

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



Twitteratura – a rede social twitter enquanto plataforma literária

Leonor R. Fernandes

Tese orientada pelo Prof. Doutor Manuel Frias Martins,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
Cultura e Comunicação.

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



Twitteratura – a rede social twitter enquanto plataforma literária

Leonor R. Fernandes

Tese orientada pelo Prof. Doutor Manuel Frias Martins,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
Cultura e Comunicação.

2016

Agradecimentos

A escrita desta tese dever-se-ia sobretudo a mim, se não se devesse, sobretudo, a quem me foi ajudando a ser. A muitos devo os meus mais sinceros agradecimentos.

Ao Professor Manuel Frias Martins, pela primeira conversa no gabinete de Estudos Anglísticos, e por todas as que se seguiram; pelas aulas, trocas de *e-mails*, sugestões de leitura e diálogos sobre tudo e mais alguma coisa; por toda a atenção, minuciosa e admirável, prestada a esta dissertação; em particular, pelas chamadas de atenção perante o excesso de pontos e vírgula.

À minha mãe, pelo primeiro livro que me pôs nas mãos, e pelos outros de que sempre me falou. Ao meu pai, pelo mesmo motivo, e por todos os outros motivos. Às minhas avós, pelas primeiras idas à biblioteca com ambas.

Ao Luís, pela paciência, atenção, e amor. E pela paciência.

Ao Nuno, pela ajuda infalível, apesar dos fusos horários e quilómetros incómodos.

À Mariana e à Sofia, pelos cafés tardios no Areeiro, que tanto me ajudaram.

A todos os amigos e colegas que aborreci com desesperos repetitivos e entusiasmos exagerados, por perceberem a falta que me fazia o espaço e tempo para esses desesperos e entusiasmos.

Agradeço, ainda, a todos os professores do programa de Cultura e Comunicação, por tudo quanto me ensinaram e pela forma como o fizeram.

Aos meus seguidores, e amigos, no twitter, que muito me mostraram deste universo e me encheram de esperança no futuro da literatura e do mundo.

Resumo

É possível que haja, intrínseco à insatisfação permanente do ser humano, um sentido de condenação do que está para ser feito por comparação ao que já existe, uma síndrome da Era Dourada de todas as coisas, como se o Passado fosse o único lugar com verdadeiro valor. O mesmo acontece com a literatura, no geral, ou com a poesia, no particular: como se hoje pouco houvesse ainda por escrever ou por fazer, como se o que foi escrito anteriormente já tivesse atingido todas as possibilidades de criação e todas as combinações entre forma, significado, linguagem, etc. De novo para nos recordar que inerente à nossa insatisfação está, necessariamente, a busca pela evolução (seja o resultado positivo ou não), a era digital (ainda por decodificar se será, de facto, dourada) vem mostrar que a poesia pode não estar condenada ao esquecimento ou a um final trágico, mas sim a uma mudança do que é entendido como sendo poético, ou poesia.

Noções como literatura eletrónica, hipertextual, *chatterbots*, ficção interativa, já são mais familiares hoje. Este trabalho propõe a apresentação de uma noção que tem origem, precisamente, no aparecimento de novas formas de fazer poesia, e que vem desafiar a noção tradicional que temos da literatura, deixando o convite para a descoberta das diversas formas de fazer arte em 140 caracteres. Referimo-nos à noção de *twitterature* (a junção da palavra que dá nome àquela que é possivelmente a rede social mais *micro* – o twitter – com a palavra inglesa *literature*), ou *twitteratura*.

O propósito desta investigação será, para além de verificar qual o género de trabalho que está a ser feito através desta rede social em termos literários, também o de desvendar os novos contornos que a literatura pode ganhar. Por um lado, focar-se-á na parte da criação artística, e nas mudanças no processo de criação, ou no resultado desse mesmo processo, graças ao twitter. Por outro lado, focar-se-á na perspectiva da promoção que os autores fazem através da interação entre os seus “seguidores”. Finalmente, pretendemos analisar a forma como determinadas obras canónicas do mundo ocidental são reinterpretadas neste mesmo universo da *twitterature*. Para melhor situar a compreensão, será feita uma breve contextualização relativamente à história da literatura e ao seu desenvolvimento no mundo digital.

Palavras-chave: *twitteratura*; literatura eletrónica; teoria literária; twitter; poesia digital; microliteratura.

Abstract

There is the possibility that, inherent to the human being's permanent dissatisfaction, there exists a sense of condemnation of what remains to be done in comparison to what exists already, a Golden Age syndrome of all things, if only the Past was truly worth it. The same happens with Literature in general, or with Poetry in particular. It is as if there was little left to be written or done nowadays, or what has been written before had already reached every possibility of creation and every combination of form, meaning, language, etc.

To remind us yet again that the search for evolution is, necessarily, intrinsic to our satisfaction (whether the results are positive or not), the Digital Age (yet to ascertain if it is a golden age) shows us that poetry can survive oblivion or any other tragic ending, suffering instead mutations of what is understood as poetic, or as poetry.

Notions like electronic literature, hypertextual, chatterbots, interactive fiction, are becoming more and more familiar to readers. This dissertation proposes a notion that originates precisely in the new ways in which poetry is made and which challenges the traditional notion that we have of literature, inviting people to discover the several ways of making art in only 140 characters. We refer to the notion of *twitterature* as a merge between the name of the most micro social network – twitter – with the word *literature*.

Besides analysing the kind of literary work being made using twitter, we aim at unravelling the new shapes that literature can take. On the one hand, we shall focus on artistic creation and on the mutations of the creative process, or on the results of that same process promoted by twitter. On the other hand, we shall focus on the perspective of authors promoting themselves through interaction with their “followers”. Finally, we analyse the way in which certain works from the Western Canon are reinterpreted in this same universe of *twitterature*. In order to better situate the analysis, a brief contextualization will be made in relation to the history of literature and its development in the digital world.

Keywords: twitterature; electronic literature; literary theory; twitter; digital poetry; microliterature.

Índice

| | |
|--|----|
| Introdução | 1 |
| Capítulo 1. – Do Que Falamos quando Falamos de Literatura | 4 |
| 1. | 4 |
| 2. | 6 |
| 3. As comunidades interpretativas | 8 |
| 3.1 Sobre a crítica literária | 9 |
| Capítulo 2. – Microliteratura: O twitter enquanto plataforma literária | 15 |
| 1. Um novo género literário? | 16 |
| 2. Uma rede para escritores e leitores | 19 |
| 3. <i>Todas las Piedras</i> e a problemática do Autor | 22 |
| 4. Twitteratura e o Cânone..... | 26 |
| 5. Twitterbots – literatura em código? | 30 |
| 6. Literatura em código – outras considerações..... | 33 |
| 6.1. O aleatório na Literatura – <i>le cadavre exquis</i> , técnicas cut-up, e código..... | 35 |
| Capítulo 3. – Análise: Twitteratura..... | 37 |
| 1. 140 caracteres e as suas implicações..... | 38 |
| 1.1. O caso das <i>Six Word Memoirs</i> | 40 |
| 2. Justiça social em verso – os <i>Social Justice Warriors</i> no twitter | 41 |
| 3. O Eu e o <i>tweet</i> diarístico | 45 |
| 4. Jogos de Palavras | 48 |
| 5. Outras considerações..... | 50 |
| 6. “Love Sky” e Literatura Móvel..... | 51 |
| 7. De novo, a twitteratura..... | 56 |
| Conclusão..... | 57 |
| Bibliografia | 61 |
| Obras consultadas | 61 |
| Sítios Eletrónicos | 63 |

INTRODUÇÃO

Era este o objetivo da mecanização, era isto a democracia e a deificação da democracia há cem anos toda esta tecnologia ao serviço do entretenimento da narcótica busca do prazer por parte da escória de que fala Sigi a tocar piano com os pés donde vem tudo isto?

– William Gaddis (2002)

O contexto em que nos encontramos hoje pode ser (como, aliás, todos os que o antecederam) visto de várias perspetivas. Neste regime de autêntica cibercultura, é incontornável que seja a própria cultura a ser analisada e repensada e em particular a literatura ou a poesia. Como afirma Manuel Frias Martins, “ (...) temos de vislumbrar o *início* de um regime do sentido que, com o nome poesia, literatura, ou outro qualquer, continuará a dar ao homem a experiência imaginativa do seu próprio ser no mundo (...), isto é, um novo regime de verdade. Quer se aprecie ou não as suas particularidades tecnológicas, julgo que é na cibercultura que se encontram os dados desse novo regime de verdade” (Martins, 2014: 8).

