p. 41) embebe-se em fontes demasiadas semelhantes em comparação àquelas preteritamente teorizadas por Bauman, afirmando ser a identidade uma das principais matrizes de significado durante o atual período histórico, comumente caracterizado pela deslegitimação e pelo esvanecimento das estruturas e entidades norteadoras das condutas sociais e políticas, resultando, por esse motivo, no declínio das expressões culturais cuja natureza é passageira. Em tempos líquidos e digitais, projetar-se como fã ou apreciador é o que parece sustentar as condutas *online*. Ao constituírem suas próprias comunidades, os fãs contemporâneos auxiliam a criação de uma rede especializada que oferta apoio entre os seus integrantes por intermédio do conceito de *dinâmica da interação sustentada*, apontada por Castells (1999, p. 445) como sendo a capacidade de um grupo qualquer se respaldar mutuamente a partir dos diálogos que instaura. Tal espectro nos induz a questionar o quê os utentes de *Wattpad*, usuários leitores, buscam nessa plataforma. Por que não ir à busca da Literatura que tem sua gênese na Internet? Almejando ir além da tentativa de suprir alguma ausência que se faça prevalente no mercado tradicional, acreditamos que a Literatura Eletrônica corresponda não apenas a uma expressão

artística contemporânea, mas, sobretudo, a um fenômeno cujo poder de alcance decorre do encontro entre diferentes internautas, leitores e fãs de autores, suas obras e seus personagens. Isso também se alastra e influencia a prática de troca que acontece no âmbito das publicações convencionais, vide a existência dos clubes de leitura e demais empreendimentos congêneres – embora o próprio ciberespaço se responsabilize por tal específico movimento descrito, pois é por meio de suas oportunidades que os indivíduos interessados logram estabelecer contato.

Há muito a *World Wide Web* demonstrara-nos sua força e capacidade de acolhimento daqueles que desejam nela interagir em prol de um determinado mote. Redes especializadas, tais como *Amino Apps* – já apresentada nesta tese durante o segundo capítulo – e *Fandom*,<sup>178</sup> oferecem um vasto arsenal de opções no que tange à comunicação entre sujeitos navegantes que possuem gostos em comum, partindo da indústria musical, perpassando pelas produções cinematográficas e televisivas, a ludicidade de HQ's e *games* e, por fim, também a Literatura. Esses *websites* possuem estruturas complexas de organização, com abas específicas dedicadas a diferentes categorias. É possível buscar um *fandom* por seu nome ou título da produção que lhe deu origem. Outrossim, as principais mídias sociais, entre *Facebook*, *Instagram* e *Twitter*, cumprem bem o papel como comunidades alternativas, já que seus utentes podem idealizar grupos públicos ou privados de acordo com as pautas de discussão que mais lhes interessam, ou criar aquilo o que denominamos *fanpages*, ou seja, páginas virtuais administradas por fãs. Entendemos os aplicativos telefônicos *WhatsApp* e *Telegram* como precursores modernos. Seus grupos fazem uso de um tom intimista, com nuances subjetivas, reunindo admiradores verdadeiramente cativos quanto à disseminação do tópico em questão, obstinados a conhecer outros pares e a discutir, de maneira sempre fervorosa, pontos positivos, negativos ou neutros, além de partilhar imagens, vídeos ou outros arquivos relacionados ao produto debatido.

Plataformas *online* tais como essas serviram à ampliação do escopo prático inerente às atividades já há tempos realizadas por montantes de ávidos apreciadores. Conectados em rede por natureza, esses espaços de compartilhamentos puderam alicerçar as manifestações antes limitadas à esfera presencial. Em grande parte, essa conjuntura se deve ao nascer da *Web 2.0*, terminologia popularizada por Tim O'Reilly, fundador da famosa companhia *O'Reilly Media*, difusora de materiais relativos às novas tecnologias. Logo, no ensaio *What is web 2.0: design patterns and business models for the next generation of software* (2005), o empresário explica: “[...] você pode visualizar a Web 2.0 como um conjunto de princípios e práticas que unem um

---

<sup>178</sup> Descrito como o maior *website* voltado a fãs, *Fandom* foi lançado em meados do ano de 2004. Disponível em: <http://www.fandom.com>. Acesso em: 14 jul. 2020.

verdadeiro sistema solar de sites [...]” (O’REILLY, 2005).<sup>179</sup> Nesse contexto, a *Web 2.0* diz respeito justamente ao aproveitamento dos elementos intrínsecos à sábia navegação virtual, entre eles, a expressão cultural participativa propiciada pelos esforços dos internautas, esses, imbuídos da necessidade de dinamizar o ambiente *online*. O movimento colaborativo elucida a atual temporalidade relativa àquilo o que é digital, igualmente à dispersão do conhecimento. Contatar o próximo em busca da construção sólida de um saber diversificado é algo dotado de uma essencialidade sem precedentes, uma vez que não reconhecer a importância de outrem no processo de compartilhamento, nas palavras empregadas por Lévy (2015, p. 27), é o mesmo que “[...] recusar-lhe sua verdadeira identidade social [...]”. Valorizar o saber que pertence ao outro é cooperar para a mobilização da rede coletiva na qual a inteligência humana revela-se significativa às condutas contemporâneas, conectadas entre si e pela Internet. É dessa maneira que podemos viabilizar a identidade e o reconhecimento social em tempos digitais e líquidos, facilitando “[...] a implicação subjetiva [...] em projetos coletivos [...]” (LÉVY, 2015, p. 27).

É sobre esses pilares que parecem se erguer os sustentáculos das comunidades virtuais de fãs. Envolvidos em seus trâmites, os navegantes, também seguidores de celebridades ou produtos culturais contemporâneos quaisquer, são os principais responsáveis por criar bases de pequenos grandes reinos – daí a nomenclatura *fandom*, uma junção dos vocábulos ingleses *fan* e *kingdom* – e dar continuidade ininterrupta às atividades vinculadas à esfera de interesse. Afinal, a rotina de fã é hoje demarcada pelo constante lançamento de notícias, rotatividade de *fake news*, novidades e curiosidades diversas sobre o ídolo ou objeto que se elegeu enaltecer. Além disso, é preciso acolher novos apreciadores e aprender a respeitar o que antes, para si, também se constituíam como defasagens imperdoáveis – contudo, a partir do encontro com os demais, tornara-se capaz de preencher essas lacunas e, até mesmo, extrapolar os seus limites. É por essa razão que os membros de um grupo de fãs se identificam como sujeitos leais a uma causa, comprometidos a defender vigorosamente a iniciativa que os induziu a ser um coletivo. Ousada, tal coletividade detém algumas específicas características, muito diferentes daquelas apresentadas por admiradores solos. Nesse horizonte tecnológico, exótico é o indivíduo que em sua solitude acaba por ser estigmatizado como solitário e, no estado de solidão, portanto, isola-se do universo de viabilidades que o ciberespaço promove àquele que se diz apreciador. Na contemporaneidade digital, ser fã é cumprir as atribuições de seu encargo e reconhecer-se em meio às possibilidades propiciadas pela *World Wide Web*. Os *fandoms* sabem muito bem administrar o poder que as ferramentas virtuais lhes concederam no decorrer de alguns anos,

---

<sup>179</sup> “You can visualize Web 2.0 as a set of principles and practices that tie together a veritable solar system of sites”.

em consonância ao apontamento de Jenkins, Green e Ford (2015, p. 177), pesquisadores cujas colocações iluminam nossos passos rumo ao terreno da Literatura, o qual é de relevância mor para este estudo: “[...] procuram direcionar a atenção das indústrias de mídia e, com isso, dão forma às suas decisões, objetivo que perseguem com graus variados de sucesso [...]”.

Como exposto na anterior subseção, o advento dos novos estatutos comunicacionais, ocorrido a partir da instauração do atual quadro eletrônico, elevou o papel dos fãs a patamares outros no que tange às perspectivas de argumentação defronte aos oferecimentos do mercado. Se os setores mercadológicos antes se sentiam mais livres para empreender deliberadamente, quase unicamente preocupados com o lucro recolhido por meio de suas ações, nestes tempos nos quais o consumidor faz de um produto qualquer seu esteio ou sua inspiração, essa lógica transfigurou-se por completo. Como pudemos constatar, a Internet concedeu ao seu usuário um invejável lugar de fala, mas também, em paralelo, um inesgotável contingente de recursos capazes de torná-lo alguém mais consciente a inferir sobre a intencionalidade dos discursos proferidos por empresas de naturezas diversas. A fim de atenuar a pressão gerada pelo próprio sistema hiperinformatizado atinente à contemporaneidade, as organizações têm se proposto a abreviar as distâncias em relação ao grupo de consumidores de suas ideias ou seus produtos. Um despretenso passeio pelas janelas do espaço virtual nos demonstra algumas tentativas de aproximação entre as editoras e os leitores das obras por elas lançadas. Trata-se de diálogo aberto, simples e objetivo: postagens adornadas com imagens referentes às estrelas literárias, *memes* divertidos acerca de algum elemento livresco ou questionamentos os quais certamente objetivam mapear o perfil dos seguidores, estratégia que embasará os seus futuros *marketings*.

Ainda sob a redoma das incertezas do novo milênio, Sarlo (2000, p. 152) escreveu-nos sobre o potencial de conquista até então guardado pelo público, que hoje assume uma posição ainda mais ativa no ambiente digital: “[...] no mercado, fazem-se ouvir as vozes que não têm autoridade para falar na sociedade dos artistas: o público, cujo saber não é específico, tem ali um valor igual ao que detêm aqueles que dispõem [...]”. Apreciadores mais exigentes validam suas vozes e mobilizam as editoras, assim como acontecera à época do relançamento das cópias impressas do título *Crepúsculo* (Intrínseca, 2008), saga literária juvenil de autoria da escritora estadunidense Stephenie Meyer. Defrontados com as reclamações de leitores-fãs, a editora Intrínseca, em seu perfil no *Facebook*,<sup>180</sup> programara uma publicação personalizada a fim de conceder esclarecimentos pertinentes à gramatura do papel utilizado nas novas edições, alteração que surtiu alvoroço entre os admiradores de longa data da narrativa vampiresca.

---

<sup>180</sup> Postagem disponível neste *link*: [http://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=10159250900030579&id=130097745578](http://m.facebook.com/story.php?story_fbid=10159250900030579&id=130097745578). Acesso em: 16 jul. 2020.

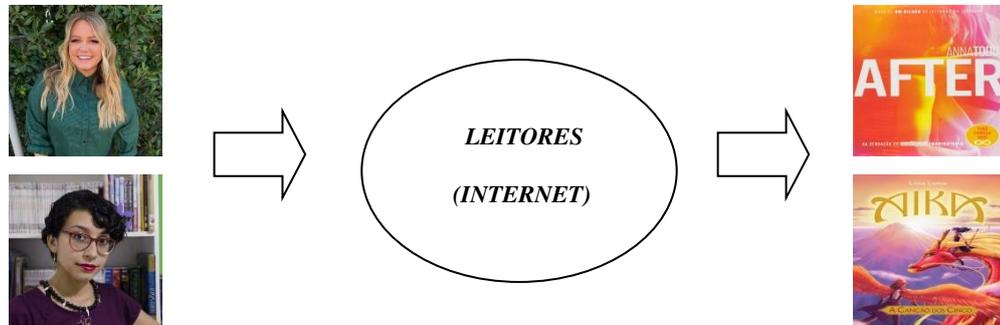
Mais do que nunca, os autores devem ser cuidadosos caso queiram continuar a contar com a audiência de seus leitores. Corroborando com a abordagem que apresentamos ainda na anterior subseção, Sarlo (2000, p. 152) autentica-nos os vários delineamentos esboçados pelas tecnologias desta geração, porque o público “[...] poderá coroar um artista e destronar o outro que ontem era o favorito; poderá desprezar e ignorar, celebrar e respeitar, praticar suas preferências com a firmeza que lhe permitir o peso de suas intervenções no mercado [...]”. Assim, o relacionamento entre escritores e os espectadores de suas obras deve ser construído de modo a considerar a transparência como fator de primordial importância. Dessa maneira, tal relação poderá se desenvolver mutuamente, havendo privilégios para as partes envolvidas. Como exemplo da comoção causada por atitudes apresentadas por autores e sua influência na recepção de livros os quais publica, citamos a polêmica de J.K. Rowling, autora do *best-seller* juvenil *Harry Potter* (Rocco, 2000), concernente às declarações consideradas transfóbicas, fato em decorrência do qual houvera o protesto por parte dos leitores, que logo se reuniram em prol do boicote de novos lançamentos da escritora e até mesmo da própria referida saga – inclusive, na grande rede, essa situação é referenciada por meio da gíria *cancelamento*.<sup>181</sup>

Em *Cultura da convergência* (2008), Jenkins renunciara o poderio do público em um contexto permeado por inovações tecnológicas, aprendendo a atuar no espaço de intersecção entre os velhos – os suportes impressos – e os novos – as telas dos dispositivos eletrônicos – meios de comunicação. Torna-se imprescindível aos produtores de conteúdo desta nova era, inclusive aos autores de Literatura, a necessidade de imergir no sistema cultural participativo que as novas tecnologias proporcionam-lhes cotidianamente. A relação hoje estabelecida entre escritores e leitores, um relacionamento entre ídolos e tietes, é o que em parte atribui sentido e significado à obra ou ao legado literário anteriormente publicado. Logo abaixo, representamos o esquema dissertado por Candido (2010, p. 86), estudioso que apesar de não ter se dedicado ao entendimento acerca do impacto da Internet na produção literária, versa sobre o tema de modo a considerarmos os seus contributos na pesquisa que aqui desenvolvemos (Esquema 5):

---

<sup>181</sup> J.K. Rowling e a transfobia: entenda a polêmica com autora de “Harry Potter”. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/cultura/j-k-rowling-e-criticada-por-atores-de-harry-potter>. Acesso em: 17 ago. 2020.

Esquema 5 - Relação entre autor e obra mediada pelo público  
(com base nas descrições de CANDIDO, 2010, p. 86)



Fonte: Elaborado pela autora.

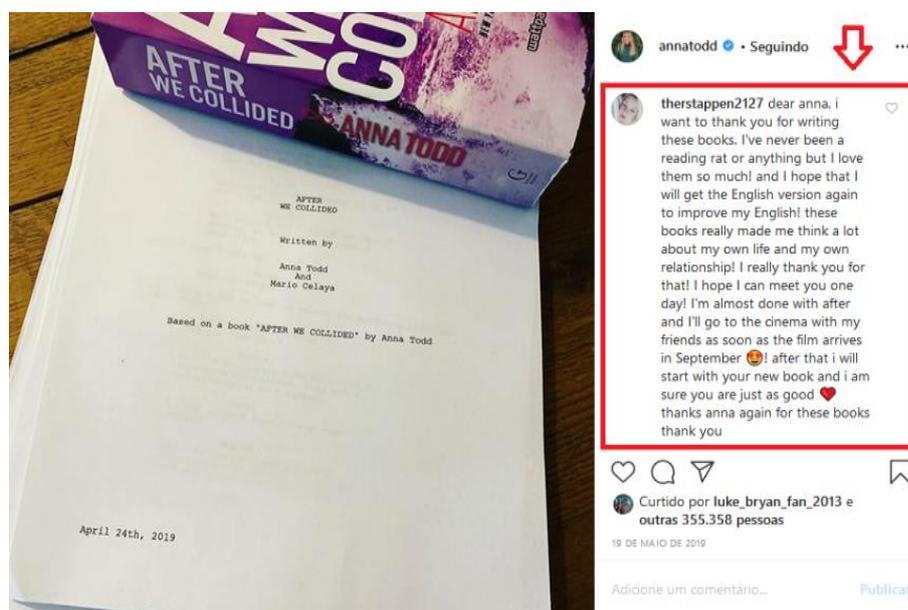
Logo, é o montante de ávidos leitores que irá determinar o sucesso do autor e de seu registro literário, tornando-os exemplares ímpares, mesmo que submersos na vasta atmosfera de lançamentos diários provenientes dos esforços do mercado editorial de livros. Por sua vez, os laços são estreitados via Internet, atribuindo relevância à relação entre os elementos para a compreensão da dinâmica literária prevalente nesta contemporaneidade. O escritor também é apresentado às diferentes outras facetas e viabilidades dos seus próprios produtos. Devido ao diálogo que instauram por meio das redes sociais, defrontam-se às oportunidades de *feedbacks* advindos de quem sugere se importar com os universos oferecidos por seus livros, não se esquecendo, muito claramente, do desmembramento de sua história para outros meios, dentre televisão, cinema ou materialidades impressas, explorando suas inúmeras formas adaptativas. Candido (2010, p. 47), novamente, é o teórico que torna dotado de fidedignidade esse nosso parecer, reconhecendo a notoriedade relativa ao público leitor perante um autor e seu título, esclarecendo-nos que “[...] o público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador [...]”. Mais adiante, constata que por ser a arte um sistema simbólico no qual o fator comunicativo é inter-humano, “[...] o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra [...]”.

Atualmente, a obra literária continua a mediar trocas realizadas entre autores e leitores, conforme Candido (2010, p. 86) evidenciara-nos no íterim da presente abordagem. Contudo, a magnitude do papel encenado pelo contingente de fãs faz-se eloquente no meio eletrônico. Por isso, algumas das expressões manifestadas por seguidores virtuais e leitores dos produtos literários assinados pelas autoras cujas trajetórias vislumbramos neste estudo, Todd e Lemos,

ilustram-nos satisfatoriamente a condição proposta pelo crítico antes mencionado: “[...] sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é definição dele próprio [...]” (CANDIDO, 2010, p. 86).

Já havíamos destacado algumas postagens da autoria dessas escritoras-internautas na anterior subseção. Nesse momento, aqui trouxemos, à luz de exemplificação, recortes de *posts* virtuais nos quais podemos perceber o engajamento dos leitores-internautas e fãs das sagas *After* e *Aika*, nossos objetos literários de análise. Na figura abaixo, Anna Todd compartilha com seus seguidores do *Instagram* uma fotografia da primeira página do roteiro de adaptação cinematográfica referente ao segundo volume de sua coleção. Extasiada com a notícia, Todd agradece aos fãs pelo apoio durante o percurso que a conduziu até aquele dia em específico. Para fins de demonstração da adoração por parte dos apreciadores de sua produção literária, assinalamos o comentário de uma leitora – em destaque sob a cor vermelha (Figura 37):

Figura 37 - Post do Instagram de Anna Todd



“Querida Anna, eu quero agradecer você por escrever esses livros. Eu nunca fui um ‘rato de leitura’ ou algo assim, mas eu os amo muito e espero ter a versão em inglês novamente para melhorar meu inglês! Esses livros realmente me fizeram pensar muito sobre minha própria vida e meu próprio relacionamento! Eu realmente agradeço por isso! Espero poder conhecê-la um dia!

Estou quase terminando, e depois vou ao cinema com meus amigos assim que o filme chegar em setembro! Depois disso, irei iniciar seu novo livro, e tenho certeza de que é igualmente bom.

Novamente, obrigada por esses livros, Anna. Obrigada”.<sup>182</sup>

Fonte: *Instagram* de Anna Todd (publicado em: 19 maio 2019).

(Acesso em: 21 jul. 2020)

Em paralelo à Todd, também Lúcia Lemos já pôde ler palavras de carinho e incentivo por intermédio de suas redes sociais. Assídua nas atualizações relativas aos feitos de natureza literária, a autora comumente partilha conquistas e anseios acerca da rotina de uma escritora independente, bem como ela mesma se autodenomina. Em um *post* do *Facebook*, no qual diz sobre os avanços e retrocessos vinculados à produção da continuação da saga *Aika*, colocamos em evidência os posicionamentos apresentados por duas leitoras, transcritos abaixo do recorte. Verificamos o apoio que é concedido de bom grado por essas fãs, que reconhecem a faceta humana que existe por detrás da autora que idealizara o universo que as cativa (Figura 38):

<sup>182</sup> Tradução nossa.

Figura 38 - Post do Facebook de Lúcia Lemos



“De modo algum irei abandonar a saga ou deixar de acompanhar você e todo o seu trabalho numa época tão difícil. Você é uma inspiração e infelizmente não tenho certeza se posso ajudar de alguma forma além de comprar / divulgar seu trabalho, mas se precisar de alguma coisa pode me dizer. Espero que fique bem”.

“Se cuida! O mais importante agora é você se sentir melhor. Podemos esperar o livro, mas você não pode esperar para se sentir bem e melhor”.

Fonte: Facebook de Lúcia Lemos (publicado em: 21 jul. 2020).

(Acesso em: 21 jul. 2020)

Envoltos por esse clima de empatia, os leitores se unem e constroem, de modo natural, as comunidades que irão representar os *fandoms* dedicados aos autores, livros ou personagens prediletos. Eles estão presentes em distintas mídias sociais e possuem denominações curiosas, quase sempre referentes a algum elemento próprio às narrativas prestigiadas. Na Internet, são representados por *fanpages* hospedadas em redes cujo acesso se faz popular, entre os serviços de *blogging*, por exemplo, além de *fansites*, grupos de debate, fóruns *online* ou análogos. Cada pequeno *fandom*, ou melhor, cada pequeno *reino de fãs*, é responsável por constituir um reino ainda maior, no qual reina não um exclusivo admirador, porventura considerado alguém dedicado, com maior ardor à causa. Essa distinção não encontra oportunidade no ciberespaço.

Todos esses fãs são reis de seus próprios reinos, já que possuidores de experiências singulares que, por seu turno, convergem para um singular propósito: tornar-se o mais acolhedor reino dentre todos aqueles que residem na *World Wide Web*. A pesquisadora Anne Jamison elucida a respeito da esfera dos fãs. Em *Fic: por que a fanfiction está dominando o mundo* (2017), vem a se debruçar sobre as especificidades inerentes a esses *fandoms*. Em vias contrárias ao entendimento da mídia quanto aos representantes da *fanculture*<sup>183</sup> – “[...] bastião de pessoas ineptas, física, social e literariamente [...]” (JAMISON, 2017, p. 99) –, os fãs contemporâneos aparentam seguir por outros caminhos, demonstrando-nos, na realidade, perspicácia admirável no que tange à captura das novidades relativas ao seu objeto de fetiche, intentando, a tempo, não se perderem em meio à diversidade de informações cujo acesso é facilitado pela *Web*. Prova disso é a idealização de páginas *online* ou fã-clubes eletrônicos, os quais simbolizam a tentativa de controle em relação aos acontecimentos que acometem os universos de interesse – algo muito bem sucedido, podemos assim salientar, com base nas observações realizadas.

O legado literário de Anna Todd tem sido homenageado por leitores que acompanham a jovem escritora-internauta desde os seus tempos como *wattpader*. Não somos aqui capazes de precisar a exata quantidade de páginas dedicadas a desbravar a atmosfera da saga *After*, seus desmembramentos ou, ainda, as demais publicações da autoria de Todd. Pautando-nos no caráter mutável e efêmero da Internet, inclinar-se sobre essa possibilidade seria no mínimo presunçoso, o que não se faz pertinente nos meandros acadêmicos. Tendo em virtude tal fato, preocupamo-nos em trazer ao saber apenas alguns dos mais populares e promissores reinos de fãs da supracitada autora e de sua obra, primordialmente advinda da interface ciberespacial.

*After Brasil*<sup>184</sup> é o primeiro portal na grande rede a se dedicar à divulgação de notícias e materiais de outras naturezas com estreita vinculação à saga estadunidense em evidência. Surgira no ano de 2014, ainda à época da publicação diária dos capítulos de *After* na Internet. Inicialmente, esses textos disponibilizados em *Wattpad* foram traduzidos a fim de que os fãs brasileiros ou falantes da língua portuguesa pudessem obter acesso ao conteúdo da narrativa. Segundo o relato da equipe responsável pelo *fansite*, uma demanda contínua por traduções, acrescida da constante necessidade de cobertura vinculada à Anna Todd e à sua obra literária, foram os fatores que impulsionaram a criação da página, desde sempre apoiada pela autora. Desse modo, *After Brasil* possui privilégios concernentes aos lançamentos assinados por Todd em solo nacional, assim como às adaptações dos livros para o cinema. Essa *webpage* organiza eventos e campanhas promocionais, estreitando o relacionamento entre todos os admiradores,

<sup>183</sup> Traduzido livremente como *cultura de fãs*.

<sup>184</sup> *After Brasil*: <http://www.afterbr.com>. Acesso em: 23 jul. 2020.

bem como procedera às vésperas do lançamento da adaptação cinematográfica do segundo título da tal coleção, promovendo uma *Watch Party*<sup>185</sup> na plataforma *Amazon Prime* somente para os seguidores que preenchessem um formulário disponibilizado na página do *Facebook*. Cabe salientar que os agraciados pela iniciativa também concorreram a brindes (Figura 39):

Figura 39 - Cartaz publicitário da *Watch Party* de *After: depois da verdade*, organizada pelo fã-clube *After Brasil*



Fonte: *Facebook* de *After Brasil* (publicado em: 10 mar. 2021).

(Acesso em: 12 mar. 2021)

Está presente em algumas redes sociais populares, além de administrar seu perfil em *Wattpad*,<sup>186</sup> por intermédio do qual realiza a postagem das supracitadas traduções, ademais, histórias escritas por fãs, inspiradas no universo temático da série de livros. Dentre iniciativas virtuais similares, *After Brasil* é considerada uma fonte dotada da fidedignidade que nós tanto almejamos em meio às fluidas transfigurações às quais estão compelidas as relações *online*. Citamos a existência de outras páginas eletrônicas, de origem brasileira, voltadas à difusão de informes em relação ao arsenal literário de *After*, além de outras iniciativas de Anna Todd. Utilizando-se da ferramenta de busca propiciada por redes sociais populares, dentre essas, *Facebook*, *Instagram* e *Twitter*, obtivemos alguns resultados. Ainda que o levantamento tenha

<sup>185</sup> Terminologia designada à prática de reuniões *online* para a exibição de filmes e vídeos diversos.

<sup>186</sup> *After Brasil* em *Wattpad*: <http://www.wattpad.com/user/afterbrasil>. Acesso em: 23 jul. 2020.

nos permitido acessar expressivo quantitativo de páginas, selecionamos somente as *fanpages* ou os grupos detentores de *posts* recentes, corroborando com atualizações sobre a coleção.<sup>187</sup> Obstinados a realizar essa breve pesquisa, empregamos os termos *After, Anna Todd e Brasil*:

- (i) Dedicadas aos usuários do *Facebook*, há a página *After Brasil*, ademais, o grupo de discussão intitulado *After Movie Brasil*;
- (ii) Os internautas que preferem os artifícios do *Instagram* podem se tornar seguidores de perfis diversos, tais como *After Brasil News* e *Afaternatoors BR*;
- (iii) Por fim, no *Twitter* existe um considerável número de *fanpages*, como é o caso de *Anna Todd Brasil, Geração After, Afaternator e Máfia After Brasil*.

Curiosamente, é Lúcia Lemos quem se responsabiliza por atuar como entusiasta de sua própria saga. No decorrer do desenvolvimento deste estudo, não pudemos encontrar quaisquer mídias sociais voltadas à promoção de sua produção literária por parte de leitores-internautas. Para manter os fãs a par das novidades de *Aika*, idealizara perfil homônimo no *Facebook*.<sup>188</sup> Nessa página, Lemos compartilha *posts* de atualização acerca dos avanços – e dificuldades – tocantes à popularização de seus livros para além da plataforma virtual de autopublicação na qual postara pela primeira vez as linhas de suas narrativas. Outras questões são contempladas às exposições propostas pelo referido empreendimento, fato que dialoga com as necessidades emergentes de nossa contemporaneidade, entre debates de cunho social ou utilidade pública. Essa talvez tenha sido a maneira encontrada pela autora para estabelecer contato junto aos fãs. Seguramente, é possível cogitarmos o motivo que sustenta tal atitude apresentada por Lemos. Em conformidade às verificações que realizamos na anterior subseção, notabiliza-se o fato de que a saga *Aika* ainda não possui o alcance ou prestígio já angariado por *After*. Porquanto, utiliza-se de outras possibilidades de manifestação, para além dos artifícios de *Wattpad*.

Na plataforma, os autores podem dialogar junto aos leitores e seguidores das histórias publicadas, realizando postagens e respondendo aos comentários adicionados por internautas. Para tanto, o referido *website* possui uma seção denominada “Conversas”, por meio da qual é possível fixar um texto ou informe de interesse, concedendo espaço à publicação de materiais

<sup>187</sup> Essa amostragem foi realizada durante o mês de julho do ano de 2020, mas na revisão final da tese, ocorrida em novembro de 2022, constatamos que não houve mudanças significativas.

<sup>188</sup> *Aika* no *Facebook*: <http://www.facebook.com/aikasaga>. Acesso em: 23 jul. 2020.

por parte dos navegantes interessados, que podem ser surpreendidos pelas respostas de seus ídolos literários, bem como por contribuições advindas de outros fãs. Tal aba funciona como uma espécie de grande mural de avisos e eventuais trocas virtuais. Na página de Lúcia Lemos, percebemos a constante interação entre autora e leitores. Em contraposição, esse cenário não é observado no perfil de Anna Todd. Supomos que isso ocorra devido ao fato de que a escritora brasileira não receba tantas mensagens se colocada em estado de comparação ao montante que é enviado àquela de origem estrangeira. Possivelmente, a explicação encontra-se vinculada ao número de *wattpaders* leitores que as seguem na plataforma, além do alcance de suas obras. Os dois ou três *posts* mensais de fãs no perfil de Lemos abarcam pedidos de leituras de livros assinados por usuários, além da solicitação de críticas que possam ser capazes de favorecer as narrativas em questão. Isso nos demonstra a confiança que é depositada no trabalho da autora. Existem, ainda, algumas postagens de aclamação à sua coleção literária (Figura 40):

Figura 40 - Interação entre Lúcia Lemos e leitor-internauta em *Wattpad*



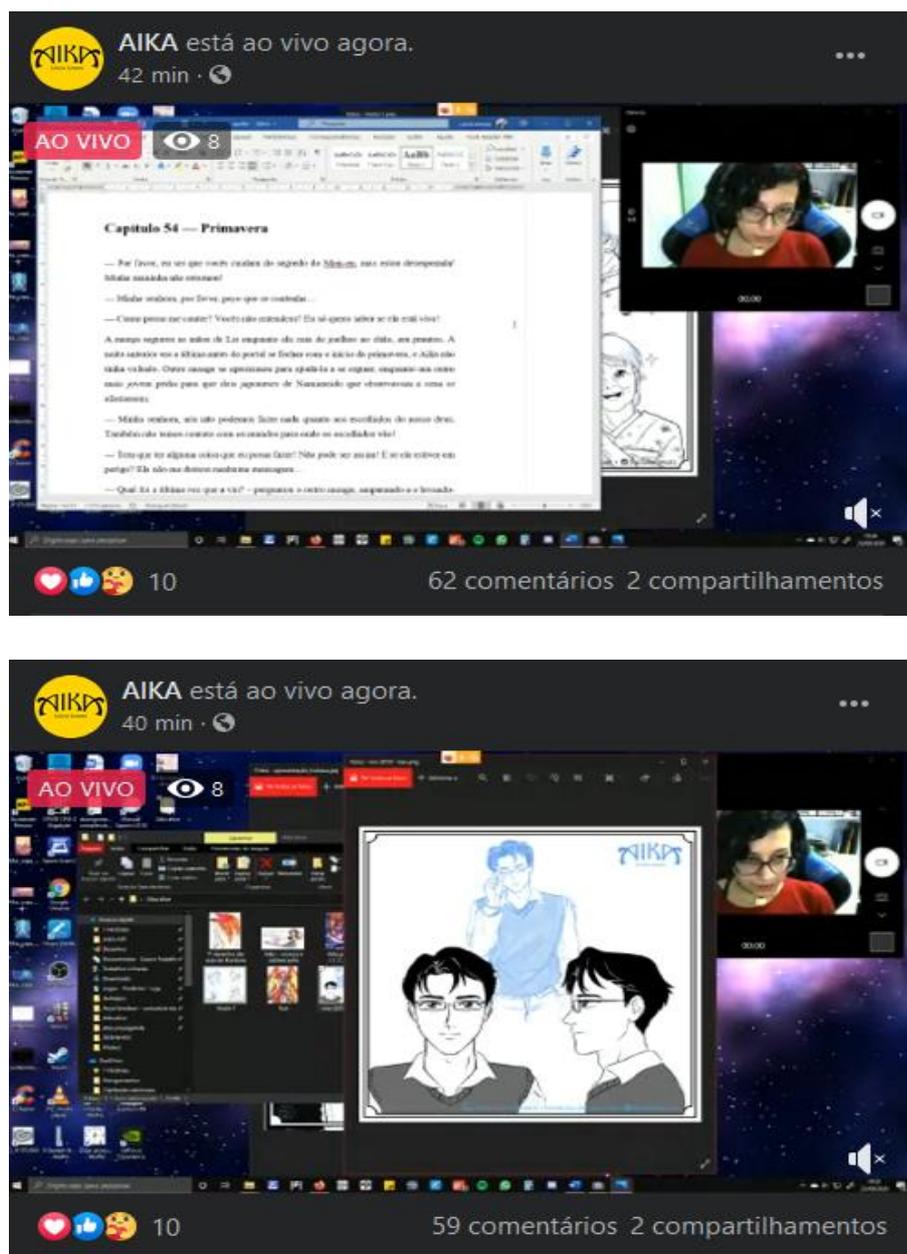
“Oii. Lendo *Aika*. Te vi no estande da Pendragon, mas eu estava passando rapidinho e por isso não tive como parabenizar pela história”.

Fonte: *Wattpad* (publicado em: 10 set. 2019).

(Acesso em: 27 jul. 2020)

Para além de *Wattpad*, a referida escritora aparenta-nos ser uma entusiasta quanto às formas de contatar o montante de leitores da sua obra. Objetivando apresentar seus primeiros esboços relativos ao texto e às ilustrações do terceiro volume de *Aika*, realizara uma *live* junto aos inscritos de sua página do *Facebook*, estabelecendo diálogo em tempo real (Figura 41):

Figura 41 - *Live* de apresentação dos planos iniciais para o terceiro livro de *Aika*

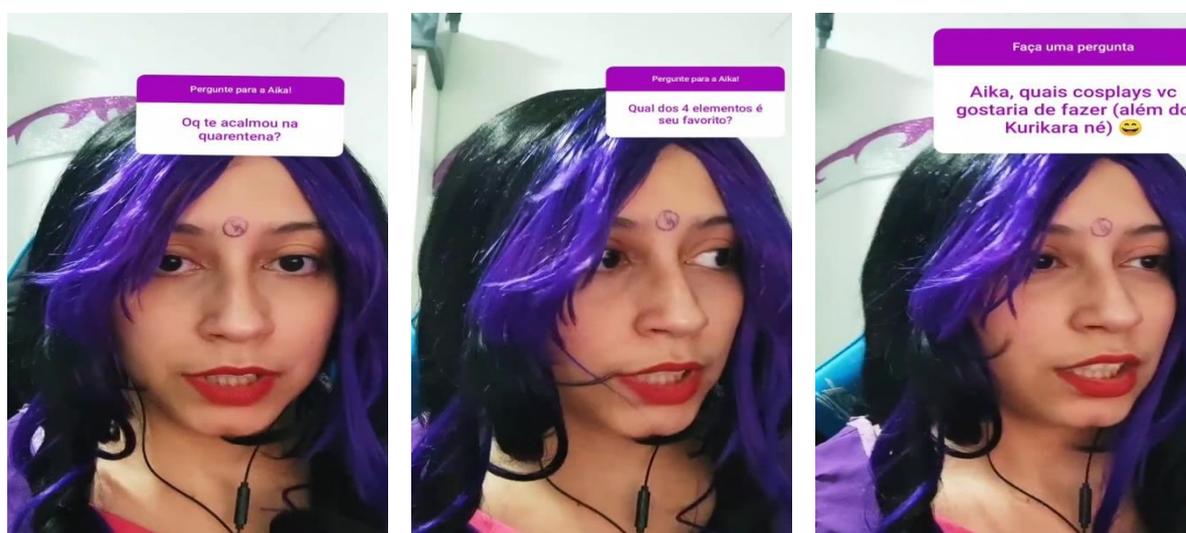


Fonte: *Facebook* de Lúcia Lemos (publicado em: 23 set. 2020).

(Acesso em: 23 set. 2020)

Alinhada a esse mesmo panorama que abarca recursos facilitadores da comunicação, em um de nossos passeios pelas mídias da *wattpader* fomos surpreendidos por sua estratégia de engajamento em relação à audiência. Também no *Facebook*, Lemos utilizou-se de uma *live* para responder às perguntas propostas pelos leitores da saga literária, personificando Aika ao se trajar como tal e imbuir-se de seus trejeitos, projetando-a ao plano real. Diante do quadro pandêmico,<sup>189</sup> no qual a promoção de eventos presenciais tornara-se impraticável, a Internet potencializou o encontro entre sujeitos literários, demonstrando-nos, novamente, seu papel de notoriedade no tocante ao estreitamento de laços que transcendem a virtualidade (Figura 42).

Figura 42 - Lúcia Lemos faz *cosplay* de Aika em *live* no *Facebook*



Da esquerda para a direita, constam as seguintes indagações:

“O que te acalmou na quarentena?”;

“Qual dos 4 elementos é seu favorito?”;

“Aika, quais *cosplays* você gostaria de fazer (além do Kurikara, né)?”.

Fonte: *Facebook* de Lúcia Lemos (publicado em: 2 abr. 2021).

(Acesso em: 2 abr. 2021)

Ainda que Todd não se preste à interação em *Wattpad*, alguns de seus diversos feitos nas redes sociais é capaz de demonstrar situação contrária. Tendo por finalidade homenagear os apreciadores da narrativa compreendida por *After*, postara uma compilação de vídeos nos

<sup>189</sup> Referência à pandemia do novo Coronavírus, cujo início no Brasil aconteceu em março de 2020.

quais os fãs reagem ao *trailer* da adaptação do segundo volume da coleção para os cinemas. Essa ocorrência nos evidencia as diferentes formas de contato, promovidas pela grande rede, entre escritores e leitores – as partes que compõem o trâmite relacional literário (Figura 43):

Figura 43 - Interação entre Anna Todd e leitores-internautas no *Facebook*



“As reações de vocês fizeram o meu dia!”<sup>190</sup>

Fonte: *Facebook* de Anna Todd (publicado em: 29 jul. 2020).

(Acesso em: 29 jul. 2020)

Antes restrita à confecção de *fanfics* – histórias fictícias por meio das quais os autores apropriam-se de personagens, cenários ou situações relativas a um dado produto cultural –, a participação dos fãs, nos dias atuais, extrapola os limiares do ambiente virtual. Os exemplos anteriores, dentre outras demais funcionalidades, têm a serventia de nos elucidar a influência que exercem os fãs no mercado da Literatura Contemporânea. Do ciberespaço às prateleiras das lojas físicas e aos salões de convenção, os leitores-internautas redefinem e transformam as práticas culturais – “[...] a web trouxe esses consumidores das margens da indústria midiática para o centro das atenções [...]” (JENKINS, 2008, p. 339). Podemos realizar uma ressalva ao apontamento do autor, pois nos parece que não somente ao centro das atenções da mídia os apreciadores foram encaminhados, uma vez que as manifestações das escritoras supracitadas,

<sup>190</sup> Tradução nossa.

bem como aquelas advindas de outros autores desta temporalidade, trazem ao saber um olhar interessante à conjuntura: os leitores-fãs, afinal, integram o chamariz dos próprios *wattpaders*.

Dizer que o estabelecimento de uma relação agradável entre autores e leitores é um dos fatores capazes de impelir o público a incluir um título na lista virtual de livros prediletos presente em perfis de redes literárias especializadas, tais como *Skoob*<sup>191</sup> ou *Goodreads*,<sup>192</sup> não é argumento dotado de mediocridade. Inusitadamente, faz-se correspondente à sofisticação da aliança entre esses tais sujeitos. *A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado* (1997), artigo assinado por Tânia Pellegrini, expõe, anterior ao *boom* digital, os prenúncios desta nova e diferente era. A professora retratara, como se conivente à presente realidade, os aspectos que caracterizam a conexão que aqui discutimos sob a tenda dos modernos recursos eletrônicos. Afirma que a relação em voga transcende referências de gosto ou livre arbítrio no que tange à seleção do produto – nesse caso, um livro, independentemente da natureza de seu suporte –, desmistificando a proposição de que o interesse do leitor está sempre sujeito a este ou àquele título, estendendo-se à personalidade que o escreve somente após completa imersão. Assim, instaura-se complexa rede de produção e consumo, tanto de preferências quanto de tendências que irão dinamizar e propor os rumos e as práticas do mercado contemporâneo. Essa assertiva contrapõe-se às preconizações teóricas de Sá (2010, p. 155) e Perrone-Moisés (2016, p. 32), analisadas na subseção que nos antecede. A obra possui sua relevância no trâmite literário, e isso é demasiado claro e redundante ao debate. Todavia, nesta temporalidade, não assumir que os holofotes também estão voltados aos seus idealizadores, decerto, seria atitude irreparável.

Arguimos acerca do fato de que a importância do escritor de Literatura constitui-se imensurável, porque é ele o indivíduo que cria e sugere ao leitor um mundo de possibilidades imaginativas as quais se originam de suas narrativas. Entretanto, o gradual avanço tecnológico das ferramentas comunicacionais, em semelhantes proporções àquelas observadas no âmbito da Internet, promovera a figura desse autor a respeito do qual discorreremos à instância na qual passou a compor uma verdadeira e emaranhada *rede*, conforme nos alertou Pellegrini (1997). Consequentemente, Literatura, autor, obra e público leitor encontram-se interligados em meio à confluência imposta pela digitalidade. Suas figuras e as atribuições pertinentes às mesmas resistem desde os tempos exclusivamente analógicos, mas são convocados a transpassarem e se deixarem atravessar pelos demais: leitores transvestem-se como escritores ao produzirem e divulgarem suas *fanfics*, enquanto autores integram-se ao grupo de admiradores de seus feitos a fim de captar as vibrações que às vezes se ausentam à inspiração e, não menos merecedoras

<sup>191</sup> *Skoob*: <http://www.skoob.com.br>. Acesso em: 30 jul. 2020.

<sup>192</sup> *Goodreads*: <http://www.goodreads.com>. Acesso em: 30 jul. 2020.

de destaque, obras são exaltadas como objetos de consumo, dignas dos rituais de fetichização – vide as práticas de *reviews* e *unboxings* facilmente visualizadas em vídeos do *YouTube*.<sup>193</sup> Como não poderíamos deixar de conjecturar, a Literatura transfigurou-se frente a essas tantas alterações. A assunção de faceta eletrônica, cujas especificidades são apresentadas nesta tese, é uma das mutações que a arte literária acolhera para si. Cada linha dessa *rede* de relações é o que torna a pesquisa sobre a manifestação literária contemporânea algo inusitadamente tenaz.

Portanto, quando Sá (2010, p. 155) e Perrone-Moisés (2016, p. 32) atribuem ao autor o sentimento de culpabilidade pelo espetáculo que a Literatura vira-se obrigada a adotar, faz-se preciso refletir que a cultura de massa é que a colocou frente à tal artimanha, e o leitor, como peça indispensável ao funcionamento das engrenagens do sistema, apresenta sua parcela de responsabilidade. Cedo ou tarde, era inevitável que isso acontecesse. O ciberespaço induziu a constituição da supramencionada *rede*, uma espécie de teia que abarca diversos segmentos e, por esse justo motivo, várias oportunidades de *ser*. Quando os admiradores desenvolvem uma “[...] fidelidade à marca [...]” (SUTHERLAND, 2019, p. 285) no domínio referente às obras literárias, instituem esse novo estado à arte da Literatura, já que autores ou títulos literários passam a ocupar *status* de enaltecimento dificilmente antes percebido. Por isso, desde sempre, a Literatura apresenta-se intensa. Tal intensidade, por consequência, é experienciada de vários modos, extravasando-se para além dos confins que a academia ou a crítica imaginaram deter o controle. Na medida em que estar leitor não mais se figura sinônimo de se envolver com uma narrativa, mas também contemplar fervorosamente a atmosfera que o oferece, entendemos o afoitamento traduzido sob as linhas da pontuação de Georgakopoulos (2016, não paginado): “[...] A nossa voz importa muito. Não somos apenas muitas pessoas, [...] que amam muito alguma coisa. Somos consumidores, [...] e merecemos ser ouvidos e respeitados [...]”.

Porque é esse montante de leitores-internautas, fanáticos pelos personagens dos livros impressos ou eletrônicos que os despertaram a faísca de interesse por outros demais projetos, ou mesmo, bem como temos referenciado, pela própria personalidade autoral, aquele imbuído da emergente necessidade de conceder movimento ao processo de aquisição do conhecimento e da troca e partilha de informações vitais ao crescimento da comunidade de pares navegantes. Na era digital, *possuir* um saber não é o bastante. *Como* contribuir à sua rotatividade e ao seu consequente alastramento, processo esse que demanda intensa participação dos integrantes de um contingente específico, é o que irá consolidar a inteligência coletiva assinalada por Lévy, “[...] testando e reafirmando os laços sociais do grupo social [...]” (JENKINS, 2008, p. 79).

---

<sup>193</sup> O termo *review* designa análise ou resenha crítica relativa a um determinado produto. Já o vocábulo *unboxing*, por sua vez, refere-se à prática de desembalar compras, encomendas ou recebidos.

Os projetos de leitura compartilhada encabeçados por *booktubers* ilustram, nesta atualidade, a realidade antes ratificada por Lévy e Jenkins. Com cronogramas detalhados e pautas de debate cujas estruturas são até mesmo discutidas junto aos seguidores de suas demais redes sociais, os referidos usuários dos canais do *YouTube*, os quais se debruçam sobre a produção virtual de conteúdos atrelados ao campo literário, encorajam, pois, esse tal movimento, figurando-se, por óbvio, somente um dentre os vários outros que a Internet tem sido convidada a abarcar.<sup>194</sup> O título do artigo de nossa autoria, *Não contem com o fim do leitor* (2018), traz-nos afirmativa que ruma além da querela da arte literária. Deixemos de nos ater à noção inverídica que versa sobre o ruimento da figura de alguém que aprecia um determinado feito relativo à Literatura apenas porque a grande rede pudera alcançá-lo, impregnando-o daquilo instaurado como *mal* a ele profetizado – da possibilidade de escrever, ler, partilhar e enaltecer o que é Literatura. Ao garantirmos a autenticidade dessa assertiva, preocupamo-nos em deixar claro que o leitor, hoje, também vive porque encontrou aconchego para além das soleiras da *torre de marfim* exposta por Manguel (2017, p. 78), sustentada ainda no século XIX objetivando denotar esse santuário intelectual até então explorado pelo praticante do ato de ler como terreno sujeito ao alheamento em relação ao mundo que lhe concede pertença. Paralelamente, “[...] a biblioteca, antes único espaço possível para trocas e partilhas, estende-se agora para o meio virtual, onde os iguais se encontram, conversam sobre o que estão lendo, sobre o que leram, sobre o que querem ler e, em especial, trocam sugestões [...]” (CELESTE; DEFILIPPO, 2018, p. 134).

Prova de que lidamos com um material de análise sujeito às alterações circunstanciais, deparamo-nos com a notificação de que *Wattpad* estaria desativando sua aba de fórum *online*, em agosto de 2020, apresentando como justificativa a necessidade de reavaliação em relação à organização da comunidade. Interessados pelo *feedback* dos usuários da plataforma, o *website* solicitara o preenchimento de um breve formulário a fim de reunir a opinião sobre o serviço. Sendo assim, atualmente inoperante, o artifício dos fóruns tornou órfãos os *wattpaders* que até então o utilizavam para conduzir discussões sobre obras literárias eletrônicas e afinidades. Quando ativos, os fóruns dispunham de entradas específicas de debate, objetivando promover uma melhor organização das temáticas abordadas por utentes – *Share Your Story*, *The Cafe*, *Improve Your Writing*, *Story Services*, *Genre Clubs*, *Multimedia Designs*, *Industry Insider*, *Character and Story Games*, *Wattpad Feedback and News*, *Nick’s Lab* e *The Pub*, cada qual vinculado a um diferente tópico. Por enquanto, impossibilitados de interagir por intermédio

---

<sup>194</sup> Alguns exemplos dessa popular prática são as *booktubers* Mell Ferraz, do canal *Literature-se*, e Isabella Lubrano, do canal *Ler Antes de Morrer*.

dos fóruns de *Wattpad*, escritores e leitores provavelmente fazem uso de distintas estratégias, sejam os perfis hospedados na plataforma, sejam as mídias sociais já antes apresentadas.