Temos a possibilidade de enquadrar a cibercultura enquanto um caminho ou um fim distópico para o qual a Humanidade se dirigiu. De igual forma, podemos verificar estas velozes alterações, estas supersónicas atribuições e construções de inúmeros significados (conforme Marc Augé concebe a sobremodernidade), como uma consequência de uma sede demasiado grande por um conhecimento (ou produção de conhecimento) que não conseguimos acompanhar. Consequentemente, testemunhamos a emergência de alternativas extremas como a tecnofobia, ou simplesmente um afastamento ou negação de um universo ao qual é difícil escapar, mas cuja escapatória começa a parecer mais deliciosa do que a imersão (in)voluntária nesse mesmo universo.

No entanto, temos também a possibilidade de, sem aplausos exagerados nem assobios de desencantamento, aceitar esta nova realidade e desconstruí-la para que possamos, deste modo, entender o que ela reserva em termos literários, tanto para autores como para leitores, tanto para novas obras como para grandes clássicos.

Podemos dizer que pensar em literatura digital, ou literatura eletrônica, equivale a pensar numa forma de criar literatura que, muito resumidamente, faz uso de meios digitais. Na verdade, dito assim, trata-se de um avanço como qualquer outro, como passar, por exemplo, dos cadernos e canetas de tinta permanente para as máquinas de escrever (com as quais, aliás, poucos ainda sabem trabalhar).

Mas como entender ou definir literatura digital, ou literatura eletrônica? A problemática passa, talvez, pela certeza de que a literatura é, em si mesma, um conceito relativamente recente, e podemos, assim sendo, cair na tentação de dizer que tudo é literatura, ou que tudo é passível de o ser.

O mesmo sucede com a literatura digital. É difícil não cair na falácia de categorizar qualquer coisa escrita digitalmente como literatura digital. Esta questão é apenas uma das várias levantadas por Roberto Simanowski. Indica o autor:

“The most popular misconception is that all text appearing in digital media is digital literature. This is as meaningful as saying that a story read on the radio is a radio play. To avoid such misconceptions, it has been asserted that digital literature should be born digital.” (Simanowski, 2011: 27)

No entanto, independentemente do meio utilizado (excluindo a perspectiva de McLuhan de que o meio é a mensagem, neste caso), certamente que iríamos sempre acabar por distinguir uma antologia poética de um manual de construções, apontando para o primeiro como literatura, e para o outro como algo necessário para montar a mobília da casa.

Assim, podemos dizer que a literatura digital, como qualquer outra forma de literatura, ultrapassa o texto propriamente dito. Nas palavras de Simanowski:

“If by definition digital literature – digital as an aspect of technology – has to be more than text, then it must not be limited to the digital nature of text – digital in a semiotic sense.” (*ibid.*:28)

No fundo, assume-se aqui que para que seja literatura digital a mesma deve ter nascido enquanto tal. Tal como Simanowski indica:

“A poem is a poem even if typed onto a keyboard and read on the screen - which of course does not deny the difference between scribbling words on a sheet of paper in moonlight or hammering them out on a noise typewriter” (*ibid.*:27)

As diferenças, certamente, existem. Dúvidas não há de que à literatura, e em particular à poesia, tem sido associada a ideia de uma beleza específica, ou um qualquer pano dourado

que só revela parcialmente aquilo que se encontra debaixo, sendo que tudo isso acaba por ser destituído de importância com a frieza computacional que a literatura possa ganhar. De entre as várias formas que a literatura foi ganhando com o surgimento e desenvolvimento da tecnologia, há uma em particular que se procura aqui estudar. São várias as suas designações, mas que no fundo significam o mesmo: *twitterature*, micropoesia, *twihaiku*. No fundo, literatura feita na rede social de *microblogging* twitter.

De todo o movimento literário que se pode encontrar na rede social do twitter (que, leia-se, não surgiu com o propósito específico de ser uma plataforma de criação e partilha de objetos artísticos), existem três que parecem especialmente relevantes. Em primeiro lugar, a noção propriamente dita de criação de poesia em 140 caracteres (limite máximo utilizável por cada *tweet* que um utilizador publique no seu perfil). Em segundo lugar, a utilização do twitter como aquilo que é, designadamente, uma rede social, e onde também escritores encontram o seu espaço para partilha de ideias e para interação com os seus leitores (através de respostas, *retweets*, ou favoritos). Em terceiro lugar, a forma como uma rede social tem também lugar para os clássicos, para obras canónicas que são reinterpretadas ou publicadas *online* na íntegra (divididas por *tweets*, ainda assim), contrariando a ideia de que os clássicos pertencem a estantes empoeiradas, e promovendo a ideia de democracia no que toca ao acesso à literatura de referência (de Shakespeare a Joyce, por exemplo).

Acima de tudo, procuramos resposta para questões que não podem deixar de ser feitas no contexto digital em que nos encontramos. Numa era digital, como separar o que é literatura daquilo que não é? E mediante que noção de literatura poderemos nós fazer tal separação? É possível, sequer, traçar um limite? Com tantas formas novas de criar conteúdos literários, serão todas elas válidas? E quem irá fazer essa validação?

CAPÍTULO 1. – DO QUE FALAMOS QUANDO FALAMOS DE LITERATURA

And it ought to make us feel ashamed when we talk like we know what we're talking about when we talk about love.”

– Raymond Carver (1981)

1.

Definir a literatura apresenta-se sempre, e acima de qualquer coisa, como uma tarefa, mais do que árdua, quase impossível. Possível será, em contrapartida, discorrer sobre diversas perspetivas que podemos adotar e que, por sua vez, validem uma determinada noção de literatura.

De uma forma mais abrangente, podemos olhar para a literatura como uma expressão artística que nos obriga a, quando confrontados com a sua história e origem, ir para além do que está impresso, e mesmo do que está, de algum modo, simplesmente escrito. Vários autores mencionam até a noção de uma literatura oral, uma literatura-mãe, que originou aquilo que conhecemos como literatura, e que continuamente se vai alterando.

Se, por oposição, olharmos para o produto final, olhando no fundo para aquilo que entendemos como literatura nos dias de hoje, não temos apenas exemplos de uma literatura claramente oral (como o caso da poesia *slam*)¹, mas de produtos literários para todos os sentidos.

Falamos de literatura visual (que mistura a palavra e a imagem, uma mesclagem de tal forma eficaz que nos impede de afirmar, com todas as certezas, que a imagem é secundária, ou que a parte literária é somente o que está escrito). Podemos falar, também, de literatura auditiva (olhem os já-quase-clássicos *audiobooks*, que chegam, ainda que não pela maioria da população de qualquer estatística, a ser a preferência de alguns leitores – ou deveremos optar

¹ A poesia *slam* passa pela declamação, por parte do autor, dos seus próprios poemas, perante uma determinada audiência e um painel de juris. Atribui-se a sua criação ao poeta americano Marc Smith, no início do século XX. Decorrem, hoje em dia, competições de *slam* a nível internacional. Temos, mesmo em Portugal, grupos de *slam* que se reúnem em bares, cafés, e mesmo praças ou estações de metro de Lisboa, declamando poesia para quem quiser ouvir.

pelo termo *ouvintes?*). Estes são alguns exemplos mais flagrantes, mas não necessariamente os únicos.

Contudo, vamos optar por aceitar e entender por literatura *aquilo que está escrito*. A arte, em última análise, da escrita. Para todos os efeitos, e olhando para os produtos literários dos nossos dias, podemos muito rapidamente confirmar que, apesar de se expandirem para o campo visual, oral, ou auditivo, são produtos que começam, sempre ou quase sempre, com a palavra escrita (seja em que plataforma for – um caderno, um guardanapo, um documento *Word*, um blogue, uma publicação no *facebook*, etc.).

Mas podemos assumir que tudo o que seja palavra escrita se transforme, automaticamente, em literatura? De onde parte a validação e o entendimento que perpetua a diferenciação entre o que é ou não é um produto literário? Quem define, quem aceita? Que entidade ou grupo de pessoas? Historicamente falando, sabemos que a validação em termos literários tem também vindo a alterar-se ao longo do tempo (no imediato, pensamos em Censura, Inquisição, livros queimados com o grau 451, de Fahrenheit²).

Quem, portanto, valida uma determinada noção de literatura para que esta possa ser vista como tal e não, por exemplo, uma perspetiva individual (e portanto mais subjetiva) ou uma mera opinião? Serão os professores de literatura, os teóricos, a Academia, a sociedade?

A verdade é que esta pergunta está necessariamente relacionada com a própria noção de o que é ou pode ser Literatura. Deste modo, se eu parto do pressuposto que a literatura é, apenas e só, tudo quanto esteja escrito, poderei reclamar esta página como uma inquestionável obra literária? A validação individual tem este poder? Não é, então, opinião? E, se fundamentada com literatura sobre o assunto, passa portanto, e de imediato, a ser uma verdade?

No entanto, e antes de iniciarmos uma análise mais pormenorizada sobre a literatura, é importante traçar uma cronologia que nos permita compreender a sua origem, evolução, e mesmo mutações.

² Para mais informações sobre livros queimados, leia-se *Fahrenheit 251*, do autor Ray Bradbury, livro que, ironicamente, seria por certo visto como um livro a queimar.

2.

Para que possamos compreender as alterações que o mundo digital trouxe ao campo da literatura, é crucial que se compreenda aquilo que tem sido definido como literatura. De acordo com Scholes e Kellogg, “a literatura não ocorre sem a escrita. Ela é, por definição, a arte das letras.” (Scholes, Kellogg, 1977: 11). Assim, quase se pode partir do pressuposto de que a literatura existe desde que as letras são dispostas de modo a, em conjunto, significar alguma coisa, seja com que intuito for.

Claro que, anterior à literatura, outros modos de narrativa existiam. É, aliás, inevitável que aceitemos o legado da narrativa oral na escrita, e a sua importância na literatura que ainda hoje é feita.

R. Scholes e R. Kellogg afirmam, relativamente à mudança do oral para o escrito, que “Homero é, ao mesmo tempo, a culminação da arte narrativa oral e a inauguração da escrita”¹. (*ibid.*: 39). Seguindo a perspectiva de Scholes e Kellogg, retirámos de Homero a primeira forma de narrativa escrita, que é, efetivamente, a epopeia (surgindo este género como a síntese de um conjunto de outras formas de narrativa, nomeadamente a lenda, a ficção folclórica, e o mito sacro).

Com a passagem do período clássico para a Idade Média, a história da narrativa segue dois sentidos diferentes. Por um lado, surge a narrativa empírica, contendo em si as componentes histórica e mimética. Por outro, encontramos a narrativa ficcional, que se divide entre a componente romântica e didática. No caso da narrativa empírica, podemos considerar as Confissões de Santo Agostinho como uma referência, sendo que, relativamente à narrativa ficcional, Virgílio é um dos nomes mais relevantes.

Correndo deste modo o inevitável risco de passar à frente de nomes importantes para traçar uma História da Literatura, é, para a contextualização em causa, necessário mencionar a síntese que tem origem na junção das narrativas empírica e ficcional e que, por sua vez, origina o género literário no qual o conceito de literatura narrativa ainda hoje se encontra centrado. Falamos do romance enquanto forma literária, sendo Miguel de Cervantes um dos grandes exemplos dentro deste género pela junção que fez entre o universo empírico (real), e ficcional (ideal), nomeadamente na sua obra *Don Quixote*, publicada em 1605.

O motivo pelo qual traçámos, de forma muito sintética, o percurso da literatura narrativa, ou da narrativa escrita, até à emergência do romance enquanto género literário,

decorre acima de tudo do facto de os padrões do romance serem ainda hoje inconscientemente aplicados e utilizados para categorizar e qualificar qualquer obra. Scholes e Kellogg apontam, a este propósito, duas grandes consequências desta centralização no romance, sendo a segunda a mais relevante para este trabalho. Afirmam os autores que a centralização nos padrões deste género literário “nos aparta da literatura narrativa do passado (...) [e] nos separa da literatura do futuro e mesmo da vanguarda dos nossos próprios dias.” (*ibid.*:5).

Apesar de ser louvável a perpétua presença do romance enquanto género por excelência da literatura, hoje é importante que pensemos precisamente na vanguarda que existe nos dias em que vivemos. Scholes e Kellogg não conheciam, na altura, a internet. Não existiam redes sociais, pelo menos *online*, e muito menos a serem usadas como forma de criação literária.

No entanto, em pleno século XXI, não se pode fechar os olhos às evidências sem condenar a literatura como a conhecemos a um fim. Podemos, sim, despertar a nossa consciência para as novas formas de literatura que o mundo digital veio oferecer, tanto como alternativa como complemento àquilo que é a literatura, como a conhecemos.

No fundo, trata-se de um novo regime de verdade, como defende Manuel Frias Martins. Afirmar este autor que “aquilo que nos sentimos a viver no início do século XXI tem a ver com um novo regime da verdade artística, o qual não é dissociável dos regimes mais amplos da verdade social e histórica no nosso mundo tecnológico.” (Martins, 2014: 6). Não há, de facto, forma de ignorar que estamos num qualquer entendimento da modernidade (sobremodernidade, podemos optar por chamar) que nos convida a procurar desenfreadamente um qualquer avanço, uma qualquer melhoria, uma qualquer alteração, seja em que área for do conhecimento, ou da experiência, ou da interceção entre ambos.

De todo este movimento também não escapa a própria literatura. Se, por um lado, é verdade que, de forma mais ou menos consciente, o romance continua a ser o género no qual a literatura (pelo menos ocidental) se encontra centrada, e cujos padrões são tidos como forma de distinguir entre obras geniais e medíocres, não é menos verdade que há também uma busca intensa de novas propostas de literatura, seja ao nível da forma ou do conteúdo, seja, também, ao nível do meio através do qual essa literatura nos é trazida.

3. As comunidades interpretativas

A questão, contudo, mantém-se: como podemos validar que um determinado produto seja considerado como arte ou, mais concretamente, literatura? Partirá, agora como dantes, da intenção de quem cria? Automaticamente pode-se assumir que um produto se torna literatura? Stanley Fish expõe-nos um conceito que ajuda no enquadramento de um determinado produto no conceito de arte ou de literatura, designadamente o conceito de **comunidades interpretativas**.

Fish propõe este conceito num artigo denominado “Interpreting the Variorum”, publicado pela primeira vez em 1976, onde analisa sonetos de Milton com uma nova perspetiva no que diz respeito ao significado, ao ato de significar. Afirma Fish:

“In formalist analyses the only constraints are the notoriously open-ended possibilities and combination of possibilities that emerge when one begins to consult dictionaries and grammars and histories; to consult dictionaries, grammars, and histories is to assume that meanings can be specified independently of the activity of reading.” (Fish, 1976: 468)

Aquando da análise do vigésimo soneto de Milton, “Lawrence, of virtuous father virtuous son”, o autor indica ainda:

“In other words, it is the structure of the reader's experience rather than any structures available on the page that should be the object of description.” (*ibid.*: 468)

A questão não passa, ainda assim, por negar o significado das palavras em si mesmas, nem de negar a intencionalidade do autor como um elemento importante à atribuição de significado; passa sim por considerar, também, o contexto cultural, ou, especificamente, a noção de *comunidade interpretativa*, enquanto comunidade que partilha a mesma leitura, ou a mesma *forma de leitura* de um determinado texto.

Acima de tudo, Fish nega a posição de que o texto é autossuficiente, e que a atribuição de sentido é feita exclusivamente no texto, pelo texto, e para o texto. Há, no autor, e em alternativa, uma interação:

“I would urge, the reader's activities are at the centre of attention, where they are regarded, not as leading to meaning, but as having meaning. The meaning they have is a consequence of their not being empty; for they include the making and revising of assumptions, the rendering and regretting of judgements, the coming to and abandoning of conclusions, the giving and withdrawing of approval, the

specifying of causes, the asking of questions, the supplying of answers, the solving of puzzles. In a word, these activities are interpretive (...)” (*ibid.*: 474).

Fish defende a posição, que iremos também aqui assumir, de que existem as chamadas comunidades interpretativas. Todas são feitas de mais do que simples leitores (no sentido mais tradicional do termo). Todas são feitas, como o próprio indica, de escritores (no sentido em que cada leitor acaba por, com a sua leitura, escrever o texto que lê), que partilham estratégias, também estas, interpretativas.

3.1 Sobre a crítica literária

Ainda a propósito das comunidades interpretativas, há que mencionar um elemento importante para além dos leitores-escritores de que Fish fala, nomeadamente um tipo específico de leitores-escritores, e não necessariamente um elemento diferente na sua essência. Referimo-nos ao papel da crítica literária enquanto elemento de validação de estratégias interpretativas que constituem uma comunidade que entende, constrói, desconstrói e dá significado a determinado texto de determinada forma.

Em “Crítica académica e crítica jornalística – o estado da questão”, o autor Manuel Frias Martins faz a distinção, conforme o título aponta, entre dois tipos de crítica que, apesar de constituídos por vários tipos de críticos, apresentam diferenças na sua presença e importância para a construção de comunidades interpretativas.

Não apontamos para uma destas duas opções como a mais válida, apenas assumir que ambas, de maneira diferente, têm impacto na validação de determinadas interpretações ou, se preferirmos, atribuições de significado a um texto.

Frias Martins (d)escreve, nesta carta-resposta ao cronista Fernando Venâncio (a propósito da crónica do autor, “O rumor público”, publicada no JL, na qual o autor Manuel Frias Martins é citado), e distingue a crítica académica e a crítica jornalística ou, como o próprio enuncia, “a receção académica” e a “receção jornalística”, apresentando estas aceções como “dois quadros culturais e cognitivos bem precisos, e que se apresentam com configurações simbólicas próprias” (Martins, 2000: 52), contextualizando, assim, a investigação literária.