Isso, porém, não é razão para a ausência de engajamento dos entusiastas da Literatura. Quanto a esse fato, os relatos históricos de Jamison (2017, p. 295) servem-nos como pílulas tranquilizadoras. Mesmo antes da gênese da Internet e de seu paulatino crescimento, os fãs da arte literária já estavam acostumados a se organizarem para convenções ou peregrinações em homenagem ao seu escritor ou livro prediletos. No território virtual, as manifestações ocorrem por meio das *lives* ou dos eventos realizados de maneira remota,<sup>195</sup> com entrevistas, palestras, mesas de debate e outras iniciativas análogas que promovam o estreitamento dessas relações. A referida pesquisadora salienta a respeito da relevância da *Web 2.0* de O’ Reilly, abordada em nossas anteriores perscrutações. Embora assim aconteça, outra perspectiva é colocada por essa estudiosa e, ainda, reiterada por outros autores. De acordo com Jamison (2017, p. 295), se a popularização dos *softwares* de interação facilitou a participação dos fãs nesse processo, por outras vias, pareciam se resignar frente à possibilidade de uma exploração descarada por parte de empreendedores fortemente hábeis a capitalizar interesses criativos sem que houvesse demonstração de compreensão, respeito ou simpatia pelos representantes de uma *fanculture*. Também as constatações de Jenkins, Green e Ford (2015, p. 69) avigoram o achado da autora. Os teóricos reconhecem o poder de impacto das novas tecnologias digitais quando utilizadas por adoradores de um dado produto cultural, mas preocupam-se, em proporções semelhantes, com a permissividade inerente aos trâmites, já que a abertura de espaços e o afrouxamento de fronteiras dantes restritivas outorgaram às corporações – leiamos editoras – “[...] controlar o comportamento uma vez privado que agora assume dimensões públicas maiores [...]”.

Apesar de mais suscetíveis ao manejo dessas empresas – ou em caso contrário, quando os leitores-fãs é que os induzem a acatar seus pedidos –, muitas companhias do ramo deixam de acolher o engajamento oriundo de tal público, uma vez que incertas quanto ao real retorno, o qual inevitavelmente é permeado por questões de natureza financeira, indo além das simples atitudes para agradar os seguidores. Todavia, ainda que às vezes arredo, o mercado editorial pode contar com uma certeza graças ao advento da grande rede: dificilmente será capaz de tecer previsões no que concerne àquilo o que almejam os leitores dos autores e seus títulos,

---

<sup>195</sup> No ano de 2020, devido à situação de pandemia do novo Coronavírus, o selo literário Seguinte, pertencente à editora Companhia das Letras, ofertou a quarta edição do festival Flipop exclusivamente no ambiente virtual, por intermédio de seu canal do *YouTube*. Primordialmente presencial desde 2017, o evento focaliza a produção categorizada como Literatura Juvenil Contemporânea. Disponível em: <http://www.youtube.com/channel/UCf1vVcMEfoKrfDsngvXRxzg>. Acesso em: 7 ago. 2020. O mesmo ocorrerá com a tradicional Bienal do Livro, também realizada remotamente devido às circunstâncias pandêmicas. Disponível em: <http://www.bienalvirtualsp.org.br>. Acesso em: 9 dez. 2020.

compreendendo que os desejos “[...] podem ser satisfeitos com mais rapidez e eficiência [...]” (SUTHERLAND, 2019, p. 132). Em face do espectro tecnológico, a cultura se torna cada vez mais participativa. Sem embargo, é preciso não nos esquecer de que esse público ao qual nos aludimos é essencialmente heterogêneo ou, retomando o termo utilizado há algumas seções,<sup>196</sup> *multifacetado* – em referência às linhas teciduais ou aos espelhos caleidoscópicos. É por isso que a noção de desigualdade sobre o acesso e a navegação, ludificada no início deste capítulo, também se aplica em relação ao montante de leitores-internautas ou espectadores literários. Em diálogo com as alegações que norteiam nossas exposições teóricas acerca dessa questão, Jenkins, Green e Ford (2015, p. 305) resgatam a temática e evocam-na: “[...] nem todo mundo tem permissão para participar, nem todo mundo é capaz de participar, nem todo mundo quer participar e nem todo mundo que participa o faz em igualdade de condições [...]”.

Infortunadamente, essas demandas extrapolam os invites ansiosos propostos pela rede de conexões representada pela presente temporalidade. Dizemos respeito aos convites no que se refere à imergência no universo das telas e à sua peculiar linguagem. Ler *no* ciberespaço não mais se figura algo dotado de imprescindibilidade, igualmente à necessidade de interagir nas mídias sociais. Por ser uma obrigação, é justo que voltemos olhares precisos à conjuntura. Subjacente ao contexto de manufatura e distribuição da Literatura Eletrônica e a tudo aquilo o que tem acarretado ao cenário contemporâneo, identificamos um dever: ler *o* ciberespaço, pois é a partir da imersão que nele somos cotidianamente incitados a realizar, que poderemos avançar um relevante passo em direção ao último estágio cogitado para tal capítulo. Portanto, na última seção deste discorrer, objetivamos apresentar algumas propostas reflexivas para o campo de estudos que se destina a explorar as viabilidades de leitura e concepção do texto literário quando engendrado a partir dos dispositivos eletrônicos e apreciado no meio virtual, especificamente sob o domínio dos *layouts* das plataformas *online*, tais como *Wattpad*.

#### 4.3 LER OU NÃO SER, EIS A QUESTÃO: O LEITOR E A LEITURA NA ERA DIGITAL

Nossas leituras sobre a temática conduzem-nos a afirmar que novas manifestações de escrita pressupõem diferentes formas de letramento e, como consequência natural de tal fato, implicam a necessidade da instauração de modos de leitura outros, pertinentes às alterações. Por essa e diversas alegações pares, a histórica batalha estabelecida entre os sistemas culturais analógico e digital, sob a luz dos holofotes aos quais os submetemos, torna-se algo obsoleto.

---

<sup>196</sup> Menção à abordagem realizada durante a subseção 3.2.2.

Creemos ser difícil continuar a sustentar o embate de que uma forma de imersão é melhor se comparada à outra ou, ainda, que esta em relação àquela faz-se capaz de acarretar incontáveis reveses ao indivíduo que a escolhe praticar. Existe uma razão lógica para nossa argumentação, pois tomamos como alicerce o fato de que se a transição entre culturas manuscrita e impressa fora assinalada pela invenção da prensa de Gutenberg – o que impôs modulações inusitadas às atividades de escrita e leitura, ainda que tal fenômeno tenha sido conivente à força acumulada pela prática manual do escrever para fins de publicação e divulgação cultural (ONG, 1998) –, também podemos cogitar, diante disso, situação similar para o que acontece em seara na qual a utilização dos dispositivos de natureza eletrônica passa a ser, a cada novo dia, a condição soberana de conexão e sobrevivência nesta temporalidade hiperconectada e informatizada.

Por isso, desde já, aqui nos imbuímos da clarificação quanto ao fato de que esta seção não se encarregará de defender ou acusar, como em um julgamento, vertentes da escrita e suas possibilidades de leitura. Mais precisamente, sugerimos um cotejo amigável entre as distintas formas de imersão textual, até porque, abordar sobre a leitura que ocorre na interface *online* corresponde a um tópico de discussão, tal como qualquer outro, condicionado à partida de um ponto específico, o qual, nesse caso, equivale à prática de leitura realizada no meio impresso. No transcorrer de nossa dissertação de Mestrado, o tema em voga fora abordado com o fervor adequado às conjecturas preconizadas à época – compreender o efeito da prática de leitura em meio às apocalípticas perspectivas em relação ao esvanecimento do sistema literário a partir do advento das novas tecnologias e da Internet. Entretanto, nesta tese, a expressividade desse assunto pede licença à magnitude de outro, pois aqui tratamos de uma Literatura cuja feitura é desenvolvida no ambiente eletrônico para que *a priori* tenha o seu consumo ali efetivado – sua transposição a outros suportes é consequência de variáveis diversas, conforme avaliamos. Lembramos que os objetos de estudo da pesquisa de Mestrado referiram-se às obras assinadas por blogueiros e *youtubers* adolescentes, tendo sido observado o fenômeno que denominamos como *investimento literário na materialidade do conteúdo digital* – produtos audiovisuais ou textuais que foram idealizados para as mídias e passaram a integrar o mundo do papel.

Chartier (1999, p. 13) teoriza sobre a faceta eletrônica que o texto passara a assumir em virtude da disseminação das máquinas e do conhecimento acerca de suas potencialidades, mas ao registrar suas impressões factuais, parte dos paralelismos entre o impresso e o digital, uma ação que embasa a noção que há pouco expusemos. Primordialmente, o ponto explorado concerne à relação tátil entre o suporte textual e o seu respectivo leitor. De um lado, o códice é colocado sobre uma superfície que viabiliza a leitura, bem como o seu passar de páginas. Quando não é possível dessa maneira proceder, o livro é sustentado com o auxílio das mãos.

Do outro, o texto de caráter virtual profetiza o distanciamento corporal. Enquanto ao leitor do material impresso o *toque* – e os demais sentidos humanos, segundo Manguel (2004, p. 179) – é fator imprescindível às aventuras fictícias ou reais promovidas pelo autor de uma obra, o *touch* é o estatuto da nova era. Trazido ao saber no primeiro capítulo da pesquisa, o *mouse* de Engelbart pode ser aqui entendido, para além de sua original funcionalidade, como estratégia eficaz de aproximação entre homem e dispositivo; a criação de um apêndice corporal. As telas *touch*, presentes em *smartphones*, *tablets* e *e-readers*, revolucionaram o contato do usuário para / com a conexão de universos que caracteriza a premissa básica da *World Wide Web*.

Um ou dois toques sobre telas conduzem o leitor-internauta à exploração do título selecionado à leitura, e mais: proporcionam-lhe, os referidos toques, alcançar as outras tantas faces que a narrativa em questão pode o ofertar, pois ler nos espaços propiciados por novas tecnologias sugere ler, em proporções muito similares, um panorama ainda maior que acolhe a história em destaque, com direito de acesso aos pronunciamentos dos autores e às teorias formuladas por leitores-fãs. Portanto, a ideia de que as máquinas instauraram o afastamento entre leitores e textos é deveras equivocada quando apresentada e posta em debate nos dias atuais. Por óbvio, sabemos que os computadores e outros equipamentos pares impuseram um modo distinto de contatar a Literatura, tanto no que tangencia à sua feitura quanto àquilo que diz respeito à sua imersão, sendo esse último o mote de interesse desta seção. Nesse contexto, esclarecemos aqui nos referir ao fato de que um leitor, até então enclausurado em sua própria *torre de marfim* – em alusão às teorizações de Manguel (2017, p. 78) –, desloca-se do abrigo e adere à cultura do compartilhamento, indo ao total encontro das outras perspectivas de leitura ou imersão textual, desfazendo-se de estereótipos a ele delegados – fugitivo e solitário.

O ciberespaço, sob esse prisma, é agora concebido como campo aberto que contempla em seu terreno a supracitada torre. Está a cargo do internauta, também praticante do ato de ler, eleger seu local predileto entre as páginas dos livros de papel, impressos de modo tradicional, ou as modernas interfaces dos *websites* e dispositivos eletrônicos. O leitor depara-se com as mais tentadoras possibilidades de trajetórias literárias, sendo a sua inclinação pela digitalidade das telas fortemente reforçada por argumento consonante à construção líquida por intermédio da qual se fazem sustentar os pilares das práticas sociais – “[...] o lento, intenso e reflexivo processo da leitura é visto como ineficiente e antiquado [...]” (MANGUEL, 2017, p. 104). O professor Nicholas Carr, cujas contribuições teóricas encontram-se publicadas sob o título *A geração superficial: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros* (2011), já havia nos alertado, bem como fizera Manguel, sobre o fardo negativo ao qual a leitura na era digital está relegada, especialmente quando anuncia que apesar do pensamento atento e profundo

constituir-se tarefa viável aos navegantes, assim como ler um livro de maneira superficial figura-se também algo possível, “[...] não é o tipo de pensamento que a tecnologia encoraja e recompensa [...]” (CARR, 2011, p. 162). Logo, nasce a problemática que assola esse domínio de discussão, uma vez que a leitura cujo desenvolvimento acontece no meio virtual, por meio das máquinas, incentiva o que Manguel (2017, p. 104) entende como *lambisco de fragmentos*.

O que nos importa neste estudo, pelo menos algo sobre o tema abordado nesta seção, equivale à compreensão do quão repercussivas são as singularidades da leitura ciberespacial ao processo imersivo exigido por um texto de cunho literário. Envolvidos pelos fios da grande rede, aparenta ser natural nos sentirmos desconfortáveis defronte a solidão. Assim, o clima de interconexão propiciado pela conjuntura eletrônica induz-nos a desejar que nossa leitura, em razão do costume que a Internet nos possibilitou exercer, seja também tão conectada quanto. Sobre isso, Manguel (2017, p. 59) acresce que a interação pode ser efetivada a partir da ação de compartilhamento do texto ou de comentários na página de postagem, a qual é conduta já conhecida pelos leitores-internautas de *Wattpad* ou outras ferramentas virtuais, suas similares. Para o autor, inclusive, a referida ação sobre o texto pode acontecer com base nas listagens de *best-seller* que indicam o que os outros sujeitos estão lendo ou nos guias de leitura do editor. Apesar das viabilidades, iremos nos ater aos fatores ordinários íntimos à leitura virtual.

Quando o texto está presente no ciberespaço e um sujeito se dispõe a lê-lo, sua atenção deve se tornar fragmentada, objetivando, de fato, captar a plenitude da mensagem pretendida. Aqui, não nos referimos aos *banners* de anúncios ou *links* de páginas sem quaisquer relações com o objeto de leitura – na área temática da pesquisa, utilizamos como base o próprio texto confeccionado e publicado nas plataformas virtuais de autopublicação. Em conformidade às argumentações realizadas no transcorrer dos capítulos anteriores, Carr (2011, p. 130) acredita que a combinação de informações em uma única tela dilacera a concentração. À sua assertiva acrescentamos, também, as formas de linguagem que a *World Wide Web* nos trouxera à luz. Acostumados à linearidade ofertada pelo suporte de caráter impresso, as janelas do universo digital nos apresentam às suas próprias novidades. Seguindo pelas trilhas que Barthes (1992) nos propusera, embora não propositalmente relacionadas ao hipertexto digital, às suas lexias e possibilidades de entradas e saídas dos registros, é Flusser (2010, p. 233) o pesquisador que há mais de uma década lançara perspectivas à prática de leitura executada por meio da tela. Hoje, após alguns anos desde a publicação de seu título, é possível atestarmos a credibilidade de suas previsões. A leitura na tela transcende a equivocada noção de ato passivo: o leitor de tempos nos quais tudo e todos estão continuamente conectados promove “[...] uma associação ativa de ligações transversais entre os elementos de informação disponíveis [...]”. A metáfora

da *rede*, agora, representa-nos um fator de crucial valor para esta tese. Estudiosa oriunda da área de estudos relativos aos Letramentos Digitais e autora da obra *O cérebro no mundo digital: os desafios da leitura na nossa era* (2019), Maryanne Wolf irá sustentar suas defesas a partir da ideia de que a ativação das redes cerebrais figura-se tão complexa como aquela que integra a própria Internet. Certamente, já esperávamos esse ultimato, pois, afinal, os registros circunscritos aos moldes retangulares das telas nos reivindicam não uma postura *diferente*; para não soarmos redundantes, uma posição mais *versátil*, ou mesmo destituída de anseios.

O ambiente virtual, *per se*, norteia seus internautas rumo a um fim, mas guarda, nesse caminhar, seus próprios mistérios – e é nessa trilha que o perigo reside. Atentemo-nos à nossa constatação: não cremos que o meio virtual seja ele a reencarnação daquilo o que de pior os mais pessimistas proféticos auguraram à gênese na nova era – e com ela, suas peculiaridades. Parece-nos caro afirmar que os hábitos exigidos por esses formatos de leitura e imersão é que compreendem os temores de uma prática decodificadora vulnerável à capacidade do cérebro humano, tão irreverentemente adaptativa e plástica, segundo justifica Wolf (2019) durante seu percurso teórico. As consequências de uma leitura descontínua e segmentada, ímpar à *Web*, ocupam papel proeminente no campo de análise das novas relações entre textos e leitores, mas não significam, ao nosso entender, malefícios desconjurados ou traições às configurações da escrita e da leitura tradicionais. Fere-se, muito provavelmente, a canonicidade que norteia tais práticas. Quando entrevistado para a versão *online* do jornal *Hoje em Dia*, Chartier (2016) questionara a respeito da herança que ainda nos é permitida pelo código, invertendo a lógica dos olhares colocados sobre esse tópico: “[...] é o códex, e não o computador, que convidou a comparar diferentes passagens [...]”. E ao exemplificar sua observação, emprega ótica rara à *Bíblia*: “[...] como queria a leitura tipológica da Bíblia que encontrava no Antigo Testamento prefigurações do Novo, ou a extrair e copiar citações e frases, sentenças e verdades universais, assim como exigia a técnica humanista dos lugares comuns [...]” (CHARTIER, 2016).

Se a descontinuidade também se faz evidente naquilo o que é aparentemente contínuo, conforme notabiliza Chartier (2016), podemos dizer, a fim de contribuir ao abrandamento das tensões que se estreitam entre impresso e digital, que as formas de imersão que cada suporte oferta aos leitores, de certa maneira, completam-se e, conseqüentemente, se complementam. Desde temporalidades pretéritas, quando as discussões em relação aos agravos da eletrônica intentavam conquistar espaço à lume no campo dos Estudos Literários, Chartier (1999, p. 12) reconheceu que a revolução tecnológica sugeria algo além da mutação quanto à materialidade do texto escrito, devendo ser compreendida como revolução atinente às próprias estruturas da escrita, “[...] assim como nas maneiras de ler [...]” (CHARTIER, 1999, p. 12). Nos anos 2000,

ainda pouco se conhecia sobre as novas modalidades de leitura. É também Chartier quem nos demonstra os passos receosos outrora dados nesse território. De modo atemporal, suas obras de viés teórico intercedem pela proposição de que “[...] o códex, manuscrito ou impresso, [...] favoreceu uma leitura fragmentada [...]” (CHARTIER, 2002, p. 30), alegação defendida na anterior entrevista, realizada mais de dez anos depois desde as suas primeiras publicações.

Conquanto, sua ressalva é enfática, porque aponta para o fato de que a segmentação da leitura a qual é promovida pelo códice ainda sim oportuniza perceber a totalidade textual. Essa é exatamente a crítica que se faz à prática de leitura desempenhada por meio das telas: a imersão pode se constituir esfacelada, semelhante àquela que ocorre no livro ou outro suporte de natureza impressa, contudo, não oportuniza ao leitor uma visão geral do texto em questão. Tal reflexão é apoiada por Manguel (2017, p. 60), que nos defronta ao prisma de que o meio virtual, na realidade, embora proclame navegação ilimitada, “[...] é algo muito mais restrito e controlado do que a leitura do próprio códice [...]”. Esse argumento da limitação ancora-se no fato de que o espaço da tela contempla muitos e diversos elementos: as barras de rolagem, os *links* que anunciam viagens sem direito a retorno e, a tempo, as publicidades dispersivas.

Não ingenuamente, *Wattpad* utiliza-se desses recursos. O acesso a um dos capítulos do primeiro livro constituinte da saga *Aika*, de Lúcia Lemos, torna visível algumas distrações às quais um navegante, leitor e amante da Literatura, em um momento de lapso, sucumbiriam de maneira fácil e ligeira. Trata-se de *banners* que encaminham o usuário às páginas hospedadas pela plataforma – em destaque sob a cor vermelha –, ademais, listas de títulos cujos enredos assemelham-se àquele elegido para leitura, de nome “Também Vai Gostar” – em destaque sob a cor azul. Não é necessário dizermos a respeito dos ícones de partilha e interação da / com (a) narrativa, uma vez que os abordamos no decorrer do relato de nossa experiência multimodal, no segundo capítulo do estudo – em destaque sob a cor verde. O ensejo é aproveitado a fim de esclarecermos que essa configuração é percebida não somente na obra eleita, mas também nos volumes pertencentes à coleção de *After*, de Anna Todd, e nos demais títulos abarcados pelo *website* – exceto por aqueles lidos por utentes inscritos no programa *Wattpad Premium*,<sup>197</sup> pois seus artifícios suprimem as intercorrências presentes na tela (Figura 44).

---

<sup>197</sup> Programa de assinatura que viabiliza ao navegante inscrito obter acesso ilimitado a narrativas no modo *offline* e *layouts* diferenciados para a sua interface de leitura, além de imersão sem interrupções ocasionadas por anúncios e afins, ademais, outras vantagens em vista do uso gratuito da plataforma.

Figura 44 - Obstáculos à atenção durante a leitura na interface de *Wattpad*



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 28 ago. 2020)

Afora esses elementos, lembremo-nos da existência de balões dispostos no transcórre das histórias, os quais viabilizam ao leitor-internauta postar comentários sobre uma específica passagem, sendo essa uma forma interessante de interação, ainda que possa causar distração no que concerne à apreensão do conteúdo apreciado, algo que guarda certa similaridade com as anotações realizadas nas marginálias dos títulos impressos (BARBIER, 2008) – a diferença encontra-se no fato de que tais ponderações, agora, estão à ampla disposição de pares e afins. As imagens de natureza estática ou em movimento, além das faixas de áudio e vídeos, não os categorizamos enquanto itens determinantes à dispersão da história, pois são integrantes do arranjo narrativo concebido pelo autor que os incluiu em sua obra. Desse modo, cremos que os recursos ofertados pela plataforma configuram-se intrínsecos à Literatura Eletrônica cuja manufatura, publicação e partilha não somente *Wattpad* possibilita, mas, igualmente, outras páginas da *Web* as quais compartilham de sua premissa. Em vista desse horizonte, no domínio relativo à produção literária acolhida pelo meio *online*, dizer que os recursos hipermediáticos são *também* responsáveis pelo alheamento da atenção, em união àquilo o que não estabelece diálogo com o produto textual em questão, é aqui interpretado como argumento equivocado, que alude à insensibilidade ou ao demasiado negativismo acerca da leitura na era digital.

Reconhecemos que a revolução das máquinas transfigurou nossa maneira de perceber o mundo e tudo o que nele se aloca, corroborando com Carr (2011, p. 131) – “[...] a Internet não mudou os nossos hábitos intelectuais contra a nossa vontade. Mas que ela nos mudou, mudou [...]”. Todavia, insistimos quanto à necessidade de ir ao encontro de ângulos distintos sobre a concepção, digamos, *comedida*, a respeito das novas modalidades de imersão textual.

As associações entre universos ficcionais e seus elementos, isso, a Literatura publicada via papel fora desde sempre capaz de proporcionar aos pretensos leitores. Entretanto, um texto hospedado no *writing space* (BOLTER, 1991b) trazido pelas tecnologias digitais tornara mais vívida a experiência da qual a arte literária se atribui. Independentemente dos *hyperlinks*, um indivíduo navegante, além de leitor, também se encarrega de produzir as suas próprias teorias sobre determinado título ou realizar conexões oportunas às ofertas da narrativa, assim como originar saberes a partir da escrita eletrônica e, acima de tudo, da particularidade que a define. O que constatamos encontra cômodo apoio nas palavras de Flusser (2010, p. 233), quando diz que é o próprio leitor, no contexto das telas, aquele que engendra a informação de acordo com os seus objetivos, tomando como fundamento as informações armazenadas, e acrescenta-nos: “[...] nessa produção de informação, o leitor dispõe de diversos métodos de associação que lhes são sugeridos pela inteligência artificial, [...] mas ele pode também utilizar seus próprios critérios [...]”. Também Villaça (2002, p. 109) exerce esforços nessa direção, mas, para isso, considera o hipertexto como principal substrato dos registros escritos inerentes à digitalidade. Compartilhando da mesma esteira que Barbosa (1996, p. 102, grifo do autor), quem identifica esse texto como representação de um *labirinto textual*, “[...] cujo percurso de saída é decidido ‘casualmente’, mas não aleatoriamente [...]”, a teórica enuncia que o hipertexto demanda de seus desbravadores a decifração de vínculos secretos e temáticos, obrigando-lhes a atuar como atentos detetives no ciberespaço. Tal interatividade que emerge dessa classe textual e a qual também está presente em outros produtos virtuais, faz-nos retomar a indagação do capítulo anterior sobre os modos por meio dos quais a interação oferecida pelo texto eletrônico pode vir a se efetivar.<sup>198</sup> Nossa conclusão torna desmedida a realização desse questionamento.

É no segundo título da obra *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1996), que seu autor, Wolfgang Iser, discute sobre o diálogo instaurado entre texto e leitor. Assinalamos que os achados não estiveram atrelados às tecnologias, não tendo sido, em decorrência disso, influenciados pelo panorama das viabilidades digitais, embora possamos trazê-los ao debate, já que se relacionam à abordagem universal acerca do texto como alvo de desmistificações. Em proporções equivalentes, apesar das diferenças que guardam, textos de natureza impressa e eletrônica emanam possibilidades de interação. Referindo-se ao registro publicado no papel, Iser (1996, p. 10) salienta ser imprescindível descrever o processo de leitura como interação dinâmica estabelecida entre o texto em questão e o seu respectivo leitor. Ora, hoje, a atividade de leitura não se restringe somente aos livros tradicionais. Sua execução também é efetuada

---

<sup>198</sup> Menção à abordagem realizada durante a subseção 3.2.1.

sobre outras materialidades, em conformidade àquilo o que explanamos e viemos defendendo. Sendo assim, fundamentando-nos nas contribuições do estudioso, pensamos que a interação, portanto, também constitui-se alicerce da prática, mesmo que quando promovida virtualmente por intermédio dos computadores e demais outros aparelhos do gênero. A ideia de que o texto atinge o seu estado de completude quando enfim seu sentido é constituído pelo leitor, embasa o prenúncio das distintas formas de escrita – e leitura – inerentes à nova era. O teórico, então, dá continuidade ao raciocínio, certificando-se de que é o texto que “[...] indica o que deve ser produzido; em consequência, ele próprio não pode ser o resultado [...]” (ISER, 1996, p. 9). Logo, o texto é, em sua mais pura essência, interação que encontra a sua origem na relação de reciprocidade que reside entre ele e seu leitor. E o autor do texto, tal como cremos, participa desse diálogo, porque se a obra a ele pertence (ECO, 2005),<sup>199</sup> contrário às perspectivas de Barthes, faz-se também presente no texto, o qual, por seu turno, irá contatar aquele que o lê.

Já sabemos, então, que a interatividade do texto eletrônico fatalmente acontece. Ainda, no entanto, precisamos compreender as implicações dessa dinâmica no processo de leitura. Wolf, a frente de *Proust and the squid: the story and science of the reading brain* (2007), surpreende-nos com a afirmativa de que os nossos cérebros não nasceram hábeis para o ato de ler, e assim como o foi para adaptar-se a essa invenção, o registro disposto nas telas também exigiu-lhe movimento diferenciado, com vistas à sua adequação às inovadoras textualidades. Graças ao seu caráter plástico e à sua conseqüente capacidade de ajustes, o cérebro humano, certamente, “[...] forma a base de muito de quem somos, e de quem podemos nos tornar [...]” (WOLF, 2007, p. 3),<sup>200</sup> consonante à tenda que o *boom* das máquinas colocara sobre as nossas cabeças – ou, ainda mais conveniente, sobre os nossos cérebros. Esse caminho aparenta não possuir direito a regresso, porém, não se delineia inédito o cenário admirado. A escrita, pois, não devemos nos olvidar, corresponde a uma tecnologia que ofereceu aos falantes de dada língua as circunstâncias plausíveis à comunicação para além do método das práticas orais. Mediante a essa reminiscência, é caro nos reportarmos à observação de Carr (2011, p. 112) a respeito de que “[...] uma vez tecnologizado, o mundo não pode ser destecnologizado [...]” – e, assim, também segundo o supramencionado professor, firma-se a nova ética intelectual que nos ordena a retrair nossas vias cerebrais, análogo à época remota do surgimento da escrita.

---

<sup>199</sup> Referência à seguinte menção: “o autor oferece, em suma, ao fruidor, uma obra a *acabar*: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra” (ECO, 2005, p. 62, grifo do autor).

<sup>200</sup> “Forms the basis for much of who we are, and who we might become”.

Bauman (2001) já nos alertara acerca das mutações de crenças, valores e prerrogativas culturais frente ao rompimento de paradigmas que apoiam as práticas sociais. Aliás, a questão básica discutida pelo autor perpassa por todo o presente capítulo, como podemos perceber. Em relação ao assunto em destaque nesta seção, sua contribuição também encontra espaço para apreciação, e é Wolf (2019, p. 76) a autora que consegue articular sua ideia de sociedade contemporânea líquida às questões referentes à leitura que é realizada em contexto eletrônico. No atual sistema cultural, de acordo com a pesquisadora, premiam-se os fatores de eficiência, facilidade e imediatez. Os prazos, mais apertados, evocam rapidez concernente à imersão em determinado tópico, por exemplo. Em contrapartida, combate-se o pensamento de viés crítico, o qual necessita de tempo, debate e maturação para que haja sua gradual construção – teóricos como Carr (2011, p. 162) e Llosa (2013, p. 33), cujos constructos foram antes trazidos a esta tese, corroboram com os preceitos apontados pela estudiosa. Eventualmente, podemos pensar que o exercício do devaneio de natureza crítica está sendo, de fato, desempenhado. Entretanto, não é o que verdadeiramente ocorre, uma vez que cremos ser pertinente ocupar o tempo com essa atividade em outro momento, se não o agora, contribuindo ao descomunal preenchimento de uma “[...] invisível cesta de lixo das intenções perdidas [...]” (WOLF, 2019, p. 76).

A cultura digital impeliu seus integrantes a imergirem de formas inusitadas no texto também publicado nas páginas dos materiais impressos, sendo, aliás, o tormento que assola os mais céticos e resistentes à nova conjuntura. Decerto, as técnicas de *scanning*<sup>201</sup> e *skimming*<sup>202</sup> já se constituíam, outrora, viabilidades de leitura, independentemente dos suportes utilizados para tal. Todavia, o ciberespaço aparenta ter influenciado um número ainda maior de adeptos, fomentando práticas descontroladas que afligem o campo da recepção dos textos impressos. Zelosa com a temática, Hayles, a quem recorreremos no primeiro capítulo de nossa pesquisa a fim de perscrutarmos as várias nuances assumidas pela Literatura virtualmente manufaturada, ampara esse ponto no qual se encontra nossa discussão. No ensaio *How we read: close, hyper, machine* (2010), apresenta-nos à apuração de que os indivíduos, com atenção aos mais jovens, têm lido mais, especialmente com o auxílio das telas. Consequentemente, o vislumbre sobre a essência da *close reading*<sup>203</sup> passa despercebido, ainda que alguns acreditem conhecer algo ao seu respeito. Um culto àquilo o que traduzimos como *leitura cerrada* estivera em voga desde os remotos anos de 1970, quando a nossa área dos Estudos Literários se atreveu a debruçar-se

---

<sup>201</sup> Do verbo inglês *scan*, *scanning* corresponde à técnica na qual se realiza um escaneamento do texto, considerando palavras-chave importantes à sua compreensão ou outros elementos relevantes.

<sup>202</sup> A técnica de *skimming* denota a execução de leitura rápida, objetivando apreender noção geral do texto a partir do empenho de atenção e concentração seletivas.

<sup>203</sup> Traduzido livremente como *leitura cerrada*. Diz respeito a um ato de leitura atento e dedicado.

também sobre textos de diferentes gêneros e gêneses, ocasionando ao registro de viés literário a sua retirada do centro dos debates. Haja vista esse cenário, explica-nos Hayles (2010, p. 63), o ato de leitura atento a cada palavra, linha e entrelinha de um texto, portanto, transformara-se no ponto máximo de dedicação ao produto textual. Era essa, afinal, a única herança inerente à temporalidade na qual o cânone da escrita – e daquilo o que se concebia como o seu modo de ler – ainda reinava. Em contraste, a vulgarização das máquinas conectadas à inter-rede tornou popular a *hyper reading*,<sup>204</sup> modalidade de leitura a qual supomos existir e ser praticada desde a época dos manuscritos ou da prensa, mesmo sobre o suporte físico, o que reitera a noção de que as diferentes formas de manuseio relativas a um texto, entre tais, a leitura, tornaram-se estimadas ou estigmatizadas de acordo com o avanço ou a idealização de novas técnicas, não estando necessariamente subordinadas a uma única e exclusiva perspectiva tecnológica.

Nessa mesma esteira, é interessante demonstrarmos que o uso de algumas expressões já conhecidas na área, como diz respeito ao caso de *close reading*, a título de exemplificação, tornara-se popular quando no ensaio *Conjectures on world literature* (2000), Franco Moretti, historiador e crítico literário, atribuiu-lhe um sentido diferente daquele quando empregado por Hayles ou outros teóricos que seguem trilhas similares. Verdadeiramente, o autor propõe total ressignificação à expressão, utilizando-a para contrastá-la à tentativa metodológica quanto à possibilidade de se realizar, digamos, uma *leitura universal* da produção literária mundial, tendo sido denominada como *distant reading*.<sup>205</sup> Essa, por seu turno, debate a ideia do saber literário que parte unicamente das obras alçadas como canônicas, incentivando olhares mais amplos, abertos e plurais acerca não somente da Literatura em si, mas considerando, também, até mesmo as pesquisas nas quais a arte em questão prestou-se como objeto de protagonismo. Com isso, Moretti (2000, p. 57) reitera-nos a antiga premissa de que menos pode ser mais, entendendo sua *distant reading* como condição de acesso pleno e sábio ao conhecimento – “[...] isso permite você focar em unidades que são muito menores ou maiores do que o texto: dispositivos, temas, tropos – ou gêneros e sistemas [...]”<sup>206</sup>. Anos mais tarde, o autor lança o sugestivo título *A literatura vista de longe* (2008), reafirmando seu nato posicionamento de que “[...] a distância faz com que se vejam menos os detalhes, mas faz com que se observem melhor as relações, os *patterns* e as formas [...]” (MORETTI, 2008, p. 8, grifo do autor).

É conveniente trazermos novamente ao texto os contributos de Gomes (2010, p. 104), quem já é nosso conhecido desde o primeiro capítulo deste estudo. O professor constatara que

<sup>204</sup> Traduzido livremente como *hiper leitura*. Tange a um ato de leitura breve e raso.

<sup>205</sup> Traduzido livremente como *leitura distante*. Refere-se ao exercício de distanciamento textual.

<sup>206</sup> “It allows you to focus on units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes – or genres and systems”.

as técnicas de *scanning* e *skimming*, por exemplo, não desempenham notável funcionalidade durante a leitura do hipertexto digital, porque nele pressupõe-se a necessidade de se realizar seleções em relação aos caminhos a serem tomados por meio dos hiperlinks que os constitui, tornando indissociáveis, por isso, os elementos considerados centrais ou marginais à imersão. Esse contexto é favorável à retomada dos contributos teóricos de Landow (2006, p. 58) acerca do hipertexto de origem eletrônica, mesmo que objetivemos rememorá-los de maneira breve. Tal autor revela ser o sistema de produção hipertextual adepto ao manuseio de seus leitores, permitindo-lhes escolher seus próprios caminhos em direção às experiências e investigações que julgam adequadas à apreensão de melhor entendimento quanto ao sistema em questão – daí a ineficácia das estratégias indicadas, as quais visionam a seleção textual pormenorizada.

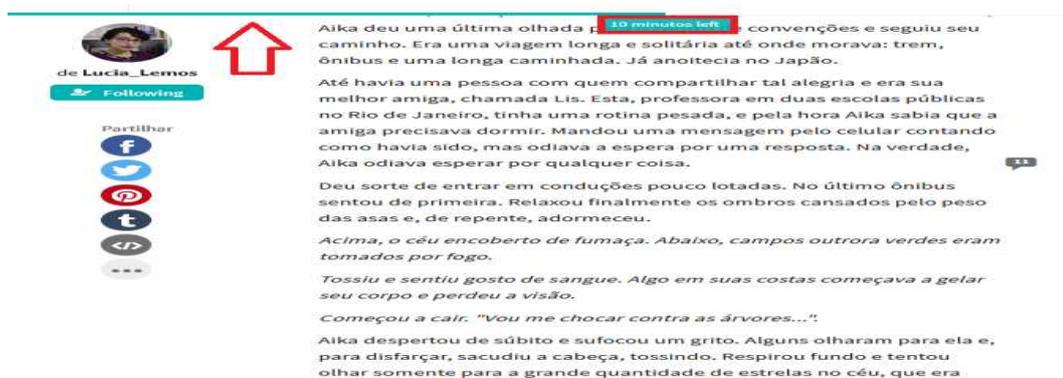
Entretanto, em *How we think: digital media and contemporary technogenesis* (2012), Hayles transparece não defender a vertente de pensamento antes sugerida por Gomes, pois crê que a *hiper leitura* – a qual compreende, para além dos supracitados métodos, a fragmentação e a justaposição de textos –, representa, deveras, uma pertinente estratégia de compreensão do ambiente no qual a propagação de informações é contínua e intensa, tal como no ciberespaço. É por isso, na visão da pesquisadora, que a aplicação dessas técnicas teria como finalidade a identificação de dados considerados extremamente significativos, “[...] de maneira que apenas pequenas porções de determinado texto são realmente lidas [...]” (HAYLES, 2012, p. 12).<sup>207</sup> Independentemente da serventia que possa nos apresentar, *scanning*, *skimming* e outras táticas de leitura que encontraram acolhimento nesta era – e, por vezes, a possibilidade de patente – trazem à tona o caminho para uma leitura executada sob o *padrão F*,<sup>208</sup> curiosa singularidade da civilização na qual ser efêmero nem sempre é suficiente à imediatez almejada pelo sistema. Hayles (2010, p. 74) menciona a pesquisa realizada pela empresa *Nielsen*, a partir da qual fora possível verificar a crescente tendência quanto à leitura em *padrão F* na *Web* – *websites* têm seus textos e elementos gráficos dispostos na tela de modo a se aproveitar desse mecanismo colocado em prática por navegantes, conduzindo-os a conceber, superficialmente, seus motes. Aliás, não sabemos se conceituar como rasa a leitura em *padrão F* seria de fato algo plausível, uma vez que, em consonância àquilo o que sua nomenclatura nos incute, tornara-se diretriz do ciberespaço aventurar-se em um texto a ele pertencente utilizando-se dessa estratégia. Assim, o *padrão F* é a moda ditada à leitura *no* universo das telas, ademais, *de* seu próprio universo.

<sup>207</sup> “So that only relatively few portions of a given text are actually read”.

<sup>208</sup> Por meio da leitura em *padrão F*, leem-se dois traços horizontais e um vertical, assim como o formato sugerido pela letra que o nomeia.

Dizer isso implica afirmar que a leitura de um texto qualquer presente na grande rede é efetuada de maneira análoga à leitura que se realiza do próprio sistema que o abarca, o espaço virtual. Estender esse argumento ao campo literário, porém, possui como consequência o fato de que também o texto que se propõe ser Literatura é desse modo apreciado, por intermédio do qual algumas poucas linhas de vislumbre, alternadas entre horizontais e verticais, estariam aptas a resolver a problemática da imersão – o padrão não se aplica a todas as circunstâncias? *Wattpad* parece reforçar o hábito da leitura dita linear<sup>209</sup> quando recompensa seus leitores com um botão que os convida a acessar o capítulo sucessor da história em análise, o que acontece apenas próximo ao término da apreciação do trecho em leitura. Para tanto, é necessário que os usuários se atenham à narrativa de maneira a trilhar um percurso que é comum para o meio impresso, ao menos nos materiais publicados no Ocidente.<sup>210</sup> Os utentes podem acompanhar o avanço dessa tarefa com base em uma barra, presente no topo do texto, cuja cor é alterada a cada rolar de página, o que corresponderia aqui ao indicativo de desenvolvimento da leitura, mensurado em minutos que lhe restam – em destaque sob a cor vermelha (Figura 45):

Figura 45 - Indicador do desempenho de leitura em *Wattpad*



Na presente captura de tela, *Wattpad* previa o término da leitura em dez minutos.

Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 11 set. 2020)

<sup>209</sup> Em *Wattpad*, a leitura linear é interpretada como aquela que se realiza verticalmente.

<sup>210</sup> Como exemplo, citamos os *mangás japoneses*, cuja apreciação ocorre da última à primeira página, dos quadros direitos aos esquerdos. Trata-se de um costume cultural, pois quando fora anunciado o lançamento dos mangás referentes à franquia da *Turma da Mônica Jovem*, de autoria do quadrinista brasileiro Maurício de Sousa, a protagonista da série, já no primeiro volume da coleção, ficou a cargo de prestar ao público o esclarecimento de que apesar de idealizado sob tal formato, sua leitura deveria ser realizada de modo tradicional – da primeira à última página, da direita à esquerda.

O marcador temporal colocado por *Wattpad* faz-nos voltar a atenção às exigências da contemporaneidade hiperconectada, temerosa quanto ao tempo gasto – ou perdido, para os adeptos resolutos – defronte a execução de tarefas cuja importância perdera a credibilidade a partir da revolução das máquinas. Lembremo-nos de que Wolf (2019, p. 76) empenhou-se em discutir a respeito da celeridade do tempo corrente. Hoje, a leitura possui hora marcada para que tenha um início e, talvez, ainda mais relevante, um término – o mais imediato possível. Embora atual, essa circunstância aparenta ter se estabelecido à época da invenção da prensa de Gutenberg. Ong (1998, p. 140) acresce-nos acerca das diferenças residentes entre os textos manuscritos e impressos, pontuando uma das mais notáveis vantagens da criação referenciada, ou seja, o poder de legibilidade do processo de impressão, o que tornou mais cômoda e fácil a imersão em um registro textual qualquer, pois o apreciador em questão não mais necessitava se preocupar em decifrar a caligrafia daquele sujeito que havia transcrito seu objeto de exame – “[...] a maior legibilidade, em sua última análise, favorece a leitura rápida, silenciosa [...]”.

Na era eletrônica, estamos fadados a nos curvarmos às expectativas do sistema social vigente, e de praticar, anterior a qualquer outra atividade, diversos protocolos tecnológicos nos quais, para Manguel (2017, p. 61), o ato da leitura tem sido frequentemente concebido como *subproduto*; um *subproduto* proveniente da superficialidade do movimento típico desta temporalidade, o *zapear*,<sup>211</sup> aquele sobre o qual nos pontua Sá (2010, p. 15) ao nos lançar questionamentos acerca das intempéries experienciadas no decorrer de uma dada leitura, pois, como bem sabemos, “[...] o verbo tem a ver também com certa dificuldade de concentração em atividades muito lineares, que não apresentam novidades a cada segundo [...]”.

Mas o cérebro, jamais podemos nos esquecer, encontra-se predestinado à adaptação. Afinal, se não nascemos para ler (WOLF, 2007), no mínimo ele deveria, como consequência de sua natureza, constituir-se plástico, assim como tem nos demonstrado ser no transcorrer da história da evolução humana. Plástico também é o perfil do leitor, contemporâneo ou não. Chartier (1999, p. 91) abre-nos as portas para a obtenção de acesso à teorização concernente à trajetória de desenvolvimento do indivíduo em destaque, protagonista de nossa abordagem, quando justifica que cada leitor, frente a cada uma de suas leituras, nas circunstâncias que lhes cabem e os acolhem, é singular. Seu excerto é aqui então utilizado com vistas introdutórias às elucubrações assinadas pela professora Lucia Santaella, que em sua publicação intitulada *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo* (2004) traça-nos uma espécie de linha do tempo tocante às várias características evolutivas do sujeito que se assume leitor.

---

<sup>211</sup> Corresponde ao ato de se deslocar rápida e repetidamente entre canais de entretenimento diversos, dentre emissoras de televisão, frequências de rádio e *websites*. Também associado ao termo *navegar*.

Decorrente de sua experiência de mutação, o conceito de leitura vira-se emaranhado ao contexto de transformações sociais, culturais e históricas, atestando nossa defesa, exposta no início da presente seção, a respeito do fato de que as alterações vinculadas ao código da escrita conduziram os interessados a buscarem ou contatarem formas distintas de apreciação. Talvez, muito mais do que a prática da escrita, também nos arriscamos a atrelar os diferentes modos de leitura ao cenário no qual os sujeitos leem. Exatamente, é o que os apontamentos da teórica nos auxiliam a refletir sobre tal mote. Partindo de um pretérito no qual os materiais de leitura, os manuscritos, faziam-se *duráveis, imóveis e localizáveis*, tomando de empréstimo as terminologias utilizadas por Santaella (2004, p. 24), a autora nomeia nosso primeiro leitor, o *leitor contemplativo* – por vezes, também conhecido pelo adjetivo *meditativo*: é o indivíduo que explora as viabilidades promovidas pelo atento exercício da leitura, justo por desfrutar de um ensejo favorável a essa tarefa – “[...] esse leitor não sofre, não é acossado pelas urgências do tempo [...]”. Solapados pela prensa e, alguns anos depois, pelos artefatos massificadores de produtos artísticos, dentre eles, os livros,<sup>212</sup> emerge o *leitor movente* ou *fragmentado*, herdeiro da “[...] sensorialidade alucinógena que o excesso de estímulos produz [...]” (SANTAELLA, 2004, p. 26). Os destroços imanentes à desconstrução da imagem de um homem dito moderno esbarram nos modos de enxergar a realidade e tudo o que a compete, inclusive, as suas artes, determinando-lhes percepções fracionadas e, como consequência, cada vez menos vigilantes.

Tal personagem intermediário prepara o terreno para a breve chegada daquele que hoje predomina. Trata-se do *leitor imersivo*, também popular como *virtual*. Sua nomenclatura faz referência ao quadro das novas tecnologias digitais, instaurado desde a gênese da Internet. Conivente ao bombardeamento de informações atinente ao panorama da Revolução Industrial, esse sujeito deixa-se entrelaçar na rede de relações que extrapola as telas e conecta tudo a todos; é o leitor cujo ato de ler parece não possuir um fim absoluto: inicia sua imersão em um dado registro e, quando se dá conta, está a apreender sobre o tópico contemplado por outros textos, intentando acessar dados que os complementem ou corroborem, concedendo vida à criação de seus próprios conteúdos, amplamente disseminados no ciberespaço – “[...] o que se tem aí é um universo novo que parece realizar o sonho ou alucinação borgiana da biblioteca de Babel, uma biblioteca virtual, mas que funciona como promessa eterna de se tornar real a cada ‘clique’ do *mouse* [...]” (SANTAELLA, 2004, p. 33, grifos da autora).

Restrito aos produtos de origem impressa, remontando-se ao contexto de recepção das narrativas românticas populares no século XVIII, Chartier, quando em *Inscriver e apagar*:

---

<sup>212</sup> É Walter Benjamin, a quem nesta tese ainda iremos interceder, que descreve a reprodutibilidade técnica da arte, determinante à renovação das relações de apreciação e consumo de dados produtos.

cultura escrita e literatura (2007) disserta a respeito da revolução experienciada pela prática da leitura – embasado na dicotomia entre dois modos de desbravamento literário, entre *intensivo* e *extensivo* –, clarifica-nos viabilidades de reflexão sobre a temática. O *leitor intensivo* cultiva raízes tradicionais, aproximando-se do *leitor contemplativo* de Santaella. Já o *leitor extensivo* aparenta ser a fonte da qual se alimenta o *leitor imersivo* sugerido pela supracitada estudiosa, porque, ainda que acostumado ao papel, “[...] lê numerosos impressos, novos, efêmeros, e os consome com *avidez e rapidez* [...]” (CHARTIER, 2007, p. 266, grifos nossos). É claro que os apreciadores apresentados por Santaella e Chartier guardam as suas próprias peculiaridades. São descritos, inclusive, a partir de diferentes ocasiões históricas. A transformação submetida às práticas de leitura dos séculos passados, referenciada por Chartier (2007, p. 262), é tocante aos fatores quantitativos subjacentes à produção de materiais impressos, impulsionada graças à invenção da prensa de Gutenberg. Entre a *intensividade* e a *extensividade* que preteritamente assinalaram as relações entre leitor e texto situa-se, nossa leitura da teoria permite-nos inferir, aquele que Santaella (2004, p. 26) indicara-nos como *leitor fragmentado* – constitui-se dessa maneira, assim, *fracionado*, subjugado a um estado de total *esfacelamento*, uma vez que está na porção mediana de um caminho dito sem volta, rumo à inevitável e incontrolável explosão tanto da manufatura quanto da disseminação das obras literárias nos séculos precedentes;<sup>213</sup> divide-se entre se aventurar nos títulos eternizados, lê-los, relê-los, sabê-los de cor e salteado, e se deparar, na extremidade oposta, com uma infinidade de publicações. Faz-se significativo o contingente de materiais que na segunda metade do século XVIII é ofertado ao leitor da época, e tal fato, absolutamente, dialoga com o contexto apontado por Santaella (2004, p. 33) para seu *leitor imersivo* ou *virtual*: a grande rede abriga muitas Literaturas, e ainda distinta da circunstância do remoto século XVIII, diversas modalidades possíveis às suas leituras.

Conquanto, Chartier (2007, p. 266), ao nos narrar parte da história do ato de leitura, revela-nos a gradual travessia realizada pelo leitor do século em destaque entre os extremos viabilizados em razão da popularização das práticas de publicação, inclinando-se ao domínio o qual aqui temos nos empenhado a investigar. O que denominara como *revolução da leitura*, ocorrida em meados dos anos de 1750, abarca a multiplicidade quanto aos modos de imergir em um texto qualquer. Como consequência da diversidade de personas que agora podem ser assumidas pelo sujeito leitor, deve-se romper com critérios de universalização historicamente vinculados a uma modalidade única de leitura e, empreendendo movimento contrário à regra, contribuir e “[...] identificar as competências e as práticas próprias a cada comunidade de

---

<sup>213</sup> Questão sobre a qual iremos propor discussão aprofundada no último capítulo desta pesquisa.

leitores, os códigos e as convenções próprias a cada gênero [...]” (CHARTIER, 2007, p. 267). Impressionou-nos obter conhecimento de que os embates sobre a desmistificação do exercício da leitura como algo rígido protagonizavam, há tempos, o campo dos Estudos Literários.

A respeito desse último estágio ocupado pelo indivíduo enquanto leitor, o pesquisador Aarseth (1997, p. 4) indica intrigante metáfora que muito dialoga e serve-nos como exemplo no que tange ao perfil traçado por Santaella. O leitor do cibertexto, assim como o denomina, é comparado a um jogador, porque seu objeto de deleite, já mencionado, é um *mundo de jogos*. Suas atribuições, é claro, estão interligadas ao universo dos *games*: no ambiente de natureza virtual, os registros textuais viabilizam explorá-los e igualmente neles se perderem, ademais, deslindar padrões ou outras relevantes características que por acaso possam vir a apresentar. Não obstante, o estudioso clarifica os extremos ocupados por cada uma dessas linguagens, os jogos e as narrativas, reforçando as aproximações que sugere ao pensar no texto da era digital como terreno de probabilidades diferentes ao seu então apreciador, por que não, o *ciberleitor* – a quem nesta tese optamos por nos referir como *leitor-internauta*. Essa sobreposição entre *games* e histórias é a mesma justaposição que se exige no decorrer da imersão na hipermídia contemporânea, seja nas redes sociais ou, especificamente, nos *websites* de criação literária.

Para Hayles (2012, p. 12), o texto confeccionado no meio virtual e cuja *hiper leitura* é ali exercida orienta seus leitores à alternância de flexibilidade entre os fluxos de dados e afins, acionando altos níveis de estimulação. Esse movimento infere progressivo declínio da atenção depositada no transcorrer do ato em voga, conduta contra a qual Bolter (1991b, p. 71) expõe se posicionar. Em sua afirmativa sobre a complexidade que demanda a leitura de uma página eletrônica, incluindo “[...] atenção ao texto, imagem e suas relações [...]”,<sup>214</sup> identificamos seu cuidado no que se refere à noção de leitura da totalidade exclusiva ao contexto ciberespacial de produção e consumo textuais. O que o referido estudioso cogita se fazer entender é o fato de que a leitura da interface digital é intrincada e requer o engajamento de recursos cognitivos tanto quanto se constitui necessário na atividade que se apoia em suporte impresso. Não basta, portanto, ler *no* ciberespaço. Insistimos na noção de interação com a sua própria integralidade, o que seguramente irá possibilitar ao navegante lê-lo em sua completude e exercer leituras que sejam pertinentes às suas ofertas, de maneira a aproveitá-las na plenitude que as concerne. Tais devaneios evocam a concepção trazida à luz por Ribeiro (2018, p. 60), relativa à eficácia que se encontra naturalmente subjacente à imersão nas produções textuais eletrônicas. Aliás, nas palavras da autora, parecem ter sido planejadas para que essa atuação aconteça. Ressalta,

---

<sup>214</sup> “Attention to text, image, and their relationships”.

ainda, que as habilidades exigidas são outras que não aquelas historicamente empregadas para a leitura de materiais impressos, sendo “[...] expandidas, interferidas e até abstraídas [...]”.<sup>215</sup>

Finalmente, as argumentações de Hayles (2012, p. 61) transparecem-nos deter clareza ao elucidarem a compreensão de que as leituras no papel e no virtual estimulam diferentes áreas e funções cerebrais, fundamentando nossas reflexões acerca da distinção entre as formas de ler em consonância às condições das materialidades selecionadas. Um fato interessante está relacionado à utilização da memória de trabalho colocada em funcionamento durante tal ato, sendo responsável por isso a linearidade que assinala a leitura do texto disposto nas páginas dos livros impressos. Os movimentos oculares sequenciais preveem uma sobrecarga menor a essa ramificação da capacidade cerebral, transferindo, a longo prazo, os saberes apreendidos, enquanto que os olhares dispersos, aqui associados à interface da *Web*, fracassam na missão. As peculiaridades do texto eletrônico, às quais Hayles (2012, p. 64) se refere como *distrações*, estão por detrás desse fenômeno. Como sabido, elegemos concebê-las como artifícios comuns à conjuntura da leitura propiciada pelas novas relações que nos impõe os dispositivos digitais. Suscita-nos a interrogar, as anteriores constatações, se aqueles leitores dos títulos eletrônicos de Todd e Lemos, entre *imersivos* ou *virtuais* (SANTAELLA, 2004), sobreviveriam no papel, dadas as circunstâncias enfáticas designadas às viabilidades de leitura atuais e o especial fato de que as obras das referidas escritoras foram transpostas às páginas dos livros tradicionais, provocando-nos a pensar em possíveis movimentos de *alternância* entre os suportes que hoje acolhem a Literatura. Devido à complexidade que envolve essa temática, decidimos a ela nos dedicar somente no último capítulo, estabelecendo debates e diálogos congruentes ao mote.

A despeito da crença de que os indivíduos mais jovens desempenham com primor suas atividades no meio *online*, nem mesmo a eles, protagonistas das discussões, torna-se garantida o que Ribeiro (2018, p. 78) entendera como *competência máxima* para a utilização de recursos disponíveis na interface virtual. Também Geneviève Patte, na obra *Deixem que leiam* (2012), ao sugerir o cotejo entre as práticas da escrita e leitura e as singularidades que a era das telas lhes infligem, atenta-nos ao fato de que esses promissores internautas, adverso ao pensamento vigente, não necessariamente detêm todos os conhecimentos esperados ao exímio manuseio

---

<sup>215</sup> Em *Letramentos digitais* (2012), Gavin Dudeney, Nicky Hockly e Mark Pegrum discorrem acerca de uma modalidade de literacia denominada *Letramento Remix*, a habilidade para criar novos textos e a eles conceder diferentes sentidos, sampleando, modificando e combinando seus artefatos integrantes – como exemplo, citamos os *memes*. Segundo os autores, a estratégia representa prova máxima de que a *Web 2.0* vigora no que diz respeito à circulação de conteúdos virtuais de maneira democrática. Esse letramento é colocado em ação, por exemplo, perante produções tais como aquelas assinadas por Leonardo Villa-Forte, o “DJ da Literatura”. Suas obras podem ser contempladas a partir do acesso ao seguinte *link*: <http://mixlit.wordpress.com>. Acesso em: 20 set. 2020.

dos computadores ou outros aparelhos de natureza similar conectados à grande rede. Por isso, moderar a questão de que “[...] os jovens estão à vontade com esse instrumento e teriam tudo a nos ensinar porque nasceram com os computadores [...]” (PATTE, 2012, p. 304) lança-nos outros olhares aos achados teóricos de Prensky (2001a; 2001b), que atribuiu a esses sujeitos o total controle sobre a volubilidade dos novos tempos anunciados pela revolução tecnológica.

Dentre alguns de seus temores à temporalidade corrente, Patte (2012, p. 304) salienta a ausência de referências precisas ou a predominância de conhecimentos superficiais em relação às modernas ferramentas, por parte, é óbvio, dos nativos digitais. Os seus hábitos errôneos, de acordo com a tal bibliotecária, tornam-se vícios cujo abandono não se figura opção plausível. Seguindo por esse rastro, os apontamentos de Wolf (2019, p. 92) exprimem as preocupações com relação específica à tarefa de leitura na *World Wide Web*. Por intermédio de uma imersão breve ou rasa, a informação – e aqui a entendemos como qualquer conteúdo presente na rede, inclusive, Literatura – é percebida sob a ótica do entretenimento, pois permanece, sua leitura, apenas no nível da superfície, impedindo um pensamento dito real, ao invés de aprofundá-lo. Não seria o entretenimento, porém, a condição mor de subsistência da contemporaneidade? Em um mundo no qual as máquinas atuam como prolongações corporais (BARBOSA, 1996; LÉVY, 2011; CHATFIELD, 2012), tão hábeis a nos conectar uns aos outros, a tudo e a todos tanto quanto a própria conexão à inter-rede cotidianamente o faz, *entreter-se* é o que exige os arautos da atualidade. Sendo assim, não é difícil absorver e até certo ponto acomodar-se com a ideia de que a leitura, hoje, fatalmente equivale ao *subproduto* de Manguel (2017, p. 61).

Em meio à espetacularização das telas e as possibilidades de ali encontrarmos nossos próprios lugares, o que antes concebíamos como um exercício de imersão transfigurara-se no mais puro deleite, aliás, mais um dentre tantos outros que a nova era nos permite desfrutar. Desse modo, a cada clique se constituem os caminhos para a leitura no ciberespaço – porém, convenhamos, grande parte da diversão de ler ou navegar nos mares da Internet está no fato de poder, o seu utente, conhecer e desbravar o próprio território no qual as suas produções literárias prediletas encontram-se acolhidas. Vencer as diversas etapas do ser *leitor virtual* é se aprazer sobre os mistérios que a rede de conexões da *Web* imputa-nos a desvendar. É ser navegante-errante, como afirma Santaella (2004, p. 178), o sujeito que não teme brincar na certeza do deambular. Ou, mais a frente, assumir-se *detetive* (SANTAELLA, 2004, p. 178) – Villaça (2001), alguns anos antes em relação à pesquisadora em destaque, já havia se prestado

a utilizar a referida denominação<sup>216</sup> –, aquele que muito disciplinado aprende com as próprias incorreções que comete em terras ainda inexploradas. E enfim, munir-se de um *status* como *internauta-previdente* (SANTAELLA, 2004, p. 179), indivíduo habituado ao cenário virtual e à leitura do espaço no qual telas, textos e texturas imbricam-se, culminando no dilema que resiste ao pensarmos nas consequências dos comportamentos de *leitores imersivos* no aparato maquinal – estendendo-se ao formato impresso e consumando as inquietações acadêmicas. Pois, se bem fomos capazes de entender aquilo o que nos prescreveu Santaella (2004, p. 184), o *leitor virtual* continuará existindo independentemente das interfaces possíveis ao dispositivo computacional e, também, relativas ao papel. É esse o leitor de nossa contemporaneidade.

As perspectivas são unânimes. Enquanto Wolf (2019, p. 61) justifica sua posição com apoio no fato de que as minuciosidades de um panorama qualquer poderão esvanecer caso não reaprendamos a virtude da paciência cognitiva, outrora cultivada na cultura analógica, autores tais como Manguel (2017, p. 63) também expressam acreditar na necessidade de aprendizado dotado de calma e vagareza no que tange ao ato da leitura, haja vista as discussões realizadas. E cogita ir ainda mais longe ao dizer que somente após irrompermos por esse processo é que enfim nos tornaremos dignos ou estaremos em condições de nos nomearmos *leitores* – como se em dado momento não tivéssemos sido credores do título para nos referir a nós mesmos.<sup>217</sup> Assim, contra todas essas expectativas, Chartier (2016) arrebatá-nos com a sua brandura ao atribuir aos nativos digitais a possibilidade de respostas adequadas para os tempos vindouros – personagens esses que seriam prontamente descartados à tarefa por alguns tantos estudiosos. Os esclarecimentos, aponta o historiador, não se encontram dispostos no cerne dos costumes de leitores que ingressaram no universo digital a partir das experiências que apreenderam nos suportes de caráter impresso, mas nas próprias ações as quais exercem no âmago do sistema eletrônico. O futuro da escrita, e mais precisamente da leitura, pertence aos *leitores imersivos* ou *virtuais* nos quais Santaella depositara a expressiva parcela de competências inovadoras observadas no quadro da contemporaneidade, antes oportunamente ilustrado. Cremos que esse novo leitor é um alguém *diferente*, não inferior ou superior ao leitor acostumado às inscrições

---

<sup>216</sup> Referência à seguinte menção: “o leitor da leitura na Internet encarna o papel do *detetive* auditivo que lê as pistas do hipertexto, que segue as linhas e que estabelece uma ligação plausível entre os vários segmentos do texto” (VILLAÇA, 2001, p. 109, grifo nosso).

<sup>217</sup> Bellei (2012, p. 150) crê que a leitura do hipertexto digital equivale a uma *não leitura* se comparada àquela que realizamos de um texto considerado literário – “[...] a leitura do hipertexto, se é que pode ser chamada de leitura, é uma fonte de sobrepor caminhos pré-programados; ler o literário significa submeter-se à experiência de perseguir veredas que, por assim dizer, não levam a parte alguma [...]”. Configura-se, assim, uma possibilidade para pensarmos o caráter leitor do qual Manguel (2017, p. 63) preconiza termos nos desvencilhado dado o surgimento de outros suportes para os registros textuais e, como inevitável consequência desse fato, distintas viabilidades de leitura.

escritas sobre as peles de animais nos primórdios de nossa civilização ou ao deslumbramento à tipografia da prensa gutenberguiana: por natureza e necessidade, faz-se sujeito conivente às transformações maquinais da atualidade, sendo eles, por exemplo, os *wattpaders* acerca dos os quais temos nos dedicado a dissertar no transcorrer das reflexões impressas nesta produção.

Ler, então, o ciberespaço. Por que não, se mesmo Barbosa (2001, p. 2) empreendera-o como uma nova forma de escrita? Enveredar-se por seus recintos, incluindo os recursos cujas relações que estabelecem entre si transformam-no em sistema hipermidiático, capacitando seu leitor-internauta entender esse local enquanto lugar no qual a leitura é também viabilizada sob diferentes formatos e instâncias em detrimento àquelas já ordinárias – “[...] como efeito disso começam a surgir os comportamentos virtuais [...]”, diz-nos Barbosa (2001, p. 2). O usuário, para além de *flâneur*,<sup>218</sup> um simplório observador daquilo o que ao seu entorno acontece, está conectado à conjuntura da grande rede. Assim, em proporções congêneres àquelas por meio das quais o processo imersivo da leitura se constitui de acordo com as preferências do utente, depara-se, esse tal indivíduo, com a necessidade da realização de escolhas adequadas frente às propostas dos conteúdos materializados nas telas – muitas vezes ao seu contragosto, em razão da estigmatização das facilidades naturais do ambiente em análise. Dos rolos a pergaminhos e dos livros impressos a *e-readers*, cabe ao leitor da contemporaneidade fazer emanar em suas atitudes e seus gestos a faceta plástica do cérebro que possui para que possa, nesse processo, aproveitar-se das melhores oportunidades lançadas à luz – ou aos *pixels* – pelo ciberespaço.

Para além de sua origem, se alguma vez o livro fora comparado à esfera marítima, pois desde já sujeito à exploração, jamais pudera obter, tal analogia, representação mais fidedigna: em águas desconhecidas, navega, portanto, o *internauta*, também *leitor*, às vezes, *espectador* das telas e de suas tantas textualidades – Canclini, sem receios, haveria de concordar conosco. E na inconstância de suas marés – afinal, tudo é efêmero e provido de extraordinária liquidez, conforme ensinara-nos Bauman –, intenta, ainda nos dias atuais, orientar-se por algum norte. Ansiosos por respostas, inquirimos: o que poderíamos esperar desse navegar? Isso dependerá, decerto, do desempenho apresentado pelos navegantes da embarcação cuja tripulação nasce, desenvolve-se e aprende que ser digital é exigência à sobrevivência em um universo no qual as letras, os textos e a Literatura encontram morada em outros oceanos, tornando necessário eleger novas modalidades de apreciação coerentes à produção de sentidos e significados que

---

<sup>218</sup> Adjetivo francês para *caminhante* ou *aquela que observa*. No conceito cunhado por Baudelaire, *flâneur* é alguém que observa para além das dimensões físicas, experimentando pensamentos de viés filosófico, bem como diferentes formas de ver e sentir aquilo o que lhe é exposto.

preza seus resguardos. Apelar a uma formação dita *multitextual* (WOLF, 2007),<sup>219</sup> enfim, não seria demais para lermos, além do que nos regala as máquinas, o mundo que nos conecta.

Finalmente, alcançamos o término deste capítulo. Dos autores que nesta temporalidade se abrigam, perpassando pelas parcerias reais e *online* firmadas entre escritores e admiradores, e chegando ao âmbito que sugere esclarecer a invocada complexidade de *ser e ler* na presente era, quando os resquícios da tradição ainda se alojam em cada pronúncia de posicionamentos, encerramos a temporada de debates pretendida a partir da paulatina construção dessa trilha de *conexões* que aqui apresentamos. Por ora, assim, oferecemos uma viável opção de caminhar para o vislumbre da Literatura wattediana ou, quiçá, da produção literária contemporânea que é circundada pelo fluir das novidades tecnológicas – de fato, a cada etapa nos sentimos seguros para correr e assumir os riscos de estar pesquisador *na e da* cultura digital.

Deleitamo-nos, agora, nas obras que integram as sagas literárias eletrônicas de autoria das escritoras Anna Todd e Lúcia Lemos. Conhecer as pequenas eloquentes atmosferas que as compreendem nos concederá subsídios relevantes à última imersão almejada para este estudo.

---

<sup>219</sup> Referência à seguinte menção: “devemos ensinar nossos filhos a serem bitextuais ou multitextuais, capazes de ler ou analisar textos com flexibilidades de maneiras diferentes” (WOLF, 2007, p. 226). Do original em inglês, temos: “we must teach our children to be bitextual or multitextual, able to read and analyse texts flexibly in different ways”.

## 5 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DO *CORPUS* LITERÁRIO ELETRÔNICO

É chegado, enfim, o momento no qual as sagas *After* e *Aika* logram conquistar espaço de merecido destaque. Afinal, no ambiente de produção literária proporcionado por *Wattpad*, são elas que impulsionaram nossas sugestões de articulações entre os planos teórico e prático.

Primeiramente, esclarecemos as motivações que nos impeliram a selecionar tais obras e suas respectivas autoras e contextos de promoção e recepção. Embora acreditemos no poder de uma Literatura ainda em busca de legitimação – e igualmente celebremos quando o espaço virtual é escolhido como local de manufatura e publicação de dado empreendimento –, faz-se significativo apontarmos justo os fatores que outrora validaram os títulos de Todd e Lemos. A coleção *After*, detentora de pouco mais de seiscentos milhões de visualizações e leituras,<sup>220</sup> experienciou alojar-se na interface da Internet, sucedida pela transposição ao livro impresso, ademais, sua adaptação como texto fílmico. Por seu turno, a saga *Aika*, em 2016, conquistara colocação no concurso *The Wattys*, na categoria de “Narrativa Visual”, atraindo olhares por parte de uma editora brasileira a qual se dispôs a publicar sua história no mundo do papel. Em termos gerais, essas são algumas das evidências aptas a elevar os referidos feitos literários à patamar digno de admiração, quando nos prestamos a pensar em exemplos bem sucedidos no que concerne à produção contemporânea – essa, em diálogo com as novas tecnologias –, corroborando com as discussões acerca das *gratificações*, realizadas no capítulo precedente.

Secundariamente, a partir da apresentação e análise que trazemos ao saber no presente capítulo, não iremos nos inclinar à averiguação de aspectos atinentes à literariedade das obras, um fator capaz de assegurar lugares cativos aos livros nas estantes das cátedras bibliotecas. Devemos nos reportar, a fim de argumentarmos a favor dessa tal premissa, à escolha efetuada logo ao início do primeiro capítulo do estudo em desenvolvimento, especificamente no que se refere à seleção das contribuições de Hayles (2009, p. 22) enquanto aporte relevante à crença a respeito da qual comungamos junto da autora – de que a Literatura, aqui nos recordemos, é fruto do pensamento criativo que questiona o próprio contexto que a acolhe, e no caso daquela que tem sua manufatura realizada no ciberespaço, somos defrontados a produções que testam os diversos limites do que o texto literário pode vir a ser. Diante disso, submetemo-nos a um conjunto de concepções que restringem nossos devaneios sobre fazer, ler e experimentar a Literatura que provém das telas, em várias instâncias tão diferente do produto confeccionado sobre o papel, poderia se constituir, sem direito a pesar, um ato contraditório às proposições.

---

<sup>220</sup> Esses dados foram coletados em 21 jun. 2021, em *Wattpad*, e, portanto, estão sujeitos a alterações.

É interessante ponderarmos sobre o fato de que Chartier, à frente de *O quê é um autor: revisão de uma genealogia* (2014), ainda que não tenha apresentado como enfoque da análise proposta em seu feito teórico as produções de origem virtual, demonstra-nos, circunspecto, sua preocupação acerca da ótica colocada sobre as discussões a respeito da escrita eletrônica, evocando, sob a nossa perspectiva, a denúncia de Hayles (2009, p. 95) quanto aos perigos da aplicação de modelos críticos exclusivamente pensados para os produtos do meio impresso, considerando que as novas viabilidades de leitura – parcialmente propiciadas pelo advento da Internet, ademais, pelas rupturas dos muitos paradigmas impostos pela contemporaneidade – passariam a não ser apreciadas da maneira como de fato deveriam ser. Enveredando-se por tais vias similares, a observação de Chartier (2014, p. 86) ressoa para além dos meandros da compreensão cerrada, a qual, por vezes, alicerça a manufatura literária que ocorre na Internet. Impressionado com os direcionamentos concedidos ao debate sobre esse tópico, o estudioso expõe acreditar que ao refletirmos a respeito da Literatura Eletrônica com base em prismas idênticos àqueles propostos ao material de leitura cuja confecção acontecera sobre o papel, somos conduzidos a uma concepção parca e paralelamente contraditória, indo ao encontro da estabilização, fixação ou do fechamento daquilo o que aprendemos a manusear, nos termos do autor, “[...] na mobilidade, maleabilidade e abertura [...]” (CHARTIER, 2014, p. 86).

E se não nos bastasse, agrega-se a essa visão algo que muito coaduna com a crença admitida por nós e os teóricos trazidos ao texto quando Eagleton estabelece que “[...] culturas diferentes podem ter critérios diferentes para decidir o que conta como bom ou ruim em arte. [...] O mesmo se aplica a obras literárias. Os critérios de excelência também podem variar entre os tipos de arte literária [...]” (EAGLETON, 2019, p. 193) – por que não a eletrônica?

Além disso, é preciso expormos o fato de que a imersão que pretendemos guiar não irá se ater às minuciosidades pertencentes a todos os títulos de ambas as sagas trazidas aqui como objetos de exame, pois os legados literários de Todd e Lemos, apesar de jovens escritoras, são extensos e, por isso, detêm densidades narrativas pertinentes à dilatação de suas produções. Almejamos, sim, depositar olhares acurados à disposição dessas histórias na interface *online*, considerando o aproveitamento dos recursos disponibilizados por *Wattpad* em seus textos, compreendendo-os enquanto multimodais e imersos na hipermidialidade dessa plataforma. Para tanto, os subsídios teórico-práticos apresentados por Pierre Bayard, crítico, parecem-nos relevantes à premissa inicialmente cogitada aos nossos futuros feitos. *Como falar dos livros que não lemos?* (2007), título que assina, clarifica acerca de algo que sustenta o exercício de análise literária intencionado. De ambas as possibilidades à sua noção de *percorrer a obra*, optamos pelo itinerário *circular*, quando aquele que lê decide-se por empreender uma leitura

dita desordenada, com vistas a realizar um agradável passeio por sua totalidade. Não obstante, Bayard (2007, p. 51) assinala-nos: “[...] este método não implica nenhuma depreciação [...]”. E talvez ainda mais importante se faça esclarecer que a referida atitude é concebida como um modo de relação habitual entre leitor e livro – no âmbito desta pesquisa, o registro publicado no ciberespaço –, não se constituindo escolha indiligente ou prematura por parte daquele que pretende se aventurar pelo texto; apenas técnica apropriada ao cenário que acolhe este estudo.

O historiador e crítico literário Franco Moretti, em *A literatura vista de longe* (2008), concede-nos semelhante embasamento metodológico ao informar que “[...] a distância não é um obstáculo, mas sim *uma forma específica de conhecimento* [...]” (MORETTI, 2008, p. 8, grifo do autor) – referindo-se, aqui, à sua consagrada *distant reading*. Nessa linha, seguindo também uma tendência inabitual em relação à apreciação artística em vista dos tradicionais parâmetros dos Estudos Literários, Kenneth Goldsmith, na obra *Uncreative writing: managing language in the digital age* (2011), manifesta-se sobre a fratura criativa que a *Web* propiciou aos artistas contemporâneos, embora ainda reverbere a noção de escrita rigidamente focada no princípio da originalidade – “[...] o ambiente digital promove novos conjuntos de habilidades que incluem ‘manipulação’ e ‘gerenciamento’ dos montes já existentes e sempre crescentes da língua [...]” (GOLDSMITH, 2011, p. 15, grifos do autor).<sup>221</sup> Sua concepção, preliminarmente associada à manufatura escrita, inspira-nos a assumir a direção eleita à análise dos livros, pois considera a inusitabilidade típica do espaço virtual quanto a arte de experienciar a Literatura.

Lançando olhares outros aos títulos de Todd e Lemos, verificamos, a tempo, a abertura de uma série de precedentes os quais tornam possível a abordagem de questões literárias que se encontram subjacentes aos trâmites de produção, publicação e recepção das obras virtuais – como por exemplo a adaptação de narrativas à linguagem fílmica ou os desafios da publicação impressa no meio editorial independente. Portanto, juntamente à apresentação do panorama geral das narrativas confeccionadas em *Wattpad*, haveremos de expor proposições de debate sobre o atual cenário no qual produzir Literatura Eletrônica consiste não somente na arte de multimodalizar a experiência literária, mas também delinear um novo quadro contemporâneo.

Munidos com as ferramentas de execução prescritas por nomes da área, iniciemos, assim, o processo de leitura despreziosa, por vezes distante, porém, atenta aos indícios que evidenciam o engendrar de uma Literatura que instiga e dinamiza o sistema vigente.

---

<sup>221</sup> “The digital environment fosters new skill sets that include ‘manipulation’ and ‘management’ of the heaps of already existent and ever-increasing language”.

## 5.1 A SAGA *AFTER*, DE ANNA TODD

Após vivenciar *Wattpad*, é sabido que o sucesso de *After*, saga literária de Anna Todd, exercera grande impacto no domínio que circunscreve a Literatura Eletrônica. De texto virtual a produto textual presente nos livros de papéis, alcançando, a tempo, o ramo cinematográfico, o empreendimento assinado pela escritora de origem estadunidense fez-se exemplo exitoso no ambiente *online* em uma época na qual a Literatura impressa dedicada ao público juvenil parecia se aproveitar do ensejo favorável à promoção dos lançamentos físicos<sup>222</sup> – ainda que também tenha sido eternizada, a tal saga completa, além de outras, nas páginas de celulose. A verdade é que a apreciação das narrativas produzidas *no e para* o ciberespaço guarda suas origens nas manifestações propiciadas pelo gradual crescimento da Internet, por intermédio dos fóruns *online* e das listas de discussão, principais recursos de interação no meio eletrônico no farfalhar da década de 1990. Nessa temporalidade, as *fanfics*, provenientes das *fanzines*,<sup>223</sup> conquistaram espaço cativo no território das janelas virtuais, estendendo-se, essa prerrogativa, até os dias atuais. No início dos anos 2000, surgiram *websites* especializados nesse novo ramo da escrita imanente ao contexto ciberespacial, o qual mais tarde ganhou o *status* de literário por também protagonizar as prateleiras das livrarias, encarnando formatos tradicionais ao ser adaptado às normatizações editoriais. *Spirit Fanfic*,<sup>224</sup> *Nyah! Fanfiction*<sup>225</sup> e *Fanfics Brasil*<sup>226</sup> são algumas das páginas da *Web* concernentes ao referido campo de escrita. *Wattpad* ampliou essas possibilidades, em conformidade àquilo o que expusemos no segundo capítulo da tese ao apresentarmos as categorias e os gêneros literários disponíveis aos internautas-escritores.

Dentre as opções ofertadas, Todd ainda sim elegera o nicho das *fanfics* para se deleitar no transcorrer do processo de criação de suas histórias no ciberespaço. *After* é classificada como pertencente ao referido gênero, e em todos os títulos circunscritos à coleção é possível verificarmos a presença de *hashtags* relativas à classificação. O enredo considera personagens existentes no plano da realidade, os integrantes da *boyband* britânica *One Direction*,<sup>227</sup> grupo musical do qual a escritora se assume grande admiradora. Todavia, fora de encontro à opinião popular, afirmando em entrevista concedida ao *website* brasileiro *Cine Pop* que seu livro não

<sup>222</sup> Um panorama mais adequado à situação referenciada pode ser acessado a partir da leitura do artigo de nossa autoria, *Para desbravar a literatura juvenil brasileira: um mapeamento vários rotas*, alguns registros (2020): <http://periodicos.furg.br/cadlitter/article/view/14355>. Acesso em: 12 out. 2022.

<sup>223</sup> As *fanzines* são publicações não oficiais, organizadas por entusiastas da cultura popular.

<sup>224</sup> *Spirit Fanfic*: <http://www.spiritfanfiction.com>. Acesso em: 12 out. 2021.

<sup>225</sup> *Nyah! Fanfiction*: <http://www.fanfiction.com.br>. Acesso em: 12 out. 2021.

<sup>226</sup> *Fanfics Brasil*: <http://www.fanfics.com.br>. Acesso em: 12 out. 2021.

<sup>227</sup> *One Direction* foi um grupo musical de origem inglesa, constituído somente por rapazes, o qual alcançara significativo sucesso entre os anos de 2010 e 2015. Também é conhecido pela sigla *ID*.

é uma *fanfic*: “[...] eu me inspirei em uma imagem física, e até mesmo isso eu mudei. Na época, Harry Styles não tinha tatuagens, era apenas uma espécie de muso. [...] Mas não havia, até mesmo para mim, ligação com o One Direction [...]” (TODD, 2019).<sup>228</sup> Na ocasião, dissera se orgulhar de ter iniciado sua carreira como autora ao produzir as próprias *fanfics* – “[...] ainda leio fanfiction o tempo inteiro [...]” (TODD, 2019). O apontamento da *wattpader* é a mais perfeita ilustração à constatação de Jamison (2017, p. 159) sobre o assunto abordado, reconhecendo que os atos da escrita e da leitura desempenhados nas comunidades de *fanfics*, no contexto virtual, tornaram-se populares e capazes de moldar esses hábitos inerentes à nova geração de futuros autores de Literatura. Assim como a circunstância experienciada por Todd, “[...] muitos escritores profissionais trabalhando hoje começaram suas carreiras na fic [...]”.

Em *Wattpad*, o *nickname* de Todd, contrário às expectativas divergentes acerca de sua simpatia por *One Direction*, demonstra-se bastante sugestivo à predileção – @imaginator1D. E é assim, “imaginadora”, que a escritora idealizara em sua mente e, enfim, concedeu vida ao enredo juvenil que embasa a sequência dos acontecimentos de *After*. No *layout* da plataforma virtual de autopublicação que nesta pesquisa nos predispomos a explorar, a entusiasta musical e também escritora construíra, linha por linha, todo um universo fictício para chamá-lo de seu, partilhando-o com fãs não somente do grupo musical já mencionado, mas das novas formas de expressão escrita promovidas pela grande rede. Aproveitar-se dos elementos presentes na atmosfera real por intermédio da produção de *fanfics* é manufaturar histórias dedicadas a uma comunidade de leitores afoitos por lê-las, “[...] que querem conversar sobre elas e que podem estar escrevendo, também [...]” (JAMISON, 2017, p. 49). As *fanfics* possuem apreciadores. Basta dizermos que Anna Todd, na página inicial de seu perfil em *Wattpad*, mantém uma lista de leitura voltada à divulgação de ficções assinadas por leitores de sua saga, a *After Fanfic*.<sup>229</sup>

O reconhecimento do primeiro volume da coleção viera a partir do capítulo de número oitenta, como nos conta a própria *wattpader* ao ser entrevistada pela revista *Cosmopolitan*. Os leitores de sua história, originalmente constituída por apenas um livro, manifestaram-se na rede social do *Twitter* como se fossem os personagens principais da obra. Uma semana mais tarde, eis a surpresa: por meio de uma ligação telefônica, *Wattpad* a contata e exprime o seu desejo em transformar o título em destaque em algo ainda maior. Assim, atuando como agente literário, conduziu-a a receber diversas propostas para transformar o que seria apenas um livro em saga, desmembrando sua narrativa em muitas e seguindo tendências ditadas pelo mercado. Decerto, é o que aconteceu: a coleção hoje possui seis exemplares. A seguir, apresentamo-los

<sup>228</sup> Harry Styles foi um dos membros da *boyband* britânica *One Direction*.

<sup>229</sup> *After Fanfic*: <http://www.wattpad.com/list/362508122-after-fanfic>. Acesso em: 21 out. 2021.

sob as intitulações originais, sucedidos por traduções as quais ganharam ao serem publicados impressos em território nacional pelo selo editorial Paralela, do grupo Companhia das Letras, constando, ainda, os seus respectivos anos de publicação quando trazidos ao solo brasileiro:

- (i) *After* (2014), detentor do mesmo título no Brasil;
- (ii) *After we collided* | *After: depois da verdade* (2015);
- (iii) *After we fell* | *After: depois do desencontro* (2015);
- (iv) *After we fell* | *After: depois da esperança* (2015);
- (v) *After ever happy* | *After: depois da promessa* (2015);
- (vi) *Before* | *Before: a história de Hardin antes de Tessa* (2016).

Não é exagero salientarmos que a sequência do segundo livro fora dividida em dois volumes em alguns países, assim como ocorreu no Brasil, justificando o tal título duplicado. A cargo de curiosidade, trazemos abaixo as capas dos livros impressos nas versões estrangeira – publicadas pelo selo juvenil Gallery Books, da editora norte-americana Simon & Schuster – e nacional. As capas presentes em *Wattpad* possuem *designs* menos elaborados (Figura 46):

Figura 46 - Capas norte-americanas e nacionais dos livros impressos constituintes da saga *After*



Fonte: *Google*.

(Acesso em: 21 out. 2021)

Tampouco a glória havia sido conquistada no campo literário, afinal, o interesse pela obra também se demonstrou efetivo na seara impressa, tendo se mantido como *best-seller* dos jornais *The New York Times* e *USA Today* durante várias semanas, além de ter sido traduzido para mais de trinta e cinco idiomas, totalizando o montante de quinze milhões de livros físicos comercializados e o número de quinhentos mil exemplares no Brasil,<sup>230</sup> o empreendimento de Todd despertara a atenção de alguns estúdios responsáveis por produções cinematográficas, como é o caso da Paramount Pictures, que adquiriu os direitos autorais de *After*, objetivando adaptá-lo como texto fílmico com lançamento previsto para meados do ano de 2015. Todavia, controvérsias à parte, anos se passaram desde a assinatura dos contratos, e o filme, por fim, fora produzido por um estúdio independente, com a parceria do programa *Wattpad Studios*. Portando o mesmo título da obra original, *After*, o longa-metragem, foi lançado mundialmente no mês de abril do ano de 2019, alcançando uma bilheteria de setenta milhões de dólares e tornando-se a película independente mais lucrativa dentre todas lançadas naquele ano.<sup>231</sup>

A produção de um filme baseado na narrativa da autoria de Todd reavivara o mercado editorial de livros: uma nova edição do primogênito título foi colocada à disposição dos fãs da coleção, com direito à capa inspirada no pôster da adaptação cinematográfica, introdução assinada pela autora, ademais, a adição de um capítulo extra à história já há tempos popular. Denominada como edição *Tie-In*,<sup>232</sup> a publicação estivera disponível um mês antes em relação ao lançamento do longa-metragem nos cinemas, contribuindo ao aquecimento de seu público. O mesmo aconteceu com outros volumes da coleção, os quais também ganharam uma leitura exclusiva sob os moldes ditos fílmicos. Quando trazemos às discussões dados dessa natureza, tangentes à transposição dos conteúdos de uma mídia a outra de distinta origem, é claro que somos incutidos pelas teorizações de Jenkins (2008, p. 47) sobre o sistema cultural no qual as mídias colidem, convergindo em prol da gênese de diversos e inusitados produtos. Da Internet ao suporte impresso, e desse, enfim, às grandes telas, *After*, agora também *marca*, estende sua atmosfera narrativa, expandindo-se aos mercados potenciais a partir da dinâmica que visiona a distribuição de conteúdos *por e para* diversos complexos de engajamento social.

Fato interessante relaciona-se à realidade vivenciada pelos consumidores mais jovens – os quais concebemos, na querela temática abarcada por esta pesquisa, enquanto promissores

---

<sup>230</sup> Dados presentes neste *link*: <http://www.afterbr.com/livros/a-serie-after>. Acesso em: 21 out. 2021.

<sup>231</sup> Segundo constam as informações a respeito do longa-metragem *After*, compartilhadas no seguinte endereço eletrônico: [http://pt.wikipedia.org/wiki/After\\_\(filme\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/After_(filme)). Acesso em: 21 out. 2021.

<sup>232</sup> Edição que se associa com os demais produtos de mídia que dele então se originaram. Referindo-se aos livros denominados *Tie-In*, temos capas personalizadas e conteúdos adicionais que fazem alusão ao filme, série ou outro correspondente midiático cujo enredo fora baseado no produto primeiro.

indivíduos aptos a exercer diferentes papéis no quadro contemporâneo e, também, eletrônico: *caçadores de informações*, segundo Jenkins (2008, p. 169), tais sujeitos se dispõem a rastrear os antecedentes dos artistas envolvidos no trâmite em questão, promovendo conexões as quais transcendem o texto original, ainda que continuem a transitar no interior da mesma franquia. Logo, os cotejos entre as adaptações que partem do meio virtual e encontram abrigo nos livros impressos ou na arte cinematográfica tornam-se, seguramente, inevitáveis; surgem paridades convenientes, mas também inapropriadas, que quase nunca consideram as peculiaridades das manifestações midiáticas nas quais o produto primeiro fora encaminhado a se transfigurar – pois, afinal, conforme temos elucidado no transcórre da tese, os textos, quando acolhidos por suportes distintos entre si, guardam elementos e linguagens que os elegem como singulares.

Ao fazer-se presente na *Web* e também nas demais materialidades mencionadas, *After* não se converte, por esse pretexto, em obra mais ou menos qualificada. Não nos olvidemos de que “[...] a convergência envolve uma transformação tanto na forma de *produzir* quanto na forma de *consumir* os meios de comunicação [...]” (JENKINS, 2008, p. 44, grifos nossos). Apesar de não ter se prestado a se apropriar do conceito de Jenkins, Chartier (1999, p. 71), temporalmente próximo às proposições do pesquisador,<sup>233</sup> já sustentava essa concatenação ao argumentar sobre as diferentes mutações às quais estaria subordinado o produto literário bruto em um contexto de produção cuja informatização ainda se fazia parca. Enfim, tratavam-se dos primeiros passos rumo à revolução se não total, ao menos imbuída de uma parcialidade capaz de sugerir movimentos enérgicos e inovadores à Literatura. Reconhecendo que “[...] a obra não é jamais a mesma quando inscrita em formas distintas; ela carrega, a cada vez, um outro significado [...]” (CHARTIER, 1999, p. 71), o referido historiador nos concede parâmetros à compreensão em relação aos papéis interpretados pelo homem contemporâneo, atuante nesse contexto no qual as mídias estabelecem cotejos entre si e para além de si (CANCLINI, 2008).

Entrementes, porém, a outorga de novos lugares à ocupação de leitores, espectadores e internautas constituíra-se como dinâmica cujos caminhos uma vez trilhados não permitem retomar os passos dados outrora. Nem mesmo as empresas que até então manufacturavam suas respectivas mensagens de maneira a considerar as especificidades desde sempre convenientes – mercado editorial de livros e indústrias televisiva e cinematográfica, a cargo de ilustração – consentem à concepção de suas vertentes textuais enquanto *ilhas isoladas*, o que corrobora ao anúncio de Canclini (2008, p. 34). Uma apuração dessa natureza respalda a ansiosa espera, por parte dos leitores, no que tange à expansão dos universos ficcionais os quais se iniciaram

---

<sup>233</sup> Obra originalmente publicada no ano de 2006.

sobre templates de *blogs*, interfaces das redes sociais ou, ainda, *layouts* das plataformas de publicação, como *Wattpad*. Na temporalidade corrente, pois a cultura da mídia já provou ser capaz desse modo proceder, especulam-se as muitas adaptações e transposições de conteúdos originalmente confeccionados como textos ditos literários aos moldes prescritos por veículos de comunicação diversos, das populares telas do *Netflix* aos *streamings* do *Spotify*.<sup>234</sup>

Agora, a obra extravasa a aspiração de um texto enquanto unidade de sentido próprio. Sua unicidade, ou melhor, a sua capacidade de apresentar-se ímpar, depende do que será feito do universo que disponibiliza ao deleite do leitor, primariamente nos meios físico ou virtual. Paradoxalmente, haverá de assumir as diferenças e pluralidades de cada uma de suas versões. É por isso que o *olhar multifacetado* antes necessário apenas à leitura do texto ciberespacial<sup>235</sup> constitui-se importante também quando a atmosfera ficcional de um dado autor desbrava além do continente literário, sujeitando a Literatura à mutação por intermédio da qual seu produto é satisfatoriamente adequado à civilização das muitas telas e dos espetáculos sempre iminentes. Se o ato da navegação consiste em atividade que tende à permanência vitalícia exatamente por estar restrita a um único equipamento, segundo Santaella (2004, p. 183), quem se arriscaria a nos dizer o contrário também sobre a arte literária contemporânea, tão híbrida e conectada?

O ponto máximo de periculosidade que a experiência da convergência midiática pode nos render não se aloca na impossibilidade de ler os produtos resultantes desse processo com olhos que os admitem, sendo esse, ao nosso ver, o menor dos problemas. Pois, recordemos a admissão de Lemke (2010, p. 461) quanto à ausência de sentido à integração de outras mídias na escrita verbal, na qual a noção de produto textual parece deter uma maior significação – [...] nós não ensinamos os alunos a integrar nem mesmo desenhos e diagramas à sua escrita, quanto menos imagens fotográficas de arquivos, vídeo clips, efeitos sonoros, voz em áudio, música, animação ou representações mais especializadas [...]”. A problemática, em especial para os trâmites mercadológicos, porventura talvez esteja naquilo o que Jenkins (2008, p. 47) nos permitiu conceber como atinente a uma espécie de movimento de *alternância e migração*, cuja denominação, de nossa autoria, será contemplada no debate do último capítulo do estudo. Conforme ludifica o autor, consiste na noção de se alternar entre mídias, assim como também migrar para aquela capacitada a suscitar um maior interesse. Atividade temida até mesmo pela indústria do entretenimento, a dinamização entre as mídias, outrora então viabilizada graças à

---

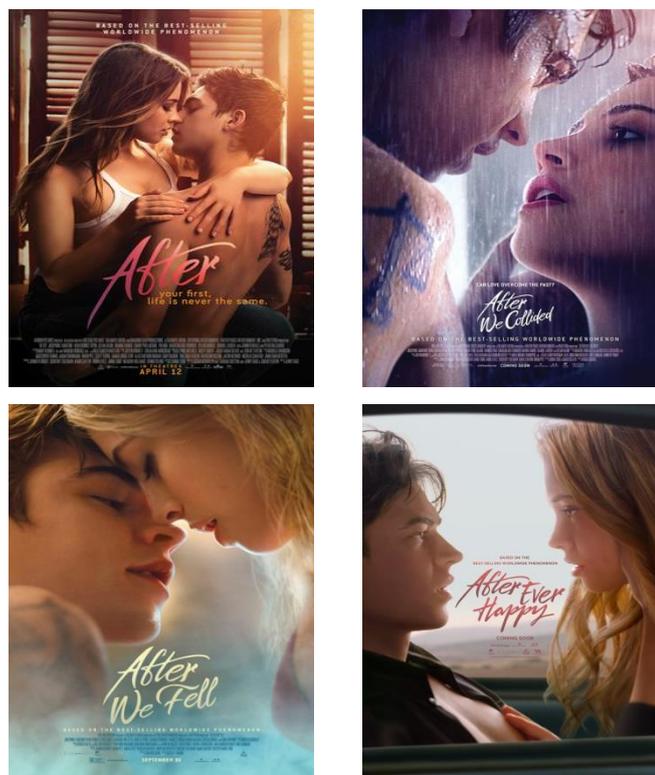
<sup>234</sup> Pedro Antônio Gabriel, poeta-internauta que assina a obra *Eu me chamo Antônio* (Intrínseca, 2013), ganhara versões musicais para alguns de seus poemas publicados na grande rede e nos livros de papel. A *playlist* das canções pode ser acessada a partir deste *link*: <http://open.spotify.com/artist/5VPWkoRQuCpvtvH1cB0MUh>. Acesso em: 16 nov. 2021.

<sup>235</sup> Menção à abordagem realizada durante a subseção 3.2.2.

sua possibilidade de convergência, “[...] representa um risco, [...] uma fragmentação ou uma erosão em seus mercados [...]” (JENKINS, 2008, p. 47). Logo, isso deve ser refletido quando colocado em embate as formas que a Literatura pode assumir, desde presente na grande rede ou até organizada sob a diagramação da página impressa. Procurar compreender o movimento intinerante ou a condição estática que o leitor contemporâneo habilita-se a efetivar mediante os diversos espectros da expressão literária desta atualidade, requer um debruçar-se profundo e único. É devido a esse motivo, por ora, que o guardamos somente ao próximo capítulo.

Adiante, os pôsteres referentes às películas baseadas na saga até o presente momento produzidas e lançadas às grandes telas do cinema (Figura 47):<sup>236</sup>

Figura 47 - Pôsteres das adaptações cinematográficas das obras *After* (2019), *After we collided* | *After: depois da verdade* (2020), *After we fell* | *After: depois do desencontro* & *After: depois da esperança* (2021) e *After ever happy* | *After: depois da promessa* (2022)



Fonte: Google.

(Acesso em: 22 out. 2021)

<sup>236</sup> O período em destaque é referente à novembro de 2022.