Para Frias Martins, “a receção académica distingue-se da simples receção estética e/ou judicativa na medida em que encara invariavelmente as ideias pessoais do ensaísta por *índices*

de interessoalidade” apresentando-se como o efeito da “*lógica de profissionalização* do acadêmico que lhe dá, em princípio, um acesso sem restrições ao conhecimento disponível acerca dos múltiplos aspetos do fenómeno literário” e da “manifestação de uma *competência unificada* que, decorrendo daquela lógica de profissionalização, estrutura os códigos intelectuais de manifestação do acordo ou do desacordo” (*ibid.*: 53); em suma, mas não em todos os casos, “uma prática crítica assente numa competente redistribuição do conhecimento e do saber” (*ibid.*: 55).

A segunda receção, ou crítica, a jornalística, não é, para o autor, menos válida. Frias Martins fala numa divisão do trabalho, inquestionavelmente importante para haver, de facto, uma diferença na abordagem de um texto. Nesta receção, “o crítico não está obrigado a revelar a sua opinião por instâncias solidárias com um saber partilhado”, e espera-se do jornalista cultural tão-somente “uma informação (receção) sintética e judicativa acerca de uma obra, não um discurso marcado por um aparato especializado”.

Ao longo da carta-resposta, conseguimos perceber, também, a problemática de cada uma destas receções. Fazendo, para além disto, uma leitura do panorama literário atual, podemos muito rapidamente corroborar a existência dessas problemáticas. Por um lado, a crítica académica, apesar de estar de uma forma mais inerente ligada a um conhecimento e estudo profundo, impede muitas vezes que o discurso se desvie do berço – a academia – e vá, a gatinhar ou já em passo de homem grande, para o mundo. Por outro lado, a crítica jornalística, que existe sem a necessidade de um *background* teórico aprofundado, na medida em que existe, acima de tudo, como resposta a questões e procuras instantâneas de um público que pouco tempo tem para aprofundar qualquer dúvida que o assalta, muitas vezes fica aquém do esperado por alguma alma que, por mais tempo ou dedicação que possa ter, procure uma alternativa viável à academia.

Tanto num caso como no outro, contudo, parece-nos indiscutível a validade destas duas receções; a *competência unificada* dos académicos credibiliza-os tanto perante os leitores como o próprio *espaço público* credibiliza os jornalistas que nele discorrem. Existe uma forte presença da noção de autoridade, seja de uma forma ou de outra, o que nos impede de condenar ao desaparecimento qualquer uma destas duas formas de falar de literatura.

3.1.1. *Uma terceira recepção*

Queremos acrescentar, à crítica literária, um terceiro elemento, uma terceira recepção que, e curiosamente à semelhança do que aconteceu na história do jornalismo, tende a ficar com um papel secundário que pode ser, a nosso ver, por vezes mal atribuído. Já não falamos de críticos académicos e de críticos jornalistas, mas sim de críticos cidadãos..

Este cidadão não atua num espaço público de autoridade obrigatoriamente reconhecida, nem tem *background* teórico validado, por exemplo, por revistas literárias. Redes sociais, *wi-fi*, *iPhones* e *smartphones*, blogues, são elementos que permitem cada vez mais que qualquer pessoa, estando no sítio certo, à hora certa, possa ser, por momentos, jornalista. No que agora pareceu um instante, já não nos encontramos no *jornalismo público* norte-americano, que nasceu como forma de combater pressões políticas e económicas impostas aos jornais, por parte de cidadãos mais participativos e interessados na mudança para uma agenda que não servisse interesses que não fossem os da verdade. Passámos, então, para um jornalismo de cidadão que, apesar de não perder o seu carácter cívico, acentua mais o papel de leitores, passando estes a ser, também, leitores-jornalistas.

O mesmo também acontece com a crítica literária. Aqui, a credibilidade existe, e é alcançada, também, por alguns. Qualquer um pode ser um jornalista cidadão, mas nem todos têm credibilidade. Qualquer um pode escrever crítica literária, mas nem todos serão validados como críticos literários. Quem valida? Ciclicamente, é possível apontar: a comunidade interpretativa.

De qualquer modo, de onde vem, então, esta credibilidade para os leitores-escritores-críticos-cidadãos, se ela não está, necessariamente, relacionada com conhecimentos teóricos aprofundados nem com espaço público onde pontificam figuras de autoridade intelectual (leia-se, jornalistas culturais)? Na prática, esta credibilidade é contabilizada pelo número de *likes* numa crítica escrita na plataforma *Goodreads*, pela quantidade de vezes que uma publicação é partilhada no *facebook*, pelos comentários e debates que nada mais são do que uma forma, por parte de leitores, também, de validar o que um outro leitor também escreveu.

O papel do crítico, mesmo deste tipo particular de crítico, tem algumas agruras acrescentadas. Se, por um lado, esta *recepção cidadã* permite que se dê espaço e credibilidade a qualquer pessoa que, no seu direito, se julgue capaz de dar voz a uma perspetiva, posição,

opinião formada sobre determinado texto, por outro lado a validação que se recebe, apesar de existir, pode pôr em causa a qualidade das estratégias interpretativas que nos são apresentadas por estes críticos. Não somos leitores passivos. Somos leitores-escritores, o que por si só significa que andamos em círculos, e que portanto de um texto, e de uma estratégia, fazemos a nossa leitura e escrevemo-la de acordo com as estratégias da nossa própria comunidade interpretativa, o que, conseqüentemente, não nos impede de julgar com um olhar crítico um outro olhar crítico.

Ainda assim, é importante não andar com confiança em areias movediças. Nunca foi tão fácil ter credibilidade, Uma publicação que tenha *shares* suficientes nas redes sociais pode ter a sua qualidade mais do que autenticada. É em simultâneo uma estratégia interpretativa perante um texto e um texto que despoleta várias estratégias interpretativas.

Este processo pode culminar na criação de uma determinada comunidade interpretativa que aceita a credibilidade do texto e da interpretação inerente à crítica. Não implica, necessariamente, que a linguagem seja menos cuidada ou o conhecimento menos profundo. Sugere, invariavelmente, que assim o possa ser, caso esteja (e não é obrigatório que esteja) em falta um suporte teórico que sustenha afirmações, apontamentos, negações, observações.

3.1.2. O Gato de Schrödinger, ou dilemas básicos da teoria literária

Nos anos 30, é proposta uma experiência de pensamento pelo físico teórico Erwin Schrödinger, um paradoxo em resposta à Interpretação de Copenhaga (desenvolvida por Niels Bohr e Werner Heisenberg) da mecânica quântica aplicada a objetos do quotidiano. Em traços gerais, Schrödinger cria um cenário no qual um gato pode estar, simultaneamente, vivo ou morto, dentro de uma caixa fechada. Na mesma caixa, encontra-se um frasco de veneno e uma qualquer fonte de radioatividade. A premissa é simples: caso seja detetada radioatividade, o frasco é destruído e o gato é morto pelo veneno. De acordo com a Interpretação de Copenhaga, nesta situação o gato acabaria por estar vivo e morto em simultâneo. No entanto, caso olhássemos para dentro da caixa, logicamente veríamos o gato ou vivo ou morto, e nunca em ambos os estados.

Está vivo ou não o gato de Schrödinger? Descobriríamos, podendo olhar para dentro da caixa onde o mesmo está, vivo ou morto. O mesmo acontece com a literatura. Há quem a

condene à morte, há quem a defina de tantas formas que só se pode caracterizar como algo verdadeiramente vivo. Poderemos alguma vez ter um vislumbre de como está o seu estado de saúde... poderemos alguma vez olhar para dentro da caixa?

Corremos hoje o risco de nos encontrarmos no meio de um dilema que por certo caracteriza os tempos que vivemos, os tempos que a literatura vive. Por um lado, precisamos de uma noção de literatura que seja duradoura, que funcione como um ponto de partida e, em simultâneo, um porto de abrigo, para onde possamos regressar na certeza de que, ainda que com pequenas alterações, se manterá fiel à sua noção mais tradicional de modo a que consigamos enquadrá-la, enfim, no mundo. Por outro lado, o mundo onde tentamos enquadrar a noção, ou as noções, mais tradicionais da literatura, teima em avançar com uma rapidez incomparável para inúmeras possibilidades de entendimento, desconstrução e reconstrução, criação de novos sentidos, e portanto de novas noções, do que é a arte e do que é a literatura.

É, claro, importante recordar que qualquer noção é mutável, e terá tido origem, ela própria, numa qualquer mutação. Recordar esta perspectiva é recordar a afirmação de Paul de Man, autor citado por Manuel Frias Martins: “(...) O fator temporal, tão persistentemente esquecido, deveria lembrar-nos que a forma nunca é outra coisa senão um processo a caminho da sua completação. A forma completa nunca existe como um aspeto concreto da obra que poderia coincidir com uma dimensão sensorial ou semântica da linguagem. A forma constitui-se na mente do intérprete à medida que a obra a si mesma se revela em resposta à questionação que ele leva a cabo.” (Man, 1971, 1983: 31-32, *apud*. Martins, 2003: 27)

Não podemos, ainda assim, entender este tipo de afirmações como derrotistas, ou como atos de conformidade perante a possibilidade de nunca ser verdadeiramente possível definir algo em constante evolução. Importa compreender que há tarefas a que nos podemos propor, guardando contudo a certeza de que nenhuma noção ou definição poderá alguma vez ser eterna pois, caso o fosse, de que valeria estudar literatura?