Outro exemplo caro à nossa explanação se refere ao anúncio do lançamento de mais uma adaptação da história de *After*, dessa vez sob as chancelas ditadas pelas *graphic novels*. Com ilustrações produzidas pelo artista Pablo Andrés, a nova publicação fora efetuada pela Frayed Pages Media,<sup>237</sup> uma espécie de editora independente criada pela escritora-internauta, contando com a parceria junto à *Wattpad*, plataforma que alavancou sua carreira nessa área. Em sua página na rede social do *Facebook*, Todd publicou fotos para aguçar a curiosidade dos seguidores, os quais foram surpreendidos em razão da notícia inesperada (Figura 48):

Figura 48 - Imagens iniciais da adaptação do primeiro volume de *After* como *graphic novel*



Fonte: *Facebook* de Anna Todd (publicado em: 28 jul. 2021).

(Acesso em: 16 nov. 2021)

Decorrente do sucesso comercial logrado por *After*, Todd passara a se dedicar à escrita literária de modo exclusivo, tendo lançado outros livros pertencentes ao universo de sua saga – agora, quando adequados de *Wattpad* às especificidades dos materiais impressos, publicados no Brasil pelo selo Astral Cultural, do grupo editorial Alto Astral. Tais *spin-offs*<sup>238</sup> expandem a atmosfera ficcional idealizada para a história dos jovens Tessa e Hardin, apresentando-nos a Landon, personagem acerca do qual a autora pouco explora nas obras originais. Anna Todd curva-se a uma tradição que parece ter sido iniciada ainda na década de 1990, ao menos na

<sup>237</sup> *Frayed Pages Media*: <http://frayedpagesmedia.com>. Acesso em: 16 nov. 2021.

<sup>238</sup> Termo utilizado com a finalidade de se referir a algo derivado de um produto matriz.

mídia televisiva. O seriado norte-americano *Buffy, a caça-vampiros*, muito popular entre os adolescentes da época, ganhara um *spin-off* exclusivo, *Angel*, haja vista a fama alcançada pelo personagem que intitula essa série. Na Literatura Ocidental Contemporânea, acima de tudo no nicho juvenil, tem se tornado cada vez mais ordinário o lançamento de títulos literários que cumprem com o propósito de dar continuidade a um livro *a priori* solo, prolongando a história originalmente colocada à apreciação, bem como enfatizando determinado fato ou personagem de relevante interesse ou importância ao desenvolvimento do enredo – e atendendo, é claro, a demanda de uma das três prováveis opções que seguem: conceder vida a um material outrora idealizado pelo autor; atender aos pedidos de leitores-fãs a partir da criação de uma nova obra; e, por fim, obedecer às exigências postas pelo mercado editorial de livros, o que nos demanda a refletir acerca desse artefato como produto comercial, debate exclusivo do último capítulo. Distante do terreno dessa Literatura que nasce nos confins eletrônicos, mencionamos alguns exemplos de sagas literárias voltadas ao público adolescente, as quais se tornaram extensas em face do impacto alcançado quando recepcionadas pelo grupo de leitores, entre as coleções *A morada da noite* (Novo Século, 2009), de P. C. Cast e Kristin Cast, composta por doze livros e mais de dez *spin-offs*, além, é claro, da saga *Instrumentos mortais* (Galera, 2010), de Cassandra Claire,<sup>239</sup> composta por seis livros e uma trilogia à parte – e um filme e uma série.

Os *spin-offs* da saga *After, Nothing more: a história de Landon* (Astral Cultural, 2018) e *Nothing less: a história de Landon* (Astral Cultural, 2018), foram publicados em *Wattpad* em 2016, ano no qual também acontecera o lançamento das obras físicas pela mesma editora estrangeira responsável por trazer ao papel os primeiros escritos de Todd. Conterrânea virtual da escritora em voga, Beth Reekles, quem assina *A barraca do beijo* (Astral Cultural, 2018), também publicou, além de sequências para seu livro – *A barraca do beijo 2: amor à distância* (Astral Cultural, 2020) e *A barraca do beijo 3: uma última vez* (Astral Cultural, 2021) –, dois *spin-offs* os quais cobrem fatos que envolvem os protagonistas e outros personagens da trama – *A casa da praia* (Astral Cultural, 2018) e *Pé na estrada* (Astral Cultural, 2020).

Nesse sentido, o meio eletrônico facilita e favorece a produção em massa, em especial quando o veículo utilizado à idealização e posterior publicação das histórias – em nosso caso, *Wattpad* – é gratuito e não impõe muitos limites quanto à sua utilização. Logo, para além dos títulos que integram a coleção em evidência, atualmente Todd disponibiliza no perfil o qual mantém na plataforma mais algumas histórias por ela também assinadas,<sup>240</sup> dentre tais obras,

<sup>239</sup> Anterior ao seu reconhecimento mundial por meio da Literatura impressa, a autora já havia iniciado os seus esforços ao produzir *fanfics*, no ciberespaço, relacionadas à saga *Harry Potter*.

<sup>240</sup> Esses dados foram coletados em 12 nov. 2022, em *Wattpad*, e, portanto, estão sujeitos a alterações.

*Weeping willow* (2015), *The brightest stars* (2018) e *The spring girls* (2018), tendo sido os dois últimos livros traduzidos e lançados em terras brasileiras sobre os respectivos títulos de *Stars: as estrelas entre nós* (Astral Cultural, 2018) e *As garotas spring* (V&R Editoras, 2018). Embora demonstre espírita atuação enquanto escritora, a autora de *After* é regularmente trazida à memória como a internauta responsável pelo estrondoso sucesso da saga em questão, um verdadeiro e fidedigno ícone da convergência midiática sobre a qual nos dissera Jenkins.

Originalmente, *After* fora escrita em três volumes, os quais se encontram disponíveis em *Wattpad* mesmo tendo sido todos publicados em papel. Quando na época da transposição dos textos às páginas impressas, houvera a necessidade de adaptá-los, expandindo-os de modo a transformá-los em cinco livros – em solo estrangeiro. Assim como anteriormente verificado, no Brasil, ao serem lançadas em formato físico pelo selo editorial Paralela, as histórias foram organizadas de modo a acolher mais um título, a continuação de *After we fell*. Diante disso, eis a configuração na plataforma e nas obras físicas norte-americanas e brasileiras (Tabela 1):

Tabela 1 - As obras da saga *After* em *Wattpad* e seus correspondentes títulos nas versões impressas norte-americanas e brasileiras

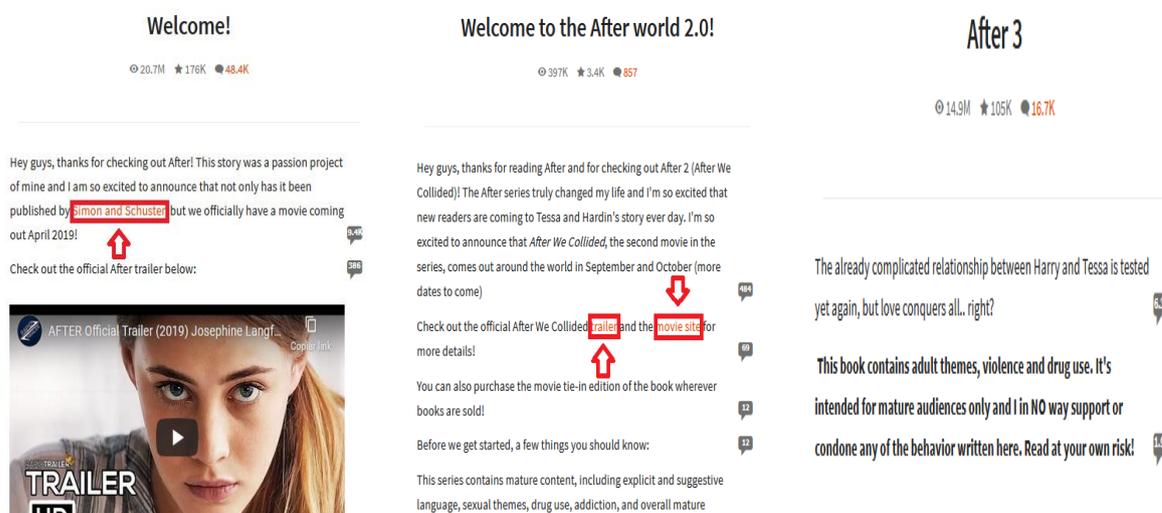
Versão Eletrônica ( <i>Wattpad</i> )	Versão Impressa Norte-Americana (Gallery Books / Simon & Schuster)	Versão Impressa Brasileira (Paralela / Companhia das Letras)
<i>After</i>	<i>After</i>	<i>After</i>
<i>After 2</i>	<i>After we collided</i>	<i>After: depois da verdade</i>
<i>After 3</i>	<i>After we fell</i>	<i>After: depois do desencontro</i>
		<i>After: depois da esperança</i>
	<i>After ever happy</i>	<i>After: depois da promessa</i>
<i>Before</i>	<i>Before</i>	<i>Before: a história de Hardin antes de Tessa</i>
4	5	6
<b>Número Total de Obras</b>		

Fonte: Elaborado pela autora.

Assim sendo, quando nos propomos a analisar as circunstâncias gerais de feitura das histórias da autoria de Todd, referimos os nossos esforços à *After*, *After 2*, *After 3* e *Before*, cujos respectivos correspondentes foram devidamente esclarecidos na tabela acima disposta.

Deixando-nos envolver cada vez mais pela atmosfera propiciada por *After*, obtemos acesso a alguns dados técnicos relacionados às manufaturas eletrônicas de Anna Todd que são de interesse maior para esta tese. Em linhas gerais, os livros que compõem a franquia possuem de noventa a cem capítulos cada – exceto por *Before*, título que possui pouco mais de quinze capítulos. Apesar do extenso número de divisões, elas são consideravelmente pequenas, cuja duração de leitura é breve – aproximadamente de quatro a cinco minutos, segundo o indicador de desempenho de leitura presente na porção superior da tela, um artifício antes explorado –, afora pelos capítulos que demarcam o iminente término das narrativas, os quais demandam uma maior quantidade de tempo à sua adequada imersão – em média, de oito a doze minutos.

Ao início de cada obra que constitui a saga, Anna Todd recebe os seus seguidores com uma mensagem de boas-vindas ao universo fictício por ela idealizado, ainda, com direito a informes relativos à publicação dos títulos impressos pelo selo editorial Gallery Books e, não menos previsível, à adaptação das histórias aos moldes dos roteiros cinematográficos – aproveitando para disponibilizar aos leitores os *trailers* de cinema referentes às suas tais obras, utilizando-se, para isso, do recurso de inserção de vídeos, o que acontece nos dois primeiros livros. Ademais, a usuária faz uso de *hiperlinks* a fim de direcionar os apreciadores do texto aos *websites* da editora Simon & Schuster e da produtora dos filmes – assinalados sob a cor vermelha (Figura 49). Em *After 3*, interrompe o padrão, apropriando-se do espaço destinado àquilo o que na Literatura impressa conhecemos por *prefácio* a fim de realizar advertência aos utentes que pretendem ler o terceiro volume da coleção, atentando-os para a abordagem de conteúdos adultos ou mesmo a presença de trechos que se relacionam à prática de violência e ao consumo de drogas. Em *Before*, não existe apresentação similar a essas.

Figura 49 - Prefácios de *After 1*, *After 2* e *After 3*

Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 20 nov. 2021)

Os capítulos das quatro obras eletrônicas que integram a tal coleção literária de Todd não possuem títulos. Os textos de cada livro são intitulados de acordo com as suas posições na linha numérica de progressão – *Chapter 1*, *Chapter 2*, *Chapter 3*, e assim por diante. Aliás, a contagem de capítulos não é interrompida ao finalizar-se uma obra para se iniciar a próxima. Isso esclarece porque o primeiro capítulo de *After 2* é indicado como *Chapter 100* ou, ainda, a razão da primeira divisão de *After 3* ser apresentada como *Chapter 200*. Em *Before*, o texto é reiniciado, o que se traduz por intermédio da contagem dos capítulos a partir do primeiro. Essa escolha pode se atrelar à necessidade de atribuir um parâmetro de continuidade entre um volume e outro, desfazendo-se da ideia de histórias sem quaisquer vinculações entre aquelas já publicadas. Entretanto, no caso de *Before*, a iniciação da narrativa de fato acontece com um primeiro capítulo, pois o enredo do livro ocorre antes daquele trazido aos leitores em *After*, e tendo sido idealizado somente após a finalização do terceiro título da coleção, a ideia de criar um alinhamento temporal perdera-se por completo, não se efetivando o sentido pretendido.

O passeio por *After*, primeiro livro da saga, trouxera-nos interessantes evidências que nos ajudam a compreender o seu processo de elaboração. Majoritariamente, os capítulos desse volume são compostos por blocos de textos, sem adornos ou estabelecimento de diálogos com outros recursos possíveis à inserção em *Wattpad* – os *Chapter 3*, *Chapter 98* e *Chapter 99* possuem vídeos em seus cabeçalhos, os quais não se encontram disponíveis para visualização

no *YouTube* provavelmente por terem sido retirados da plataforma por aquele que os postou. A escritora-internauta também usufrui do espaço destinado ao texto literário com a finalidade de se comunicar com os fãs de suas histórias, seja sob a forma de agradecimento pelas leituras e pelos votos – *Chapter 31* e *Chapter 90* –, seja como aviso quanto à existência de conteúdo adulto em *Chapter 36*, por exemplo. Um achado relevante se refere ao pronunciamento que a autora realiza sobre personalidades da cultura popular às quais atribui o desempenho fílmico ou seriado do papel dos personagens Tessa e Noah, em *Chapter 58* – em destaque sob a cor azul (Figura 50). Analogamente, já em *Chapter 67*, Todd posta o que seria uma fotografia da protagonista feminina, atualmente indisponível talvez por questões de falha no sistema.

Figura 50 - Proposta de atores para a representação dos personagens de *After*



“Para todos se perguntando quem eu imagino como Tessa,  
é Indiana Evans. Como ela parece em *Lagoa Azul*, não *H2O*.  
E Noah é Zach Roerig, de *Vampire Diaries*”.<sup>241</sup>

Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 23 nov. 2021)

Lembre-mos de nossas anteriores referências à @PricillaCaixeta,<sup>242</sup> utente brasileira cujo arsenal de livros sustenta-se sobre os sólidos pilares da linguagem multimodal proposta pelo ciberespaço. Os títulos *Toda coragem que puder* e *Depois que o amor acontece*, ambos já mencionados nesta tese, concretizam aquilo o que na saga de Todd permanecera apenas no campo das palavras: Caixeta apropria-se da imagem de celebridades do cinema e da televisão

<sup>241</sup> Tradução nossa.

<sup>242</sup> Menção à abordagem realizada durante a subseção 3.2.2.

objetivando tornar o elenco de personagens ainda mais real. Em *Ficar pra tia*, narrativa que se passa no Brasil, são sugeridas ao encargo personalidades admiradas pelo público nacional, conhecidas por suas atuações em novelas das mais diferentes emissoras. Em contraste à *After*, obra na qual a proposta de estética é desenvolvida de modo estritamente verbal, desprezando modalidades outras de comunicação para além do texto, as produções de Caixeta trazem à luz os resultados do audaz e quase sempre positivo diálogo entre as maneiras de se fazer entender na *Web*, tornando admirável a habilidade da autora em tecer histórias virtuais (Figura 51).<sup>243</sup>

Figura 51 - Apresentação de personagens na obra *Ficar pra tia*, de @PricillaCaixeta



Suely Franco como “Vovó Sol”;  
 Déborah Evelyn como “Manoela”;  
 Marcos Palmeira como “Pedro Filho”.

Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 23 nov. 2021)

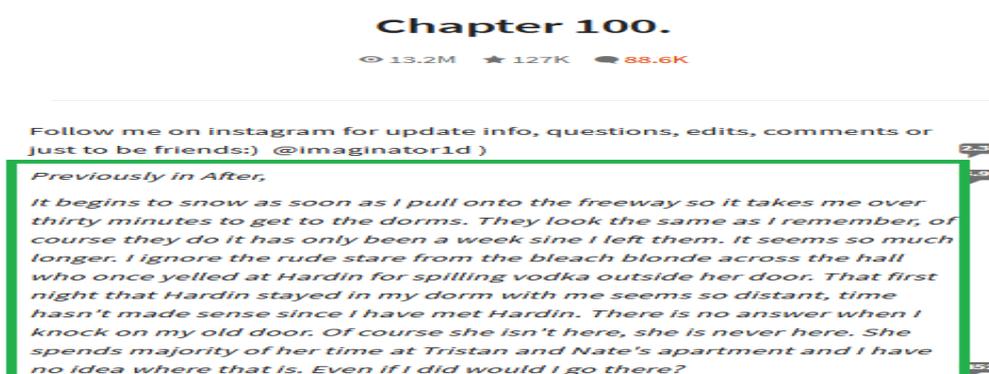
O último capítulo de *After* não se figura enquanto tal. Intitulado *Eek!*, esse espaço é dedicado a outra função – definitivamente, desprovida de finalidades literárias. Nele, Todd disponibiliza *hyperlinks* de acesso para a compra do primeiro título de sua coleção no formato eletrônico – *e-book* – em livrarias *online*. Trata-se de uma versão editada e publicada.

Alcançando *After 2*, segundo livro da saga, observamos a continuidade no que tange à contagem dos capítulos que constituem os títulos – a história agora em destaque inicia-se em

<sup>243</sup> Conforme verificaremos na próxima seção, Lúcia Lemos, autora responsável por nosso outro objeto literário de estudo, a saga *Aika*, utiliza-se do recurso das imagens de maneira distinta e inovadora.

*Chapter 100*. Além de apresentar aos leitores o seu perfil oficial na rede social do *Instagram*, Todd aproveita o ensejo a fim de recordá-los quanto às principais ocorrências que culminaram no desfecho do livro anterior, preparando o terreno à imersão no enredo a ser desenvolvido. Para isso, utiliza-se do recurso de formatação textual referente ao itálico, diferenciando esse *flashback* do texto enfaticamente atribuído à *After 2* – demarcado sob a cor verde (Figura 52).

Figura 52 - *Flashback* de *After* no primeiro capítulo de *After 2*



“Anteriormente, em *After*...”<sup>244</sup>

Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 23 nov. 2021)

Adiante, *Chapter 101*, *Chapter 102* e *Chapter 103* são ilustrados por vídeos dispostos em seus respectivos cabeçalhos, todos atualmente indisponíveis ao acesso. Em conformidade àquilo o que acontecera em *After*, o *Chapter 103* de *After 2* também elucida um pretense ator para representar um dos personagens, no caso, o protagonista Harry. Notemos que o nome, ainda à época da disponibilização da obra somente no ambiente eletrônico, referia-se a um dos integrantes da *boyband* britânica *One Direction*, grupo musical do qual a escritora se dizia fã – Harry Styles. Eis uma cicatriz de seus tempos como *fanfic writer*,<sup>245</sup> marca essa atenuada ao editar e publicar a história no suporte impresso: Harry passa a nomear-se Hardin. Anna Todd esclarece a razão que a impeliu a proceder assim quando entrevistada pela revista *Estante*: “[...] achei que seria estranho publicar um livro com o nome de uma pessoa real. Mesmo que não fosse fã da banda, achei que seria estranho e inapropriado fazê-lo [...]” (TODD, 2018).

<sup>244</sup> Tradução nossa.

<sup>245</sup> Traduzido livremente como *escritor de fanfic*.

Apesar de nome relativamente comum em países falantes da língua inglesa, de fato, seu Harry possivelmente haveria de ser vinculado ou comparado ao sujeito que inspirou a construção do protagonista masculino. Mas também Hardin é um nome muito popular entre os *seres reais*. Independentemente da escolha da navegante, a história ainda hoje é atrelada à tal celebridade.

Em *Chapter 109* e *Chapter 110*, além de outros que constituem o transcorrer do texto, verificamos o emprego da sigla POV, a qual, no âmago das narrativas literárias em geral, indica um ponto de vista – *Point Of View*, no original em inglês. Essa é uma estratégia muito conhecida entre leitores de materiais literários impressos, principalmente quando se utiliza de capítulos completos para se dedicar à explanação de específico personagem ou apresentação de perspectiva pessoal acerca de um dado acontecimento – na Literatura Juvenil, um artifício amplamente colocado em prática pela escritora Collen Hoover,<sup>246</sup> contemporânea de Todd. Prosseguindo, mais a frente existe a menção de músicas ou mesmo *playlists* que inspiraram a escritora-internauta a concretizar este ou aquele capítulo da obra. Inclusive, em *Chapter 117*, expõe crer que a canção *Don't let me go*, composta e interpretada pelo ídolo Harry Styles, poderia se configurar música-tema da saga. Ademais, Todd compartilha as trilhas sonoras que escutava durante a tecitura da escrita, objetivando conduzir os leitores à experiência similar – uma forma de aproximação virtual que transcende a apreciação de críticas ou comentários.

Tais tentativas de aconchego entre os *wattpaders* – autora e admiradores de seu livro – também são averiguadas em momentos nos quais Todd deixa recados ou realiza indagações sobre a narrativa, estreitando os laços líquidos e tornando eficaz a sociabilidade que *Wattpad* imputa ao fazer literário eletrônico. Porém, é curioso perceber que a autora insiste em utilizar o texto verbal em detrimento do emprego de outros recursos possibilitados pela plataforma em discussão – inserção de vídeos musicais provenientes do *YouTube* ou *hiperlinks* cujo acesso acarreta na audição de *playlist* exclusiva elaborada em *websites* especializados, como *Spotify* – *Chapter 121* e *Chapter 122*, apenas para citarmos alguns. Talvez, de fato não fosse esse um objetivo da navegante. Por dificuldades no trâmite de navegação ou mesmo por não acreditar ser essa uma forma de conduzir sua produção escrita, Todd optara por se manter em limiares ditos padrões à confecção de textos em computadores e similares, reportando-se à feitura comumente realizada em populares processadores de texto – Barbosa (1996, p. 30) não ficaria muito satisfeito com tal assertiva, considerando que não reconhece o poder de impacto desses *softwares* ou de interfaces semelhantes quando explorados de modo parco e limitante.

---

<sup>246</sup> Popular em razão da saga literária *Slammed* (Galera Record, 2013).

Em sequência, outro achado que se revela valioso à atenção que dispensamos ao texto equivale aos dados informativos apresentados pela internauta ao término de seus capítulos – *Chapter 125*, *Chapter 151* e *Chapter 164* deixam os leitores de *After 2* a par das conquistas vinculadas ao volume que o antecede, indicando o progressivo alcance de números cada vez mais significativos de leitores e consequentes leituras ou visualizações: quatro, nove e vinte e um milhões, respectivamente. Em *Chapter 134*, Todd expõe sua felicidade quanto ao fato de *After* ter logrado alcançar a primeira posição em *hashtags* atreladas ao seu livro, *teenfiction* e *fanfiction*. Em termos técnicos, sua narrativa figurou-se como mais lida ou visualizada dentre todas aquelas atinentes aos tais grupos de identificação, responsáveis por unir, em *Wattpad*, textos que apresentam características em comum, seja o enredo, o tema ou os personagens.

Infelizmente, nem tudo na Internet é regado de positividade. Ressentida, Todd, em *Chapter 139*, orienta seus leitores no caso de possuírem críticas desagradáveis ao texto: “[...] tente manter os comentários negativos para você, por favor [...]” (TODD, 2013).<sup>247</sup> Todavia, essa ocorrência aparenta não tê-la tornado incrédula em relação ao sucesso de suas histórias, decidindo-se por escrever *After 3*, já próximo ao encerramento da obra em debate.

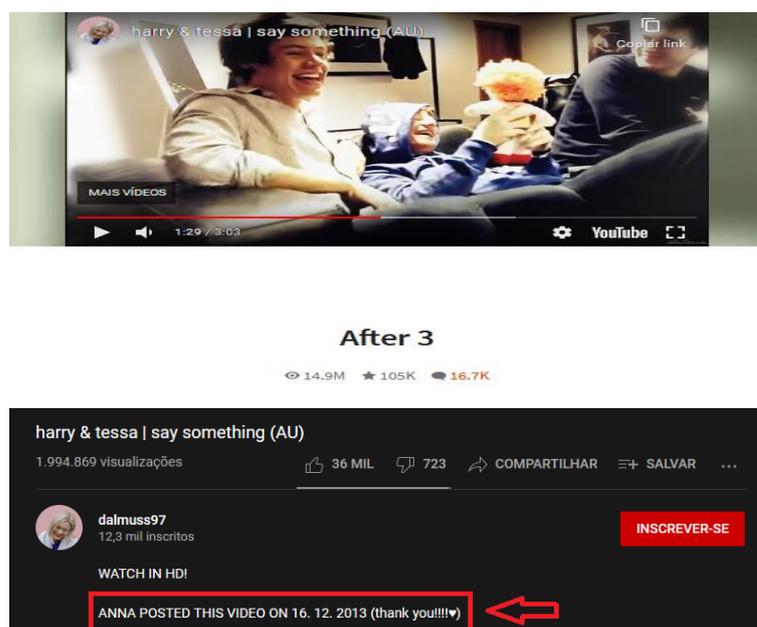
Nesse título seguinte que integra sua saga, a *wattpader* por ele responsável insere um vídeo *fanmade* em *Chapter 200*, o capítulo inaugural de seu novo livro. O vídeo apresenta fragmentos nos quais atuam Harry Styles, um dos vocalistas do grupo *One Direction*, e outras personalidades femininas juvenis. Ultrapassando dois milhões de *views*<sup>248</sup>, a *youtuber* que o produzira incluiu pontual agradecimento à Anna Todd por acrescentar a produção à *After 3*, agregando mais valor à manufatura audiovisual – em voga sob a cor vermelha (Figura 53). A iniciativa de Todd poderia talvez ser compreendida como uma tentativa de construir o texto de modo coletivo, de forma a absorver os materiais outrora já confeccionados por leitores-fãs da saga. Além desse fato, é capaz de nos apresentar um breve demonstrativo no que se refere à maneira por meio da qual a cultura digital que a acolhe enquanto jovem sujeito, internauta e escritora, perpassa por diversas e muitas passagens de sua produção eletrônica, atravessando-a e a constituindo ímpar não apenas quando estabelece um canal de diálogo junto ao público ao questioná-los sobre algo tocante ao texto ou ao partilhar questões de cunho pessoal ao início ou término dos capítulos, mas, acima de tudo, quando elege um produto que possui raízes pares, pois origina-se no âmago das culturas popular e virtual em meio às quais a Literatura e outras manifestações, dentre cinema, televisão e música, esbarram-se quase inevitavelmente,

<sup>247</sup> “Try to keep negative comments to yourself, please”.

<sup>248</sup> Esses dados foram coletados em 12 nov. 2022, no *YouTube*, e, portanto, estão sujeitos a alterações. Intitulado *Harry & Tessa | Say Something (AU)*, o vídeo pode ser assistido a partir do acesso ao *link* que segue: [http://www.youtube.com/watch?v=4qq\\_nO\\_oP\\_4](http://www.youtube.com/watch?v=4qq_nO_oP_4). Acesso em: 25 nov. 2021.

incentivando leitores, espectadores e internautas a assinar os seus próprios produtos de mídia. Essas ações têm fortalecido a confecção de *fanfics* no ciberespaço, porque “[...] compartilhar versões de histórias e personagens adoráveis cria uma base comum que estimula conversa, criatividade e comunidade [...]” (JAMISON, 2017, p. 283), cada vez mais unida e solidária.

Figura 53 - Anna Todd utiliza um *fanmade* em *Chapter 200*, de *After 3*; a usuária @dalmuss97, do *YouTube*, agradece a preferência



“Anna postou esse vídeo em 16.12.2013 (obrigada!)”.<sup>249</sup>

Fonte: *Wattpad* | *YouTube*.

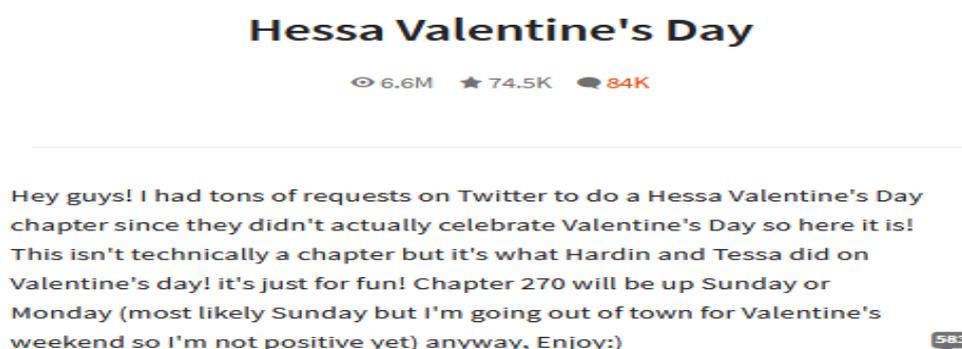
(Acesso em: 25 nov. 2021)

Alguns marcos providos de certa importância para a autora que assina *After 3* foram contemplados por seus capítulos, como quando *After* alcançara cem milhões de visualizações – *Chapter 212* – ou quando *Wattpad* completou sete anos de existência – *Chapter 230* –, todos eles comunicados no espaço destinado ao texto da obra, bem como já pudemos verificar nos títulos anteriores. Seguindo ainda por esse caminho, em *Chapter 236*, agradece a entrada

<sup>249</sup> Tradução nossa.

da hashtag #hessamemories<sup>250</sup> nos *trendings topics* do *Twitter*, ou seja, no *ranking* de temas mais comentados na rede social. Deparamo-nos com um achado curioso entre os *Chapter 269* e *Chapter 270*, uma espécie de miniconto intitulado *Hessa Valentine's Day*, por meio do qual Anna Todd outorga não um desvio, mas uma ramificação para o romance de Tessa e Hardin, apresentando aos leitores o retrato daquilo o que seria a comemoração do Dia dos Namorados do casal protagonista, o que ocorreu a partir do pedido realizado pelos apreciadores da saga e seguidores da autora no *Twitter* ao sentirem pela ausência desse relato fictício (Figura 54).

Figura 54 - Introdução de *Hessa Valentine's Day*, em *After 3*



“Oi pessoal! Eu tive toneladas de pedidos no *Twitter* para fazer um capítulo *Hessa Valentine's Day* desde que eles [os personagens] realmente não celebraram o Dia dos Namorados, então aqui está! Tecnicamente, isto não é um capítulo, mas é o que Hardin e Tessa fizeram no Dia dos Namorados. É apenas por diversão! *Chapter 270* irá subir no domingo ou na segunda (provavelmente no domingo, mas eu estou saindo da cidade para o fim de semana do Dia dos Namorados, então ainda não estou certa). De qualquer modo, aproveitem!”<sup>251</sup>

Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 28 nov. 2021)

<sup>250</sup> Entre os jovens navegantes, é comum no ambiente virtual que se realize a junção de prefixos e sufixos pertencentes a nomes de personalidades célebres a fim de se designar denominações à formação de casais fictícios. Popularmente, essa prática é referenciada por meio do neologismo *shipar*, o que se origina do vocábulo *relationship*, proveniente da língua inglesa.

<sup>251</sup> Tradução nossa.

Aqui, dois tópicos vêm à tona: primeiro, a reiteração do poder de comunicabilidade que o meio virtual oferta aos usuários, especialmente se imersos em local no qual se integram pares, compartilham preferências e debatem construtivamente suas diversidades; ou melhor, como poderiam elevá-las a um patamar tal a fim de torná-las algo que de fato fará a diferença. Em certa medida, Lévy (2015, p. 104) orientou-nos sobre esse movimento demasiado comum na atmosfera de relações instituídas no ciberespaço – debruçando-se na seara temática da tese, as manifestações artísticas, dentre elas, a Literatura –, ao nos dizer que os limites que diferem os papéis assumidos por produtores e consumidores – compreendamo-los *autores e leitores* – confundem-se em razão daquilo o que nomeia como “[...] *continuum* de leitura-escrita [...]” (LÉVY, 2015, p. 104, grifo do autor), contribuindo, cada indivíduo, por alimentar o ato alheio e, como consequência natural do processo, o declínio ou enfraquecimento da dita *assinatura*. Essa continuidade ininterrupta da escrita nos infere o encadeamento das ações de produção e recepção, sempre e inevitavelmente mediadas pelo texto – revisitemos o nosso Esquema 5. Por isso, a obra vê-se quase sempre diante da iminência de um desfecho definitivo, ainda que esse já tenha sido decretado pelo autor. O aspecto aberto que o título literário pode deter tende a se tornar mais relevante quando produzido e disponibilizado no contexto eletrônico, dadas as circunstâncias de acolhimento por parte do público-alvo, cujo lugar de posicionamento fora potencializado pelas facilidades que são próprias dos aparatos conectados à *World Wide Web*. Exemplos práticos do panorama descrito são os produtos que advêm da iniciativa daqueles que se dizem admiradores de algo ou alguém que se encontra sob a redoma da *cultura pop*,<sup>252</sup> como é o caso das *fanfics* de Anna Todd e incontáveis outros e atuais escritores-internautas.

Quem nos garante que se Todd não houvesse atendido à solicitação de seus seguidores esses não a teriam realizado por conta própria? Como sabiamente indicara-nos a fã inveterada Georgakopoulos (2016, não paginado), cuja produção, apesar de amadora, brinda os leitores com *insights* passíveis de estima, “[...] quando um autor escreve um livro, ele conta a história como acha melhor, mas não tem tanto controle sobre como cada leitor vai interpretar [...]”. À constatação da jornalista, podemos acrescentar outro fator: não se sabe, também, como irá o leitor reagir à alheação daquele que assina uma obra no tocante a um personagem ou fato que para ele, admirador, é possuidor de especial valor. Daí a indagação barthiana e a resposta que o próprio autor lhe atribui passam a possuir sentido ainda mais pertinente à nossa teorização – “[...] escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer de meu leitor? [...]” (BARTHES, 1987, p. 9). Defronte à argumentação negativa que o crítico dispõe à tal questão,

---

<sup>252</sup> Uma das formas de denominação à *cultura popular*.

entendemos a ideia de jogo que é por ele colocada como uma possível solução à problemática, já que ao leitor deve se regalar um espaço para o deleite a fim de que possa se recrear no seio da obra, delegando-lhe um brincar de faz-de-conta com aquilo o que não foi mas poderia ter sido – e assim se concretiza nas veredas de seu intelecto criativo enquanto indivíduo letrado, não apenas capaz de ler o texto, mas também de convocá-lo à dialética e discussão.

Incumbido de albergar o sujeito que se regozija por entre linhas e não-ditos, o texto, por isso, é alçado à categoria de *campo de jogo*, como prescreve Iser, agora em seu ensaio *O jogo do texto* (1979). Trata-se de um espaço valioso no qual o leitor imagina e interpreta, modificando-o indiscriminadamente, embora saiba que o mundo ali contido não é equivalente à sua realidade, mas como se assim o fosse (ISER, 1979, p. 107). Se ao cenário ficcional de Iser pertence a indelével especialidade de se atribuir consequências diferentes aos atos que ali são executados em vista se fossem praticados no mundo que nós conhecemos, é compreensível – e até certo nível reconfortante – que os leitores de Todd e também dos demais escritores optem por acessar a ocasionalidade dos acasos com os quais a vida real, inclusive, os regala. Em consequência, não haveria de ser díspare, afinal, a realidade dos personagens queridos. Resguardados por essas evocações, não nos assoma de estranheza memorar a respeito daquilo o que asseverou Compagnon (1999, p. 149), mormente quando pensamos a escrita eletrônica: “[...] o objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor [...]”.

Dialoga-se, então, com aquele que manufatura, o autor, ser onipresente na atmosfera fictícia por ele idealizada e depositada sobre o ciberespaço – às vezes, também no papel –, porque até mesmo naquilo o que o apreciador do texto acredita ter sido omissão pelo escritor, este faz-se presente. Na era digital, fomentar o debate junto ao texto significa, literalmente, invocar o seu autor ao encontro junto aos leitores, assim como também ao texto que publicara na grande rede. Aqui, as mídias sociais assumem um papel de suma importância: estreitam as distâncias, elevam as vozes dos leitores-fãs e influenciam o paulatino aprimoramento da obra pelo escritor responsável, auxiliando-o a revisita-la e, portanto, redirecioná-la por caminhos a serem descobertos. Tratando-se então das histórias hospedadas em *Wattpad* ou em qualquer outra plataforma que com ela guarde similaridades, o processo é otimizado, pois o navegante responsável pelo título pode se apresentar e também fazê-lo aos leitores quase em tempo real.

Rompendo antecipadamente as barreiras do improvável destino da produção literária, o escritor Mário Prata, mineiro de Uberaba, é reconhecidamente aquele que ainda no nascer dos primeiros computadores conectados à Internet atuara como precursor da escrita de caráter *ao vivo* proporcionado pelo vasto universo das telas. *Os anjos de badaró* (Objetiva, 2000), romance policial de sua autoria, fora totalmente confeccionado sobre as telas, tendo sido o tal

processo compreendido enquanto *reinvenção do folhetim* pela revista *Veja*, na reportagem de duas páginas intitulada *Folhetim reinventado*, publicada há mais de duas décadas, em agosto do ano 2000. A elaboração de sua obra acontecera na *Web*, trazendo aos leitores da época uma grande novidade: a possibilidade de visualizar as expressões faciais do autor paralelamente à construção do texto, ademais, acompanhá-la graças ao uso de *software* especial – o conteúdo escrito, deletado ou reescrito. Esse empreendimento atraiu mais de dois mil utentes da Internet que deixaram o equivalente ao dobro de sugestões ao enredo do livro, um dentre os primeiros marcos nacionais da escrita literária colaborativa que usufruiu de artifícios virtuais. Inclusive, o entusiasmo desses *escreleitores* garantiu à Prata uma dinâmica de acolhimento semelhante àquela atualmente verificada no meio eletrônico e antes aqui abordada:<sup>253</sup> “[...] a repercussão foi tanta que alguns internautas montaram o site ‘Os Anjos do Prata’. Lá, encontra-se um chat para discutir o livro e seu autor e até rádios, uma com a trilha não oficial da obra e outra com os palpites dos leitores [...]” (VEJA, 2000, p. 114, grifo do autor).

Curiosamente, o *website* mencionado encontra-se ainda hoje disponível ao acesso na grande rede, tendo finalizado suas atividades no ano de 2010. Transcorrido o frenesi desde a confecção pública da obra, a página passou a acolher textos agora escritos pelo público de fãs outrora arrebatados pelo romance de Prata.<sup>254</sup> Criaram-se rituais realizados periodicamente, como é o caso da manufatura de histórias coletivas e a publicação impressa de antologias que reuniam crônicas e contos assinados pelos *Anjos do Prata*, o *fandom* do escritor. Em alguns volumes, os prefácios estiveram sob a responsabilidade de Mário Prata. *Os anjos de badaró*, uma obra cujo conhecimento obtivemos de maneira despretensiosa durante a leitura de artigo da área educacional, é capaz de elucidar esse poder de transcendência que a Literatura sempre nos demonstrou possuir, mesmo que praticada de modo rudimentar em sistemas operacionais arcaicos ou sobre interfaces simplórias e desprovidas de eloquentes recursos. O panorama que nos dias atuais se faz comum originara-se de algum ponto de partida, e a dinâmica inovadora proporcionada por Prata no que diz respeito à escrita, leitura, publicação e divulgação de sua arte constitui-se inigualável premissa ao ofício literário contemporâneo *na e da* cultura digital.

As iniciativas de alguns autores presentes e atuantes nesta atual era eletrônica parecem corroborar satisfatoriamente com o conceito de *obra aberta* da autoria de Eco (2005, p. 40), ou seja, manifestação passível de inúmeras e diferentes perspectivas de leitura sem que isso altere aquilo o que a caracteriza, permitindo-lhe assumir o caráter singular a ela conveniente. Daí, “[...] cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a

<sup>253</sup> Alusão à fundamentação teórica de Barbosa (2001, p. 7), originalmente citada na subseção 3.2.2.

<sup>254</sup> *Os Anjos do Prata*: <http://www.anjosdeprata.com.br>. Acesso em: 30 nov. 2021.

obra revive dentro de uma perspectiva original [...]” (ECO, 2005, p. 40, grifos do autor), o que pressupõe um desapego por parte do produtor no que concerne à sua arte e um caloroso aconchego advindo daquele que a recepciona. Descrita pelo crítico, tal maneira transgressora de ler e conceber uma obra nos propõe refletir não sobre o fato de que todo e qualquer título literário de natureza virtual integra-se dotado de descontinuidade. Não é esse o sentido posto por Eco: o teórico se refere não ao objeto de apreciação propriamente dito, mas, ao contrário, à inovadora maneira de imersão nesse dado produto, o que possibilitaria ao leitor excitar-se ou se empenhar veementemente mediante o mesmo, “[...] numa transação rica em descobertas cada vez mais imprevisíveis [...]” (ECO, 2005, p. 160). Contribuindo à arquitetura da cena de assassinato do autor cogitada por Barthes (1988) no viés da Teoria Literária, Eco aparenta estabelecer um profícuo diálogo junto a Candido (2010, p. 83), ainda que suas obras não guardem uma relação direta. Esse último diz crer na existência de espírito capaz de atormentar os leitores, a “[...] virtude criadora do autor [...]”, a qual, mesmo perante prisma de análise menos rígido oriundo da crítica, importuna-lhes vigorosamente, impondo limites à sua leitura.

Como discutido em momento anterior, o que hoje acompanhamos tem sido a presença cada vez maior, mais espontânea e legitimamente eficaz da figura do escritor contemporâneo, ora em meio às negociações editoriais, ora junto ao público-alvo de seus escritos, partilhando de espaço comum no *olimpo moriniano*, um mesmo e único patamar.<sup>255</sup> Prova disso, decerto, é a atitude tomada por Todd em *Hessa Valentine’s Day*, quando ao analisar e acatar sugestões de seus seguidores, participa ativamente da dinâmica de recepção da saga e auxilia a fluidez do movimento de leitura e interpretação de suas histórias, sendo agraciada pela possibilidade de diálogo promovida aos autores da atualidade por redes sociais diversas existentes na *Web* ou em razão da viabilidade de manufaturar e publicar os seus textos no referido ambiente.

Retomando, o segundo ponto que o miniconto da autora nos incita a refletir a respeito relaciona-se à popular prática da publicação de adendos literários para além da saga original, já tradicional no mercado editorial impresso, acima de tudo no nicho juvenil – sobre os quais mencionamos, da coleção *Fallen* (Record, 2010), da autoria de Lauren Kate, *Apaixonados: histórias de amor de Fallen* (2012) e *Anjos na escuridão: contos da série Fallen* (2014); ademais, da trilogia *Jogos vorazes* (Rocco, 2010), de Suzanne Collins, *A cantiga dos pássaros e das serpentes: uma história da série Jogos Vorazes* (2020); e proveniente de *Divergente* (Rocco, 2012), assinado por Veronica Roth, *Quatro: histórias da série Divergente* (2014). Todos os referidos livros foram lançados durante o desenvolvimento das sagas sob as quais

---

<sup>255</sup> Menção à abordagem realizada durante a subseção 4.1.3.

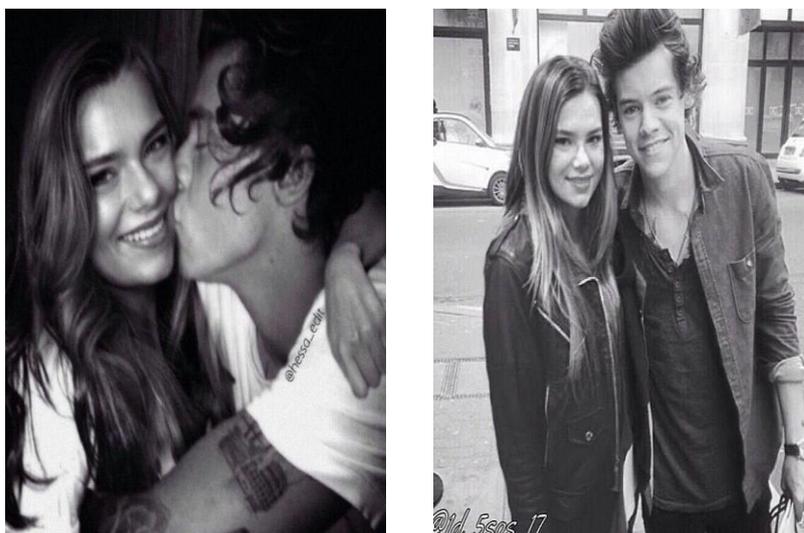
estiveram circunscritos ou mesmo após seus encerramentos. Esse procedimento de execução literária também é observado nos feitos de Lúcia Lemos à frente de *Aika*, o que veremos com detalhes na seção seguinte. A estratégia de Todd remete-nos à escrita hipertextual acolhida pela interface ciberespacial, obviamente, com as devidas restrições inerentes a essa vertente de manifestação eletrônica – hipertexto diferente daquele preteritamente descrito por nomes célebres dessa querela temática, dentre os quais citamos Bolter (1991b) e Landow (2006), ou mesmo o antecipador Barthes (1992) e, enfim, os primeiros responsáveis pelo debate acerca da existência desse intrincado sistema, Bush (1945) e Nelson (1993). *Hessa's Valentine Day* representa somente uma das janelas de possibilidades narrativas para o enredo protagonizado pelos adolescentes Tessa e Hardin, porém, em vias contrárias ao hipertexto presente no meio digital, o breve texto da *wattpader* é finito, distanciando-se, por vezes, da premissa básica que sustenta a confecção de alguns hipertextos que tendem a criar um contexto tal de navegação, no qual a inexistência de completude equivale à sua tônica ao desfazer-se das trilhas usuais.

Para finalizar *After 3*, destacamos *Chapter 285*, no qual sua autora esclarece aos fãs que *Before*, o próximo volume da coleção, trata-se não de continuação do enredo apresentado até o presente título, mas um POV do personagem Hardin antes da história narrada em *After*. Novamente, torna-se difícil não nos recordarmos de manifestações análogas a essa no contexto da Literatura impressa também dedicada para leitores em formação – constituinte da saga vampiresca *Crepúsculo* (Íntrínseca, 2008), de Stephenie Meyer, o tão esperado livro *O sol da meia-noite* (2020) elucida a perspectiva do jovem Edward Cullen, enquanto que *O livro de Cam* (Record, 2016), contemplado pela saga de Lauren Kate, já antes trazida à luz, dedica-se a narrar o desenvolvimento do personagem que intitula sua obra. Beth Reekles, *wattpader* que nos é conhecida, também publicara título literário imanente à seara, *A barraca do beijo: a versão do Noah* (Astral Cultural, 2021), ofertando voz ao protagonista masculino. Após o último capítulo de *After 3*, há aquilo o que nomeou como *The Final Author's Note* – texto de agradecimento aos leitores-internautas e esclarecimentos sobre o universo fictício.

Em *Before*, não são observadas inovações comparando-o aos livros que o antecedem, exceto pelo uso de imagens nos cabeçalhos dos *Chapter 12* e *Chapter 15*, de modo respectivo, o que também não se figura uma grande novidade, apesar de cumprir minimamente a função de ilustrar e propor as representações dos protagonistas do enredo, Tessa e Harry (Figura 55). Conforme sinalizado, outras peculiaridades fazem-se constantes na obra em análise, a maioria mencionada em passagens anteriores à presente: uso de itálico a fim de demarcar *flashbacks*; indicação de POV; lista de músicas apreciadas no decorrer da elaboração do texto; recados e

questionamentos da autora ao início ou fim dos capítulos; dentre outras ações que certamente destacam o espaço no qual se deleita sua manufatura literária de cunho eletrônico.

Figura 55 - Representações fictícias do casal Tessa e Harry, em *Before*



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 30 nov. 2021)

Tal como pudemos visualizar, a construção das narrativas que compõem a atmosfera ficcional sugerida por *After* desenvolve-se sem muitas excêntricas. Anna Todd utilizara o espaço disponibilizado por *Wattpad* para postar seus textos, em geral, todos constituídos por conteúdos exclusivamente verbais, o que quer dizer que os tais artifícios digitais tangentes aos quais tanto já discorremos na pesquisa, atinentes à plataforma em estudo e à interface virtual, não foram absorvidos ao seu processo criativo de contação de histórias juvenis. Entretanto, tal fato não é demasiado suficiente à sua destituição como título literário de natureza eletrônica. Isso, em função de ter nascido no âmago da estreita relação cunhada entre homem e máquina, complementada, a tempo, pela conexão a uma inter-rede – mesmo que essa perspectiva talvez possa tomar de desagrado Barbosa (1996, p. 30), quem se debruçara sobre produções textuais que excluía os processadores de texto, incapazes de desempenhar um papel originalmente criativo, apenas executivo. Muito embora, porém, o autor reconheça o “[...] impacto cada vez mais notório no modo de escrita, no estilo, e portanto numa previsível evolução estética da literatura [...]” (BARBOSA, 1996, p. 30). Estranhamente, *Wattpad* segue nos surpreendendo.