Como Frias Martins afirma, “qualquer definição de literatura está condenada a ficar inexoravelmente dependente da contingência por que a literatura existe no mundo simultaneamente como conceito subjetivo e como conjunto de realidades sociais objetivas” (Martins, 2003: 95). É incontornável a dependência de uma noção de literatura perante o mundo em que a mesma tenta existir, ser criada. É também incontornável a chegada à conclusão de que talvez não haja uma definição que possamos atribuir a algo que, apesar de o conhecermos, nos é desconhecido na sua essência mais completa. Conhecemos a literatura porque, em alguns

casos, nos alimentamos dela (leia-se, metaforicamente), mas até que ponto a poderemos conhecer por completo e, por consequência, defini-la?

Conforme já foi mencionado, pretendemos alcançar uma noção que possa ser prática, à qual possamos regressar ao longo desta dissertação sempre que haja a necessidade de tal; Frias Martins questiona, ao longo da obra citada (2003), a necessidade de procurarmos uma definição para literatura em qualquer trabalho de natureza teórica. O propósito acaba, presumimos, por ser sempre esse, mesmo que esteja implícito ou secundarizado. Por isso, falar de literatura digital, falar de novas formas de escrever no mundo cibernético, é necessariamente tentar falar do que é ou pode ser a literatura agora, por comparação àquilo que já foi.

É relevante, portanto, a existência de um sentido prático na procura de uma noção que nos possa valer. Nos parágrafos acima, procurámos traçar uma breve história da literatura. Também ela, por certo, ocidentalizada e com as limitações que este contexto necessariamente impõe, com falhas e lacunas que um trabalho objetivo e correto no seu todo não poderia permitir, mas que, ainda assim, traça um caminho simples que nos consegue levar, com rapidez, àquilo que é a realidade do universo literário sem descurar pontos importantes deste mesmo percurso. Procurámos listar alguns tópicos de discussão que possam ajudar na escolha de uma noção da qual possamos, também, partir para o ponto central desta dissertação.

Em suma, e sem descurar quaisquer entendimentos mais abrangentes que possam surgir, optamos por olhar para a literatura como a arte da escrita. Olhamo-la de uma forma, ainda assim, não fechada em si mesma, longe de uma postura estruturalista. Contrariamente, optamos por entendê-la como intimamente interligada ao seu contexto histórico, social, político. Olhamo-la da perspectiva das comunidades interpretativas, assumindo que cada vez mais a busca no campo da teoria literária não é a de descobrir ou desvendar o significado fechado no texto, mas na da atribuição e interpretação de significado através de estratégias interpretativas. Olhamo-la como sendo validada, também, pela crítica de si mesma, e como a própria crítica, e a própria literatura, existem em harmonia e desarmonia com os leitores-escritores de que Stanley Fish nos fala.

CAPÍTULO 2. – MICROLITERATURA: O TWITTER ENQUANTO PLATAFORMA LITERÁRIA

Intelligence may not mean intelligent/ The news may not be new/ From where we are/ To be awake/ May not mean/ To be conscious.

@BZephaniah (2012)

Cada rede social tem, inevitavelmente, características que as distinguem entre si e que levam os utilizadores a optar por uma em vez de outra. O twitter talvez seja, em certa medida, aquela que mais se diferencia das restantes. A premissa é, por definição, a mesma: qualquer utilizador registado pode tanto partilhar situações do seu dia-a-dia, como interagir, de várias formas, com os seguidores que tem (respondendo também via *tweet*, fazendo *retweet* daquilo que um amigo postou, em jeito de aprovação ou identificação, ou apenas clicando na opção de colocar favorito naquilo que alguém disse).

Nomenclatura à parte, o twitter pouco tem, à primeira vista, que se pudesse diferenciar das outras redes sociais. No entanto, quando foi lançado para a *web*, em 2006, o twitter veio trazer uma novidade que faz, ainda hoje, toda a diferença: qualquer comentário, pensamento, ideia, conversa, debate, deveria ser condensado em apenas 140 caracteres (visto que surgiu, também, da ideia de criar online uma forma de um pequeno grupo de pessoas poder trocar mensagens curtas e instantâneas).

Hoje, contando com 302 milhões de utilizadores ativos por mês, 500 milhões de *tweets* enviados por dia, 80% de utilizadores ativos via telemóvel, e contando, acima de tudo, com cerca de 77% de contas de utilizadores fora dos Estados Unidos da América (país onde foi criado) e suportando mais de 35 línguas diferentes, é natural que tenham surgido novas formas de partilhar informação e, também, nova informação a ser partilhada.³ Não pretendemos traçar a cronologia da rede social em questão, ou tentar perceber quando é que a literatura ou a partilha de poesia começou no twitter. Talvez desde a sua criação tenham existido contas onde os utilizadores, por uma qualquer inspiração ou ímpeto poético, se sentiram tentados a partilhar

³ Estes e outros números podem ser consultados na página da empresa, em <https://about.twitter.com/company>, atualizada em 2015.

os seus microtrabalhos. O que interessa é perceber qual a sua importância para a reinterpretação, para a reconstrução, do próprio conceito de literatura ou poesia.

1. Um novo género literário?

A remodelação destes conceitos tem sido feita de maneira constante, especialmente tendo em conta a rapidez com que a cibercultura avança (às arrecuas, poder-se-á dizer) para novas formas de escrita ou leitura, ou para novas maneiras de partilha de literatura, criação comunitária, hipertextual, etc. O twitter veio fortalecer a certeza de que já não é possível olharmos a literatura com os olhos do romance do século XVIII ou XIX.

O mesmo se passa com o aparecimento de dispositivos como o Kindle (da Amazon, associado também a websites como o Goodreads) ou Kobo, aparelho que visa, também, exclusivamente, a leitura, à semelhança do Kindle, descodificando apenas os ficheiros num outro formato, ou de páginas *web* que desafiam por completo a noção mais tradicional do que é a literatura (como o caso, por exemplo, do *website* FanFiction, onde os utilizadores se registam para reescrever histórias diferentes com personagens ou cenários de uma história previamente publicada).

O crescimento do twitter como uma rede social que promova mais do que a conversação entre utilizadores obriga-nos assim a considerar a possibilidade de ter surgido um novo género literário, ou pelo menos uma adaptação daquilo que seriam os géneros que conhecemos. Os nomes vão variando: *twitteratura* (ou *twitterature*) poderá ser o mais memorável (no entanto, foi adotado pela editora Penguin com um outro propósito, a ser explorado num outro ponto do capítulo), mas várias vezes lemos, associado à criação de novas matérias literárias, os conceitos de micropoesia ou microliteratura, nano-ficção, *twihaiku*, ou, simplesmente, *twitter-fiction*. No entanto, importa reter que estes vocábulos nomeiam a mesma coisa: literatura feita em 140 caracteres, e feita das mais variadas formas

Em 2012, foi lançado o festival Twitter Fiction (estilizado como #TwitterFiction Festival, para que, utilizando essa mesma *hashtag*, qualquer utilizador consiga acompanhar *online* o avanço e qualquer atualização do festival), precisamente com o propósito de celebrar a nano-ficção trazida pela rede social, tendo sido todo o festival organizado de forma virtual.

Dois anos depois, a Associação Americana de Editores⁴ associou-se à Penguin Random House com o intuito de encabeçar este mesmo festival, numa segunda edição. A terceira edição, em 2015, aconteceu em Maio, também organizada pelas mesmas entidades. Ao longo dos anos, e seguindo com atenção a *hashtag*, é possível verificar de facto a magnitude do evento, não apenas pelo número de participantes mas, talvez maioritariamente, por permitir que se verifique a quantidade de opções válidas para novas matérias literárias.

Assim, encarando esta condensação em 140 caracteres como um novo género, podemos verificar que este mesmo pode tomar diversas formas; desde pessoas que criam personagens parodiadas, tweetando da perspetiva dessa mesma personagem (as chamadas *parody accounts*), à ficção colaborativa, passando pela criação de várias contas fictícias para contar apenas uma história do ponto de vista de mais do que um personagem, ou simplesmente pela publicação de pequenos poemas ou contos micro. Tudo isto tem lugar no twitter. Podemos visualizar alguns exemplos destas várias ramificações dentro da twitteratura, ou da *twitter fiction*.