Todd transforma seu suporte de produção escrita em uma espécie de diário virtual no qual partilha primordialmente a história que assina, ademais, os encantos e desencantos que contribuem ao delineamento preciso e fidedigno da realidade no que concerne a atuação como jovem autor de Literatura na contemporaneidade. O sentido de *comunidade*, frequentemente atribuído à *Wattpad*, parece-nos aqui se valer de uma maior e cada vez mais tenaz concretude, transfigurando em realidade o promissor projeto de *inteligência coletiva* de Lévy (2015).

Adiante, apresentamos a seção de discussão relativa à saga *Aika*, de Lúcia Lemos, abordando, bem como fizemos com a obra de Todd, os aspectos circundantes à sua Literatura.

## 5.2 A SAGA AIKA, DE LÚCIA LEMOS

Se a Internet nos capacitou a acessar essas transfigurações que os textos de *wattpaders* e os demais escritores da era digital têm possibilitado a Literatura experienciar, é relevante mencionarmos o impacto positivo que suas formas de conexão propiciam ao desenvolvimento de estudos tais como este que vos é apresentado. Somos duplamente agraciados com regalias trazidas pelo cenário tecnológico, partindo do deleite sobre objetos de análise originalmente eletrônicos, alcançando, enfim, a viabilidade de contatar os próprios autores desses feitos.

Os desafios impostos à execução das pesquisas no âmbito acadêmico e a morosidade dos trâmites naturalmente imposta pela instauração de tempos pandêmicos, apresentara-nos nova perspectiva à confecção da presente seção. É indiscutível a significativa quantidade de materiais informativos relacionados à produção literária de Anna Todd e disponibilizados na grande rede, sejam eles provenientes de veículos formais ou criados marginalmente por fãs. Essas iniciativas não se refletem no legado de Lemos.<sup>256</sup> Impulsionados pela necessidade de obtermos dados precisos acerca do processo criativo da autora, realizamos uma entrevista com a usuária de *Wattpad*, responsável por *Aika*, para o *blog* de nossa autoria,<sup>257</sup> objetivando utilizarmos o texto da postagem como base às elucidações trazidas no discorrer em destaque e auxiliar, ainda que pontualmente, a propagação dos trabalhos literários da escritora-internauta. Portanto, a referida proposta fora praticada no seio da blogosfera sem que se estabelecesse relação direta com os expedientes por vezes exigidos à práxis da pesquisa em solo brasileiro.

*Aika* é claramente inspirada por aura estética alusiva à cultura oriental. Genericamente, é descrita pela autora em seu *blog* exclusivamente dedicado à obra, *Gattai No Sekai*, enquanto

<sup>256</sup> Menção à abordagem realizada durante a subseção 4.2.2.

<sup>257</sup> *Entre Linhas, Entre Pautas*: <http://www.entrelinhasentrepautas.blogspot.com>. Acesso em: 18 jan. 2022.

saga que dialoga com os gêneros de aventura e fantasia. Narra a jornada de Aika, adolescente nipo-brasileira, e os desafios enfrentados a fim de salvar seu herói de anime/mangá predileto, Kurikara. Paralelamente, na página inicial de *Wattpad* que introduz o leitor ao primeiro livro, esclarece não ser *Aika* uma *fanfic*, ao contrário da história de Todd, cuja resistência ao nicho fora adequadamente colocada em discussão na seção pertinente à *After*. Enfatiza esse aspecto, pois a plataforma virtual selecionada ao original acolhimento de seus textos constitui-se como reduto de produções do gênero, ademais, por se utilizar de recursos outros, dentre ilustrações, menções a animes e mangás, além de citações de letras de música – todos criados pela autora para a ambientação do universo fictício trazido ao saber por seus títulos literários eletrônicos.

Influenciada por um colega de trabalho, quem a alegara ter talento para a escrita a partir da leitura de um dos esboços iniciais de *Aika*, quando o texto ainda se abrigava no bloco de anotações companheiro de todas as horas, Lemos remonta-se a uma época na qual *Wattpad* era por ela concebido como *experimento*, inaugurando série de esclarecimentos que integram entrevista concedida ao nosso *blog*, *Entre Linhas*, *Entre Pautas*: “[...] foi ele que me sugeriu escrever o livro e ir postando lá para ver se as pessoas gostavam, pois havia editoras grandes observando as obras mais lidas para uma eventual publicação física [...]” (LEMOS, 2021). Aqui, toca-se em tópico de suma relevância no que concerne ao lançamento de perspectivas às tendências da produção literária no Brasil, podendo ainda ser observadas nos demais países. Trata-se da procura de interfaces de publicação, tais como *Wattpad*, a fim de efetuar contato primeiro com a querela literária. Iremos nos aprofundar nesse tópico de debate no próximo e último capítulo da tese, mas desde já faz-se preciso clarificarmos o lugar de importância que essa prática possui no horizonte contemplado. Quando Lemos nos diz que entendera o *website* como local de experimentações, conforme expusemos, sua fala torna-se palatável: “[...] como não tinha ninguém me esperando ou controlando, o *Wattpad* me permitiu ajustar o livro várias vezes e várias coisas saíram ou foram modificadas [...]” (LEMOS, 2021, grifo da autora).

Viabilizar mutações ao texto, afinal, aparenta concorrer com a ideia há muito pela *Web* difundida de que espaços congêneres são utilizados com propósito único e primordial de publicação no meio impresso, e não enquanto comunidades destinadas à disponibilização de obras literárias de maneira exclusiva no ambiente virtual, aproveitando-se das singularidades que emergem desse tal território, por exemplo. Então, ao objeto de estudo desta pesquisa atribuímos mais uma funcionalidade dentre as diversas outras que colecionamos até a atual passagem: imputar ao texto uma espécie de *benefício da dúvida* antes de eternizá-lo sobre a materialidade perene outorgada pela celulose, capacitando a ele assumir múltiplas e potenciais faces de acordo com as ofertas do ciberespaço ou atualizações da plataforma eleita a constituir

morada ao produto em questão. Como não poderia ser diferente, a audiência leitora também influi no resultado final por vezes admitido na interface virtual – anterior às mãos do editor, obviamente:<sup>258</sup> “[...] através de recepção e comentários, percebi que algumas cenas ficavam longas demais e muito confusas, ou os leitores reclamavam quando eu inseria descrições em excesso [...]” (LEMOS, 2021). Mas o melhor ainda estaria por vir, tal como veremos adiante.

Ainda conectada às telas, Lúcia Lemos enfrenta um delicado quadro de Fibromialgia, uma síndrome bastante comum nos consultórios clínicos de Reumatologia. Sua condição fora lembrada ao relatar a surpresa com relação às gratificações que ganharam as obras da coleção de sua autoria, o que ocorreu concomitante à descoberta do diagnóstico. Verdadeiramente, o primeiro livro da saga já reunia considerável quantitativo de fãs e consequentes visualizações antes mesmo da congratulação advinda do concurso *The Wattys*, no ano de 2016 (Figura 56). Segundo a menção de Lemos (2021), os títulos literários atrelados ao gênero da fantasia estão quase sempre presentes no topo da lista de obras mais lidas no *website*, assim como naquela que demonstra as pesquisas mais populares por parte dos utentes leitores. Isso, decerto, ajudou a criadora de Aika e sua turma a tornar mais amplas as suas possibilidades de crescimento como escritora-internauta. Conquanto, surpreende-nos a sua afirmativa acerca do preconceito ao qual a saga se expôs por pertencer ao circuito de produções dedicadas à cultura oriental, mesmo após receber menção honrosa cedida pela Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social em virtude de nos apresentar trama e personagens fictícios e cativantes – *Prêmio Bunkyo de Literatura* (2017): “[...] as pessoas perto de mim me diziam que só leriam Aika impresso, e isso era extremamente frustrante. Era como se dissessem que *só quando a história ganha livro é que ela vale a pena* [...]” (LEMOS, 2021, grifo nosso).

---

<sup>258</sup> Referência à obra *A mão do autor e a mente do editor* (2014), da autoria de Roger Chartier.

Figura 56 - Capa de *Aika: a canção dos cinco*, com o selo de identificação relativo à premiação *The Wattys* (2016), cedido por *Wattpad*, e a capa de *Aika: o tabuleiro do oráculo*



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 18 jan. 2022)

Os prêmios conferidos aos seus registros originalmente eletrônicos auxiliaram apenas na difusão das obras publicadas no ciberespaço, “[...] mais do que no meio impresso [...]” (LEMOS, 2021). Posterior à aclamação na plataforma virtual, porém, as honrarias concedidas aos feitos de sua autoria supostamente suscitaram grande interesse por parte de uma editora especializada na publicação de obras de fantasia, a PenDragon, a qual se responsabilizou pelo lançamento dos dois títulos até então constituintes de *Aika* sob o formato impresso. Um breve passeio pelo *website* da referida editora nos demonstra sua metódica organização em relação à publicação de livros convencionais ou *e-books*, que divide as propostas em “Velhos Dragões” e “Novos Dragões”, segregando escritores já experientes e cujas obras são possuidoras de audiência daqueles que pretendem ainda iniciar suas carreiras no ramo e, por conseguinte, encontram-se em busca de uma fiel base de leitores e seguidores. Indo além dessas premissas, a editora trabalha sobre os sustentáculos há tempos conhecidos pelos bastidores do mercado editorial de livros: “[...] quando recebemos um original, ele é avaliado de todas as formas. Qualidade da história, capacidade de prender o leitor, *viabilidade para o mercado*, projeto gráfico aplicável, *além do próprio autor como pessoa pública que é ou que se tornará* [...]” (PENDRAGON, 2021, grifos nossos). Aquela *rede* de produção e consumo de preferências e

tendências citada em passagens anteriores,<sup>259</sup> preliminarmente teorizada por Pellegrini (1997), é o que em parte sustenta a *viabilidade para o mercado* sobre a qual diz a editora PenDragon. A metade que resta a atuar como par da variável consiste em considerar a figura do autor uma das principais peças-chave ao sucesso do empreendimento, dialogando em estreito sentido com as proposições que discutimos no capítulo destinado à realização desse debate.<sup>260</sup>

Por isso, o escritor da atualidade equivale a um produtor que presta seus serviços para o mercado, impondo-lhe conhecer e aceitar suas regras (PELLEGRINI, 1997), a despeito das novas relações entre autores, livros e mercado terem sido bruscamente transfiguradas a partir da possibilidade de editar textos autorais com maior celeridade, “[...] seja pela utilização da informática como suporte, seja pela multiplicação de pequenas editoras por todo o país [...]” (RESENDE, 2008, p. 25). Já era sabido que o espaço oferecido pela *World Wide Web* viria a ser amplamente explorado por pretensos contadores de histórias, atrelando-se a esse tal fato a viabilidade de fazer com que um dado material circulasse de maneira mais rápida e eficaz, o que inevitavelmente findou no surgimento de ramificação crítica não especializada, *a priori*, nos *blogs* e *websites* voltados a esse fim (RESENDE, 2008), e hoje, populares nos canais do *YouTube* e perfis do *Instagram*, liderados por *booktubers* e *bookinstagrams*, respectivamente. Muitas vezes, é o próprio autor o responsável por também assumir o encargo de marqueteiro quanto à divulgação de suas iniciativas literárias, dividindo o seu tempo de escrita com outras atribuições a ele adequadas no contexto da produção independente – *designer*, diagramador, revisor e relações públicas ou, em referência à Manguel, assinando *Notas para uma definição do leitor ideal* (2020), um *monstro tripartido* entre autor, editor e leitor, cujo nascimento foi propiciado pelo engendrar da eletrônica. Embora haja particularidades vantajosas – “[...] dar mais carinho ao projeto e garantir mais qualidade de impressão [...]” (LEMOS, 2021) –, o fazer literário que ocorre de modo solo guarda seus desafios, como investir capital expressivo ou encontrar aqueles que de fato possam contribuir à promoção e ao alcance dos produtos.

Tomando caminhos contrários a essas últimas constatações, os resultados alcançados pelo levantamento de dados realizado por Juliana Meireles Fortaleza apresentam panorama curioso à situação, ainda que apto a fundamentar as considerações que aqui trazemos à luz. Divulgada pelo *Publishnews*, um *website* dedicado aos principais acontecimentos do universo editorial contemporâneo, a pesquisa, colocada em prática no ano de 2016, reuniu uma média de oitenta autores independentes e fora capaz de apontar futuro promissor às ferramentas de

<sup>259</sup> Menção à abordagem realizada durante a subseção 4.2.2.

<sup>260</sup> Menção à abordagem realizada durante o capítulo intitulado *Conexões: do autor ao leitor, nasce, assim, uma literatura*.

autopublicação virtuais associadas à posterior publicação impressa dos materiais eletrônicos. Logo, as informações coletadas demonstraram que 34,57% dos tais entrevistados desejavam publicar seus livros no tradicional formato promovido pelo papel, e aproximadamente 6,17% indicaram certa inclinação à possibilidade de transformar os feitos literários de suas autorias em livros impressos apenas sob demanda significativa, mantendo-os como arquivos digitais. Tendendo à flexibilidade quanto às materialidades do texto, a maioria exprimira ambição em disponibilizar as obras sob ambos os formatos mais populares, entre digital e impresso. Ainda, a reportagem nos deixa a par do achado da empresa norte-americana *Bowker* no que tange ao vertiginoso crescimento de 21% na emissão de ISBNs para livros autopublicados nos EUA, o que fundamenta a suposição de que um montante maior de escritores independentes tem procurado formalizar seus registros, diferenciando-os dos textos em geral presentes na *Web*. Essas informações podem ser corroboradas ao nos fundamentarmos no aumento da adesão do público navegante às plataformas virtuais de autopublicação, fato constatado a partir de olhar atento à prática que ganhou admiradores nos primórdios da pandemia do novo Coronavírus, de acordo com reportagem *online* de 2021 assinada por Mateus Omena para a revista *Forbes*.

Considerável empecilho ao alcance do grande público, a dificuldade de acolhimento advinda das livrarias em relação aos títulos impressos e editados de maneira independente constituiu-se parte integrante do assunto discutido por Lemos (2021, grifo nosso) no decurso do despretenso diálogo virtual: “[...] é algo tão caro e burocrático que até editoras menores não conseguem colocar livros nelas [...], porém, chega a ser irritante o número de pessoas que dizem que *só lerão seu livro se o encontrarem em livrarias [...]*”. Ademais, as escolas e bibliotecas são apontadas em sua referida fala enquanto locais de difícil acesso para os artistas pertencentes ao nicho, em consonância aos pontos de comércio dos livros, antes mencionados. Essa tal problemática é enfrentada desde temporalidades remotas, quando no início da era de ouro ofertada pela invenção gutenberguiana qualquer escritor era imbuído da capacidade de pagar pela impressão de seus registros – uma forma rudimentar de produção independente –, mas ainda sim observava-se dificuldade em conseguir colocar os livros nas mãos dos leitores, aqueles para os quais de fato os produtos haviam sido confeccionados, conforme historicizado em *O mundo da escrita: como a literatura transformou a civilização* (2019) pelo professor Martin Puchner, quem assina essa obra teórica. Atualmente, segundo apontado por tal autor, graças à gênese dos dispositivos eletrônicos e da possibilidade de sua conexão à grande rede, com seus *websites* especializados, *softwares* gratuitos ou aplicativos digitais de baixo custo,

verificou-se à disposição uma espécie de *permissão*<sup>261</sup> mais ampla e difusa ao fazer literário, habilitando qualquer sujeito a cobrir-se com o manto autoral. Embora tais mudanças de rumo preocupem os editores (PUCHNER, 2019, p. 377), devemos nos lembrar do infortúnio de que possuir essa vestimenta não necessariamente irá direcionar aquele que a veste ao estrelato.

Provavelmente, o editor corresponde à personalidade de maior prestígio após o escritor nesse imbricado campo de atuação proposto pela Literatura. Não é à toa que sua figura ganha destaque nas teorizações de autores da área, tais como Flusser (2010, p. 73), nosso conhecido desde outros capítulos e seções. Referindo-se especificamente ao texto de natureza impressa, o qual detém um lugar cativo na produção de Lúcia Lemos, o supracitado estudioso acredita ser o produto em papel o resultado da consequência de amistoso aperto de mãos entre aquele que o escreve e seu editor, convergindo sinuosamente à apresentação dos vestígios de ambos. Todavia, o processo que ocorre na era digital no que diz respeito às produções eletrônicas não segue o comum preceito de que “[...] a mão de quem escreve foi levada pela do editor [...]” (FLUSSER, 2010, p. 73), pois em conformidade àquilo o que já sabemos devido aos debates que temos construído no transcorrer desta tese, a tecitura do texto literário que nasce no meio virtual ocorre de maneira distinta e singular quando em paralelo à morfologia predominante no códice impresso ou ainda outras maneiras de se proceder literariamente. Em sua maioria, é o escritor-internauta quem a si mesmo delega as mais diversas tarefas, dentre elas, a edição – salvas as exceções nas quais esse tal navegante dispõe de alguém capacitado para ajudá-lo.

Entretanto, isso não significa que procedimentos próprios à feitura e publicação de uma obra tenham desaparecido no ato mediado por ferramentas eletrônicas, de acordo com Chartier, agora atuante em *A mão do leitor e a mente do editor* (2014), título por meio do qual nos indaga sobre as circunstâncias de produção encabeçadas por autores da atualidade digital, quase sempre gestores únicos de suas carreiras: “[...] será que essa situação é diferente agora que os livros são geralmente impressos com base num texto redigido e corrigido pelo autor na tela do computador? [...]” (CHARTIER, 2014, p. 41). O que acontecera, afinal, é a mudança de paradigmas impostos pelas materialidades potenciais do texto, implicando sustentar o ciclo descrito por Flusser (2010, p. 74) de que os trâmites da edição culminam metaforicamente na impressão da obra sobre o leitor e, posteriormente, podemos assim hipotetizar, na manufatura concretizada pelo autor, o qual se fundamenta na recepção do público a fim de compreender sua função enquanto contador de histórias conivente às engrenagens mercadológicas e o valor

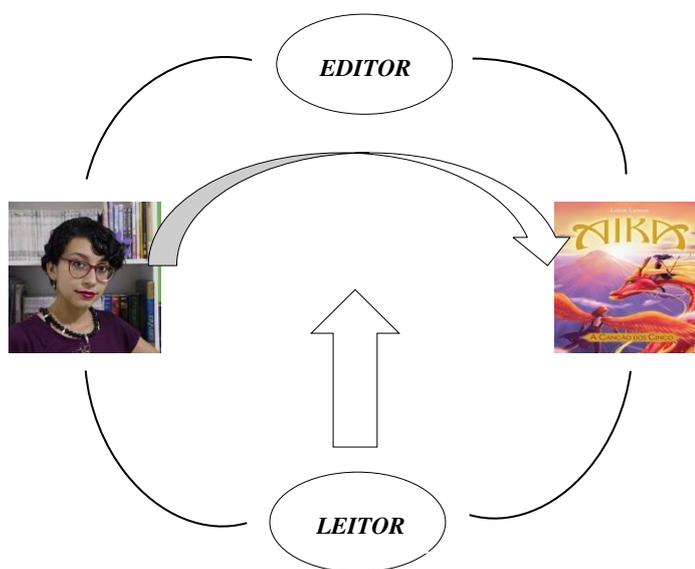
---

<sup>261</sup> Menção à abordagem realizada durante a seção 4.1.

que apresenta seus livros a outrem – “[...] escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos [...]” (CANDIDO, 2010, p. 86).

Ao Esquema 5<sup>262</sup> que previu a mediação realizada pelo público leitor da Internet na relação instaurada entre autores e suas obras, agregamos o editor, que se sobrepõe ao olhar do escritor acerca do universo fictício por ele idealizado e ali passa a protagonizar (Esquema 6).

Esquema 6 - Relação entre autores, editores e leitores  
(com base nas descrições de FLUSSER, 2010, p. 74)



“[...] Em textos escritos, escritor e editor tramam para informar o leitor – para deixar-lhe uma impressão. Primeiro, a expressão do autor; depois, a contrapressão do editor; em seguida, a impressão da gráfica; por última, a impressão sobre o leitor [...]” (FLUSSER, 2010, p. 74).

Fonte: Elaborado pela autora.

Em grande parcela, os eventos voltados às atuais realizações literárias podem servir como espaços e momentos pertinentes ao afetuoso encontro entre autores e leitores, às novas possibilidades de contatos e vínculos de interesse e, por que não, também à vasta difusão dos produtos em questão. Recordemo-nos de que esse específico tópico fora brevemente debatido no presente estudo, apesar do enfoque ter se doado à personalidade de viés célebre assumida

<sup>262</sup> O referido esquema fora apresentado na subseção 4.2.2.

pelo escritor da contemporaneidade.<sup>263</sup> Porém, dadas as experiências vivenciadas por Lemos, entendemos que nem tudo se resume a glamour e que fazer perdurar os quinze minutos de fama requer muito mais do que sorrisos às fotos ou tardes de autógrafos – e isso, no caso de nossa *wattpader*, em virtude do escasso investimento injetado por sua editora:<sup>264</sup> “[...] o autor tem que vender para pagar o espaço e a publicação. Logo, a gente quase não tem tempo de conversar nem com outros autores [...]” (LEMOS, 2021). Assim, a interação com leitores ou a apresentação da obra a outros potenciais grupos de apreciadores acaba por ser sufocada pela obrigação em relação à concretização de vendas irrisórias, justo em razão do inexistente apoio oriundo de editoras e entidades responsáveis pelos lançamentos no mercado impresso.

Ora, percebemos não ser suficiente o apadrinhamento de uma editora, com os recursos que lhe cabe aplicar durante a promoção deste ou daquele livro no contexto mercadológico – ainda que o peso do fracasso de um lançamento não deva ser atrelado unicamente a essa veia pertencente ao sistema literário. Bastante também não se faz a publicação da obra enquanto produto impresso, o que perturba a estrutura imanente ao mercado e enfraquece a legitimação dessa vertente de publicação que ainda hoje insiste em habitar o inconsciente coletivo social como detentora de adjetivos positivos vários, elevando-a a patamares ironicamente inerentes aos seres humanos – afinal, um livro manufaturado sob moldes tradicionais é capaz de ser tão acolhedor quanto um sujeito, e ao sê-lo, nas palavras da antropóloga Michèle Petit, no título *Ler o mundo: experiências de transmissão cultural nos dias de hoje* (2019), constrói-se como “[...] uma espécie de cabana que se pode carregar consigo; nós a abrimos, entramos, podemos voltar a ela, e sob esse aspecto seria preciso estudar mais de perto o que ocorre com os livros eletrônicos e *tablets* [...]” (PETIT, 2019, p. 46, grifo da autora). Outrossim, a imagem do escritor é importante, mas não determina o sucesso de suas iniciativas no ramo literário.

Não pensemos que falta ao autor contemporâneo atuar *profissionalmente* em relação ao ofício que se dispõe a realizar. O vocábulo *profissional*, segundo Maria Teresa Andruetto em *Por uma literatura sem adjetivos* (2012), incide-nos uma desconfiança sem precedentes. Afinal, a profissionalização ameaça aquele que escreve e suas respectivas criações; pretensos produtos dos desvios e das tentativas aleatórias em busca de algo que seja relevante a outrem e esteja apto a demonstrar caminhos possíveis ao autoconhecimento daquele que manufatura. Além disso, ao exigirmos que o autor desta atualidade se utilize desse artifício, tecnicamente também o invocamos a se obstinar a uma forma “[...] oficial, aceita, legal, correta, adequada de produzir textos [...]” (ANDRUETTO, 2012, p. 193), o que decerto o afasta dos princípios

<sup>263</sup> Menção à abordagem realizada na subseção 4.2.1.

<sup>264</sup> Situação essa que se repercute também em outras editoras que seguem a mesma linha de produção.

abertos e maleáveis que têm regido as maneiras de se expressar que o espectro de viabilidades ciberespaciais trouxera ao exercício literário e a outras atividades executadas via Internet.

E se a Literatura Eletrônica não é responsável por burlar as regras em algum momento impostas pela crítica e o modo de fazer por ela satisfatoriamente acatado, qual outra vertente dessa manifestação assim o faria eximamente? É portanto nesta passagem que alcançamos a possibilidade de colocarmos sob um prisma de maior expressividade a faceta multimodal que o texto de Lemos oferece aos seus apreciadores, provando-nos que nem mesmo a ausência dos *hyperlinks* é capaz de afetar o processo criativo de um artista que confecciona sua arte na *Web*. Para além da assunção do encargo de escritora-internauta, a criadora de *Aika* é profissional da área de *Design*, formada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Paralelo à sua atividade literária na Internet, atua como ilustradora de livros infantis, abrindo comissões para trabalhos enquanto *freelancer* por intermédio de chamadas postadas em algumas de suas redes sociais. Assim, não poderia deixar de aplicar seu domínio técnico sobre as histórias que disponibiliza em *Wattpad*. Os personagens e cenários que constituem suas ilustrações possuem traços que caracterizam as produções de animes e mangás japoneses, ainda que por isso tenha enfrentado alguns julgamentos de cunho negativo: “[...] no fandom de mangás, sentia preconceito por ser mulher e, conseqüentemente, acharem que Aika era um romance, ou preconceito por ser uma obra nacional [...]” (LEMOS, 2021). Sua motivação em ilustrar desenhos sob as chancelas do estilo tipicamente japonês, porém, antecede quaisquer incômodos que porventura possam ter sido a ela causados mediante a recepção de seus títulos por parte da audiência. Afinal, obras circunscritas à estética oriental ajudaram-na a irromper por momentos difíceis da adolescência e, atrelado a isso, alimentar extasiada admiração pelo traço pertencente aos animes e mangás.

Tal como iremos averiguar, os textos de *Aika* confeccionados na interface *wattpediana* compartilham espaço harmonioso junto aos artifícios provenientes do território ciberespacial. Aproveitando-se dessa viabilidade, Lemos ilustra suas próprias narrativas, disponibilizando os desenhos no decorrer das histórias e contribuindo à construção daquilo o que nomeamos como *mangá em prosa* no artigo intitulado *Literatura e intermedialidade em Wattpad: a saga ‘Aika’*, de Lúcia Lemos (2021), de nossa autoria – uma denominação sobre a qual nos debruçaremos mais adiante. Todavia, antes de prosseguirmos com nossas propostas analíticas, e consonante

ao tratamento concedido aos feitos de Todd, apresentamos os livros da coleção em destaque e seus respectivos anos de publicação na plataforma de *Wattpad* até o presente:<sup>265</sup>

- (i) *Aika*: a canção dos cinco (2015);
- (ii) *Aika*: o tabuleiro do oráculo (2018).

Apesar do depósito de olhares efetivado neste estudo não se ater especificamente às interfaces pertencentes a outras páginas dedicadas à feitura literária ou congêneres, é preciso destacar a atuação da autora no universo dos quadrinhos e das *graphic novels* por intermédio da utilização dos recursos oferecidos por *Tapas*,<sup>266</sup> *website* que possibilita ao seu navegante postar e divulgar *webcomics*<sup>267</sup> de sua autoria. As histórias são efetuadas em suportes outros, tais como papel ou mesmo o ambiente virtual, sendo publicadas nessa supracitada plataforma de acordo com a sua procedência – escaneamento/digitalização para papéis ou *upload* direto para produções digitais, por exemplo. Lembremo-nos de que Lemos, anterior à função como escritora, atende por *designer* e ilustradora, fato seguramente essencial à compreensão quanto ao seu debruçamento em relação a essa tal forma de manifestação artística. Alia-se à estética oriental proposta pelas obras que integram a coleção original, acessada em *Wattpad*, já que o título disponibilizado em *Tapas* se refere a um mangá inspirado nas narrativas de *Aika*.

As obras de título *Aika especial: a pérola cósmica* de Kinryuu (2016) e *Aika especial: quando nasceu a amizade* (2019), consistem em *spin-offs* da saga *Aika*. Algo que nos alerta a atenção decerto tange ao fato de que a primeira história bônus é retratada sob circunstância outra e, conseqüentemente, distinta àquela a qual a escritora-internauta selecionara ao eixo narrativo que lhes deu origem (Figura 57). Ao acolher o universo dos mangás, Lemos dita ela mesma a convergência midiática para sua franquia, não necessitando do consentimento ou investimento de outrem durante seu próprio processo criativo. Empregando o saber adquirido no transcorrer de alguns anos de estudo, unindo o útil ao agradável e, é claro, utilizando-se daquilo o que a *World Wide Web* tem de melhor a ofertá-la enquanto artista e navegante do mar ciberespacial de potencialidades, a *wattpader* emerge no horizonte que teóricos da área já

---

<sup>265</sup> Para fins informativos, uma prévia do terceiro livro de *Aika*, sem título definido, foi publicada por Lemos em *Wattpad*. Embora a previsão da disponibilização de seus capítulos tenha sido cogitada para meados de 2021, a última atualização da página dedicada ao volume aconteceu em 24 de dezembro do ano de 2020. Em razão das questões associadas à gestão desta tese, optamos por analisar somente os títulos previamente postados na plataforma virtual. Esses dados foram coletados em 13 nov. 2022, em *Wattpad*, e, portanto, estão sujeitos a alterações.

<sup>266</sup> *Tapas*: <http://tapas.io>. Acesso em: 25 jan. 2022.

<sup>267</sup> As *webcomics* são histórias em quadrinhos cuja publicação é veiculada no ciberespaço.

havia esboçado, relativo ao favorecimento das formas de comunicação em tempos atuais e digitais tomando-se como alicerce fundamental as intersecções entre diferentes modalidades de linguagem e expressão. Enquanto isso, o segundo *spin-off* fora confeccionado em *Wattpad*.

Um espectro de produção semelhante desenvolve-se também no âmago da publicação de papel, acima de tudo aquela que se volta aos interesses da audiência juvenil, como é o caso dos livros assinados por Lemos. Nossa lembrança nos permite mencionar o legado literário de Paula Pimenta, escritora mineira famosa pela coleção *Fazendo meu filme* (Gutenberg, 2009), que ganhara *spin-offs* em quadrinhos com traços orientais: *Fazendo meu filme em quadrinhos: antes do filme começar* (Nemo, 2014), *Fazendo meu filme em quadrinhos: sorte no jogo, azar no amor?* (Nemo, 2015) e *Fazendo meu filme em quadrinhos: não dou, não empresto, não vendo!* (Nemo, 2016). Outra autora cativa do público adolescente, Bruna Vieira, blogueira e influenciadora digital, aventurou-se também ao se expressar sob formas convencionalmente distintas e distantes à prosa tradicional, em trilha diversa àquela tomada ao produzir os demais livros por ela lançados – *Quando tudo começou: Bruna Vieira em quadrinhos* (Nemo, 2015) e *O mundo de dentro: Bruna Vieira em quadrinhos* (Nemo, 2016) foram assinados em parceria com a quadrinista Lu Caffagi, conhecida por ter realizado projetos com Maurício de Sousa. Juntamente à situação de *Aika*, inclusive, também, àquela de *After*, os exemplos provenientes do universo dos registros impressos tornam evidentes as estratégias de arremate do público pela via do fazer múltiplo, possibilitado graças à grande diversidade que emerge das mídias contemporâneas, assim como do perfil *multifacetado* pertencente à parcela leitora.

Figura 57 - Algumas páginas de *Aika especial: a pérola cósmica de Kinryuu*



Fonte: *Tapas*.

(Acesso em: 25 jan. 2022)

Como sabemos, os dois principais volumes da saga foram posteriormente adaptados ao formato impresso pela editora PenDragon. Em vias contrárias àquilo o que acontecera com os títulos de Todd, os quais passaram por processo de tradução e expansão, as obras de Lemos, quando trazidas ao papel, careceram apenas de adequações pertinentes ao trâmite, sendo ainda desconsiderados os tais *spin-offs* antes apresentados, o que resulta em uma notável diferença no que concerne ao quantitativo de publicações que ocorreram em distintos meios (Tabela 2). Ademais, salientamos que os dois primeiros livros da coleção também possuem suas versões *e-book*, comercializadas pela Amazon, livraria *online*, tendo sido editadas no aplicativo KDP, licenciado pela supramencionada empresa, o qual possibilita ao escritor autopublicar-se sobre o formato eletrônico – a plataforma fora trazida ao saber na subseção 4.3.1.

Além dos sucessos de *Aika*, vale ressaltarmos que Lemos assinara outras produções no ciberespaço, aproveitando-se do caráter versátil da comunidade que abraçou satisfatoriamente os seus registros de maior popularidade enquanto escritora-internauta. Mediante a isso, temos *A lenda de Arya* (2016), um conto vencedor do 1º lugar no concurso intitulado *Alta Fantasia com Super-Heróis*, proporcionado pelo projeto Fantasia BR;<sup>268</sup> *Entre sonhos e rabiscos: desenhos, dicas e mini-blog!* (2017), um diário em constante atualização, percorrendo todos os feitos artísticos da autora; e o conto *O pintor de estrelas* (2021), dividido em cinco partes.

<sup>268</sup> *Fantasia BR*: <http://fantasiabrasil.com.br>. Acesso em: 26 jan. 2022.

Obviamente, por se tratar esta uma pesquisa que se debruça sobre um fenômeno cujo cenário é particularmente efêmero, alicerçado sobre a liquidez imanente ao próprio funcionamento da grande rede, ateremo-nos apenas aos títulos postados até o término do ano de 2022, prezando por manter a qualidade e eficácia do estudo. Contudo, é claro, destacamos a alta produtividade apresentada por Lemos no decorrer dos últimos anos, o que seguramente viabilizará aos seus apreciadores o acesso a muitos outros feitos artísticos na querela relativa à Literatura.

Tabela 2 - As obras da saga *Aika* em *Wattpad*  
e seus correspondentes títulos nas versões impressas<sup>269</sup>

Versão Eletrônica ( <i>Wattpad</i> )	Versão Impressa (PenDragon)
<i>Aika</i> : a canção dos cinco	<i>Aika</i> : a canção dos cinco
<i>Aika</i> : o tabuleiro do oráculo	<i>Aika</i> : o tabuleiro do oráculo
<i>Aika especial</i> : quando nasceu a amizade	Não há correspondente impresso
3	2
<b>Número Total de Obras</b>	

Fonte: Elaborado pela autora.

*Os quatro dragões* (2019), até então o seu único livro ofertado à parcela de crianças em formação leitora, fora lançado como obra impressa pela editora PenDragon, que usufruiu desse título a fim de inaugurar um selo exclusivamente voltado ao público infantojuvenil, “Dragõeszinhos”. É possível acessar a amostra simples em *Wattpad*, composta de ilustrações. Similar ao que acontece com a supracitada produção, os demais títulos literários da autoria de Lemos, publicados sobre o papel, têm sido colocados à venda na loja virtual da editora, além de também ganharem espaço na loja pessoal da *wattpader*,<sup>270</sup> na qual, para além dos livros, comercializa produtos exclusivos, tais como marcadores de páginas, cartões postais, pôsteres e combos. A propósito, no *website* da editora é possível visualizarmos um *kit* de aniversário

<sup>269</sup> Lembremos que o primeiro *spin-off* foi publicado na interface da plataforma *Tapas*.

<sup>270</sup> Loja *Lúcia Lemos*: <http://lustore.iluria.com>. Acesso em: 26 jan. 2022.

em comemoração aos cinco anos desde a publicação do primeiro livro da saga, contendo os seus dois títulos e outros agradados aos admiradores da narrativa (Figura 58).

Figura 58 - *Kit* de aniversário da saga *Aika*, comercializado no ano de 2020 pela editora PenDragon



Fonte: Editora PenDragon.

(Acesso em: 26 jan. 2022)

Corroborando com o tratamento concedido aos feitos literários da autoria de Todd, aqui esclarecemos o fato de que na tese em desenvolvimento iremos debruçar os esforços de análise sobre *Aika: a canção dos cinco* e *Aika: o tabuleiro do oráculo*, os dois principais livros até o presente momento tecidos e publicados no espaço disponibilizado pela comunidade.

As obras de *Aika* hoje ofertadas à leitura na interface wattediana são amostras dos textos postados na plataforma a partir do ano de 2015. O motivo disso acontecer diz respeito à publicação ter ocorrido também sob os moldes editoriais, sendo uma das condições para tal o deletamento de uma parte da narrativa presente no ambiente eletrônico. Por isso, encontramos aproximadamente um terço da história cuja completude pode ser acessada apenas no papel – o que não pareceu ser impeditivo à publicação impressa de *After*, uma vez que o livro de Todd pode ser visualizado na íntegra também no ciberespaço. Podemos justificar esse quadro com base na simples noção de que se um produto qualquer faz-se presente em um dado meio, seu acesso, ao ser transposto a outras materialidades, constitui-se prejudicado, já que o fator

da gratuidade, por exemplo, facilita e torna viável a muitos consumidores a escolha por um suporte em detrimento de outro, embora os movimentos de *alternância* e *migração*, comuns na atualidade, possam coexistir harmoniosamente, ditando trâmites inovadores ao mercado. Ademais, também devemos mencionar questões relativas aos direitos de publicação do texto que as editoras passam a possuir a partir do estabelecimento de contrato junto aos escritores. Perante a isso, trabalharemos com os registros ainda acessíveis ao público leitor de *Wattpad*.

Genericamente, os volumes considerados para este estudo possuem uma média de dez capítulos publicados na plataforma virtual, sendo que alguns foram divididos em duas partes. Enquanto o primeiro livro da coleção inicia-se convencionalmente no primeiro capítulo, o segundo livro, por seu turno, apenas no vigésimo sexto capítulo. Diferentemente da produção da estadunidense Anna Todd, os capítulos de *Aika* apresentam títulos para além da devida numeração. A duração quanto à leitura dos capítulos varia de quinze a trinta minutos, o que é sinalizado por intermédio da barra que indica o desempenho referente à imersão textual.

Em *Aika: a canção dos cinco*, Lemos emprega um rico arsenal de artifícios trazidos à viabilidade pela interface do *website* em análise. Faz-se notável, já no prólogo do livro, o uso de recursos típicos do sistema hipermidiático vinculado à contemporaneidade das telas e afins. A inclusão de músicas no cabeçalho das histórias – *Prólogo* e *Capítulo 1* – é uma estratégia presente. Às vezes, a autora utiliza-se de um mínimo espaço para intentar estabelecer diálogos junto aos leitores da narrativa ao realizar questionamentos sobre o desenvolvimento da mesma ou deixar dicas sobre o *blog* dedicado à coleção e as outras redes sociais nas quais os usuários podem também contatá-la, como a página virtual do *Skoob* – *Prólogo*, *Capítulo 2*, *Capítulo 4*, *Capítulo 6*, *Capítulo 7* e *Capítulo 9*. A escritora-internauta realiza o uso do recurso de itálico para demarcar não *flashbacks*, tal como fizera Todd, mas pensamentos apresentados por seus personagens – *Capítulo 3*. Além disso, alguns capítulos são segregados em partes, facilitando o fluxo de leitura, então, por aquele que ali se deleita – *Capítulo 5*, *Capítulo 6* e *Capítulo 8*. De todos os seus esforços, sobrelevamos os glossários publicados ao fim de algumas partes da obra – *Capítulo 1*, *Capítulo 3* e *Capítulo 8* –, os quais cumprem com o objetivo de clarificar termos ou expressões pouco usuais ou conhecidas do grupo de leitores, principalmente em virtude do enredo alicerçar-se sobre pilares característicos da cultura oriental, possuidora de minúcias complexas que a torna única e deveras eloquente (Figura 59).

Figura 59 - Exemplo de glossário em *Aika*: a canção dos cinco

>>> **Glossário:**

**Dokushi (毒死)**- "morte venenosa". É o nome dado a energia corrosiva e venenosa que emana de uma criatura das trevas em Gattai.

**Sketchbook** ("caderno de rascunho") é o nome dado a um caderno, normalmente portátil, onde um desenhista faz esboços de ilustrações ou estudos.



“*Dokushi*: ‘morte venenosa’. É o nome dado à energia corrosiva e venenosa que emana de uma criatura das trevas em Gattai”.

“*Sketchbook*: ‘caderno de rascunho’. É o nome dado a um caderno, normalmente portátil, onde um desenhista faz esboços de ilustrações ou estudos”.

Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 28 jan. 2022)

Apesar do aproveitamento deste ou daquele recurso trazido à possibilidade de trabalho na comunidade, a forma como as ilustrações são inseridas no decorrer dos capítulos de *Aika* é algo digno de teorização. Conforme apontamos em passagem anterior, a narrativa idealizada por Lemos pode ser entendida sob a luz da expressão *mangá em prosa*, considerando o caráter estético sugerido por cenário oriental em virtude não somente de seu enredo, mas, sobretudo, dos traços predominantes nas representações gráficas dos elementos da história – “[...] texto e ilustrações auxiliam a construção de uma segunda narrativa, para além da primeira [...]: ao leitor é concedida a possibilidade de trabalhar criativamente com seu intelecto imaginativo, concebendo *Aika* ora como texto em prosa, ora enquanto produto também digno das páginas dos mangás [...]” (CELESTE; FERREIRA, 2021, p. 4, grifo dos autores). É nessa relação de complementaridade *entre textos* que os caminhos da heroína-título são construídos, ditando aos admiradores de sua trama os entrelaçamentos necessários à inevitável fusão entre texturas e textualidades potencializada pela interface de manufaturas eletrônicas, culminando, decerto, em produto singular. Como retratado na postagem de nosso *blog*, esse percurso faz-se preciso a fim de propiciar o diálogo *inter textos*, convidando-nos a transcender fronteiras e redefinir a noção de limites tradicionalmente atrelada ao encontro entre a Literatura e as artes em geral.

Cientes em relação ao panorama anteriormente descrito, seguimos com Claus Clüver, professor que assina o célebre artigo intitulado *Inter textus / inter artes / inter media* (2006), significativo trabalho na área de saber intermediática. Em seu estudo, ademais da apresentação de tópicos importantes ao campo de pesquisa em voga, também torna clara a diferença que reside entre os textos cujos conjuntos estruturais são integrados por distintas manifestações, ou seja, expressões verbais, imagens, faixas de áudio, vídeos ou mesmo *hyperlinks*, no âmbito da produção abarcada por mídias eletrônicas. A exemplo, os livros escritos por Lemos podem ser classificados como textos *mixmidiáticos* se utilizarmos as terminologias empregadas pelo pesquisador supracitado. O principal motivo que nos conduz a alcançar tal assertiva se refere à necessidade de um contexto capaz de contemplar todas as formas de linguagem presentes no dado suporte, concedendo, ao findar do processo, plenos sentido e significado ao texto como um todo. Esse é o fator que distingue a obra da *wattpader* daquelas ditas *multimidiáticas*, pois as tantas mídias que as compõem, nesse último caso, ainda sim possuem coerência mesmo se extraídas do texto base, não sendo alteradas as suas funcionalidades. Os registros assinados por Lemos, porém, não deixam de ser multimidiáticos – se entendida essa tal configuração textual como resultante da união de diferentes mídias em prol da manufatura de algo maior.

Além disso, Clüver (2006, p. 24) inclui os textos *mixmidiáticos* e *multimidiáticos* em categoria análoga, relativa à fusão entre as mídias – plenamente viável também no suporte de natureza impressa. É importante isso reconhecermos, visto que a ideia de estabelecer relações entre texto e imagem por parte de Lúcia Lemos provém de um gênero há muito acolhido pelo Oriente. As *light novels*<sup>271</sup> são prosas extensas cujas ilustrações possuem traços característicos da maioria dos desenhos japoneses, popularizados a partir de suas veiculações em massa por via dos mangás – que vagamente nos lembram as revistas em quadrinhos comercializadas no Brasil – e animes – produções audiovisuais semelhantes aos desenhos animados. Essas artes da escritora-internauta fazem-se presentes no transcorrer da obra enquanto páginas completas de mangás, servindo aos leitores como representações gráficas relativas a uma específica cena ou anúncios de ações que estão por acontecer na trama eletrônica (Figura 60).

---

<sup>271</sup> Demais informações podem ser acessadas a partir do seguinte *link*: <http://www.intoxianime.com/2013/08/guia-light-novels-tudo-que-voce-queria>. Acesso em: 2 maio 2022.

Figura 60 - Páginas de mangá presentes no decorrer das obras da saga *Aika*



Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 31 jan. 2022)

Em *Aika*, a *intermedialidade* comum à era da convergência midiática faz-se evidente mesmo se considerarmos a etimologia primeira designada ao vocábulo. João Maria Mendes reuniu seus ensaios a respeito do tema sob o título *Introdução às intermedialidades* (2011), elucidando-nos os primórdios que assinalaram a evolução conceitual do termo em destaque. De acordo com o pesquisador, fora primeiramente adotada, essa tal terminologia, na área das comunicações, atribuindo-lhe o sentido de práticas interativas desenvolvidas simultaneamente em diferentes mídias ou destinada a distintos meios de se fazer compreender. Restrita em um primeiro momento a suportes analógicos, tais como rádio e televisão, secundariamente esteve presente em outras possíveis materialidades, como é o caso do ciberespaço, o que aconteceu, já sabemos, a partir do surgimento das primeiras tecnologias digitais conectadas à *Web*.

Cada vez mais dependente do progressivo avanço tecnológico (MENDES, 2011, p. 5), nos dias de hoje entendemos ser a intermedialidade o mais fidedigno reflexo da convergência das mídias anunciada por autores como Jenkins (2008), por exemplo, acima de tudo se nossos holofotes estiverem voltados ao ofício da Literatura Contemporânea – sendo mais específicos, da Literatura Eletrônica. A significação atualmente relegada a esse tal campo comunicacional inclina-se à multifuncionalidade, referente à “[...] associação cumulativa e convergente de diversas intermedialidades [...]” (MENDES, 2011, p. 12). Após ter logrado conquistar alguns adeptos na Literatura Comparada, a intermedialidade, então, passou a abraçar todas as formas

que o encontro entre as diversas artes poderia representar. Em seu artigo *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”*: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade (2012), Irina Rajewsky didatiza a temática ao propor-lhe uma divisão com base em três subcategorias que definem o seu modo de funcionamento – *transposição midiática*, que remete à adaptação de um conteúdo a diferentes suportes; *combinação midiática*, a qual se refere à coexistência de diferentes mídias em uma mesma materialidade; e *referência intermidiática*, que remonta às situações nas quais uma obra alude a outras. *Aika*, de Lúcia Lemos, gravita sobre as duas últimas classificações dado por nos apresentar à fusão de expressões e linguagens e também em consequência da própria maneira por meio da qual conduz a produção de suas narrativas, sempre alusivas à cultura oriental, respectivamente. Por que não, podemos ainda conjecturar que a confecção dos *spin-offs* em formato de mangá revelam prática da primeira subcategoria, já que *Aika* em prosa passou a compreender elementos particulares a outros suportes.

Prosseguindo, observamos manifestações semelhantes àquelas realizadas por Todd em seus livros. A exemplo, há informações sobre a comercialização de títulos impressos e digitais – *Prólogo* –, convites para acesso ao *blog* a respeito da saga, *Gattai No Sekai – Capítulo 4* –, e questionamentos especulativos acerca das impressões apresentadas por leitores-internautas, o que se fez predominantemente presente neste título – *Capítulo 2* e *Capítulo 6* (Figura 61). Supomos que isso tenha ocorrido com maior frequência no referido volume por se tratar do então primeiro empreendimento de sua autoria na seara literária. Assim, talvez, os *feedbacks* provenientes do público, cuja dinâmica de acesso tornara-se célere e facilitada em face das novas tecnologias, representassem inestimável valor à *wattpader*, ainda à época iniciante no ofício da escrita. Em diálogo com as exposições trazidas em um momento anterior e oportuno deste estudo,<sup>272</sup> não devemos nos olvidar de que apesar dessa prática não ter sido percebida no outro livro analisado, Lemos ainda sim parece se preocupar com a recepção dos apreciadores de seus feitos, algo verificado quando efetuamos um breve passeio por suas redes sociais.

---

<sup>272</sup> Menção à abordagem realizada na subseção 4.2.2.

Figura 61 - Lúcia Lemos pergunta a opinião dos seguidores sobre sua história em *Wattpad*

Fala pessoal! O que estão achando do livro? E o mapa de Gattai \*o\*? Pra quem não sabe, todos os desenhos são feitos por mim também, alguns em aquarela e outros em pintura digital ^^ 

Não se acanhe em deixar um comentário, uma opinião ou crítica, isso é muito importante para mim. Se você curtiu, deixe um voto para ajudar Aika e não se esqueça de adicionar este livro a sua estante no skoob :D 

“Fala pessoal! O que vocês estão achando do livro? [...] Não se acanhe em deixar um comentário, uma opinião ou crítica, isso é muito importante para mim [...]”.

Fonte: *Wattpad*.

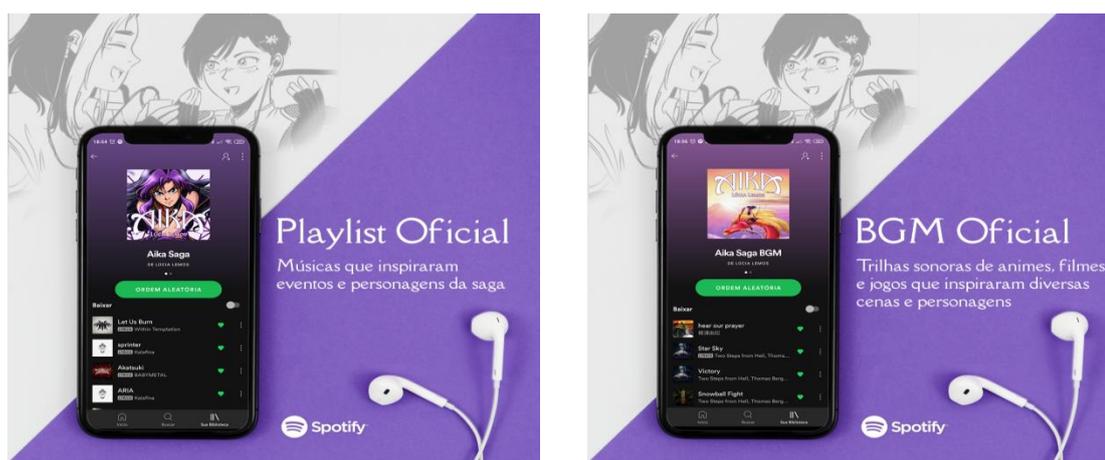
(Acesso em: 3 fev. 2022)

Encerrada a amostra da primeira história da heróina Aika, o que precisamente ocorre no *Capítulo 10*, temos ainda alguns recados da autora aos leitores. Um deles é responsável por indicar o motivo que a influenciou realizar as supressões textuais na obra até então publicada integralmente no *website*. Utilizando-se de um tom amistoso, solicita aos seguidores olhares reservados no que concerne à decisão por ela tomada, diretamente vinculada à publicação de seus livros impressos por meio de editoração: “[...] por favor, não odeie o fim desta amostra. Eu e a editora PenDragon temos contas a pagar tanto quanto você [...]. Que este não seja o fim do nosso contato, mas sim, um convite para esta nova jornada [...]” (LEMOS, 2019b).

Como esperado, *Aika*: o tabuleiro do oráculo refere-se ao produto textual que concede adequada continuidade à trilha de aventuras iniciada pelos personagens de Lúcia Lemos ainda no primeiro título da coleção. Também disponibilizado na grande rede sob formato reduzido, o livro, em *Wattpad*, possui somente doze capítulos, iniciando a amostra a partir do *Prólogo*, partindo do *Capítulo 26* e finalizando o enredo no *Capítulo 33*, momento de maior clímax – estratégia empregada pela escritora intuindo fazer com que os usuários leitores da plataforma procurassem recorrer à obra física completa. Neste volume, alguns artifícios outrora utilizados são aqui mais uma vez aproveitados, reforçando a ideia de texto ora *mix*, ora *multimidiático*. Em geral, foram inseridas informações adicionais por meio da inclusão de vídeos musicais no

cabeçalho desta ou daquela parte da narrativa – *Prólogo* e do *Capítulo 30* ao *Capítulo 33* –, glossários – *Capítulo 27* e *Capítulo 28* – e itálico para indicar pensamentos de personagens – *Capítulo 29*. Inclusive, cabe denotarmos o papel de fundamental importância e influência que a música exerce sobre a escrita da autora. Uma das postagens de seu *blog*, *Gattai No Sekai*, apresenta aos visitantes um extenso texto explicativo acerca do significado de cada música escolhida para compor as *playlists* de *Aika*, publicadas na plataforma do *Spotify* (Figura 62). Ademais, a própria idealizadora do produto literário reconheceu o delicado e preciso diálogo estabelecido entre seus registros e suas músicas prediletas, instaurando a já conhecida relação cinestésica proposta pelo fazer-se presente da Literatura em suporte eletrônico, o que viabiliza ler um texto e, simultaneamente, apreciar canções que guardem com ele alguma proximidade – “[...] você pode ouvi-las enquanto lê os livros e especiais, e quem sabe, sentir no coração as emoções que elas me causam para escrever [...]” (LEMOS, 2020).<sup>273</sup> Aqui, as muitas abas que os computadores nos permitem abrir e acessar são atribuídas de funções outras que as afastam do poder de esfacelamento ao qual estiveram e ainda se constituem sujeitas, porque congregam o que a intermedialidade do ciberespaço obstinou-se a unir: formas de *ser*, *ler*, *estar* e *escutar*, e tantas outras manifestações, em uma ímpar e plural atmosfera, a Internet.

Figura 62 - Cartazes publicitários de divulgação das *playlists* da saga *Aika*, publicadas na plataforma do *Spotify*



Fonte: *Gattai No Sekai*.

(Acesso em: 3 fev. 2022)

<sup>273</sup> As *playlists* elaboradas por Lúcia Lemos à coleção literária de sua autoria podem ser acessadas nos seguintes links: *Aika Saga* - <http://open.spotify.com/playlist/1fRQZ2ZV0CezjYXCKbb1g4> e *Aika Saga BGM* - <http://open.spotify.com/playlist/4DHfVHwd7S4NtBZpsS8NP3>. Acesso em: 3 fev. 2022.

Na obra de Lemos, texto e imagem se fundem para estabelecer uma agradável relação de reciprocidade entre as possíveis formas de expressão, tornando-as interdependentes graças à sua disposição sob as chancelas do ambiente virtual. Particularmente, isso pode ser melhor visualizado no *Capítulo 26* do livro agora em análise, quando a escritora-internauta aparenta se preocupar em descrever ao leitor a cena por ela ilustrada e disponibilizada em sequência. Também cabe lembrarmos que o texto transposto ao suporte de papel perdera muitas de suas representações gráficas, delegando aos trechos verbais, antes meramente descritivos, a função de delineamento das ações desenvolvidas pelos personagens ali atuantes (Figura 63).

Figura 63 - Exemplo de trecho descritivo  
e ilustração correspondente em *Aika: o tabuleiro do oráculo*



“[...] Parou a quase dois metros de distância de Aika. Ela estava mais alta e menos magra, para sua surpresa, o rosto com mais cor e carne do que da última vez que vira pela *webcam*. Notou seus lábios vermelhos tremerem em palavras que não saíram. Uma delas tinha que dar o primeiro passo e foi Lis quem o fez, largando a mala e abraçando-a [...]”

Fonte: *Wattpad*.

(Acesso em: 4 fev. 2022)

A trajetória de empreendimentos trilhada por Lúcia Lemos torna ainda mais evidente a nova circunstância de produção literária propiciada pela progressiva evolução da eletrônica. Circundada por desafios tipicamente enfrentados por autores que buscam lugar ao sol defronte

as imposições da civilização do consumo, do espetáculo e do entretenimento, nossa *wattpader* caminha sobre a delicada linha que segrega os modos de se fazer Literatura, apresentando-se como uma perspicaz equilibrista que mensura os prós e os contras de escrever sobre universos mágicos, desconhecidos e para diferentes suportes. Fortunadamente, o bem sobrepõe-se em relação ao mal e, assim, a internauta tem optado por voar sobre o dorso de dragões alados, objetivando conquistar para a sua saga o maior número possível de *territórios* e *seguidores*.

Encaminhamo-nos, enfim, ao último capítulo desta tese. Os debates finais da pesquisa reúnem devaneios importantes à compreensão acerca do tema relativo à Literatura Eletrônica e a uma tentativa de desfecho provisório – jamais definitivo – das teorizações aqui sugeridas.

## 6 “LEITURA CONCLUÍDA”:<sup>274</sup> A LITERATURA QUE TRANSCENDE O “FIM”

Raríssimos são os momentos tomados por pensamentos relativos ao desfecho de uma tese. Muito refletimos acerca de sua estrutura, concedendo uma especial atenção às passagens centrais, aquelas que nos servem de impulso às reflexões que desde o anteprojeto de pesquisa outrora nos propusemos a promover, ainda aprendizes iniciantes nesta trilha de doutoramento. Em certa medida, creio que a dificuldade em se dissertar um capítulo final possa se encontrar na incapacidade do pesquisador reconhecer que algum dia seu trabalho acadêmico se findará, por mais que saibamos – ou sejamos desse modo conduzidos a confiar – que a exposição de um tema dificilmente se esgotará quando abordado com a acuidade que então lhe é adequada. Quem nos dera Umberto Eco ter dedicado algumas de suas páginas a essa difícil tarefa...<sup>275</sup>

Quiçá seja por esse motivo que tenhamos optado por perscrutar trilhas mais simples e desprovidas de grandes mistérios na presente passagem textual. Por isso, para este capítulo, o texto a ser apresentado não possuirá seções ou subseções, cabendo à sua própria cadência sem interrupções ditar o ritmo que julgamos pertinente ao nosso último diálogo: livre e pronto para anular e transgredir fronteiras, algo que se constitui alinhado à nossa concepção de Literatura. Poéticas à parte, o didatismo que marcou presença em momentos anteriores da tese também se fará evidente neste texto, apesar de circunscrito à estrutura de nuances ensaísticas. Para tanto, pensamos em três diferentes eixos de discussão os quais muito seguramente, assim nos agrada acreditar, cumprirão com o objetivo de arrematar os debates fomentados no transcorrer desta pesquisa de Doutorado. Essas últimas reflexões estão organizadas de maneira independente, sem que para apreciar uma delas seja imprescindível ter imergido naquela que a antecede ou a sucede. A autonomia descrita por esse modo de fazer acontecer a escrita acadêmica tornou-se viável somente em face do itinerário científico-metodológico até aqui percusionado. Porém, ter se permitido envolver com articulações e devaneios nesta tese expostos é um pré-requisito *sine qua non* para a realização de leitura satisfatória em termos de deleite ou reflexão.

Bem como previamente mencionado, deixaremos com que a fluidez deste registro se encarregue da função de apresentá-los aos pilares de orientação então selecionados.

\*

---

<sup>274</sup> Expressão que indica o término da leitura de uma dada obra em *Wattpad*.

<sup>275</sup> Referência à obra *Como se faz uma tese* (2008), da autoria de Umberto Eco.

Distante fora o caminho percorrido pela Literatura até compreender-se por eletrônica. Pensar que durante milhares de anos a garantia de acesso às narrativas estivera condicionada à capacidade humana de comunicação oral, na grande maioria das circunstâncias realizada no interior das cavernas, ao redor das fogueiras ou ao pé das árvores, assim como nossas histórias prediletas da infância não nos permitem vacilar é, no mínimo, algo desafiador. A atualidade prevalentemente digital, farta em suas oportunidades, às vezes, tende a nos engessar a aptidão de raciocinar concretamente, desprovendo-nos do discernimento que deveria tornar clarificada a evolução natural que os registros ditos literários têm de fato apresentado em consonância às invenções do homem no decurso do tempo. Inclusive, o passar dos anos fez bem à Literatura: tornou-a menos reclusa às pedras e placas de argila, aos rolos e pergaminhos, distribuindo seu teor sobre páginas organizadas uma após a outra naquilo o que denominamos como códice, considerado por aqueles que presenciaram tal inovação o estágio final de um objeto ainda sem arremates perfeitos. Salve Gutenberg! Uma salva de palmas daqui se une a uma aclamação do interior do *scriptorium*, local de trabalho dos monges copistas, por séculos responsáveis pelo manuscrito de obras e documentos dos mais variados. O entusiasmo, porém, ainda haveria de esperar um pouco para se concretizar. Afinal, o que a teoria nos historiciza, considerando uma alta dose de bom senso, é claro, diz respeito ao saber de que a transição da prática manuscrita àquela de natureza impressa arrastara-se por anos a fio até a tarefa de cópia passar ao *status* de completamente arcaica. Isso, não exclusivamente por descrenças ou rejeições, e muito menos não por ser elevada como arte, cuja habilidade de execução era da autoria de alguns poucos: se produzir uma prensa havia sido exaustivo e moroso, imaginemos o processo de impressão, o qual deveria ser efetuado de maneira atenciosa e dilatada por existir um escasso número de tipos móveis de metal frente à demanda – somando-se a manualidade exigida pela técnica.

Todavia, anterior a tal percurso, o registro físico do texto passara também por outras experimentações – Gutenberg é um nome que guarda significativa importância e eloquência, mormente para a atualidade, mas é preciso reconhecermos a força da persistência que abraça as demais iniciativas do gênero. Alinhado a essa perspectiva, Puchner (2019, p. 122) é quem nos recorda, por exemplo, das invenções chinesas, tais como o papel e talvez a primeira forma de impressão, a xilogravura, por meio da qual blocos de madeira entalhados eram pintados e prensados sobre o então inovador suporte. A despeito de sua originalidade, o procedimento de difusão textual advindo do Oriente era de serventia aos textos curtos em extensão e de suma grandeza, pretextos elencados enquanto critérios à escolha dos produtos a serem eternizados. Logo, a brevidade das sábias palavras de Buda ganhou um novo meio de difusão, tomando de verdadeiro êxtase os seguidores de seus princípios, agora, diante da referida possibilidade.

Nos dias atuais, quase sempre iluminados por holofotes acionados via *wi-fi*, algumas das problemáticas anunciadas pela história da Literatura, tais como os impasses de produção em larga escala ou requisitos necessários à eleição de um texto ao árduo ato de impressão, não encontram espaço suficiente para se manterem em voga.<sup>276</sup> O avanço tecnológico e maquinal reservou aos livros e a outros materiais físicos de leitura um futuro no qual muito se publica, especialmente, mas não somente, em papel, e do qual se espera que o mais simplório registro também possa ganhar destaque sobre as diversas materialidades – a pretensa democratização outorgada às viabilidades de se tornar autor já foi discutida a miúdo em capítulo oportuno e, porquanto, não nos cabe aqui retomar fortuitamente aspectos atinentes a esse debate.<sup>277</sup>

Certamente, o que nos interessa diz respeito ao produto final do sistema de difusão de textos que a indústria literária veio a se tornar, mais precisamente, aos espaços diversos nos quais subsistem o texto. É sobre eles que o leitor caminha ao ler, divagar e imaginar um rico espectro de possibilidades a fim de ser e estar nos universos desconhecidos descritos por suas entrelinhas. Dessa maneira, adota-se o estratégico atalho refletido por Petit, dessa vez em *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva* (2012): uma válvula de escape do tempo e lugar predeterminados nos quais supostamente deveria alguém se constituir presente, exercendo sua presença, sob a condição de apreciador, longinquamente da vida estática e do controle que alguns poderiam ser capazes de exercer sobre outros, alcançando-se o *status* de liberdade.

Certa vez, Marshall McLuhan lançara-nos a célebre máxima que compreende o *meio* para além da função primordial a ele tradicionalmente delegada, ou seja, exercer unicamente o atributo como suporte. Esse pesquisador da área comunicacional adiciona ao seu desempenho também a aptidão de se constituir enquanto aquilo que o concede vida, é claro, a *mensagem*. Em *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1969), “o meio é a mensagem”, mote ao qual nos referimos, é explanado pontualmente: “[...] significa que as consequências sociais e pessoais de qualquer meio [...] constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos [...]” (MCLUHAN, 1969, não paginado). Em terminologias outras, compreendemos a imensurabilidade do poder

---

<sup>276</sup> Recordamo-nos aqui das produções associadas à Poesia Marginal. Os produtos poéticos oriundos da “Geração Mimeógrafo”, tal como se tornara popular o movimento sociocultural, contrapunham-se aos ditames das editoras vigentes nos anos de 1970 porque não lhes traziam manufaturas satisfatórias. Provavelmente, os reacionários da época encontrariam na *Web* um espaço para albergarem seus textos. Exemplo atual que nos parece apropriado é a revista juizforana *Oblívio*, cuja publicação compreende “experiências literárias e outras narrativas autorais”, é de baixo custo e tem sua distribuição realizada gratuitamente em pontos estratégicos do comércio da cidade mineira. Aproveitando para demonstrar a dialética entre remoto e improvável, sugerimos, a título de informação, o acesso à sua página de divulgação no *Instagram*: <http://www.instagram.com/revistaoblivio>. Acesso em: 22 jul. 2022.

<sup>277</sup> Referência à seção 4.1.

de impacto que a materialidade possui em relação ao discurso que imprime, seja ele qual for. Ao se voltar para os estudos do *meio* e, como consequência, da *mensagem*, McLuhan contribuiu à ruptura da obsessividade devotada exclusivamente ao conteúdo de viés midiático. Porquanto, evidencia-nos um campo de atuação sob o amparo do qual, ao escolhermos nos dedicar ao tema desta pesquisa, também concorreremos junto ao supracitado professor. Afinal, se o meio é a mensagem, isso significa, na Literatura, que as transfigurações experienciadas pelo texto literário, em razão das viabilidades oferecidas por substratos a ele hoje possíveis, resultam no surgimento de conjuntura cuja estrutura logra se sobrepor ao próprio conteúdo que abarca. Ou seja, o ciberespaço propiciou à Literatura potencializar-se de maneira a sugerir novas formas de ser e estar autor e leitor, dentre outras transformações sociais aqui debatidas, o que a torna, quando ali presente, algo dotado de menor relevância diante da expressividade contida entre os quatro cantos da tela de um dispositivo eletrônico ou da mutação cultural que a grande rede proporcionou à sociedade no que concerne à manufatura artística, visto que sua *mensagem* agora assim se configura apenas em virtude das possibilidades de seu novo *meio*.

Ademais, McLuhan (1969) problematiza o meio enquanto extensões pertencentes aos sujeitos pensantes, em comum acordo às argumentações também defendidas por estudiosos já convocados ao diálogo neste estudo (BARBOSA, 1996; LÉVY, 2011; CHATFIELD, 2012). Quando traz à luz a simbiose entre homens e dispositivos, McLuhan, juntamente aos demais autores antes trazidos à recordação, sobreleva a complexa interação que envolve as partes, propiciando-nos a abertura de terreno favorável à reflexão acerca do fato de que os limiares aptos a delinear início e fim das naturezas humana e maquinal tornaram-se comprometidos em vista de nossa incapacidade para identificarmos as fronteiras daquilo o que é corpo ou objeto. Curiosamente, tal profissional da comunicação dicomotiza a relação homem-máquina, já que compreende que uma invenção tecnológica pode ser idealizada como *extensão* ou *amputação*, a depender da tenda sobre a qual se intenta analisar determinado contexto comunicativo.<sup>278</sup>

Na temporalidade digital, *notebooks*, *smartphones* e *tablets*, ou mesmo *e-readers*, equivalem a apêndices cuja imprescindibilidade os diferenciam daqueles de origem orgânica, sem os quais, ainda sim, seríamos capazes de resistir.<sup>279</sup> Portanto, é intrínseco ao homem contemporâneo conectar-se a um dispositivo que o proverá acesso e associação entre seres, atmosferas outras e plurais formas de narrar a vida aqui, lá ou acolá, conhecida ou almejada. Como certa vez dissera-nos Ong (1998, p. 98), “[...] as tecnologias são artificiais, mas [...] a artificialidade é natural aos seres humanos. A tecnologia, adequadamente interiorizada, não

<sup>278</sup> Optamos, porém, permanecer com sua concepção de tecnologia enquanto extensão.

<sup>279</sup> Alusão ao apêndice, órgão humano cuja função ainda é controversa e parcialmente desconhecida.

rebaixa a vida humana, pelo contrário, acentua-a [...]”. Sendo assim, inserido nesse contexto e por se fazer múltiplo em razão da adaptabilidade a vários suportes, o texto literário, por vezes, tende a se confundir com aquele que o confecciona ou o admira, proporcionando a esse último, o leitor,<sup>280</sup> a viabilidade de realizar movimentos de *alternância e migração* entre os lugares que reivindica ocupação, do papel às telas eletrônicas, da televisão e do cinema, aos palcos do teatro, às plataformas de áudio e vídeo, e outras incontáveis possibilidades.

Além das categorizações e descrições dos utentes das mídias as quais um apreciador desatento pode supor sua obra apresentar, Canclini (2008, p. 18) havia nos alertado, há pouco mais de uma década, a respeito do alicerce de formação escolar, desrespeitoso no que toca ao cenário protagonizado por seus aprendizes, referenciando-se à insistência acerca da imputação de moldes aos alunos – ora *apenas* leitores de livros, ora *apenas* espectadores de artes visuais e outras manifestações, desfazendo-se, nesse ínterim, do projeto de multiletramentos pensado a contribuir com o desenvolvimento integral das gerações coniventes às transformações da era em vigência, sem nos olvidar do rígido banimento das mídias de massa. Desafortunadamente, associada a essa mecânica de funcionamento, encontra-se uma escola que não perfaz de modo adequado a função com a qual deveria se comprometer, inclusive, por força de legislação.<sup>281</sup> preparar o público por ela atendido ao exercício da cidadania na sociedade na qual se insere, apontando-lhe possíveis caminhos sob as tendas de um cenário social em constante mutação. De maneira gradual, pelo menos em solo brasileiro, algumas políticas públicas de abrangência nacional têm estabelecido a validade da abordagem de temáticas transversais no transcorrer de todo o nível da Educação Básica, como é o caso da *Base Nacional Comum Curricular* (2017), um documento de caráter normativo que fornece embasamento à formulação de currículos.

A BNCC, desse modo denominada no campo pedagógico, prevê considerar a cultura digital ou midiática enquanto pilar da educação voltada ao desenvolvimento de competências, atravessando o reconhecimento de sua existência para tocar a compreensão da importância que guarda não somente em termos de acesso facilitado em relação ao saber, mas também no que é concernente ao seu impacto na constituição de indivíduos proativos. Nesse contexto, talvez agradaria a Canclini os rumos pretendidos à educação brasileira, ainda que o impasse atinente à desigualdade do sistema educacional possa ser capaz de interrompê-los. Por acaso, a BNCC configura-se como fidedigno exemplo de política a qual assume que “[...] a indústria está unindo as linguagens e combinando os espaços: ela produz livros e também audio-livros,

---

<sup>280</sup> Entendemos que esse traslado também pode acontecer com os autores de um determinado texto, mas preferimos recortar o enfoque dedicado à discussão, elencando, para tanto, o público de leitores.

<sup>281</sup> No Brasil, os principais documentos educacionais preconizam, dentre outras questões, o fomento de discussões sobre a função social da escola.

filmes para o cinema e para o sofá e o celular [...]” (CANCLINI, 2008, p. 18). No entanto, essa questão vai ao encontro da necessidade de reconhecimento dos perigos que se escondem sob uma cultura massificada, onde Candido, em *Literatura e subdesenvolvimento* (2017), convoca-nos a pensar sobre o grande folclore urbano que absorve alfabetizados e analfabetos, em sua concepção, cada vez mais impossibilitados de contatar uma Literatura “legítima”.

A preocupação que provém desse e de tantos outros documentos, além de estudiosos tais como Canclini, ou pesquisadores do campo de intersecção entre Educação e Linguagens – Gomes (2010), Lemke (2014) e Ribeiro (2018) são alguns dos nomes que mais nos cativam, tendo sido suas ideias já antes incorporadas ao nosso estudo –, é válida perante a crescente necessidade de se fazer criticamente atuante na atmosfera convergencial. Talvez, mais do que simplesmente apontar possibilidades de imersões nesta ou naquela materialidade, a atualidade exige do sujeito alternar-se entre suportes e, às vezes, postergar sua estada no espaço que mais lhe convier, seja por bel prazer, seja por pura inevitabilidade do processo, a depender de suas práticas letradas – e daí resulta a relevância do debate pontual sobre o mote em destaque.

Sem embargo, a Literatura como produto cultural pode se situar *aqui*, mas também *lá*. Isso significa compreender sua natureza de impetuosa transformação sob um vislumbre mais simples e menos poético do que aquele que se crê a manufatura literária provocar ao homem, alicerçando-se sobre sua capacidade transfigurativa de acordo com os abrigos a ela delegados. Esclarecidamente, entendemos que ao ser transposto a uma realidade diferente daquela que influenciou sua gênese, o texto passa a se prover de estética e configuração distintas. Todavia, nem mesmo por essa questão devemos nos desfazer da Literatura a despeito de seu suporte,<sup>282</sup> até porque, em sua grande maioria, é ela que tem contribuído ao aquecimento do mercado das mídias, estabelecendo-se como *ponto de partida* e *elo* entre diferentes formas de se constituir presente na era contemporânea.<sup>283</sup> De maneira alguma relutantes, voltamos aqui nossa atenção ao contingente de produtos midiáticos engendrados no âmago das manifestações lideradas por blogueiros e *youtubers* adolescentes, quando estivera em voga suas aptidões como escritores: dos livros originaram-se filmes, programas televisivos e peças teatrais, arrastando quem antes se dizia apenas seguidor aos diversos cenários demasiados possíveis ao protagonismo do texto literário, obrigando-os a assumir incumbências para além de seus postos enquanto internautas.

<sup>282</sup> As indagações colocadas por Katherine Hayles em sua obra teórica, concernentes às dificuldades quanto ao entendimento acerca da Literatura Eletrônica, *per se*, demonstram-nos a repressão que ainda resiste no tocante ao reconhecimento dessa modalidade de manufatura literária.

<sup>283</sup> A franquia de produções que provém da saga *Harry Potter* continua a se constituir nato exemplo sobre aquilo o que aqui discorremos. Também nessa esteira podemos acrescentar o estrondoso sucesso conquistado por *The witcher* (Martins Fontes, 2011) no tocante à televisão e aos *games*. Trata-se de uma saga literária fantástica idealizada pelo escritor polonês Andrzej Sapkowski entre 1980 e 1990.

O que à época dos estudos realizados durante o curso de Mestrado pudemos observar ocorrer com as obras de influenciadores acolhidos pela audiência juvenil, dentre alguns, Bruna Vieira, Isabella Freitas e Christian Figueiredo, por exemplo, ainda hoje constatamos acometer aqueles que têm se dedicado primariamente ao ofício da escrita nas plataformas virtuais com esse fim, tais como *Wattpad* e similares: o alcance de outras tantas mídias para se fazer compreender.

Impera-nos um sentimento de grande satisfação reconhecer que a afirmativa realizada na dissertação de Mestrado possa ser deslocada ao terreno no qual se funda este nosso estudo, porque reforça a ideia de continuidade entre os caminhos acadêmicos aqui explorados, além de reiterar a essência do abraço entre a Literatura, a Internet e as novas tecnologias digitais. Eis um excerto cuja paráfrase, se não redundante, seria, sem dúvidas, uma terrível negação de palavras dantes expressas. Novamente, agora no cerne desta tese, depreendemos que

[...] muito do que se profetizou acerca do fim da Literatura, do livro e, consequentemente do leitor, tenha falhado em virtude de vivenciarmos não um término no sentido apocalíptico, mas uma transformação propiciada, principalmente, pela cultura da convergência que, por seu turno, tem colocado em movimento os conceitos fixados do que é Literatura, livro ou leitor [...] (CELESTE, 2018, p. 62).

Percebamos que a discussão em vigor, desde os primeiros anos de nossa iniciação no campo da pesquisa acadêmica, propusera ultrapassar os debates a respeito da noção de que um texto, quando registrado em tal substrato, irá pressupor novos letramentos e, por consequência desse processo, também resultará em alterações relativas às modulações de leitura ou imersão. O que dizer das telas eletrônicas cujas exibições simulam livros? O inteligente manuseio dos *e-readers* propicia a carregar junto de si, à sua própria guisa, é claro, um arsenal de dar inveja aos alexandrinos ou a Borges.<sup>284</sup> Sob esse pequeno artefato eletrônico, até um arquivo que em nada se aproxima daquilo o que compreendemos ser Literatura torna-se passível a exploração atenta do leitor, tal como se estivesse degustando as páginas de um livro produzido em papel. Em parte, a tecnologia *e-ink*, ao nos ofertar a experiência de manipulação do papel eletrônico, corrobora com esse translado assinalado por idas e vindas entre materiais impressos e digitais. Enquanto o usuário necessita acoplar uma lanterna para continuar sua prática de leitura sob o escuro da noite, o *e-reader* dá-lhe a opção de escolher a mais potente iluminação. Sem contar

---

<sup>284</sup> Localizada na cidade que a denomina, pertencente ao Antigo Egito, a Biblioteca de Alexandria, que esteve em vigência no século III a.C., foi um dos mais célebres espaços nos quais se lograra reunir um respeitável volume de obras escritas por filósofos e pensadores, tais como, por exemplo, Homero, Sócrates e Platão. Fora atingida por um incêndio que ocasionou a irreparável perda de materiais nela abrigados, fato histórico que insiste em assombrar os historiadores. No que se refere à nossa menção à figura do escritor Jorge Luis Borges, aqui aludimos à sua Biblioteca de Babel, a qual nos faz contatar a imensurabilidade contida no mundo, comparando-o a uma infindável biblioteca.

a possibilidade de se destacar passagens de interesse, e anotar, não mais sobre as marginálias, considerações acerca do texto. Diversos são os pontos que o colocara em *status* de vigilância constante, no decorrer de anos, no que tange à completa *migração* dos famigerados seguidores de lançamentos tradicionais rumo às suas vantagens. Não foi isso, porém, o que se sucedeu.

Observa-se fatalmente uma dinâmica de *alternância* por meio da qual os curiosos, não muito satisfeitos ou talvez decepcionados com a referida tecnologia do campo literário, vez ou outra, preferem recorrer à leitura à moda antiga. Ou melhor, à moda atual: o produto impresso detém valor inestimável para uma parcela leitora que não lançou sobre o *e-book* perspectivas redentoras à Literatura, assim como os tecnoentusiastas se dispuseram a fazer. É mais sério do que realmente se cogita a abordagem da questão em relevo: trata-se de uma disputa cultural, ou nos termos utilizados por Ribeiro (2018, p. 16), uma tensão entre os olhares que observam essas manifestações e delas até mesmo participam e comungam de suas tantas prerrogativas. Também Robert Darnton, no insígne *A questão dos livros: passado, presente e futuro* (2010), gravita sobre essa questão, entendendo-a sobre a égide de que o futuro, independentemente do caminho que devemos trilhar para alcançá-lo, será digital.<sup>285</sup> Mas assevera ser o presente um momento de transição, “[...] onde modos de comunicação impressos e digitais coexistem e novas tecnologias tornam-se obsoletas rapidamente [...]” (DARNTON, 2010, p. 13). Ocorre que o tempo corrente se despedira enquanto você, leitor, nos lê, e o futuro, pois, faz-se agora, sobretudo em tempos contemporâneos efêmeros. A obra de Darnton é datada do ano de 2010 – lançada um ano antes em seu território de origem –, mas o quadro por ela esboçado pouco se alterou desde então, já que formas de expressão das mais diversas ainda dividem o mesmo espaço e tecnologias tendem a ser colocadas em desuso em vista do potencial apresentado por outras que as seguem. É diante desse *looping* com vistas à perpetuidade que não somente a Literatura encontra-se alocada, mas também outras manifestações artísticas hoje produzidas.

Seria o que Darnton (2010, p. 13) nomeara há uma década como *presente*, atualmente aquilo o que concebemos como uma espécie de *presente em continuum*? Nossa palavra-chave, seguramente, é *coexistência*. Essa relação dialética entre *presente* e *presente em continuum* já acontecera na história humana quando a passagem da cultura oral à manuscrita se sucedeu de modo a compartilharem, essas tais formas de expressão, espaço-tempo similar (ONG, 1998), e o mesmo, é óbvio, com a transição entre cultura manuscrita e impressa (PUCHNER, 2019). O que existe, de fato, é o *predomínio* de um modo cultural sobre outro, e não uma *migração* definitiva desta para aquela forma de se constituir passível a comunicação ou compreensão.

---

<sup>285</sup> Salientamos que o pensamento desse autor assemelha-se àquele disseminado por Katherine Hayles.

É por isso que a *alternância* entre modos de ser literários e suas respectivas materialidades é, nos dias de hoje, definitivamente possível – “[...] muito embora se discuta inflamadamente a extinção de certas tecnologias com a chegada de novas, tudo isso tem soado muito mais como debate apaixonado do que como uma constatação empírica [...]” (RIBEIRO, 2018, p. 16).

Por vezes, as tentativas de assemelhamento com relação às tecnologias mais modernas desatam nós e estreitam laços entre o velho e o novo. Para além daquelas aproximações entre substratos impressos e digitais apresentadas pelo título *Não contem com o fim do livro* (2010), cuja autoria é partilhada por Eco e Jean-Claude Carrière,<sup>286</sup> um fato curioso é mencionado por Villaça (2002, p. 104), quando ao historicizar acerca da evolução dos *e-readers*, recorda-nos da acirrada competição estabelecida entre os artefatos *Rocket eBook* e *SoftBook*, em 1990. Isso, não por questões que se referiam à oferta de melhor portabilidade, por exemplo, mas em razão de qual aparelho seria capaz de mimetizar fidedignamente o livro impresso, tentando reduzir, nas palavras empregadas pela supracitada pesquisadora, “[...] o estranhamento da tela eletrônica [...]” – o que acontece contemporaneamente com leitores digitais comercializados por algumas grandes livrarias: *Kindle*, da Livraria Amazon; *Kobo*, da Livraria Cultura; e *Lev*, da Livraria Saraiva. Aparenta-nos ser possível identificar a preocupação da indústria quanto ao oferecimento de um produto que possa vir a ser estritamente equiparado ao livro de papel, justo porque reconhece, assim cremos, o poder que o produto literário tradicional ainda possui nesta atualidade, afora os argumentos apocalípticos. Tal constatação equivale a um indício de que as materialidades coexistem e, por isso mesmo, às vezes, tendem a se sobrepor unindo o que há de melhor em ambos os universos nos quais a apreciação continua sendo viabilizada. Outra ilustração, dessa vez notoriamente distante de nosso debate, corresponde à utilização da *Web* para a divulgação de *reviews* e *unboxings* de livros manufaturados sob formato físico por categoria específica de produtores de conteúdo digital em vídeo, os *booktubers*. É a grande rede sendo usufruída como *meio* para transmitir a seguinte *mensagem*: “eu abraço a Literatura não apenas servindo-lhe como terreno de produção, mas ajudando, também, a divulgá-la”.

Mas se nos falta *e-reader*, a leitura, ainda sim, estará garantida. Na palma de uma das mãos há o *smartphone*, e com o auxílio da outra, sacamos o *tablet*. Nesses aparatos, a leitura de páginas virtuais, arquivos digitais ou obras eletrônicas – assim como aquelas de *Wattpad* –, necessitam conquistar atenção dos usuários entre aplicativos e notificações. Esse é o texto

---

<sup>286</sup> Em claro tom de parcialidade – afinal, a própria intitulação da obra sugere o posicionamento dos autores em relação aos debates que lideram –, Eco e Carrière (2010, p. 9) propõem paralelos entre os livros produzidos de maneira tradicional e aqueles cuja leitura pode acontecer desde que utilizemos, para tal, um dispositivo eletrônico: “[...] A propósito, o computador depende da eletricidade e não pode ser lido numa banheira, tampouco deitado na cama [...]”.

lutando por seu lugar sob as impressões digitais daqueles que portam esses tais dispositivos. Agora, nesta passagem da discussão, o argumento de Puchner (2019, p. 20) é tornado claro e, por isso, ganha relevo que lhe é merecido: “[...] como os antigos escribas, estamos mais uma vez desenrolando textos e sentados curvados sobre tabuletas [...]”. Tal quadro não nos causa tanta surpresa, especialmente ao pensarmos como o novo milênio, responsável, dentre outros incontáveis fatores, por contribuir à disseminação e ao fortalecimento das novas tecnologias, igualmente trabalhou a favor “[...] de uma estranha nostalgia de um passado não vivido [...]” (BEIGUELMAN, 2014, p. 12), conforme nos sugere Giselle Beiguelman no artigo intitulado *Reinventar a memória é preciso* (2014). Deveras, os anos 2000 é demarcado por sentimento de algo que parece ter sido, foi, mas não o suficiente. A atual era dos “[...] *remakes*, regravações, reedições, *revivals* [...]” (BEIGUELMAN, 2014, p. 28, grifos da autora) certamente equivale a um reflexo da inconsistência imanente aos pilares da vida social e cultural contemporânea, que experienciou outros degradês quando na possibilidade de se fazer acessível e onipresente graças à *World Wide Web* e seus desdobramentos tecnológicos, passou assim a se constituir, por essa via de expressão, tão líquida quanto aquilo o que já nos fora teorizado por Bauman. Diante dos muitos modos de se compreender a dinâmica trazida à discussão pela estudiosa, um deles cogitamos como pertinente aos debates desta tese: aquele que alude à necessidade quanto ao tatear de atmosfera na qual as inovações da tecnologia muito tiveram a nos ofertar, porém, mantendo o sentimento de desamparo em razão da ausência dos televisores de tubo em detrimento das delicadas telas de plasma com acesso à Internet; dos *walkmans* e MP3s ao invés de dispositivos ultramodernos que criam *playlists* de maneira autônoma ou, a tempo, das grandes e empoeiradas enciclopédias opostamente às barras de busca de *websites* voltados à finalidade da pesquisa. Como diríamos no início deste século, precisávamos de um *bis*.<sup>287</sup>

O entendimento acerca dos limiares teóricos traçados por Beiguelman em seu texto é imprescindível no sentido de que nos fomenta a captura daquilo o que hoje se faz tão comum na cotidianeidade já imersa em um cenário cuja *cultura pop* dita os parâmetros da moda que prevalece, não diferente no campo literário. Na “retrômania” que caracteriza parte do sistema cultural contemporâneo, vislumbramos renascer o colecionismo de mídias físicas, dentre CDs, vinis e fitas cassetes, bem como DVDs e VHSs, além do lançamento de máquinas fotográficas instantâneas – *polaroids* –, aparelhos eletrodomésticos e produtos de uso pessoal revestidos de *design* considerado retrô. Os livros também são parte integrante desse conjunto de artefatos ao ganhar espaço nas estantes de ávidos leitores da mídia impressa. Afinal, não fora o livro de

---

<sup>287</sup> Expressão há muito utilizada em contextos de entretenimento a fim de solicitar a repetição de algo.

papel aquele cuja inexistência havia sido decretada a partir do suposto fenecimento analógico com o *boom* da era digital, ocorrido no final da década de 1980? Por acaso, tentando reviver uma época já parcialmente tomada por novas tecnologias, jovens leitores, ou mesmo aqueles que em algum momento perceberam-se deslumbrados com as especificidades *tech*, procuram por materiais físicos de leitura como que comprometidos com uma espécie de culto ao objeto livro, outrora fora dos patamares de produtos mais desejados haja vista a novidade que foi o surgimento dos *e-books* – “livro é tão *old!*”, dissemos em algum lugar no passado.

Sendo assim, os livros se fazem atuantes nas trajetórias daqueles que os admiram, tanto confinados sobre páginas de papel quanto sobre telas de *e-readers* e dispositivos do gênero, atentando-se, nessa última circunstância, à fidedignidade que o material digital deve deter quando sob um formato distinto em relação àquele tradicional – vide a tecnologia *e-ink* ou a sensação típica do movimento de passar páginas proporcionada por alguns equipamentos. Entende-se, portanto, que os vestígios daquilo o que se concebe como “livro” circundam suas versões eletrônicas, definindo parâmetros de qualidade no caso de se assemelharem ao papel. O “retrô” nunca estivera tão em alta. Se bem pensarmos, o “retrô” é o novo “moderno”. Daí, a indagação de Puchner (2019, p. 20) acerca do fato de atualmente estarmos debruçados sobre tabuletas – “[...] como compreender essa combinação de velho e novo? [...]” – parece-nos menos assombrada e permeada por significação que condiz com a conjectura contemporânea: retrô e moderno, velho e novo, impresso e eletrônico, Literatura e outras mídias *coexistem*, viabilizando ao sujeito que se insere nesse quadro de dicotomias e paradoxos movimentar-se de modo que *alternância* e *migração* garantam-lhe lugar de aconchego, ou como diz Chartier em *Um mundo sem livros e sem livrarias?* (2020), “[...] o mundo digital desata o laço visível que une o texto e o objeto que o transmite e dá ao leitor [...] o domínio sobre a forma e o formato das unidades textuais que quer ler [...]” (CHARTIER, 2020, p. 108). Recuperemos nossa fala, originalmente pertencente ao texto introdutório da tese, que muito coaduna com todas essas reflexões: “a promissividade do suporte de leitura está naquele que o acolhe e o faz um local de morada para a sua própria Literatura, dos clássicos aos *best-sellers*”.

Alguns dos usuários de *Wattpad* experimentaram a transição entre uma plataforma primeira, mais rudimentar e coerente à tecnologia disponível na época de sua idealização, e uma interface considerada mais moderna e intuitiva, provida de maiores e melhores recursos à criação de narrativas e interação entre utentes. Esse momento da história do referido *website* fora eternizado em *memes* publicados em redes sociais, outorgando comicidade ao fato de que muitos navegantes, entre escritores e leitores, apesar de compartilharem faixas etárias não muito distintas entre si, puderam vivenciar a transformação dessa comunidade que culminou

naquilo o que hoje se encontra à disposição dos internautas (Figura 64). *Per se*, a ocorrência viabiliza aos *wattpaders* precursores um provável futuro sentimento de nostalgia em relação à anterior proposta da plataforma até sua mais recente modernização, corroborando com a ideia de que sujeitos atuantes em um mesmo período temporal, ou seja, contemporâneos, ainda sim estão aptos a partilhar memórias diferentes e diversas, dado não apenas o caráter de imediatez que define a atualidade, mas, sobretudo, a prova de que “[...] as redes não têm tempo. Nelas prevalecem um regime de urgência permanente [...]” (BEIGUELMAN, 2014, p. 22).

Figura 64 - Indícios do velho e do novo no universo de *Wattpad*



“Como eles conheceram *Wattpad* / Como eu conheci *Wattpad*”.<sup>288</sup>

Fonte: *Google*.

(Acesso em: 30 jul. 2022)

<sup>288</sup> Tradução nossa.

Somente a título de curiosidade, é interessante demonstrarmos como as posições que são assumidas por alguns dos pesquisadores contemplados pelo *corpus* teórico deste estudo tendem a divergir da anterior constatação. Darnton (2010, p. 50), por exemplo, diz acreditar que a imagem digitalizada sobre a tela de um aparelho eletrônico, de computador a *e-reader*, por mais que se faça precisa, “[...] deixará de capturar aspectos cruciais de um livro [...]”, argumento cuja inferência nos faz compreender que o autor, apesar de admitir a necessidade de se voltar olhares à produção que acontece no meio digital ou pelo menos a ele se relaciona, parece escolher trilhar por caminhos divergentes àqueles que acolhem os preceitos estimados por Manguel (2017, p. 60), quem após quase uma década em comparação a Darnton, entende que as particularidades intrínsecas aos formatos impresso e eletrônico não implicam juízos de valor, mas apenas reconhecer suas diferenças, atestando a imprescindibilidade no que tange ao atracamento de nossos barcos naquele que é denominado “[...] continente eletrônico [...]”. As leituras realizadas para o desenvolvimento da pesquisa trazem situações teóricas análogas, contudo, optamos por apresentar pontos específicos para fins de exemplificação. Por isso, torna-se axial revelarmos essa realidade, percebendo as dessemelhanças que residem em um mesmo campo de conhecimento, fato que o eleva a espaço de (re)construção de saberes.<sup>289</sup>

Se nossas indagações a respeito das dinâmicas de *alternância e migração* encontraram respaldo nesta ou naquela reflexão, outra questão emerge desse eixo de discussão, cumprindo com sua atribuição relativa à dúvida. Debruçando-nos sobre a atmosfera literária wattediana, paira-nos uma objeção: as produções de *Wattpad*, as quais, tal como é de nosso conhecimento, acontecem no ciberespaço, tornariam obsoletos ou desnecessários registros realizados sobre outras materialidades possíveis ao texto? Trata-se de um significativo equívoco pensar que há uma dissociação entre Literaturas impressa e eletrônica. O raciocínio aproxima-se daquele já exposto em páginas anteriores, pois aqui entendemos que é expressivo o quão relevantes são essas plataformas de autopublicação, consideradas essenciais aos primeiros passos na carreira prevista para o campo da Literatura, cuja legitimação ainda se associa à publicação em papel. Daí, pensar que uma forma de se manifestar anula as demais existentes apenas porque essa é, como talvez se possa pensar, melhor do que aquela, corresponde a posicionamento desprovido da criticidade sobre a qual viemos defendendo no processo de feitura deste estudo acadêmico.

Às vezes, é preciso apresentar situações extremas para que se torne possível propiciar o acesso a fatos cuja incontestabilidade pode ser facilmente atestada. Em sua grande maioria, as histórias de *Wattpad* podem ser reunidas em nichos dedicados a públicos-alvo específicos –

---

<sup>289</sup> Também procedemos dessa forma durante nossas explanações acerca das divergências conceituais referentes à Literatura Eletrônica e ao hipertexto, presentes no primeiro capítulo da tese.

aos aficionados por *Fanfics*, Fantasia, Ficção Adolescente, Ficção Científica, dentre outros já previamente enumerados nesta pesquisa.<sup>290</sup> A questão não é se o ciberespaço se configura um ambiente apropriado para a execução de determinadas propostas literárias, pois como fomos capazes de verificar, a Internet, possuidora de suas próprias peculiaridades, apresenta-se como local cativo às práticas de escrita e leitura, sejam elas quais forem. Dizemos respeito, sim, ao fato de que a grande rede, embora utilizada como ponto de partida às pretensas publicações impressas, haja vista o caráter de legitimidade que ainda hoje possui a indústria do livro físico, imputa a algumas dessas narrativas que estiveram aptas a chegar ao papel uma faceta de pouca credibilidade, fazendo com que encarem duras críticas justamente por ser Literatura de nicho voltada ao mero entreter, cujo valor se baseia, quase sempre, em crivo quantitativo: protagonizar o primeiro lugar da lista de *best-sellers* mais vendidos por inúmeras semanas ou apresentar grande montante de exemplares físicos impressos logo em sua primeira edição são algumas das ilustrações que condizem com o quadro cujo esboço intentamos aqui traçar.

Seriam esses alguns dos resquícios pós-apocalípticos? Talvez. De fato, essa Literatura descrita como *light*, leve, ligeira e fácil que sugere, quase que exclusivamente, entoar diversão (LLOSA, 2013, p. 31), aparenta não ter sido fraternalmente acolhida pela academia ou crítica, o que muito bem se reflete nos olhares curiosos depositados sobre estudos tais como este que vos tem sobre a atenção, recepcionados, por vezes, com dificuldades ou ares de exotividade. No entanto, a persistência em trazer digressões concretas e significativas à área tem servido como caminho alternativo à dedicação sobre a temática, a qual paulatinamente ganha espaço, vide as iniciativas de eventos e encontros que buscam reunir empreendimentos do gênero.