No que respeita às *parody accounts*, temos o caso da conta criada por Dan Sinker, onde nos é apresentada a personagem do “Mayor Emanuel”. Nesta conta, o autor vai publicando *tweets* sob a perspetiva da personagem que criou, em discurso direto. De momento, @MayorEmanuel conta com mais de 44 mil seguidores:



Figura 1 – Emanuel, Rahm (MayorEmanuel), “Carl the Intern can’t even make eye contact, (...)”. 24 Feb 2011, 02h34. Tweet.

⁴ Association of American Publishers (AAP) – <http://www.publishers.org/>

E, num registo mais tradicional, são várias as contas que encontramos exclusivamente dedicadas à publicação de micro-poemas:



Figura 2 – Duhig, Ian (@ianduhig), “Folklore”. 11 Mai 2012, 23h29. Tweet.



Figura 3 – Corcoran, Josephine (@And_OtherPoems), “In Little England (...)”. 06 Jul 2016, 23h04. Tweet.

2. Uma rede para escritores e leitores

Não é possível, apesar de tudo, descurar a importância da interação social num *website* como o twitter, visto que esse é, por teoria, o seu principal propósito. Independentemente do tipo de conta que qualquer pessoa possa optar por ter (ou seja, do tipo de *tweets* que publica, podendo ser sobre situações mais pessoais ou quotidianas, ou apenas um espaço de partilha de informações, artigos, músicas, que ajudam a construir uma determinada *online-persona*), a troca de comentários, os *retweets*, ou mesmo a possibilidade de colocar algum *tweet* como favorito, são uma forma de criar ligação com os restantes utilizadores.

O mesmo se aplica, inevitavelmente, a escritores. O twitter acaba por ter várias funcionalidades que permitem que um escritor consiga interagir com os leitores, ou expor alguns **episódios da sua vida quotidiana**, e em simultâneo **promover-se a si, à sua imagem e à sua escrita**. Muitos são os escritores que fazem uso desta rede, e todos eles fazem por aproveitar todas as funções do twitter, tornando-se, também, figuras que proliferam no mundo *online*.

De entre eles, poderemos destacar o autor inglês Neil Gaiman (que qualquer um poderá seguir, através do *username* @neilhimsel), a canadiana Margaret Atwood (cujo *username* é @MargaretAtwood), ou o escocês Irvine Welsh (@IrvineWelsh):



Figura 4 – Gaiman, Neil (@neilhimsel), “I am falling off the world to write. (...)”. 29 Jun 2016, 17h33. Tweet.



Figura 5 – Welsh, Irvine (@IrvineWelsh), “Yes, #Trainspotting by @IYF_Theatre (...)”. 11 Ago 2016, 23h51. Tweet.



Figura 6 – Atwood, Margaret E. (@MargaretAtwood), “Save the Feminist Library from Eviction!” 18 Feb 2016, 11h58. Tweet.

É inegável o facto de que, deste modo, os escritores podem, se assim o quiserem, trabalhar no sentido de serem verdadeiras personalidades cuja relevância é extensível ao mundo digital, ou até nele originada. No entanto, é necessário observar o outro lado de toda a problemática. Sim, o twitter é uma ferramenta útil, que garante, sem dúvida, entretenimento e interação, que possibilita a criação de novas formas de literatura, e que ainda permite que escritores cheguem a mais possíveis leitores, e que ganhem relevância no universo literário. Mas o que é o universo literário? Certamente que vai para além dos seguidores no twitter, do número de favoritos que um *tweet* tem, da quantidade de indivíduos que se conquistam como futuros leitores.

É importante, reconhecendo toda a importância que a tecnologia veio trazer à literatura, perceber também que a mesma pode existir sem tecnologia (pelo menos por agora, não existe uma relação de dependência, mas de complementaridade). Na verdade, uma boa *persona* construída *online* não chega para que se ganhe relevância. Não descurando o carácter subjetivo da boa ou má literatura, certamente se pode concluir que, a existir alguma objetividade, não se utilizará a popularidade numa rede social para confirmar a qualidade literária de uma obra.

Trata-se, assim, de uma questão ambígua. Por um lado, os novos autores só têm a ganhar em termos de promoção de si mesmos e do seu trabalho ao registarem-se numa plataforma suficientemente micro para captar a atenção de fãs incondicionais a possíveis leitores ainda por descobrir. Por outro lado, a parte da sociabilidade proporcionada por esta rede não garante, por si só, qualidade artística visto que a escrita não é definida, nem sequer em parte, pela tecnologia, mesmo que se faça uso de aplicações ou *softwares* de auxílio à escrita, como a Scrivener.



Figura 7 – Demary, Mensah (@mensah4000), “Essays as longform tweets.” 13 Jan 2015, 23h21. Tweet.

É precisamente isto que, num artigo publicado no *site* Electric Literature (intitulado “In Search of Lost Tweets: On Being a Writer on Twitter”), o autor Mensah Demary sublinha. O autor alerta os leitores para o facto de que o mundo digital não é substituto, por enquanto, de uma tarde ou noite de trabalho a escrever, rever, editar, riscar, reescrever, e recomeçar:

“You sit your ass down and you write. Writing, in other words, isn’t sexy work to conduct in the middle of a selfie (no matter how hard we try via Photo Booth on our MacBooks)”

Ainda assim, nas palavras de Demary, existe um tom de aprovação e louvor quanto às possibilidades que o twitter oferece a escritores, nomeadamente quando, sobre a escrita, afirma o seguinte:

“But it is work nonetheless, so we often tweet about it: how many words we’ve written today, how many chapters left to revise, how many rejections pile up in our inboxes. Understand: knowing that you’re not crazy, that there are thousands of other people who also obsess with words, and their placement on the page, and their expression of one’s imagination and ideas, is priceless.”

Em jeito de conclusão, podemos portanto afirmar que uma conta no twitter é, para novos autores que queiram dar-se a conhecer, ou para autores já reconhecidos que queiram manter ou aumentar os seus leitores, uma boa estratégia de promoção, bem como apenas uma forma de interação. Mas, sabendo que existe um lugar para os autores contemporâneos no mundo digital, haverá, também, um espaço para obras canónicas, e para autores considerados clássicos?

3. *Todas las Piedras* e a problemática do Autor

Em 2010, é publicada pela Ediciones Quintaesencia uma edição digital de um conjunto de *tweets* feitos pelo cineasta, escritor, e mago Alejandro Jodorowsky – chama-se *Todas Las Piedras*, e compila poemas e aforismos publicados no seu próprio perfil do twitter durante 500 dias.

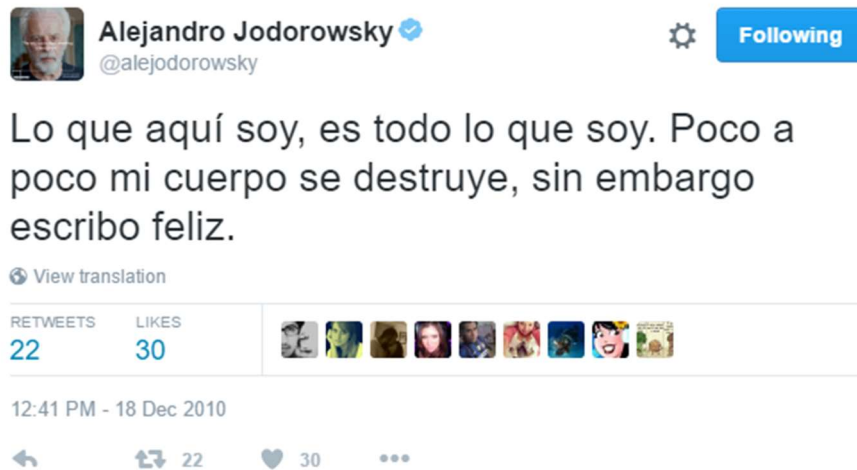


Figura 8 – Jodorowsky, Alejandro (@alejodorowsky), “Lo que aquí soy, es todo lo que soy.”, 18 Dez 2010, 00h41. Tweet.



Figura 9 – Jodorowsky, Alejandro (@alejodorowsky), “30.- Como un árbol/ (...)” 22 Out 2010, 17h20. Tweet.



Figura 10 – Jodorowsky, Alejandro (@alejodorowsky), “No me enseñes la luz, (...)” 22 Jul 2010, 17h25. Tweet.

A editora desculpa-se numa das primeiras páginas:

“La presente edición digital de "Todas las piedras" tiene su origen en la recopilación de los poemas de Alejandro Jodorowsky que él mismo publicó vía Twitter durante los últimos meses del año 2010, quedando así eximida de cualquier derecho legal editorial.”

O que significa isto para um autor? Por um lado, aceitamos a validade da sua criação: falamos de micropoemas publicados diariamente ao longo de meses, uma poesia-nano que tem tanto de haiku tradicional quanto de precisão métrica, e passível de chegar a um maior número de leitores, também os mesmos muito mais interactivos, por se encontrarem num contexto onde uma ação gera outra – tweetar, colocar favorito, retweetar, responder. Por outro, até que ponto não passa o autor para segundo plano numa plataforma em que o alcance de um *tweet* aumenta ao minuto, e cuja proteção é mínima caso se pretenda que a partilha tenha esse mesmo alcance?