Em um movimento pendular, *diálogo* e *exclusão* direcionam nossas discussões rumo à tomada de consciência de que estar no papel ou qualquer outro meio possível ao texto literário para além da interface eletrônica, definitivamente, não exclui a produção confeccionada sobre o âmago da grande rede. Aliás, pensemos em algo: grande parcela do público leitor dos livros impressos adaptados das narrativas virtuais advém das comunidades *online* nas quais as obras nasceram – os primeiros fãs de *After*, de Anna Todd, e *Aika*, de Lúcia Lemos, por exemplo, certamente passaram a acompanhar os lançamentos das autoras quando no universo do papel. Caso não houvesse esse público primordial, dificilmente os livros preliminarmente publicados em *Wattpad* teriam sido adaptados a outros formatos viáveis ao fenômeno literário. Destarte, a interrogação de Puchner (2019, p. 20) concernente à relação entre velho e novo é transvestida com outro manto ao compreendermos que não há espaço para *exclusão* de uma dada forma de

---

<sup>290</sup> Referência à seção 3.1.

expressão tendo em conta seu aprimoramento, mas a ampliação de lugares para que o *diálogo* entre um modo ou outro de se apresentar ou manufaturar um tal produto torne-se exequível.

Partindo desse panorama, uma amostra que muito nos é satisfatória corresponde à obra de Pedro Antônio Gabriel, um poeta-internauta brasileiro. Utilizando-se dos guardanapos do tradicional Café Lamas, na cidade do Rio de Janeiro, Gabriel realiza a produção de pequenos versos poéticos adornados por ilustrações, empregando-lhes a tinta de canetas esferográficas de uso corriqueiro. O poeta, também navegante dos mares ciberespaciais, inspirado pelo legado de Paulo Leminski, iniciou o processo de divulgação dos feitos artísticos na Internet por intermédio da publicação de fotos dos guardanapos em uma página pessoal na rede social do *Instagram*.<sup>291</sup> O sucesso de suas produções fora inigualável, abrindo portas a outros poetas contemporâneos que seguem trilha similar. A originalidade de Gabriel ao apropriar-se da *World Wide Web* enquanto ferramenta de aproximação entre autor e leitor alertou a atenção da editora Intrínseca, que lhe propusera a transposição de seus trabalhos visuais às páginas dos livros impressos. Passado algum tempo, nascia *Eu me chamo Antônio* (Intrínseca, 2013), primeiro título de uma trilogia embasada na atmosfera poética idealizada por seu eu-lírico, Antônio, protagonista dos devaneios, seguido por *Segundo: eu me chamo Antônio* (Intrínseca, 2014) e *Ilustre poesia* (Intrínseca, 2016). A trajetória de Gabriel une duas extremidades cuja associação entre ambas provavelmente não integrara projetos redentoristas de tecnocéticos, quiçá de tecnoentusiastas. Embora distintas, as supracitadas frentes, quando projetadas sobre o domínio literário, ironicamente aparentam defender uma única ideia: o *enclausuramento* do texto nesta ou naquela materialidade. Isso dificulta a concepção de que a qualidade híbrida da Literatura Contemporânea como produto constituído por múltiplas modalidades linguísticas e presente sobre diversos suportes, é o que lhe outorga o *status* de novidade subversiva que a particulariza e, quase sempre, encanta a parcela de leitores mais jovens, os nativos digitais.

Porventura, em algum marco do caminho trilhado pela Literatura parece ter acontecido um mal entendido que a decretou o estado de constante tensão no qual atualmente se encontra, ao invés da harmonia que deveria reinar entre as suas múltiplas possibilidades de ser e estar. De um lado, a “Literatura *express*”, facilmente apressada em *websites* especializados – *blogs*, fóruns, plataformas virtuais de autopublicação, tais como o nosso objeto de análise, *Wattpad*, além de aplicativos inusitados, como é o caso de *Tap*, *Hooked* e *Tapas*, já antes mencionados, ademais, *softwares* que ofertam áudios de obras e narrativas literárias, os *audiobooks*, como

---

<sup>291</sup> *Instagram de Pedro Antônio Gabriel*: <http://www.instagram.com/eumechamoantonio>. Acesso em: 2 ago. 2022.

*Storytel*<sup>292</sup> e *Ubook*<sup>293</sup> –, enquanto de outro, a Literatura tida como clássica, canônica e tradicional, geralmente obtida a partir de visitas a livrarias e bibliotecas. Entrementes, faz-se interessante observar como aquela que aqui é denominada “Literatura *express*” converte-se cotidianamente em Literatura estandarizada ao conhecer a celulose das páginas de papel, tornando-se um códice, mormente em contexto esse fortemente assinalado pelo fenômeno da convergência das mídias – alguns exemplos são as próprias obras do *corpus* compreendido pela tese – e, nesse ínterim, como essa última forma literária também experimenta as inovações trazidas pela eletrônica – incontáveis são as ilustrações que poderiam aqui ser colocadas à exemplificação, mas talvez seja ainda mais valorosa a imersão em pesquisa desenvolvida neste Programa de Pós-Graduação, *Ler Machado / acessar Machado: reinvenção do clássico machadiano no ciberespaço*, tese defendida no ano de 2017. Da autoria de Marina Leite Gonçalves, o estudo desvela a Literatura canônica de Machado de Assis, atualmente destaque não somente na grande rede, mas também em manifestações midiáticas, apresentando-nos viabilidades à leitura de seu legado em meio à ascensão da era digital.

Os referidos impasses delegam inconstância à Literatura que existe, reside e resiste na atualidade. Sua capacidade de *alternância* e *migração*, e igualmente de *diálogo* e *exclusão*, conduzem-na a um último embate, no qual as facetas de *continuidade* e *ruptura* compartilham espaço no universo da manufatura escrita compreendido pela cultura digital. Inesperadamente, Chartier (2014, p. 111) informa-nos sobre a predileção por textos manuscritos mesmo após a criação da prensa gutenberguiana. O fato se deveu à difusão controlada e limitada de textos, os quais, por motivos de censura prévia, agora poderiam circular clandestinamente com maior facilidade em comparação aos materiais impressos. Ademais, as obras manuscritas, apesar de problemas quanto à legibilidade e a outras questões técnicas, dificilmente eram acessadas por leitores inaptos a concebê-las de modo dito adequado, restringindo seu público-alvo a alguns poucos indivíduos de interesse aos autores dos textos. Traçando paralelos pertinentes ao tema, a Internet, pelo menos em seus primórdios, enfrentara intempérie de semelhante magnitude. Vejamos: quando novidade, a possibilidade de produzir e ler textos sobre o dispositivo da tela propiciou uma *ruptura* capaz de promover forte acentuação de basicamente dois grupos, ora constituídos por tecnocéticos, ora por tecnoentusiastas. O primeiro, totalmente descrente sobre o futuro do homem contemporâneo, e se referindo ao domínio literário, desesperançoso acerca do espaço a ser ocupado pela Literatura na temporalidade digital. Enquanto isso, o segundo – embora reconheçamos seu romantismo – parecia entender os avanços da eletrônica enquanto

---

<sup>292</sup> *Storytel*: <http://www.storytel.com>. Acesso em: 8 ago. 2022.

<sup>293</sup> *Ubook*: <http://www.ubook.com>. Acesso em: 8 ago. 2022.

acontecimento benfazejo, ademais, passíveis à destituição de lugares fixos para o literário, reiterando o poder e a versatilidade da escrita em vista dos temores de Platão, que impugna o manuscrito ao dotar-lhe a responsabilidade pela destruição da memória (ONG, 1998, p. 34).

Assim, o texto de caráter impresso tornara-se envolto por redoma sagrada, designando àquele de natureza eletrônica o que lhe restou por longo tempo: o verdadeiro sacrilégio contra a arte de fazer Literatura. Hoje, talvez mais do que se pôde experienciar em outros momentos da história, o ciberespaço democratiza a esteira de produção textual e literária, estabelecendo como requisito básico ao contato com tais viabilidades o acesso à *Web* e parcas noções sobre o navegar virtual – bem como o fez, outrora, a prensa de Gutenberg. Notemos como ocorrera, preliminarmente, uma densa *ruptura* que abalou o sistema das práticas sociais e culturais de escrita, leitura, recepção e consumo textuais, seguida por *continuidade* natural à Literatura: com processadores de texto, redes sociais, plataformas virtuais de autopublicação, *softwares* voltados à redação, edição e diagramação, dentre tantos outros, a *World Wide Web* sugerira a ruptura com preceitos vinculados às formas de conceber, compreender e criticar essa tal arte, outorgando-lhe aquilo o que nos agrada denominar, desde o Mestrado, como *transfigurações*.

Seria a Literatura Eletrônica uma forma de *continuidade* ou *ruptura*? A resposta a essa pergunta, tendenciosa a uma ou outra posição, depende das perspectivas que lançamos sobre a manufatura literária contemporânea. Nesta tese, entendemo-na sobre o primeiro viés. Porém, o supracitado modo de expressão literária é *continuidade* e, paralelamente, *ruptura*, quando defere mutações ao sistema *a priori* compromissado com normas, princípios e valores de uma tradição na qual é esboçado o que aprendemos a reconhecer como cânone e, exatamente por esse motivo, possibilita conceder sucessividade ao fenômeno literário, uma vez que são essas as transgressões que conferem constância à trajetória percorrida pela Literatura. Há tempos, o crítico T.S. Eliot incentivara-nos a refletir sobre as relações de tradição e ruptura no ensaio *Tradição e talento individual* (1989), e embora não o tenha feito sob as luzes da era digital, logra nos auxiliar nessa demanda ao lançar a assertiva de que uma obra, ao ser produzida em um dado contexto, pode ou não modificar a ordem de monumentos artísticos a ela associada a depender de sua nuance disruptiva – “[...] os monumentos formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles [...]” (ELIOT, 1989, p. 39, grifo do autor). A fim de que a referida ordem persista mesmo após o nascimento de uma produção capaz de revertê-la, deve-se alterá-la, “[...] e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o *antigo* e *novo* [...]” (ELIOT, 1989, p. 39, grifo nosso) – a *continuidade*.

Juízos à parte, importa-nos debater acerca de algumas questões que são interessantes às contribuições propostas pelo presente estudo acadêmico. Como pudemos atestar no decurso deste nosso dissertar analítico, faz-se incomensurável o efeito da Internet sobre o exercício literário, proporcionando aos utentes da rede autopublicarem-se e perscrutarem por caminhos outros em relação àqueles já conhecidos por autores cujo nascer de obras acontecera sobre os modelos analógicos ou tidos como convencionais. O fenómeno da globalização, teoricamente descrito por autores do campo social, como Milton Santos, Stuart Hall e Zygmunt Bauman, somado ao exponencial fortalecimento das ações promovidas na grande rede computacional em meados dos anos de 1980, colaborou às transfigurações ocorridas em diferentes domínios culturais. A literatura teórica sobre o tema revela um clima de expectativa redentora, como se os sustentáculos do século XX não mais estivessem aptos a responder, de maneira apropriada, aos anseios de um homem dilacerado por acontecimentos históricos de repercussão mundial, configurando-se necessário o desbravamento de outras veredas, agora, em paisagens virtuais.

Em conformidade às argumentações realizadas no primeiro capítulo da tese, a gênese da eletrônica ofertara mutações inesperadas às práticas de cunho sociocultural, dentre elas, por óbvio, a Literatura. Debruçando-se sobre o horizonte da temporalidade contemporânea, Giorgio Agamben, responsável pelas digressões publicadas em *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (2009), sugere um olhar inovador em relação à atualidade vigente, passando a compreendê-la como jogo de luzes e sombras no qual o indivíduo que consegue desvelar a obscuridade imanente às trevas, de fato, seria contemporâneo. Destarte, sua teoria possibilita entender esse tal sujeito, para além de alguém que “[...] percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo [...]” (AGAMBEN, 2009, p. 64), enquanto aquele que defronte ao desconhecido e impremeditável, questiona-se: “*afinal, como intentar apreender a luz que guarda a escuridão de tempos fugazes?*”. Em outras palavras, “*o que fazer com isso?*” – a emergência da era digital que delineia quadro disruptivo apto a clamar pelo aquebrantar de paradigmas constitui-se ilustração satisfatória ao objeto de inquietação.

A miúde, precursores e seus seguidores intentaram fazer do cenário ciberespacial um lugar de produção e compartilhamento de saberes, aproveitando-se das ferramentas virtuais a fim de construir, *byte* após *byte*, pequenas, médias e grandes aldeias demarcadas por vasta quantidade e qualidade de residentes (CASTELLS, 2001; CHATFIELD, 2012; BLUM, 2013). No campo da arte literária estrangeira, entre as décadas de 1980 e 1990, os célebres nomes de Michael Joyce, Stuart Moulthrop e Shelley Jackson contribuíram à manufatura dessa vertente, inaugurando, na interface da tela, os primórdios da Literatura Eletrônica (BOLTER, 1991b). Em solo brasileiro, nos anos de 1970, o pioneirismo de Erthos Albino de Souza na confecção

de poemas eletrônicos abrira as portas aos muitos curiosos e entusiastas das práticas artísticas, enquanto que Mário Prata, já nos anos 2000, além de se apropriar dos artefatos digitais com o objetivo de assinar aquele que se tornaria seu grande *best-seller*, *Os anjos de badaró*, também deu passos promissores nos fóruns de fãs. Nos dias atuais, navegantes tais como Anna Todd, Lúcia Lemos e outros acerca dos quais exploramos na pesquisa são os principais responsáveis pela difusão de uma nova forma de fazer, publicar e divulgar Literatura, tendo como artifícios as plataformas virtuais de autopublicação e outros *websites* do gênero, em termos gerais.<sup>294</sup>

Paralelo à nova conjuntura literária majoritariamente encabeçada por nativos digitais, o culto à Literatura Contemporânea, seja ela impressa ou eletrônica, reflete-se, na realidade, como uma *(re)descoberta* da Literatura, justo em razão do alcance a ela possibilitado graças às novas tecnologias digitais conectadas à Internet. As muitas viabilidades para acessá-la e o que essa dinâmica está apta a proporcionar aos leitores, decerto, corresponde ao atrativo da produção literária em destaque. Por ser concebida e recepcionada de modo deveras peculiar, seus apreciadores encontraram formas de se organizar para enaltece-la por meio de fóruns, redes sociais e comunidades especializadas. Tal como hoje se automeiam, os *bookstans*,<sup>295</sup> cuja grande parte da existência se deve ao ciberespaço, logram demonstrar que a leitura não é mais uma atividade voltada a alguns poucos – “[...] preguiçoso, débil, pretensioso, pedante, elitista, [...] são alguns dos epítetos que acabaram associados ao intelectual distraído, ao leitor míope, ao rato de biblioteca, ao *nerd* [...]” (MANGUEL, 2004, p. 215, grifo do autor). Aliás, muito mais do que um *hobbie*, ler se tornara, sem quaisquer dúvidas, um *estilo de vida*. Daí, eis que a espetacularização da Literatura e sua gradual transformação em objeto de consumo passem a se projetar como condições inevitáveis à manutenção de sua constância – embora, é claro, objetemos *estilo de vida* literário superficial, em que estantes repletas de livros servem apenas como cenário para vídeos ou ornamentação para fotografias postadas na rede.<sup>296</sup>

O conceito de *estantes líquidas* fora outrora trabalhado em artigo homônimo publicado em periódico da área, considerando para a análise o palco protagonizado por influenciadores digitais adolescentes, também autores de livros impressos (CELESTE; DEFILIPPO, 2019). Transcorridos alguns anos desde essa discussão, a abordagem sobre a problemática ainda sim

<sup>294</sup> A esse grupo, também podemos incluir aqueles que não necessariamente se utilizam da Internet para se expressarem. Um exemplo satisfatório são os poetas *sampler*, sobre os quais é possível acessar informações mais precisas neste endereço eletrônico: <http://baixacultura.org/2012/12/17/o-manifesto-do-circulo-de-poetas-sampler-de-sao-paulo>. Acesso em: 14 ago. 2022.

<sup>295</sup> *Bookstan* é a denominação utilizada para designar um fã de Literatura.

<sup>296</sup> Note-se que aqui não fazemos referência ao valor de literariedade o qual possui uma obra qualquer. Aproveitamos a oportunidade para compartilhar o *link* de uma esquete humorística produzida pelo canal *Porta dos Fundos*, intitulada *Biblioteca*. Seu teor relaciona-se perfeitamente à premissa das “estantes líquidas”: <http://www.youtube.com/watch?v=k9CbDcOT1e8>. Acesso em: 14 ago. 2022.

aparenta suscitar reflexões relevantes ao campo dos Estudos Literários, especialmente quando pensamos na massiva quantidade de obras cotidianamente lançadas à apreciação do público. Preocupação legítima e presente na história do fazer literário, o excesso de publicações advém da época na qual acontecera a popularização da prensa de Gutenberg, facilitadora dos trâmites de disseminação textual a partir do século XV. Félix Lope de Vega (1562-1635), dramaturgo, entoara seu repúdio defronte a tal movimento – “[...] tantos livros, tanta confusão! Ao nosso redor, um oceano de publicações... E na maior parte coberto de frivolidade [...]” (VEGA, 1612 *apud* CARR, 2011, p. 104) –, e seguindo por essa esteira, no século XX,<sup>297</sup> Ezra Pound, crítico e poeta, aparentava anseio diante das práticas de abundante reprodução da arte literária, reconhecendo que o apreço pelos livros já não respondia às necessidades sociais ou aquelas relativas à preservação do saber historicamente acumulado, apontando para os perigos de uma sociedade fundamentada sobre pilares capitalistas, regida pelas regras ditadas pelo mercado. *ABC da literatura* (2006), título assinado por Pound, denota, ainda, posicionamento ímpar no que concerne à manufatura no campo literário; não radical, mas pertinente à temporalidade na qual atuara como literato: “[...] precisa-se com urgência de uma boa poda, se é que o Jardim das Musas pretende continuar a ser um jardim [...]” (POUND, 2006, p. 23).

O engendrar do território virtual ampliou as viabilidades de ser e estar escritor, leitor e consumidor de Literatura, revigorando a mobilidade das engrenagens da indústria livresca. Enquanto algumas narrativas surgem em meio ao ambiente eletrônico e nele permanecem, ora por opção ou necessidade, ora por falta de oportunidades, incontáveis outras buscam novas materialidades, encontrando espaço em uma sociedade contemporânea de consumo na qual os moldes voltados à manufatura e à venda de produtos já haviam sido determinados. Há algum tempo mencionado nesta tese a título de ilustração, o nome de Walter Benjamin não poderia se ausentar das ponderações pretendidas. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2013), descreve o lugar dos feitos artísticos em momento histórico assinalado pela presença de tecnologias capazes de potencializar a reprodução das ações humanas. Contudo, a despeito de uma compreensão global acessada por via de imersão em seu texto, o estudioso nos externa as principais consequências das técnicas de multiplicação de produtos variados, dentre elas, talvez a mais ordinária, a substituição da existência dita única por aquela seriada. Emancipando-se de seu estado parasitário, “[...] a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida [...]” (BENJAMIN, 2013, p. 3), corroborando genericamente com o quadro de publicações literárias juvenis observado a partir

---

<sup>297</sup> A obra de sua autoria que compõe nosso referencial teórico fora originalmente publicada em 1966.

do ano de 2010, quando se tornara comum o investimento na materialidade dos conteúdos digitais de blogueiros e *youtubers*, concomitante à prática do lançamento de altos números de exemplares cujas vendas nem sempre eram concretizadas, conduzindo-os precocemente às prateleiras dos sebos e estabelecimentos comerciais congêneres, sendo vendidos por baixos valores – o que para os mais apocalípticos condiz com a qualidade literária desses objetos.<sup>298</sup>

Incluindo-se aqui todas as demais obras que se originam do quadro de uma manufatura literária contemporânea, outra questão passível ao nosso desbravamento diz respeito à posição tomada por escritores dessa Literatura perante os desafios impostos pela mecânica comercial. Sob o título *Vida para consumo* (2008), Bauman alerta-nos quanto ao esforço que se constitui preciso para possibilitar o aumento do valor atribuído aos produtos, assim como o alcance de metas de vendas a eles antecipadamente vinculadas, o que implica o sujeito produtor colocar a si mesmo em situação de vendagem. A exemplo, temos não somente as celebridades digitais autoras de livros, já antes trazidas à luz, mas, em consonância a esta pesquisa, os *wattpaders*, que se desdobram como marqueteiros de seus próprios livros, utilizando-se das prerrogativas ciberespaciais, ademais, transformando-se em garotos propaganda dos títulos que assinam. Conforme então nos é assinalado por Bauman (2008, p. 13, grifos do autor), “[...] o teste em que precisam passar para obter os prêmios sociais que ambicionam exige que *remodelem a si mesmos como mercadorias*, ou seja, como produtos que são capazes de obter atenção e atrair *demanda e fregueses* [...]”, fato que hoje integra a cadeia de eventos que abarca a Literatura.

Esse panorama, no qual todo e qualquer sujeito configura-se produto ou mercadoria a depender do momento em que a assunção se faz oportuna, conduz-nos a recordar da condição que Benjamin (2013, p. 8), ao se referir à seara literária, descreveu como “[...] diferença funcional e contingente [...]”, responsável por gerenciar a conversão de autores em leitores e leitores em autores, algo devidamente abordado neste estudo.<sup>299</sup> Por isso, em um contexto de labor especializado, inquestionável marca registrada dessa sociedade capitalista e tecnológica, tornar-se perito em dado setor passa a ser concebido como algo relativamente simples, o que viabiliza ao indivíduo também “[...] ter acesso à condição de autor [...]” (BENJAMIN, 2013, p. 8), similar ao trânsito que ocorre em outras áreas. Novos ares, portanto, passaram se fazer presentes no campo da Literatura, o qual acolheu aqueles que jamais imaginariam algum dia se tornarem autores de suas próprias narrativas. Desde os supramencionados influenciadores até os profissionais das cenas teatral e televisiva brasileiras, como as atrizes Fernanda Torres e

<sup>298</sup> É provável que esse movimento tenha acontecido em outros nichos literários. Entretanto, pelo fato de possuímos domínio em relação à produção juvenil – vide nossas explorações desde o Mestrado –, torna-se prudente nos referirmos ao fenômeno de maneira restrita à supramencionada vertente.

<sup>299</sup> Referência à seção 4.1.

Maitê Proença,<sup>300</sup> o fazer literário, em paralelo à produção musical, tem se constituído um dos domínios culturais nos quais há uma grande absorção de novos talentos – e absolutos fiascos. Conquanto, Llosa (2013, p. 55) crê que a Literatura ainda é uma das poucas manifestações que não se desfez dos códigos estéticos que tornam claros fatores tais como a originalidade e a desenvoltura, seja ela formal ou vulgar, reconhecendo, porém, a imprevisibilidade quanto ao tempo de sustentação desses critérios por estarmos suscetíveis às mazelas contemporâneas.

E ao aderir à ideia do inevitável “[...] naufrágio de todos os padrões estéticos [...]” (LLOSA, 2013, p. 55), o estudioso declara entender que nesta atualidade tudo e nada pode ser arte, pois, afinal, os seus espectadores foram alçados ao mesmo patamar há tempos ocupado por críticos profissionais, realizando as honras como árbitros e juízes. Nessa mesma esteira, afirma-nos que os crivos de avaliação não guardam relações com bases artísticas, mas com a dinâmica mercadológica, aproximando-se dos argumentos de Sarlo (2000, p. 152). A suposta democratização que o ambiente de viés eletrônico propiciara aos seus navegantes amparou a construção de um quadro tal como esse previamente teorizado, em meio ao qual, para atuar como avaliador ou crítico de arte – aqui, precisamente da Literatura –, não é necessário muito mais que um dispositivo conectado à *Web*, uma rede social de grande alcance, às vezes, uma câmera de média a alta definição e, por que não, expressivo poder de persuasão. Atualmente, a categoria de *booktubers* é aquela que tem conquistado a confiança do público de leitores em formação, dos infantes aos adolescentes. Seus *reviews*, em geral antecidos por *unboxings*, promovem contato real e fidedigno dos seguidores em relação aos objetos de leitura nos quais pretendem se deleitar, uma vez que, assim como eles, também são sujeitos ordinários, leitores do cotidiano e da vida. Em muitos casos, aliás, são esses produtores de conteúdo digital que os auxiliam adentrar no universo dos grandes clássicos literários a partir de projetos de leitura compartilhada, *lives*, *tags* de discussão, dentre diversas outras alternativas que desmistificam a falsa crença de que indivíduos comuns não merecem uma Literatura, digamos, “mais séria” – “[...] a sociedade de consumo não tolera os leitores, os verdadeiros leitores: quer apenas leitores diletantes, consumidores de papinha de bebê [...]” (MANGUEL, 2020, p. 50).

Constatamos, portanto, a *anulação de fronteiras* que outrora delimitou a manifestação literária a um ponto restrito do mapa de expressões culturais, reduzindo seu ofício a alguns e seu desbravamento a outros poucos, emperrando-a ora como *continuidade*, ora como *ruptura*, enquanto que em razão de seu potencial poderia assumir ambas. A Internet, por seu turno, tem sustentado a legitimidade da velha premissa de que “[...] o livro é um mundo através do qual

---

<sup>300</sup> De maneira respectiva, *Todo vícios* (Record, 2014) e *Fim* (Companhia das Letras, 2013) são alguns dos muitos títulos literários já publicados pelas referidas atrizes.

podemos viajar porque o mundo é um livro que podemos ler [...]” (MANGUEL, 2017, p. 46), já que dilata as formas de acessar, produzir e ler Literatura, e também atua como extensão do sujeito contemporâneo e do universo que habita, constituindo suas histórias cotidianas a cada *like* e *share*, sugerindo modos de ler e imergir no mundo ao lhes conceder, então, ferramentas necessárias à renovação do fazer literário e de suas próprias trajetórias como seres humanos, hoje interceptados pelo advento tecnológico. Sob o prisma de Petit (2019, p. 46), acolhemos o livro como miniatura e resumo do mundo, “[...] pronto a restituir espaços bem mais vastos, dos quais oferece uma versão condensada [...]”, o que se tornou palpável quando no ambiente ciberespacial o artifício do hipertexto e a possibilidade de diálogo entre texto e outras mídias intensificou o encontro do leitor com terras inexploradas e personagens desconhecidos, desde algum tempo possível graças ao recurso imaginativo projetado sobre as obras admiradas.

Não é exclusividade dos nativos digitais o lançamento de perspectivas inusitadas às narrativas pelas quais guardam certo apreço. Entretanto, faz-se seguro afirmar que o montante de sujeitos nascidos a partir da década de 1980 tem apresentado algumas boas contribuições ao campo de intersecção entre Literatura, Internet e novas tecnologias. Primeiro, uma cultura intrinsecamente participativa é liderada pelo referido público no ciberespaço contemporâneo, no qual as comunidades se auxiliam mutuamente, responsabilizando-se pelos pares iniciantes. Segundo, no âmago da criação de histórias, pesquisadores tais como Jenkins (2008, p. 258) e Jamison (2017, p. 34), por exemplo, descrevem o início do caminhar de jovens pelo mundo literário de maneira sempre espontânea, motivados por reação desencadeada pela *cultura pop*, vertiginosamente crescente sobre os pilares tecnológicos, fato que nos impele a refletir acerca da descoberta da *World Wide Web* como um lugar viável à prática do ofício da escrita, aqui, destituída das amarras que o torna algo meramente formal ou exclusivamente profissional. Nesse contexto, os supracitados teóricos reiteram a importância da *fanfiction*, gênero textual que conquistou espaço de destaque no ambiente eletrônico em virtude da intrincada rede de diálogo e união que exige daqueles que o produz e o aprecia, encontrando morada primeira na conectividade ofertada pela Internet. Para Jenkins (2008, p. 258), a *fanfiction* “[...] forneceu modelos alternativos do que significava ser autor [...]”, ao passo que Jamison (2017, p. 34, grifo da autora) expõe-nos acreditar que o gênero “[...] deu a muitos escritores permissão e encorajamento [...], em parte, porque podem fazê-lo de forma privada, sem parecer que estão arrogantemente reivindicando o título culturalmente valioso e pomposo de ‘escritor’ [...]”.

Esses tais esforços empreendidos por usuários da Internet, como pudemos averiguar no decurso do desenvolvimento desta pesquisa, propiciaram o nascimento de novos espaços para voz e escuta dos mais jovens, acima de tudo na Literatura. As *fanfictions* são exemplos

interessantes nesse quadro, ademais, as obras impressas assinadas por influenciadores digitais, desbravadas na dissertação de Mestrado. Porém, cabe-nos lembrar que uma Literatura voltada ao contingente juvenil nem sempre estivera alinhada aos interesses e às potencialidades dos leitores em formação. Sumidade em relação a essa vertente literária, Teresa Colomer, em seu título *Introdução à literatura infantil e juvenil atual* (2017), é a estudiosa que nos historiciza o surgimento da produção de livros voltada aos sujeitos adolescentes, informando que somente a partir do século XVIII é que de fato ocorrera a gênese dessa Literatura, coincidindo com o advento da infância e da adolescência enquanto estágios vitais dotados de particularidades.<sup>301</sup> Transcorridos alguns anos a partir da conversão das sociedades ocidentais em pós-industriais, a modernização da manufatura literária juvenil experienciou mudanças capazes de satisfazer o ócio e o consumo típicos do contexto que irrompia na época, já alicerçado sobre a origem das novas tecnologias digitais. Com a modernização dos aparatos utilizados na produção da área, aconteceu a adesão dos recursos eletrônicos, além da interrelação entre Literatura e meios audiovisuais, hoje observada no âmbito de *Wattpad* e outras comunidades virtuais similares.

Na atualidade, concomitante ao relatado movimento, surgem também novos gêneros, tais como as *Imagines Stories* provenientes de *Wattpad*, e novos nichos literários, como é o caso de *Young Adult* (YA) e *New Adult* (NA), previamente aqui trazidos. No ano de 2013, em reportagem produzida para o *Publishnews*, *website* da área editorial, Pedro Almeida descreve a criação do NA como estratégia mercadológica incentivada pela demanda de jovens leitores oriundos do universo do YA, impulsionando, assim, a criação e publicação de conteúdos que se fizessem aptos a preencher as lacunas entre o YA e a Ficção Comercial, mais popular entre os adultos. Esse cenário nos anuncia, para além do poder de consumo e influência ditado pelo público adolescente, também o seu potencial enquanto aquele que demanda novidades que de fato estejam associadas ao seu progressivo crescimento como leitor dos livros e do mundo – ou, sob outra análise, poderia significar que menos jovens aspiram por uma leitura “adulta”.<sup>302</sup> Afinal, a época dos livros-diário já detivera seu auge e, com ele, memoráveis lembranças para

---

<sup>301</sup> Na obra *A adolescência* (2000), o psicanalista Contardo Calligaris retrata a concepção medieval das crianças como seres em miniatura, diferentes dos adultos apenas por conta de sua pequenez. Por isso, a fase da adolescência nem ao menos era reconhecida como tal, persistindo, durante alguns bons anos, a ideia de “[...] moratória interminável [...]” (CALLIGARIS, 2000, p. 18) entre a infância e a adultice. Com o passar do tempo, crianças e adolescentes vieram a ser admitidos como indivíduos ímpares, providos de direitos e produtores de cultura. A propósito, o *Estatuto da Criança e do Adolescente*, documento da legislação brasileira promulgado no ano de 1990, cumpre com a prerrogativa de assumir a peculiaridade que assinala a existência dos referidos sujeitos no âmago social.

<sup>302</sup> Aqui, recomendamos a leitura despreziosa do artigo *Against YA*, de Ruth Graham, publicado no *website* de entretenimento *Slate*, no ano de 2014: <http://slate.com/culture/2014/06/against-ya-adults-should-be-embarrassed-to-read-childrens-books.html>. Acesso em: 20 ago. 2022.

aqueles que foram adolescentes no início do milênio.<sup>303</sup> Havia chegado a hora de prosseguir, conforme outrora salientado ao afirmarmos como a história da Literatura nacional demonstra a subalternidade à qual a adolescência estivera coagida tanto pelo fato dos outros, os adultos, terem assumido sua voz ao se aventurarem na manufatura de livros destinada aos mais jovens, quanto em virtude de “[...] terem tornado estigmatizada a querela relativa à produção literária dedicada a esse público, apresentando, desde sempre, os mesmos pitorescos dramas para os costumeiros personagens aborrescentes [...]” (CELESTE; FERREIRA, 2020, p. 26).

Em contraste à ampliação do espaço designado a esses jovens internautas, escritores e leitores a fim de que pudessem dar título e forma às suas próprias histórias, podemos observar uma dinâmica pleonástica no que tange aos diversos lançamentos literários atinentes ao grupo em destaque: quando não são as adaptações de obras oriundas da *Web* aquelas a ganharem holofotes, os livros da autoria de administradores de redes sociais ou mesmo celebridades do universo *teen* são os responsáveis por dar continuidade ao processo mecânico que se tornara a produção nacional contemporânea voltada ao jovem nativo digital brasileiro – embora adultos escritores também tenham se aventurado a narrar sobre e para adolescentes, dentre os quais, alguns principais exemplos são Carina Rissi, Paula Pimenta, Sérgio Klein e Thalita Rebouças. Porquanto, denotamos estar supersaturado o espaço cultural que compreende tais produtos, uma vez que os antecessores legaram aos descendentes – leiamos, antigos e novos escritores – os fragmentos da realidade que um dia puderam experimentar. Sobre isso, Walter Moser, em *Spätzeit* (1999), elucida-nos acerca do fardo cuja sustentação é encargo da geração digital, que desde a publicação do ensaio e estendendo-se até os dias atuais, nasce em meio a um mundo culturalmente pleno, no qual tudo o que é demais faz-se redundante e desprovido de novidade.

Ainda que seja comum o estranhamento causado por essa situação, onde a tautologia do processo é vista como obstáculo à *continuidade* de determinada produção cultural, cremos que os *wattpaders*, em certa medida, os protagonistas de nosso discorrer, têm preferido seguir por outro caminho então apontado por Moser (1999, p. 39), que “[...] reconhece, ao contrário,

---

<sup>303</sup> Muito famosos no novo milênio, os livros-diário são obras que simulam a escrita do diário de um personagem fictício, cujo conteúdo é compartilhado com os leitores. Dentre alguns títulos da época, temos os precursores estrangeiros *O diário de Bridget Jones* (Paralela, 2016), de Helen Fielding, e *O diário da princesa* (Galera Record, 2022), de Meg Cabot – originalmente lançados em 1990. Enquanto isso, em solo brasileiro, há *O diário de Débora* (Marco Zero, 2003), de Liliâne Prata, e a *Agenda de Carol* (Leitura, 2004), de Inês Stanisieri. Com a dinâmica de publicação impressa liderada por blogueiros e *youtubers*, esse gênero retomou seus lugares nas prateleiras das livrarias. Nesse caso, é a vida da celebridade digital que se torna mote das obras, assemelhando-se a livros autobiográficos, tais como *Diário de um adolescente apaixonado* (Novas Páginas, 2015), de Rafael Almeida, produtor de conteúdo digital, e *O diário de Larissa Manoela: a vida, as histórias e os segredos da grande estrela* (HarperCollins, 2016), de Larissa Manoela, atriz e cantora de grande popularidade entre os adolescentes.

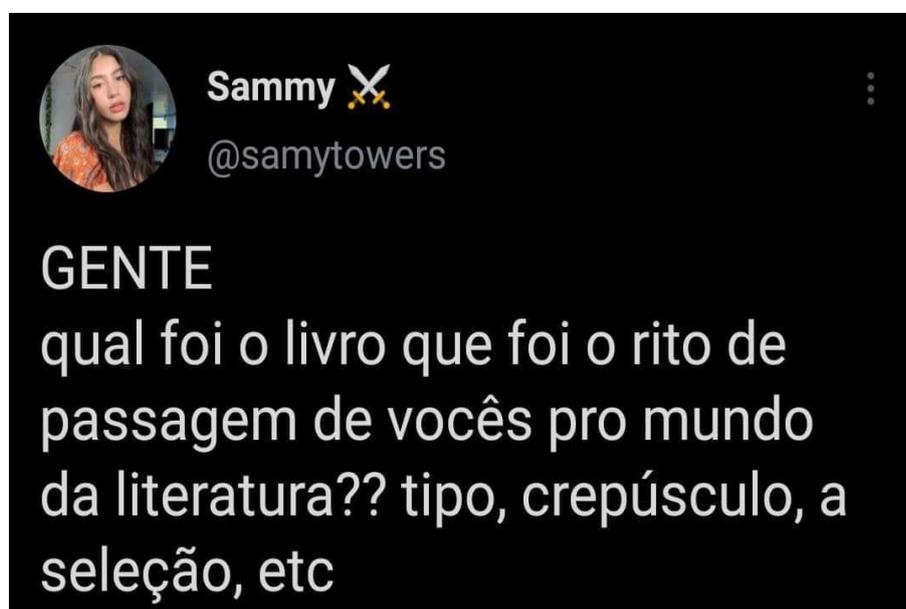
circunstâncias favoráveis a uma nova fase de produção [...]”, corroborando com a *ruptura* da linearidade colocada à expressão cultural, como ocorre com a Literatura. Esses novos autores, não apenas oriundos de *Wattpad*, mas da conjuntura eletrônica em geral, escolhem a dinâmica do movimento ao invés do engessamento ditado pela estagnação perante o excesso de objetos que inevitavelmente perfaz o campo artístico contemporâneo. Continuam produzindo desde manufaturas aclamadas até aquelas capazes de se tornarem esquecidas em questão de tempo, entretanto, apesar de tudo, persistem em fazê-lo. Assim como Anna Todd, em meio a usuários aos quais fora oportunizado explorar viabilidades outras dos universos *a priori* confinados no *layout* ciberespacial, também existem aqueles que veem no território virtual a possibilidade de celebrar formas diferentes de se fazer Literatura, rompendo ciclos que integram sua essência.

À sua própria guisa, os leitores-internautas tendem a se identificar com os recursos audiovisuais ou as páginas de papel que integram as narrativas selecionadas ao seu deleite. Quando pouco ou nada se importam com aquilo o que é dito pela academia ou pela crítica no que concerne às obras elegidas – e como bem sabemos, o que verdadeiramente lhes cativa são os pareceres emitidos por pares oriundos da *Web* –, os jovens leitores em formação alimentam o sistema de consumo literário vigente nos dias atuais e, para além de questões tocantes a uma perspectiva mercadológica, reforçam sua defesa em prol da leitura de textos que nem sempre – ou quase nunca – flertam com o cânone. Orgulhosos por seu poder de decisão sobre o que leem ou deixam de fazê-lo, afora das exigências escolares, é claro, esses sujeitos asteiam uma bandeira que não rebaixa a dita alta Literatura, mas, em vias contrárias, tem-na, muitas vezes, como objeto de alcance posterior mediante um primeiro contato junto àquela Literatura cuja serventia, para muitos, associa-se ao mero entretenimento, reiterando o seu estigma como arte que não possui sentido e significado relevantes. Um desprezioso navegar pela grande rede nos direciona a declarações que demonstram o apreço fomentado por leitores adolescentes no que toca à Literatura Juvenil, incluindo o reconhecimento de sua importância para inserção no universo de práticas literárias outras – ou não, se ainda assim preferirem (Figura 65).

Embora não restrinjamos o nosso próprio acesso às formas literárias menos estimadas, tendemos fatidicamente a fazê-lo quando a preocupação torna-se voltada aos indivíduos em processo de formação leitora. É o que nos atentara o pedagogo Daniel Pennac, também autor de *Como um romance* (1993). Somado à limitação imposta às crianças e aos adolescentes, tem-se ainda a atribuição do caráter de obrigatoriedade relativo ao ato da leitura nas escolas, destituindo-lhe o prazer da fruição – “[...] A televisão elevada à dignidade de recompensa... e, em corolário, a leitura reduzida ao nível de obrigação [...]” (PENNAC, 1993, p. 52). Acreditamos hoje isso ainda ocorrer por conta de dois diferentes fatores: primeiro, em razão

dos prenúncios apocalípticos da transição para o novo milênio, o qual trouxera o temor quanto ao futuro da arte literária e de seus principais personagens protagonistas, dentre eles, o leitor; segundo, devido à falta ou à dificuldade de crença no que concerne à caminhada autônoma desses sujeitos sobre o território da Literatura, fato que pressupõe um direcionamento apurado por parte dos adultos ou das instituições especializadas, contribuindo desde já ao emprego de rótulos positivos e negativos seja às obras ou mesmo aos seus autores. Por isso, comungamos da premissa sugerida por Pennac (1993, p. 156) sobre o trajeto a ser explorado por leitores em formação, partilhando com o teórico uma das grandes alegrias do profissional da Educação, “[...] a de ver um aluno bater sozinho à porta da fábrica Best-seller para subir e respirar na casa do amigo Balzac [...]”.<sup>304</sup> E enquanto escolhem não se aventurar por outras histórias ou porventura ainda não tenham sido a elas apresentados, permitamos que leiam quaisquer coisas e em quaisquer lugares – “[...] porque se quisermos que [...] os mais jovens leiam, é urgente lhes conceder os direitos que proporcionamos a nós mesmos [...]” (PENNAC, 1993, p. 140) – ou como dissemos à época do Mestrado, deixemos que escolham os cânones de sua geração.

Figura 65 - Manifestações em defesa da Literatura Juvenil



“Gente, qual livro foi o rito de passagem de vocês para o mundo da literatura?  
Tipo, *Crepúsculo*, *A seleção*, etc.”.

<sup>304</sup> Referência ao escritor Honoré de Balzac (1799 - 1850).



**Coidas da Vida**  
@Drigga\_

Eu comecei a ler Shakespeare por causa da leitura de *Crepúsculo*, depois fui pra *Morro dos Ventos Uivantes* e quando vi já estava dentro do mundo do livros. Hoje eu curso letras. Pare de ficar tentando demonizar literatura infanto-juvenil! Ela é a porta de entrada pra todo o resto

“Eu comecei a ler Shakespeare por causa da leitura de *Crepúsculo*.

Depois, fui para *Morro dos ventos uivantes*, e quando vi, já estava dentro do mundo dos livros.

Hoje, curso Letras. Parem de ficar tentando demonizar a Literatura Infantojuvenil!

Ela é a porta de entrada para todo o resto”.

Fonte: *Facebook*.

(Acesso em: 23 ago. 2022)

Além disso, a linguagem divertida e democrática dos *memes* é utilizada para externar a indignação dos jovens perante a incompreensão de alguns em relação às práticas de leitura que realizam, as quais, em conformidade às nossas explanações, não mais se restringem aos suportes tradicionais historicamente destinados a esse ato. Assim, tais expressões virtuais nos auxiliam a refletir sobre o fato de que para certos indivíduos o deleite sobre textos publicados em *Wattpad* não deva ser reconhecido como ação digna, tornando-se inadequado conferir-lhe as denominações “leitura” ou “apreciação”, resistindo a dificuldade no que tange à adesão às muitas maneiras de se conceber essa forma de arte, sendo que o valor literário, na realidade, “[...] é um limite da teoria, não da literatura [...]” (COMPAGNON, 1999, p. 255), e por isso devemos procurar entendê-la como produção sobre a qual adjetivos normatizadores não são bem-vindos, justo por representar manufatura “[...] na qual a linguagem resiste e manifesta sua vontade de desvio da norma [...]” (ANDRUETTO, 2012, p. 60) (Figura 66).

Figura 66 - Ler em *Wattpad*, segundo os *memes*

**Mom: Get off your  
phone and read a book**



**Me: You have no idea**



“Mãe: Saia desse telefone e leia um livro.

Eu: Você não tem ideia...”<sup>305</sup>

“O jovem de hoje  
em dia não lê”



“O jovem de hoje em dia não lê.

Segura aqui minhas *fanfics!*”.

Fonte: *Google*.

(Acesso em: 23 ago. 2022)

<sup>305</sup> Tradução nossa.

Situação análoga parece ter acontecido com o sucesso de *Harry Potter* (Rocco, 2000), clássico que atravessa gerações. Admiradora inveterada da coleção, Melissa Anelli, também autora do título *Harry e seus fãs* (2011), relata em sua obra o descaso com o qual fora tratada a saga de J.K. Rowling. Afinal, se por um lado encarregou-se de ter tornado a leitura atividade interessante ao grupo de infantes e adolescentes, que almejava há algum tempo por novidades no ramo literário, não obstante, por outro, uma pequena parcela de cétricos insistia em duvidar do efeito “pottermania” infligido sobre o público: “[...] era impossível que uma série de livros tivesse sido responsável por tamanha reviravolta [...]” (ANELLI, 2011, p. 182). Esse quadro também muito se assemelha àquele esboçado a partir da entrevista concedida por Ruth Rocha ao *website* jornalístico *iG*, no ano de 2015. Responsável por incontáveis títulos infantojuvenis, a escritora argumentara não ser a obra de *Harry Potter* suficientemente boa à categoria que abraça as manifestações concernentes à esfera de uma “verdadeira” Literatura. Como assevera Rocha (2015), “[...] isto não é literatura, isto é uma bobagem. É moda, vai passar [...]”.

Curiosamente, a fala da autora brasileira em voga nos concede um breve passe rumo à história das práticas de publicação literária. O sucesso popularesco muitas vezes associado aos livros *best-sellers* também se fizera presente em solo nacional, quando Nuno Marques Pereira lançou o seu *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* (1988),<sup>306</sup> deflagrando frenesi intenso em meio aos leitores que obtiveram acesso à possibilidade da prática de leitura apenas em razão do caráter ordinário que a prensa outorgou à escrita, o que concedeu celeridade aos trâmites de disseminação cultural. O título de Pereira (1988) não fora aclamado pela grande crítica – pelo menos não à época de sua difusão –, tampouco se prestou a reproduzir o que era fidedignamente “literário”. Ao preconizar atender as demandas oriundas dos próprios leitores, esse escritor contribuiu ao delineamento de novos limiares para a formação leitora brasileira. Portanto, não somente *Harry Potter*, mas também outros livros do gênero, inclusive as obras eletrônicas, aproximam-se do feito em destaque. Retomando nossa dissertação de Mestrado, “[...] ainda que não possuidor de exímio ou reconhecido valor literário, o referido contingente atende, assim como o livro de Pereira (1988) o fez em sua época, uma força externa a este suporte e, contemporaneamente, ao mercado editorial [...]” (CELESTE, 2018, p. 186).

Veza ou outra, o debate sobre Literatura alta e baixa, boa e ruim emerge das camadas mais profundas do campo artístico. Aos nossos olhos já desbotada e sem graça, a discussão torna-se redundante a cada apontar de dedos para este ou aquele livro que para alguns poucos distoam do quadro harmônico que deveria constituir o paraíso imaginário no qual repousam

---

<sup>306</sup> Obra originalmente publicada no ano de 1728.

os intocáveis clássicos. Não é a primeira vez – e infelizmente não será a última – que figuras tais como Ruth Rocha e outros tantos tentam pedagogizar a Literatura, dizendo compreender que as tecnologias são indispensáveis à instrumentalização dos sujeitos em desenvolvimento, por exemplo, mas, nas entrelinhas, desfazem-se das manifestações que a partir de um contato mediado pela Internet têm se tornado cânones para as novas gerações – “[...] criança deve ler tudo o que tem vontade, o que gosta, mas eu sei que não é bom [...]” (ROCHA, 2015).

A construção não linear dos personagens de *Harry Potter*, permeada por intempéries e inconstâncias típicas do desenvolvimento humano, muito provavelmente, corresponde a um dos principais fatores que encaminhou suas histórias ao topo da lista de livros mais vendidos, mantendo a posição ainda nos dias atuais. Elementos presentes na vida real e cotidiana, ainda que em contraste à fantasia de Hogwarts,<sup>307</sup> quando abordados em dada trama, são projetados como reflexos que provêm dos trajetos diários de cada indivíduo. Sendo assim, essa Literatura dedicada aos pequenos e jovens leitores em processo de formação, nas palavras de quem já nos é conhecida neste estudo, “[...] é o espelho de nossos conflitos na pele dos outros [...]” (GEORGAKOPOULOS, 2016, não paginado). Segundo a jornalista, quando a história de um personagem é acompanhada de perto por um leitor, esse passa a ser dotado da possibilidade de melhor conceber sua própria trajetória vital e o mundo no qual se apresenta como sujeito. Agora entendemos porque livros similares a esse tendem a habitar o universo dos clássicos. Afinal, bem como nos baliza Perrone-Moisés (2016, p. 65), se uma obra qualquer continua a suscitar novas e diferentes leituras, isso não ocorre pelo fato de apresentar valores essenciais, “[...] mas porque ela corresponde a indagações humanas de longa duração [...], e porque [...] estão nela formuladas numa linguagem cuja eficácia significativa é reconhecida por leitores de sucessivas épocas [...]”. Diante disso, seriam *After* e *Aika* clássicos eletrônicos desta geração?