Na verdade, é possível “proteger” *tweets*, mas isto significa tão somente só os utilizadores que são adicionados pelo autor podem ver e responder o conteúdo dos tweets desse autor. A própria funcionalidade *retweet* deixa de existir, garantindo que não fica legível para outras pessoas que não os próprios seguidores. Ainda assim, até que ponto estas funcionalidades salvaguardam o autor e a sua importância na obra como um todo?

Para além da questão dos direitos de autor, e da ausência de garantia de que outrem reclame determinado conteúdo como seu, sem dar o devido crédito a quem é, efetivamente, o criador desse conteúdo, qual passa a ser o papel do autor? É imutável, e portanto mantém-se igual? É igualmente proporcional à relevância da obra? Deveria ser? Alguma vez foi?

Em 1967, o teórico Roland Barthes escreve um ensaio intitulado “A Morte do Autor”, no qual defende que o autor e a obra são, ou devem ser vistos como sendo, dois elementos independentes um do outro, apontando ainda para a crítica literária como oferecendo nada mais do que uma interpretação de um determinado texto, ao referir algum tipo de contexto biográfico do autor. Efetivamente, trata-se, em suma, de análise discursiva: ao dizer que o autor tem uma determinada intenção, ao escrever determinada obra, é por si só nada mais do que uma interpretação do crítico, ou, de um modo mais abrangente, do leitor, perante essa própria obra e o conhecimento ou falta dele sobre o seu autor.

“Criticism still consists, most of the time, in saying that Baudelaire’s work is the failure of the man Baudelaire, Van Gogh’s work his madness, Tchaikovsky’s his vice: the explanation of the work is always sought in the man who has produced it, as if, through the more or less transparent allegory of

fiction, it was always finally the voice of one and the same person, the author, which delivered his “confidence.”” (Barthes, 1977:143)

Do mesmo modo, podemos afirmar que o sublinhado pelo autor continua ainda atual: a explicação de um trabalho é sempre procurada no homem ou mulher que produziram esse mesmo trabalho. Porém, importa atender ao facto de que, apesar de o autor continuar a ser um elemento importantíssimo na obra, ele é ainda assim uma figura em declínio. É verdade que não podemos ainda negar o seu protagonismo em alguns casos. A propósito disto mesmo, poderemos olhar para o exemplo dado por Michel Foucault numa palestra igualmente importante para a discussão do papel do autor, denominada “O que é um autor?”:

“When undertaking the publication of Nietzsche's works, for example, where should one stop? Surely everything must be published, but what is "everything"? Everything that Nietzsche himself published, certainly. And what about rough drafts for his works? Obviously. The plans for his aphorisms? Yes. The deleted passages and the notes at the bottom of the page? Yes. What if, within a workbook filled with aphorisms, one finds a reference, a notation of a meeting or of an address, or a laundry list: is it a work, or not? Why not? And so on, *ad infinitum*.” (Foucault, 1998: 207)

Certamente que o autor tem, então, um protagonismo que ainda hoje se evidencia; não são raros os exemplos onde o nome do autor garante venda imediata da obra publicada. Olhando para o assunto de uma perspectiva nacional, temos o caso mais flagrante do poeta Fernando Pessoa, cuja popularidade é tão elevada que mais do que exemplares sem fim da *Mensagem*, vemos nas montras peças de vestuário com o clássico bigode e chapéu do autor, cadernos de notas, crachás, ou malas.

Apesar disto, no entanto, sente-se o declínio da relevância do elemento autoral: “Que importa quem fala?”, questiona Foucault no final da palestra, e questionamo-nos agora do centro de uma era digital onde a obra se propaga a uma tal velocidade que é impossível que o autor a acompanhe para todo o lado. Se, anteriormente, o único mediador entre o autor e o leitor seria, por exemplo, a editora, hoje falamos de uma série de mediadores entre quem escreve a obra – por exemplo, um micro-poema no twitter – e os leitores.

Falamos de mediadores que também são, necessariamente, leitores; mas para além dos *retweets* (que garantem que o nome do autor acompanhe sempre a obra), ou de *tweets* de um ou outro leitor-mediador com uma consciência ética mais desenvolvida que obrigue, ao partilhar determinada obra no seu perfil, a mencionar o autor dessa mesma obra, cada vez mais se facilita um cenário onde os direitos de autor se esbatam e onde fique, centralizada, a obra, o conteúdo criado por esse autor. Que importa quem fala? Que importa quem escreve?

4. Twitteratura e o Cânone

Em 2009, a editora Penguin publica, pela primeira vez, um livro que agrupa mais de 80 das grandes obras da literatura ocidental. Com uma pequena (pequeníssima, na verdade) diferença: do *Beowulf* à *Metamorfose*, não deixando Shakespeare, Dostoevsky, Dickens, Milton, ou mesmo Kerouac de parte, na obra, intitulada *Twitterature: The World's Greatest Books Retold Through Twitter*, estes livros canônicos são recontados através do twitter, dando origem àquilo que os autores, Alexander Aciman e Emmett Rensin, cunharam como *twitterature*, ou, se preferirmos, *twitteratura*.

Assim, a *twitteratura* mais não é, seguindo a aceção original da palavra, do que a reinterpretação, usando inclusivamente vocábulos do universo *online* e expressões da gíria da internet, de grandes clássicos da literatura, para, de acordo com os autores, poupar aos leitores a maçada de ler a magnífica *Odisseia*, ou a tragédia que é *Anna Karenina*.

The Odyssey

by Homer

@IthacaOnMyMind

Dawn and her rose-red fingers fingered herself. Another morning!
God, this island is terrible.

Calypso wanted to marry me. Bitch. Who does she think I am? I
have a wife! Thank the Gods for allowing my escape.

We landed on an island. Found a cave filled with food. How
convenient.

Uh oh. This cave is a giant's lair. He has a taste for cheese, and my
companions. He also has only one eye. Trying to keep from
laughing.

Got him drunk. Put a hot poker in his ONE EYE when he blacked
out. That will show him – if he could see. LOL. Time to leave.

Damn. Poseidon pissed. How was I supposed to know One-Eye
was his son? What Olympian whore did he sleep with to get an
issue like that?

Escaped again. Found another island. Some hot babes up ahead.
I'm married but it's been years. Can't hurt. A guy needs to get his
freak on.

On the road/sea again. Heard about some sea monsters up by Sicily? Anybody else hear about this?

@TheTemptations: Nice song girls, but we can't stop! @ MyMen: Tie me tighter, hurry!

Found sea monster: a billion-headed fucker who totally trashed my ship and killed all the crew. Getting sucked into a whirlpool now. Sigh.

So I'm passed out after the accident, lying naked on some rock, and this girl shows up.

Talk about embarrassing, this is worse than when we caught Achilles with his... cousin.

These guys can help me, but their wine is MAAAAD strong, I haven't been this trashed since Junior Prom.

Finally home. Everything good! Wait, who the fuck are these dudes hitting on Penelope?

Figura 11 – A Odisseia, de Homero. Adaptada em tweets pelo utilizador @IthacaOnMyMind. Publicada na obra Twitterature: The World's Greatest Books Retold Through Twitter

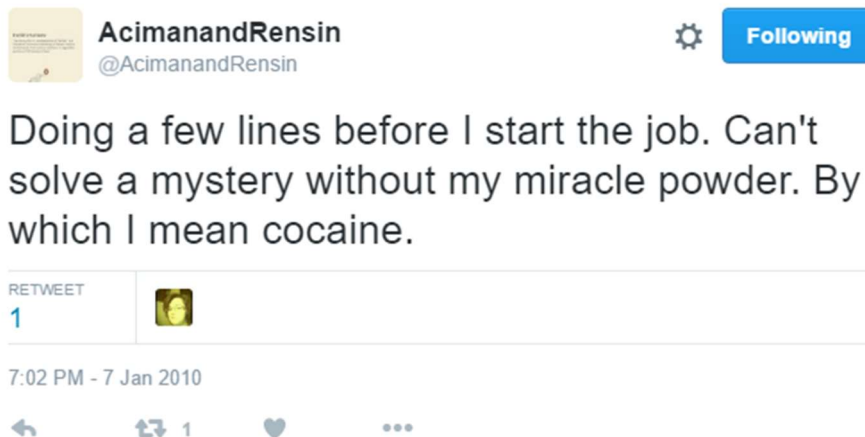


Figura 12 – Aciman, Alexander, e Emmett, Rensin (@AcimanandRensin), “Doing a few lines before I start the job” 7 Jan 2010, 19h02. Tweet – referência a Sherlock Holmes, publicado também em Twitterature: The World's Greatest Books Retold Through Twitter

Segundo os autores, conforme se pode ler na introdução da obra, o propósito do livro é mesmo o de traduzir estas grandes obras para a voz do twitter:

“We take these Great Works and present their most essential elements, distilled into the voice of Twitter - the social networking tool that with its limit of 140 characters a post (including spaces) has

refined to its purest form the instant-publishing, short-attention-span, all-digital-all-the-time, self-important age of info-deluge - and give you everything you need to master the literature of the civilized world.” (Aciman, Rensin, 2009)

Paradise Lost

by John Milton

@MorningStarlet

FALLING UNTO THE ABYSS!!!! I'll talk more about why in several hundred pages to avoid any confusion.