Compartilhando dessa tal esteira, Tzvetan Todorov, em *A literatura em perigo* (2010), encoraja a imersão na pluralidade literária, considerando até mesmo as obras menosprezadas pelos críticos, os “romances populares” que não somente direcionaram os leitores em voga ao gradual desenvolvimento do hábito da leitura, como também, alinhados à anterior constatação de Georgakopoulos (2016), “[...] lhes possibilitaram a construção de uma primeira imagem coerente do mundo, que, podemos nos assegurar, as leituras posteriores se encarregarão de

---

<sup>307</sup> A Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts é um dos cenários nos quais contracenam Harry Potter e os demais personagens que compõem o elenco da saga. Para se aprofundar no âmago relativo à referida obra inserida no contexto da digitalidade, recomendamos a leitura do artigo *Das bibliotecas às redes sociais: literatura, tecnologia e cultura de fãs* (2019), de autoria do pesquisador Fellip Agner, cuja tese de doutoramento, defendida neste Programa de Pós-Graduação, versa sobre esse tal tema: <http://ojs.uespi.br/index.php/ler/article/view/78>. Acesso em: 27 ago. 2022.

tornar mais complexas e nuançadas [...]” (TODOROV, 2010, p. 82). Seja como for, partindo do material que estiver ao seu alcance, os adolescentes leitores podem desfrutar do sentimento de acolhida que algumas narrativas os oferta ao tematizar acerca de seu tempo e modo de vida ou, ainda, assim como ocorre com *Harry Potter* e outras obras circunscritas à seara ficcional, fascinarem-se pela apresentação de situações afastadas daquela que se constitui sua realidade. Ambas as formas, de acordo com o que nos garante Colomer (2017, p. 242), apoiam esses tais indivíduos no momento em que carecem florescer ao mundo a fim de definir suas identidades. Conforme Petit enuncia, agora frente à *A arte de ler: ou como resistir à adversidade* (2009), “[...] é como se mediante a ordem secreta que emana da literatura, o caos do mundo interior pudesse assumir uma forma [...]” (PETIT, 2009, p. 115), e tudo se torna melhor apreensível.

Reconhecer e aprimorar as práticas de escrita e leitura, contribuindo ao protagonismo juvenil, deverão se constituir premissas indispensáveis à compreensão da Internet enquanto dispositivo cultural que ajuda a impulsionar, em grande parcela, o futuro da Literatura e dos leitores em formação. Ou ainda melhor, a *continuidade* do processo que sobrevive apenas em virtude das *rupturas* que o transfigura dia após dia, inserindo todos os envolvidos em uma dinâmica constante ora de *alternância*, ora de *migração*, nos limiares que tornam tensos os movimentos de *diálogo* e *exclusão*. Mas, tal como anteriormente inquirimos ao refletirmos sobre as inquietações do homem contemporâneo, o que fazer com a escuridão que por vezes predomina nesta temporalidade no que concerne às manifestações artísticas? Utilizando-se de terminologia outra e mais próxima de nosso objeto, como afinal se apropriar das ferramentas que as novas tecnologias digitais nos ofertam para que a Literatura Eletrônica encontre seu espaço em meio a dicotomias e paradoxos? Ainda que seja necessário tempo até que sua empregatibilidade venha a amadurecer “[...] e tome posse da sua própria identidade [...]” (BARBOSA, 1996, p. 324), o indivíduo conivente às mutações desta temporalidade é aquele, diz-nos Agamben (2009, p. 62), que muito bem sabe escrever sua história sobre o contexto de fugacidade e liquidez que assinala o presente, embora sejam reticentes as dificuldades para acatar aquilo o que é novo – “[...] somos mais cautelosos quanto à força crítica e inventiva da linguagem do que orgulhosos de seu poder de preservação [...]” (MANGUEL, 2017, p. 117).

E no anacronismo de um tempo que já foi e não é, mas estranhamente é e ainda será, tudo nos conduz a acreditar que Chartier (2016) jamais estivera tão correto em suas previsões: procuremos aqueles que povoam desde as tradicionais bibliotecas à *Wattpad*, dos eventos literários às livrarias físicas, das interfaces da tela às páginas de papel. Peçamos, sem reservas, o seu auxílio. Isso, pois, a resposta certamente encontra-se neles, nos nativos digitais.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trajeto até o presente momento realizado nos confirma um fato sobre o qual nossa pesquisa encontra-se desde o seu início amparada: o manejo das máquinas conectadas a uma inter-rede, a *World Wide Web*, criara pontes entre esta ou aquela forma de fazer Literatura e, por que não, também entre as possibilidades de estagnar-se, mover-se ou transfigurar-se.

As novas gerações de autores, leitores e editoras optaram por sua mutação, cruzando os caminhos outrora acolhidos somente pelas páginas de celulose, agora, presentes para além desse espaço: nas janelas da virtualidade pertencentes a um universo que se faz novo, distinto e instiga-nos a desbravá-lo cotidianamente, bem como escolhemos concretizar por intermédio deste estudo. A prática do fazer literário na temporalidade contemporânea é ainda assinalada por resquícios atinentes ao manuscrito dito tradicional, desenvolvido sobre os pergaminhos de peles de animais e, mais tarde, protagonista do suporte de papel. Tal ocorrência se faz comum, porque as tensões que residem e resistem entre culturas analógica e digital constituem, *per se*, a totalidade de um sistema segregado em duas medidas – do *status* de antiquado a inovador; daquilo o que já é conhecido àquilo que com o simples passar das horas apresenta-se diferente e distante em relação a um prumo seguro no qual se ancorar, uma vez totalmente movediço.

A despeito daquilo o que porventura poderíamos cogitar, a tensa dinâmica entre ambas as maneiras de conceber a Literatura Contemporânea é algo que abraçamos satisfatoriamente. Afinal, ao elencarmos o fenômeno da produção literária eletrônica como mote principal desta tese, consideramos essa manufatura um movimento demarcado por transcorrer incerto, porém, em proporcionais expectativas, tão igualmente promissor. E isso, não somente por seu caráter de extraordinária originalidade, o qual insiste em nos tornar fascinados defronte as inovações diárias, um fluir da novidade invejável aos olhos da prensa de Gutenberg, cuja metodologia de produção intentara acompanhar o vigoroso estado de devir inerente à manifestação que nasce e se apropria de terreno no ciberespaço e para além de seus confins. Acima de tudo, em razão das perspectivas que sua progressiva evolução nos conduz depositar nessa vertente artística, paulatinamente transformada em rede complexa de arranjos, texturas e tecituras literárias.

São nesses teceres que a Literatura nascida no entremear multimodal e intermediático da *Web* exerce, na presente pesquisa, o protagonismo que lhe cabe. Mas não cabe, pois, essa manifestação, sob as linhas e os parágrafos aqui dispostos, muito menos no exíguo espaço de tempo que o passar das páginas desta tese pode ter sido apto a nos ofertar. Tal efemeridade, uma marca dos tempos líquidos, inconstantes e peremptos, persegue-nos. Assim também o faz com aquilo o que se disponibiliza a abrigar em um abraço fraterno, mas pouco duradouro –

os produtos que a ela devem sua existência. É por tanto que propomos diálogos teóricos os quais se prestaram a enaltecer o debate entre autores e suas respectivas óticas, considerando, nesse contexto, suas contribuições à discussão, e indo além dessa premissa, possibilitando-nos fotografar e registrar, diante da perenidade típica dessa conjuntura, ao menos o afoitamento proveniente da descoberta daquilo o que era e a expectativa quanto àquilo o que poderia ser – o ciberespaço, a cibercultura, o autor, a obra, o leitor e a arte de fazer e desfrutar Literatura.

Para a confecção do estudo em destaque, intentamos seguir a linearidade de uma trilha que nem sempre constitui-se pertinente no campo do saber relativo às Humanidades Digitais, potencialmente híbrido por suas múltiplas viabilidades; tentadora peculiaridade aos andares deslumbrados em razão das heterogeneidades ofertadas pelo universo virtual contemporâneo. Apesar disso, logramos nos nortear por um eixo relativamente conciso, prezando, por vezes, o didatismo exigido por uma temática já antes seguramente explorada por outros trabalhos da área dos Estudos Literários, porém, sujeita à constante mutação e, por isso, detentora de valor inestimável aos olhos de pesquisadores, tais como eu, interessados em melhor conhecê-la.

Notamos algumas divergências conceituais acerca da compreensão quanto à Literatura que ocupa nesta tese o posto de maestria. Ora, sabemos que os tantos desencontros entre este ou aquele autor e suas respectivas teorizações é algo banal e, por mais estranheza que talvez possa nos causar, saudável, porque nos conduziu rumo ao embate, tornando-nos inquietos. E era até certo ponto esperado que essa discordância também se fizesse existente nesse campo do saber, tendo em vista ser construído cotidianamente, a cada clique ou inovações pertinentes à área. De maneira concomitante, isso significa dizer que ao elencarmos uma única concepção de manifestação literária eletrônica ao nosso entendimento, reconhecemos a relevância dos contributos desenvolvidos e propostos por demais estudiosos. Daí, constatarmos o sortimento teórico antes descrito nos servira positivamente, semelhante a uma mola propulsora.

Estivemos em meio ao processo evolutivo da Literatura em voga, porém, não por isso, perdidos. Sim, enquanto este registro é lido, em algum específico ponto do globo ou mesmo a poucos metros, alguém convence a si próprio quanto à possibilidade de se tornar um escritor, iniciando a manufatura de narrativa autoral e, ainda, por que não, decidindo-se por divulgá-la ao mundo publicando-a em seu *blog*, nos *feeds* de notícias pertencentes às suas redes sociais e, de modo sofisticado e imbuído – ou não – de objetivos, nas plataformas que se dedicam à divulgação da arte que agora também é capaz de produzir. Essa dinâmica é clara e contínua, alastrando-se pelo ciberespaço, conectando-se a outras produções, alcançando e tocando seus públicos-alvo que no ambiente eletrônico demonstram-se tão ativos quanto já o eram quando debruçados sobre as leituras ofertadas por outros suportes. Os problemas já comuns no mundo

do papel são rapidamente transpostos à fenda de viabilidades da atmosfera tecnológica, pois os autores, afinal, são intimados a lidar sabiamente com ferramentas de escrita ou a luta pelo reconhecimento da qualidade que detêm suas obras, por exemplo. Os leitores, por seu turno, a título de ilustração, são postos diante de processo sempre novo e sedutor, mas similarmente enredado: ler e de fato imergir em dado texto dito literário, para além das ações de clique ou *touch*, considerando o substrato no qual a história é construída e a sua própria estrutura.

Paralelo a esse horizonte ou nele inserido está *Wattpad*, plataforma possuidora de suas ímpares características, dentre as especificidades que desenham a interface virtual à produção de textos, bem como a gama diversa de oportunidades e programas destinados aos indivíduos que pretendem alavancar as carreiras enquanto escritores de Literatura. Conectada à demanda imanente aos tempos atuais – integrar-se presente no maior número possível de materialidades associadas ao estado de ser e estar sujeito contemporâneo e digital –, a comunidade cumpre fielmente com o seu propósito: abrir caminhos aos novos autores, possibilitar-lhes idealizar, confeccionar, publicar e divulgar seus trabalhos e, quiçá, vê-los como centro de outras leituras viáveis, não restritos ao *layout* das telas maquinais, mas também no papel e nas demais telas. Assim, fortalece o movimento de confluência *inter* e *entre* mídias, transformando a Literatura no âmago da essência artística que lhe concede morada, ou seja, enquanto expressão de arte e pensamento, desfazendo-se das concepções simplistas que a minimizam de modo a aceitá-la plausível apenas quando manifestada sobre o suporte que a conheceu em seus primórdios.

Por acaso, com base no prisma de análise elegido ao desenvolvimento desta pesquisa, a ideia de uma provável adequação da Literatura serve-nos como encaixe para constataremos que uma de suas potencialidades é justamente o seu poder de adaptação ou transfiguração mediante o que o cenário vigente lhe propõe. Portanto, sensato seria reconhecermos que não é uma determinada materialidade que a molda às suas regras, mas é a própria produção literária aquela que hoje nela se aconchega a fim de aproveitar-se daquilo o que tem a lhe oferecer, fazendo da fusão entre registro e suporte o objeto de apreciação que as telas contemporâneas compreendem como sendo a mais provável das mutações do texto em tempos atuais.

A gênese e a progressiva (r)evolução relativas às tecnologias digitais conectadas pela Internet possibilitou ao homem dar luz ao relevante alinhamento entre remoto e improvável, contribuindo ao embate das tensões apocalípticas e integradas que se abrigam no interstício apto a conceder sentido a essa iminente forma de *resistência*, se assim podemos denominá-la, que é manufacturar Literatura sob uma tenda ciberespacial não hegemonicamente democrática em termos de acesso, navegação, gratificação ou outros tantos que cabem à feitura literária. Continuamos, apesar disso, *resistentes*. É por isso que nossa opção pela *tecnoconsciência* aqui

encontra um ponto de equilíbrio, respaldando-nos sobre a heterogeneidade inerente à *Web* e nos indicando, de modo concomitante, o seu grandioso *potencial transfronteiriço* – obtendo de préstimo a terminologia utilizada por Pierre Lévy ao descrever a suntuosidade desse meio.

Subvertendo ou não a forma e o conteúdo do texto dito literário, o advento eletrônico promoveu expressivo subterfúgio à Literatura Contemporânea, proporcionando-lhe exceder a sua própria existência, corroborando com os pioneiros trabalhos produzidos por escritores de origem nacional, ambos, inclusive, mineiros – Erthos Albino de Souza e Mário Prata. Logo, refugiando-se da convencionalidade estrutural que há muito tempo a crítica lhe subjulgou, a manufatura literária produzida nesta atualidade e cuja confecção acontece no ambiente virtual, assim como é o caso das narrativas abarcadas por *Wattpad*, apresenta-nos ao prognóstico das perspectivas ao campo teórico-prático compreendido pelo encontro entre Estudos Literários, Internet e novas tecnologias digitais, já que neste discorrer, é aqui preciso nos recordarmos, a Literatura em voga é também entendida como manifestação sintomática apta a nos indicar probabilidades férteis de mudanças no curso dos acontecimentos atrelados à área, em especial na maneira como tem sido concebida – da produção à apreciação –, publicada e criticada.

Ainda que possamos desfrutar de algum tempo para desbravar os (ciber)caminhos que nos são trazidos pelos co(r)tejos propiciados pelas Humanidades Digitais, há uma constatação que não conseguimos conter no quadro das ditas *considerações finais*: a elucidação relativa ao fato de que a Literatura, em meio a todo o benfazejo caos proporcionado pelas tecnologias, segue avante, ainda nos servindo como suporte catártico, local de encontro e, sobretudo, instância de formação humana, leitora, crítica e conectada às possibilidades de transfiguração frente aos sempre bem-vindos conflitos entre as materialidades, temporalidades e formas de se expressar, as quais nossa aposta na utilização consciente da eletrônica pôde promover à arte.

Cliquemos, portanto, nos próximos capítulos, e acessemos, de maneira incansável, as (ciber)potencialidades que *Wattpad* e outras ferramentas podem regalar às mutações literárias, reconhecendo, é claro, os muitos desafios entre *alternância* e *migração*, *diálogo* e *exclusão*, *continuidade* e *ruptura* que nos são presenteados pela efemeridade e liquidez desta atualidade. E então, jamais será tarde para celebrarmos e vivermos a Literatura nos tempos de *#likes*...

## REFERÊNCIAS

- AARSETH, Espen J. *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. The Johns Hopkins University Press: London, 1997.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AGNER, Fellip. Da biblioteca às redes sociais: literatura, tecnologia e cultura de fãs. *Letras em Revista*, Teresina, v. 9, n. 2, jul., 2019.
- ALMEIDA, Pedro. *Surge uma nova categoria de leitores: o new adult*. 2013. Disponível em: <http://www.publishnews.com.br/materias/2013/05/28/73226-surge-uma-nova-categoria-de-leitores-o-new-adult>. Acesso em: 20 ago. 2022.
- ANDRUETTO, Maria Teresa. *Por uma literatura sem adjetivos*. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- ANELLI, Melissa. *Harry e seus fãs*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BARBIER, Frédéric. *História do livro*. São Paulo: Paulistana, 2008.
- BARBOSA, Pedro. *A ciberliteratura: criação literária e computador*. Lisboa: Edições Cosmo, 1996.
- BARBOSA, Pedro. O computador como máquina semiótica. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 29, p. 1-25, 2001.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. [e-book]
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. [e-book]
- BAUMAN, Zygmunt. *A cultura no mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. [e-book]
- BAYARD, Pierre. *Como falar dos livros que não lemos?*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- BEIGUELMAN, Giselle. Reinventar a memória é preciso. In: BEIGUELMAN, Gisele; MAGALHÃES, Ana Gonçalves (orgs.). *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Edusp, 2014.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Hipertexto e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. A morte do autor: um retorno à cena do crime. *Criação & Crítica*, São Paulo, n. 12, p. 161-171, jun., 2014.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BLUM, Andrew. *Tubos: o mundo físico da internet*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

BOLTER, Jay David. Topographic writing: hypertext and the electronic writing space. In: DELANY, Paul; LANDOW, George P. (orgs.). *Hypermedia and literary studies*. Massachusetts: The MIT Press, 1991a.

BOLTER, Jay David. *Writing space: the computer, hypertext, and history of writing*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1991b.

BRASIL. Lei nº 8.069, 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. *Diário Oficial da União*. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8069.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm). Acesso em: 29 jul. 2022.

BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília: MEC / Secretaria de Educação Básica. 2017. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br>. Acesso em: 26 jan. 2022.

BRASIL. *Internet chegou a 90% dos domicílios brasileiros no ano passado*. 2022. Disponível em: <http://www.gov.br/pt-br/noticias/educacao-e-pesquisa/2022/09/internet-chegou-a-90-dos-domicilios-brasileiros-no-ano-passado>. Acesso em: 10 nov. 2022.

BUSH, Vannevar. *As we may think*. 1945. Disponível em: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881>. Acesso em: 5 set. 2019.

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

CANCLINI, Néstor García. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017.

CARR, Nicholas. *A geração superficial: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros*. Rio de Janeiro: Agir, 2011.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz & Terra, 1999.

CASTELLS, Manuel. *A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CELESTE, Jennifer da Silva Gramiani. *O livro nos tempos de #likes: transfigurações na literatura brasileira contemporânea*. 239 f. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018. Disponível em: <http://seer.uniacademia.edu.br/index.php/Dissert/article/view/2789/0>. Acesso em: 15 nov. 2022.

CELESTE, Jennifer da Silva Gramiani; DEFILIPPO, Juliana Gervason. Não contem com o fim do leitor. *CES Revista*, Juiz de Fora, v. 32, n. 2, p. 118-138, jul./dez., 2018.

CELESTE, Jennifer da Silva Gramiani; DEFILIPPO, Juliana Gervason. Estantes líquidas: o influenciador digital como agente de leitura na civilização do consumo, do espetáculo e do entretenimento. *E-escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, Nilópolis, v. 10, n. 2, p. 161-177, maio/ago., 2019.

CELESTE, Jennifer da Silva Gramiani; FERREIRA, Rogério de Souza Sérgio. Aborrescências, crises e #likes: as faces da literatura juvenil brasileira na contemporaneidade digital. *Claraboia*, Paraná, n. 14, p. 19-34, jul./dez., 2020.

CELESTE, Jennifer da Silva Gramiani. Para desbravar a literatura juvenil brasileira: um mapeamento, várias rotas, alguns registros. *Cadernos Literários*, Rio Grande do Sul, v. 28, n. 2, p. 89-98, 2020.

CELESTE, Jennifer da Silva Gramiani; FERREIRA, Rogério de Souza Sérgio. Literatura e intermedialidade em *Wattpad*: a saga 'Aika', de Lúcia Lemos. In: Congresso Nacional Universidade, EaD e Software Livre: UEADSL 2021.1, 2021, Belo Horizonte, Minas Gerais. *Anais do UEADSL 2021.1*. Belo Horizonte: UFMG, v. 1, p. 1-6, 2021.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

CHARTIER, Roger. *O quê é um autor?: revisão de uma genealogia*. São Paulo: EdUFSCar, 2014.

CHARTIER, Roger. *Um mundo sem livros e sem livrarias?*. São Paulo: Letraviva, 2020.

CHARTIER, Roger. "A resposta está nos nativos digitais", diz o historiador Roger Chartier. [Entrevista concedida a] Cinthya Oliveira. *Hoje em Dia*. Belo Horizonte. 2016. Disponível em: <http://www.hojeemdia.com.br/almanaque/a-resposta-est%C3%A1-nos-nativos-digitais-diz-o-historiador-roger-chartier-1.408767>. Acesso em: 27 ago. 2020.

CHATFIELD, Tom. *Como viver na era digital*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. *Aletria: Revista de Estudos em Literatura*, Belo Horizonte, v. 14, p. 10-41, 2006.

COLDPLAY. *A head full of dreams*. Londres: Parlophone, 2015. CD (45min).

COLOMER, Teresa. *Introdução à literatura infantil e juvenil atual*. São Paulo: Global Editora, 2017.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

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

DEAN, Jodi. Webs of conspiracy. In: HERMAN, Andrew; SWISS, Thomas (orgs.). *The world wide web and contemporary cultural theory*. New York: Routledge, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995.

DUDENEY, Gavin; HOCKLY, Nicky; PEGRUM, Mark. *Letramentos digitais*. São Paulo: Parábola, 2016.

EAGLETON, Terry. *Como ler literatura*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

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

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean-Claude. *Não contem com o fim do livro*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2015a.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2015b.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T.S. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.

FAGNER, João. *Wattpad e Webtoon se unem para formar um novo estúdio de entretenimento*. 2021. Disponível em: <http://www.unicorniohater.com.br/wattpad-e-webtoon-se-unem-para-formar-um-novo-estudio-de-entretenimento>. Acesso em: 15 set. 2022.

FERREIRA, Rogério de Souza Sérgio. Literatura em hipertexto: da euforia ao ceticismo. *Interdisciplinar*, Itabaiana, v. 17, n. 8, p. 507-516, jan./jun., 2013.

FILHO, Eduardo. *J.K. Rowling e a transfobia: entenda a polêmica com autora de “Harry Potter”*. 2020. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/cultura/j-k-rowling-e-criticada-por-atores-de-harry-potter>. Acesso em: 17 ago. 2020.

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?*. São Paulo: Annablume, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 1997.

FROSCHNER. *O que é “imagine”?*. 2018. Disponível em: <http://www.spiritfanfiction.com/forum/topico/o-que-e-imagine-35434>. Acesso em: 5 mar. 2020.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2021.

GARDNER, Ashleigh. *Flirting with new readers in the Philippines: Wattpad Presents*. 2016. Disponível em: <http://publishingperspectives.com/2016/01/readers-in-the-philippines-wattpad-presents>. Acesso em: 18 fev. 2020.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GEORGAKOPOULOS, Frini. *Sou fã! E agora?: um livro para quem é apaixonado por histórias*. São Paulo: Seguinte, 2016. [e-book]

GIBSON, William. *Neuromancer*. São Paulo: Aleph, 2013.

GOLDSMITH, Keeneth. *Uncreative writing: managing language in the digital age*. New York: Columbia University Press, 2011.

GOMES, Luiz Fernando. *Hipertextos multimodais: leitura e escrita na era digital*. Jundiaí: Paco Editorial, 2010.

GONÇALVES, Marina Leite. *Ler Machado / acessar Machado: reinvenção do clássico machadiano no ciberespaço*. 2017. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017. Disponível em: <http://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/5432>. Acesso em: 12 ago. 2022.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAYLES, N. Katherine. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. São Paulo: Global Editora: Fundação Universidade de Passo Fundo, 2009.

HAYLES, N. Katherine. *How we read: close, hyper, machine*. 2010. Disponível em: [http://nkhayles.com/how\\_we\\_read.html](http://nkhayles.com/how_we_read.html). Acesso em: 1º set. 2020.

HAYLES, N. Katherine. *How we think: digital media and contemporary technogenesis*. Chicago: The University Of Chicago Press, 2012.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert *et al.* *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1979.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996. Volume 2.

JAMISON, Anne. *Fic: por que a fanfiction está dominando o mundo*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.

JENKINS, Henry. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. Routledge: New York, 1992.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Aleph, 2015. [e-book]

JOHNSON, Steven. *Cultura da interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LANDOW, George P. The rhetoric of hypermedia: some rules for authors. In: DELANY, Paul; LANDOW, George P. (orgs.). *Hypermedia and literary studies*. Massachusetts: The MIT Press, 1991.

LANDOW, George P. *Hypertext 3.0: critical theory and new media in an era of globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

LAU, Allen. *Wattpad: building the world's biggest reader and writer community*. 2012. Disponível em: <http://theliteraryplatform.com/magazine/2012/10/wattpad-building-the-worlds-biggest-reader-and-writer-community>. Acesso em: 26 dez. 2019.

LAU, Allen. *How wattpad CEO Allen Lau changed filipino books and movies*. [Entrevista concedida a] Roderick T. dela Cruz. *ManilaStandard.Net*. Manila. 2014. Disponível em: <http://manilastandard.net/business/158661/how-wattpad-ceo-allen-lauchanged-filipino-books-and-movies.html>. Acesso em: 18 fev. 2020.

LAU, Allen. *Excited to launch our new app for chat stories*: Tap by Wattpad. 2017. Disponível em: <http://www.makingthingsoutofnothing.com/post/157535635161/excited-to-launch-our-new-app-for-chat-stories>. Acesso em: 18 fev. 2020.

LEMKE, Jay L. Letramento metamidiático: transformando significados e mídias. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, v. 49, n. 2, p. 455-479, jul./dez., 2010.

LEMONS, Lúcia. Lúcia Lemos traz um novo mundo de fantasia. [Entrevista concedida a] Juliana d'Arêde. *Vai Lendo*. São Paulo. 2017. Disponível em: <http://www.vailendo.com.br/2017/10/02/lucia-lemos-traz-um-novo-mundo-de-fantasia>. Acesso em: 22 jun. 2020.

LEMOS, Lúcia. *Lançamento de Aika na Bienal Internacional do Livro de 2019!*. 2019a. Disponível em: <http://gattainosekai.blogspot.com/2019/09/normal-0-21-false-false-false-pt-br-x.html>. Acesso em: 30 jun. 2020.

LEMOS, Lúcia. *O fim desta amostra e o começo de uma nova aventura*. 2019b. Disponível em: <http://www.wattpad.com/782839563-aika-a-can%C3%A7%C3%A3o-dos-cinco-a-saga-aika-1-fim-desta>. Acesso em: 11 maio 2020.

LEMOS, Lúcia. *Playlists da saga Aika no Spotify!*. 2020. Disponível em: <http://gattainosekai.blogspot.com/2021/04/playlists-da-saga-aika.html>. Acesso em: 3 fev. 2022.

LEMOS, Lúcia. Rumo à Gattai: uma entrevista com Lúcia Lemos, autora da saga ‘Aika’. [Entrevista concedida a] Jennifer Celeste. *Entre Linhas, Entre Pautas*. Juiz de Fora. 2021. Disponível em: <http://entrelinhasentrepautas.blogspot.com/2021/05/rumo-gattai-uma-entrevista-com-lucia.html>. Acesso em: 18 jan. 2022.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34, 2010a.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 2010b.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*. São Paulo: Editora 34, 2011.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

LLOSA, Mario Vargas. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

MAIS QI NERDS. *Dragões e uma guerra mística: conheça a saga Aika, de Lúcia Lemos*. YouTube. Disponível em: <http://youtu.be/qQOupSz7SXc>. Acesso: 23 jun. 2020.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. São Paulo: SESC Edições, 2017.

MANGUEL, Alberto. *Notas para uma definição do leitor ideal*. São Paulo: SESC Edições, 2020.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969. [e-book]

MENDES, João Maria. *Introdução às intermedialidades*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2011.

MICHAELIS. *Caleidoscópio*. 2015. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 8 abr. 2020.

MORETTI, Franco. Conjectures on world literature. *New Left Review*, jan./feb., 2000, v. 1, p. 54-68.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MOSER, Walter. Spätzeit. In: MIRANDA, Wander Melo. *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MURRAY, Janet. H. *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Itaú Cultural: Editora UNESP, 2003.

NELSON, Theodor. *Literary machines*. Sausalito: Mindful Press, 1993.

NETO, Leonardo; FACCHINI, Talita. *Cresce o número de publicações independentes nos EUA e por aqui, os autopublicados querem livros impressos*. 2016. Disponível em: <http://www.publishnews.com.br/materias/cresce-o-numero-de-publicacoes-independentes-nos-eua-e-por-aqui-os-autopublicados-querem-livros-impressos>. Acesso em: 21 jan. 2022.

OMENA, Mateus. *Plataformas de autopublicação de livros ganham impulso na pandemia*. 2021. Disponível em: <http://forbes.com.br/forbes-money/2021/06/plataformas-de-autopublicacao-de-livros-ganham-impulso-na-pandemia>. Acesso em: 21 jan. 2022.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. São Paulo: Papyrus, 1998.

O'REILLY, Tim. *What is web 2.0: design patterns and business models for the next generation of software*. 2005. Disponível em: <http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>. Acesso em: 15 jul. 2020.

PATTE, Geneviève. *Deixem que leiam*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

PELLEGRINI, Tânia. *A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado*. 1997. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio33.html>. Acesso em: 3 ago. 2020.

PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PENDRAGON. *Publique conosco*. 2021. Disponível em: <http://www.editorapendragon.com.br/publique-conosco>. Acesso em: 18 jan. 2022.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PETIT, Michèle. *A arte de ler: ou como resistir à adversidade*. Porto Alegre: Editora 34, 2009.

PETIT, Michèle. *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. Porto Alegre: Editora 34, 2012.

PETIT, Michèle. *Ler o mundo: experiências de transmissão cultural nos dias de hoje*. São Paulo: Editora 34, 2019.

POSTER, Mark. *What's the matter with the internet*. Minneapolis: University Of Minesota Press, 2001.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

PRENSKY, Marc. Digital natives, digital immigrants. *On The Horizon*, oct., 2001a, v. 9, n. 5, p. 1-6.

PRENSKY, Marc. Digital natives, digital immigrants, part II: do they really think different?. *On The Horizon*, dec., 2001b, v. 9, n. 6, p. 1-9.

PUCHNER, Martin. *O mundo da escrita: como a literatura transformou a civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RIBEIRO, Ana Elisa. *Escrever, hoje: palavra, imagem e tecnologias digitais na educação*. São Paulo: Parábola, 2018.

ROCHA, Ruth. 50 anos de carreira de Ruth Rocha: “Harry Potter não é literatura”. [Entrevista concedida a] Portal iG. *Leia Mais BA*. São Paulo. 2015. Disponível em: <http://leiamaisba.com.br/2015/04/27/50-anos-de-carreira-de-ruth-rocha-harry-potter-nao-literatura>. Acesso em: 28 ago. 2022.

SÁ, Sérgio de. *A reinvenção do escritor: literatura e mass media*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SANTAELLA, Lucia. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SELBER, Stuart A. *Multiliteracies for a digital age*. Carbonale: Southern Illinois University Press, 2004.

SUTHERLAND, John. *Uma breve história da literatura*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

TODD, Anna. Autores revelados pelo Wattpad, rede social literária, atraem a atenção de editoras brasileiras. [Entrevista concedida a] Liv Brandão. *O Globo*. Rio de Janeiro. 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/autores-revelados-pelo-wattpad-rede-social-literaria-atraem-atencao-de-editoras-brasileiras-14711030>. Acesso em: 3 jun. 2020.

TODD, Anna. This 25-year-old turned her One Direction obsession into a six-figure paycheck. [Entrevista concedida a] Amy Odell. *Cosmopolitan*. Nova York. 2014. Disponível em: <http://www.cosmopolitan.com/entertainment/books/a32330/after-author-anna-todd-interview>. Acesso em: 12 out. 2021.

TODD, Anna. Anna Todd, autora de “After”, fanfic inspirada em One Direction. [Entrevista concedida a] Melissa Marques. *Todateen*. São Paulo. 2015. Disponível em: <http://todateen.uol.com.br/entrevista-anna-todd-autora-after-fanfic-inspirada-one-direction>. Acesso em: 12 out. 2021.

TODD, Anna. Anna Todd: “o Hardin Scott não tem nada a ver com o Harry Styles”. [Entrevista concedida a] Tatiana Trilho. *Revista Estante*. Lisboa. 2018. Disponível em: <http://www.revistaestante.fnac.pt/entrevista-anna-todd>. Acesso em: 23 nov. 2021.

TODD, Anna. Autora explica que ‘After’ NÃO é uma fanfiction de One Direction. [Entrevista concedida a] Renato Marafon. *Cine Pop*. São Paulo. 2019. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=hH8z32zknqQ&t>. Acesso em: 12 out. 2021.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

TORKANIA, Mariana. *Um em cada quatro brasileiros não tem acesso à internet, mostra pesquisa*. 2020. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2020-04/um-em-cada-quatro-brasileiros-nao-tem-acesso-internet>. Acesso em: 5 maio 2020.

TURING, Alan. Computing machinery and intelligence. *Mind*, 1950, v. 59, n. 236, p. 433-460.

UMA ARMY NA MULTIDÃO. *Imagine ou fanfic?*. 2017. Disponível em: [http://aminoapps.com/c/armyaminobr/page/blog/imagina-ou-fanfic/vZa0\\_mMunu4LQDnd18Xajdmjom5VPDGLk](http://aminoapps.com/c/armyaminobr/page/blog/imagina-ou-fanfic/vZa0_mMunu4LQDnd18Xajdmjom5VPDGLk). Acesso em: 5 mar. 2020.

VEJA. Folhetim reinventado. *Veja*, São Paulo, n. 1663, p. 113-114, ago. 2000. Disponível em: <http://marioprata.net/literatura-2/livros-adultos/os-anjos-de-badaro/folhetim-reinventado>. Acesso em: 30 nov. 2021.

VILLAÇA, Nízia. *Impresso ou eletrônico?: um trajeto de leitura*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

WATTPAD. *Usuários verificados*. 2020. Disponível em: <http://support.wattpad.com/hc/pt/articles/200773154>. Acesso em: 21 jun. 2020.

WILLIAMS, Raymond. A cultura é algo comum. In: WILLIAMS, Raymond. *Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

WOLF, Maryanne. *Proust and the squid: the story and science of the reading brain*. New York: HarperCollins, 2007.

WOLF, Maryanne. *O cérebro no mundo digital: os desafios da leitura na nossa era*. São Paulo: Contexto, 2019.

YUEN, Ivan. *Leaving a legacy with Ivan Yuen, co-founder of Wattpad*. 2018. Disponível em: <http://uwaterloo.ca/co-operative-education/leaving-legacy-ivan-yuen-co-founder-wattpad>. Acesso em: 26 dez. 2019.

## APÊNDICE A - Obras literárias eletrônicas

- ALMA (@barangossaura). *Ssaura's HQ*. 2016. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/78394031-ssaura%27s-hq>. Acesso em: 3 abr. 2020.
- BARRETO, Luiza de Brito (@Luiza\_Ibb). *Online*. 2016. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/79707190-online>. Acesso em: 4 mar. 2020.
- CAIXETA, Pricilla F. (@PricillaCaixeta). *Com amor, May Rose*. 2017. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/110775308-depois-que-o-amor-acontece-1-amazon>. Acesso em: 25 maio 2021.
- CAIXETA, Pricilla F. (@PricillaCaixeta). *Toda coragem que puder*. 2019. Disponível em: <http://www.wattpad.com/876918761-toda-coragem-que-puder-dispon%C3%ADvel-na-amazon>. Acesso em: 25 maio 2021.
- CAIXETA, Pricilla (@PricillaCaixeta). *Ficar pra titia*. 2020. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/241716743-ficar-pra-titia-em-espera>. Acesso em: 23 nov. 2021.
- COSTA, Ana (@anylouze). *MaraudersGram*. 2019. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/136957168-maraudersgram>. Acesso em: 4 mar. 2020.
- COUTO, Ari (@ariicouto). *Imagines*. 2018. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/151725167-imagines>. Acesso em: 17 mar. 2020.
- LEMOS, Lúcia (@Lucia\_Lemos). *Aika: a canção dos cinco*. 2015. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/53716970-aika-a-can%C3%A7%C3%A3o-dos-cinco-a-saga-aika-1-degusta%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 28 jan. 2022.
- LEMOS, Lúcia (@Lucia\_Lemos). *Aika especial: a pérola cósmica de Kynryuu*. 2016. Disponível em: <http://tapas.io/series/A-Prola-Cosmica-de-Kinryuu>. Acesso em: 25 jan. 2022.
- LEMOS, Lúcia (@Lucia\_Lemos). *A lenda de Arya*. 2016. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/74239783-a-lenda-de-arya>. Acesso em: 26 jan. 2022.
- LEMOS, Lúcia (@Lucia\_Lemos). *Entre sonhos e rabiscos: desenhos, dicas e mini-blog!*. 2017. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/72570628-entre-sonhos-e-rabiscos-desenhos-dicas-e-mini-blog>. Acesso em: 26 jan. 2022.
- LEMOS, Lúcia (@Lucia\_Lemos). *Aika: o tabuleiro do oráculo*. 2018. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/169067419-aika-o-tabuleiro-do-or%C3%A1culo-a-saga-aika-2>. Acesso em: 1º fev. 2022.
- LEMOS, Lúcia (@Lucia\_Lemos). *Aika especial: quando nasceu a amizade*. 2019. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/151161578-aika-especial-2-quando-nasceu-a-amizade>. Acesso em: 26 jan. 2022.
- LEMOS, Lúcia (@Lucia\_Lemos). *O pintor de estrelas*. 2021. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/257714227-o-pintor-de-estrelas>. Acesso em: 26 jan. 2022.

MATHARU, Taran (@TaranMatharu). *Summoner*. 2014. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/8001918-summoner-the-novice-book-1-sample-of-now-published>. Acesso em: 21 jun. 2020.

MEGAMI\_MO (@Megami\_Mo). *Lebre e coelho*. 2017. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/108476826-lebre-e-coelho>. Acesso em: 3 abr. 2020.

REEKLES, Beth (@Reekles). *The kissing booth*. 2012. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/203382-the-kissing-booth-sample-coming-to-netflix-may-11>. Acesso em: 21 jun. 2020.

SANTORI, Lis (@LisSantori). *Megan deve morrer*. 2019. Disponível em: [http://taptaptap.co/story/-Khn\\_E\\_GQgsx0mVNAB7y](http://taptaptap.co/story/-Khn_E_GQgsx0mVNAB7y). Acesso em: 27 mar. 2020.

SANTOS, Chaiene (@chaienesantoswriter). *Os filhos do tempo*. 2015. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/17195673-os-filhos-do-tempo>. Acesso em: 12 maio 2020.

TODD, Anna (@imaginator1D). *After*. 2013. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/5095707-after>. Acesso em: 23 nov. 2021.

TODD, Anna (@imaginator1D). *After 2*. 2013. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/5980533-after-2>. Acesso em: 23 nov. 2021.

TODD, Anna (@imaginator1D). *After 3*. 2013. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/8409617-after-3>. Acesso em: 28 nov. 2021.

TODD, Anna (@imaginator1D). *Before*. 2014. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/11596691-before>. Acesso em: 30 nov. 2021.

TODD, Anna (@imaginator1D). *Weeping willow*. 2015. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/48831733-weeping-willow>. Acesso em: 21 jun. 2021.

TODD, Anna (@imaginator1D). *The brightest stars*. 2018. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/123937867-the-brightest-stars>. Acesso em: 21 jun. 2021.

TODD, Anna (@imaginator1D). *The spring girls*. 2018. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/133849359-the-spring-girls>. Acesso em: 21 jun. 2021.

**APÊNDICE B - Obras literárias impressas**

- ATWOOD, Margaret. *O conto da aia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- CABOT, Meg. *O diário da princesa*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2022.
- CAST, P.C.; CAST, Kristin. *A morada da noite*. São Paulo: Novo Século, 2009.
- CLAIRE, Cassandra. *Instrumentos mortais*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2010.
- COLLINS, Suzanne. *Jogos vorazes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- COLLINS, Suzanne. *A cantiga dos pássaros e das serpentes: uma história da série Jogos Vorazes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- BUCHMANN, Kéfera. *Muito mais que cinco minutos*. São Paulo: Paralela, 2014.
- FIELDING, Helen. *O diário de Bridget Jones*. São Paulo: Paralela, 2016.
- FIGUEIREDO, Christian. *Eu fico loko: as desaventuras de um adolescente nada convencional*. São Paulo: Novas Páginas, 2015.
- GABRIEL, Pedro Antônio. *Eu me chamo Antônio*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.
- GABRIEL, Pedro Antônio. *Segundo: eu me chamo Antônio*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- GABRIEL, Pedro Antônio. *Ilustre poesia*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.
- HOOVER, Collen. *Slammed*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2013.
- KATE, Lauren. *Fallen*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- KATE, Lauren. *Apixonados: histórias de amor de Fallen*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- KATE, Lauren. *Anjos na escuridão: contos da série Fallen*. Rio de Janeiro, Record, 2014.
- KATE, Lauren. *O livro de Cam*. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- LE MOS, Lúcia. *Aika: a canção dos cinco*. São Paulo: PenDragon, 2019.
- LE MOS, Lúcia. *Aika: o tabuleiro do oráculo*. São Paulo: PenDragon, 2019.
- LE MOS, Lúcia. *Os quatro dragões*. São Paulo: Pen Dragon, 2019.
- MANOELA, Larissa. *O diário de Larissa Manoela: a vida, as histórias e os segredos da jovem estrela*. São Paulo: HarperCollins Brasil, 2016.
- MATHARU, Taran. *O conjurador*. São Paulo: Galera, 2015.
- MEYER, Stephenie. *Crepúsculo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

- MEYER, Stephenie. *O sol da meia-noite*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.
- MOREIRA, Camila. *O amor não tem leis*. São Paulo: Suma das Letras, 2014.
- MOREIRA, Rafael. *Diário de um adolescente apaixonado*. São Paulo: Novas Páginas, 2015.
- PEREIRA, Nuno Marques. *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1988.
- PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: PESSOA, Fernando. *O poeta fingidor*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2009.
- PIMENTA, Paula. *Fazendo meu filme*. Belo Horizonte: Gutenberg, 2009.
- PIMENTA, Paula. *Fazendo meu filme em quadrinhos: antes do filme começar*. Belo Horizonte: Nemo, 2014.
- PIMENTA, Paula. *Fazendo meu filme em quadrinhos: sorte no jogo, azar no amor?*. Belo Horizonte: Nemo, 2015.
- PIMENTA, Paula. *Fazendo meu filme em quadrinhos: não dou, não empresto, não vendo!*. Belo Horizonte: Nemo, 2016.
- PRATA, Liliane. *O diário de Débora*. São Paulo: Marco Zero, 2003.
- PRATA, Mário. *Os anjos de badaró*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- PROENÇA, Maitê. *Todo vícios*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- REEKLES, Beth. *A barraca do beijo*. São Paulo: Astral Cultural, 2018.
- REEKLES, Beth. *A casa da praia*. São Paulo: Astral Cultural, 2018.
- REEKLES, Beth. *A barraca do beijo 2: amor à distância*. São Paulo: Astral Cultural, 2020.
- REEKLES, Beth. *Pé na estrada*. São Paulo: Astral Cultural, 2020.
- REEKLES, Beth. *A barraca do beijo 3: uma última vez*. São Paulo: Astral Cultural, 2021.
- REEKLES, Beth. *A barraca do beijo: a versão do Noah*. São Paulo: Astral Cultural, 2021.
- ROTH, Veronica. *Divergente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- ROTH, Veronica. *Quatro: histórias da série Divergente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- ROWLING, J.K. *Harry Potter*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SAPKOWSKI, Andrzej. *The witcher*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

- STANISIERI, Inês. *A agenda de Carol*. Belo Horizonte: Leitura, 2004.
- TAVARES, Ray. *Os doze signos de Valentina*. São Paulo: Galera, 2017.
- TAVARES, Ray. *Confissões de uma ex-popular*. São Paulo: Galera, 2019.
- TODD, Anna. *After*. São Paulo: Paralela, 2014.
- TODD, Anna. *After: depois da verdade*. São Paulo: Paralela, 2015.
- TODD, Anna. *After: depois do desencontro*. São Paulo: Paralela, 2015.
- TODD, Anna. *After: depois da esperança*. São Paulo: Paralela, 2015.
- TODD, Anna. *After: depois da promessa*. São Paulo: Paralela, 2015.
- TODD, Anna. *Before: a história de Hardin antes de Tessa*. São Paulo: Paralela, 2016.
- TODD, Anna. *Imagines: celebrity encounters starring you*. New York: Gallery Books, 2016.
- TODD, Anna. *As garotas spring*. São Paulo: V&R Editoras, 2018.
- TODD, Anna. *Nothing more: a história de Landon*. São Paulo: Astral Cultural, 2018.
- TODD, Anna. *Nothing less: a história de Landon*. São Paulo: Astral Cultural, 2018.
- TODD, Anna. *Stars: as estrelas entre nós*. São Paulo: Astral Cultural, 2018.
- TORRES, Fernanda. *Fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- VIEIRA, Bruna. *Quando tudo começou: Bruna Vieira em quadrinhos*. Belo Horizonte: Nemo, 2015.
- VIEIRA, Bruna. *O mundo de dentro: Bruna Vieira em quadrinhos*. Belo Horizonte: Nemo, 2016.

## APÊNDICE C - *Websites* sobre Literatura Eletrônica

A seguir, selecionamos *websites* que se dedicam a difundir dados autênticos sobre Literatura Eletrônica, acolhendo obras circunscritas às especificidades de sua manufatura. Eles irão proporcionar a você, leitor desta tese, uma ampliação de horizontes acerca do tema em destaque, aguçando sua curiosidade e, quem sabe, incentivando-o a se tornar um autor – ainda tem dúvidas quanto a onde publicar? Não se preocupe: o próximo apêndice o ajudará.

Não é demais reiterarmos que o acesso às páginas no meio *online* está condicionado à sua disponibilidade no momento de desbravamento. Enquanto houver mar, naveguemos!

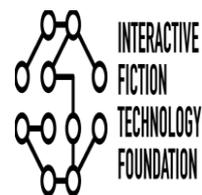


*Electronic Literature Organization*

<http://eliterature.org>. Acesso em: 15 nov. 2022.

*The Interactive Fiction Archive*

<http://www.ifarchive.org>. Acesso em: 15 nov. 2022.



*Observatório de Literatura Digital Brasileira*

<http://www.observatorioldigital.ufscar.br>. Acesso em: 15 nov. 2022.

*Literatura Digital*

<http://www.literaturadigital.com.br>. Acesso em: 15 nov. 2022.



## APÊNDICE D - Indicações de plataformas virtuais de autopublicação literária

Embora exerça protagonismo nesta pesquisa, *Wattpad* não se figura enquanto única plataforma virtual de autopublicação literária presente na *Web*. Conforme vez ou outra citado no decorrer em relevo, muitas são as possibilidades para aqueles que desejam se aventurar na atmosfera de escrita e leitura proporcionada pelo ciberespaço. Abaixo, indicamos algumas páginas eletrônicas que lhe possam ser de grande valia caso cogite ingressar nesse universo.

Lembre-se de que cada comunidade é única, sendo constituída de particularidades que dificilmente serão encontradas nesta ou naquela plataforma. Por isso, faz-se imprescindível um estudo metucioso quanto ao perfil do autor e à obra que assina, tentando verificar se há compatibilidade entre tais elementos e o *website* elegido como morada do texto. Boa sorte!



*Spirit Fanfic*

<http://www.spiritfanfiction.com>. Acesso em: 17 nov. 2022.

*Nyah! Fanfiction*

<http://fanfiction.com.br>. Acesso em: 17 nov. 2022.



*Kindle Direct Publishing*

[http://kdp.amazon.com/pt\\_BR](http://kdp.amazon.com/pt_BR). Acesso em: 17 nov. 2022.

*Kobo Writing Life*

<http://www.kobo.com/br/pt/p/writinglife>. Acesso em: 17 nov. 2022.