OH MY GOD I'M IN HELL.

'Tis Pandemonium down here. Would ROFL but it's very hot.

I'm bored. I'm the chairman of the board. My compatriots are r-tards. Inaction? Is that the best we can do? We art fucking demons!

Sitting on our asses waiting for an apology from G-d isn't exactly renegade. Pussies.

Figura 13 – Paraíso Perdido, de John Milton. Adaptado em tweets pelo utilizador @MorningStarlet. Publicado na obra Twitterature: The World's Greatest Books Retold Through Twitter.

Trata-se, acima de tudo, de adaptar os livros aos leitores, ou de adaptar histórias (mais propriamente a forma de as narrar) à realidade em que vivemos. No entanto, e certamente não sendo a intenção de Aciman e Rensin de diminuir a importância destes autores e das suas obras, a verdade é que esta adaptação, ou reinterpretação, é também um espelho daquilo que é, no fundo, o mundo para o qual temos de adaptar ou reinterpretar o que foi outrora escrito. É talvez retirar importância às páginas escritas por Shakespeare, e defender que, 140 caracteres de cada vez, é possível ler-se uma versão mais reduzida (com piadas em *caps lock* ou acrónimos do calão *online*) com todo o facilitismo desejado.

Não se pretende, aqui, uma atitude derrotista ou cética em relação ao que vai sendo feito para também arranjar espaço para os clássicos, ou para os tornar mais acessíveis e compreensíveis para um maior número de pessoas. Não se pretende, de facto, essa postura, até porque mais tem sido feito para aumentar esta acessibilidade aos clássicos, e que não passa por uma reinterpretação dessas obras.

Por exemplo, a conta @UlyssesReader, registada no twitter desde fevereiro de 2013 (e criada pelo finlandês Timo Koola), tem até aos dias de hoje publicado, dentro dos limites

impostos pelo *site*, a obra de James Joyce na íntegra, sem qualquer tipo de alteração, apenas para que qualquer seguidor deste utilizador possa, devagar, pausadamente, ler *Ulisses* de uma maneira alternativa.

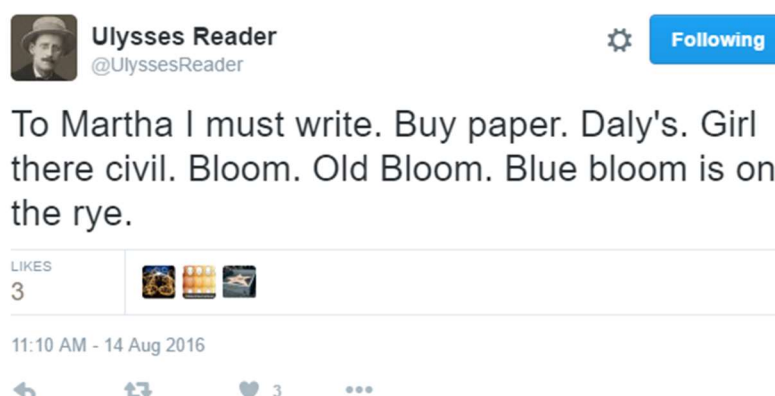


Figura 14 – Ulysses Reader (@UlyssesReader), “To Martha I must write. (...)” 14 Ago 2016, 11h10. Tweet.



Figura 15 – Ulysses Reader (@UlyssesReader), “End of The Project Gutenberg EBook. (...)” 29 Jun 2016, 15h30. Tweet.

A twitteratura não veio para destituir o Cânone Ocidental. De todas as reprimendas que se possam fazer à forma como o Cânone está organizado, de todas as críticas que se possam tecer quanto às obras que são consideradas canónicas, nenhuma se pode relacionar com a sua qualidade estética, a qual nenhuma reinterpretação poderá igualar. Dizer isto, no entanto, não equivale a dizer que a twitteratura (enquanto adaptação dos clássicos da literatura ocidental ao universo digital) se trate apenas de uma brincadeira. Poderá ter surgido de um qualquer intuito humorístico de agrupar *tweets* de várias contas registadas no *site* apenas para tornar Édipo mais risível, ou a entrada no Inferno de Dante menos assustadora. No entanto, a sua relevância está,

precisamente, no facto de que, não se tratando de um substituto para estes autores, a twitteratura é uma forma de criar interesse por e de facultar acesso a estas obras, retirando-as das mãos de uma qualquer elite literária e dizendo que, ainda que reescritas de uma forma completamente diferente, estas obras são para qualquer pessoa.

5. Twitterbots – literatura em código?

Até agora, temo-nos questionado sobre a forma como o Homem tem vindo a criar literatura *online*, mais concretamente no twitter. Falamos de um novo género literário, ou, em alternativa, apenas de uma forma nova de veicular géneros existentes, e portanto de um meio. Do mesmo modo, podemos falar de readaptações válidas de obras canónicas, ou, contrariamente, de um facilitismo de uma geração milenar demasiado amedrontada para começar a ler Joyce. Falamos de formas inovadoras de escrever – micro-poesia, nano-ficção – ou de repetição de métodos que existiam anteriormente? De que modo pode a criação literária online ter a mesma validade do que a criação literária como a conhecemos? Falamos de uma criação humana, em todos os casos acima referidos.

Mas serão os mesmos critérios aplicados à literatura gerada via código computacional? Serão as respostas iguais? Será igualmente válido?

Olhando especificamente para o caso do twitter, podemos falar dos chamados *Twitterbots* (ou *twitter robots*), programas criados para criar publicações automáticas na referida rede social. O propósito inicial poderá ir um pouco para além de publicações feitas pelo próprio bot; em termos informáticos, estes *bots* são armazenados em *clouds*, fazendo uma conexão direta com o *feed* (ou página inicial) do twitter (sem haver a necessidade de haver um *login*, através da página web ou da aplicação – ou *app*. – para outros dispositivos), de modo a que automaticamente sejam enviados *tweets*. Por norma, são *tweets* com *spam* (lixo eletrónico) promocional, ainda que, noutros casos, possamos encontrar *bots* mais interativos, onde mediante a utilização de determinada palavra chave por um utilizador da rede social, é gerada uma resposta ou feito um *retweet* automático pelo *bot*.

Até aqui, não se trata de nada muito surpreendente. Mensagens de *spam* são-nos cada vez mais familiares e programas que façam publicações automáticas não são elementos estranhos nesta era digital. Importa agora centrar a nossa análise noutro tipo de *twitterbots*, não *spammers* nem promocionais, mas *bots* criativos. A forma como são criados e partilhados estes

bots mantem-se: armazena-se o programa numa nuvem computarizada e injeta-se o conteúdo diretamente para o *feed* da rede social. O que é alterado é o conteúdo. Existe o caso, por exemplo, do @everyword que, tal como o próprio nome de utilizador indica, tweeta todas as palavras da língua inglesa a cada 30 minutos, todos os dias, desde 2007.



Figura 16 – everyword (@everyword), “étui” 7 Jun 2014, 15h30. Tweet.

Este *bot*, criado pelo poeta e programador Adam Parrish, percorreu todas as palavras existentes na língua inglesa, terminando no dia 7 de Junho de 2014. Conta, neste momento, com mais de 75 mil seguidores. O criador do projeto, numa entrevista ao jornal britânico *The Guardian*, desvenda o propósito:

“One of the purposes of @everyword is to raise the question of whether it's possible to have a canonical list of the English language. To me, the obvious answer is no. We come up with new words all the time. We have rules about what can and cannot be words and linguists don't know where to draw the line any more.”⁵

É natural que a própria língua e a sua evolução comece a ser questionada num contexto digital. É, de igual forma, natural que vozes se levantem para contradizer essas questões, que de um ponto de vista mais tradicional haja quem defenda que “sext” não é uma palavra e que, consequentemente, não deveria ser tweetada por um *bot* cujo propósito é o de publicar palavras reais da língua inglesa. E se é verdade que algo tão elementar como a língua levanta questões imediatas e opiniões necessariamente antagónica entre si, que dizer da literatura?

⁵ Entrevista ao autor e programador Adam Parrish, “Creator of @everyword explains the life and death of a Twitter experiment”, publicada na versão *online* do jornal *The Guardian* a 04 de Junho de 2014, dias antes de ser publicado o último *tweet* do *bot*.



Figura 17 – everyword (@everyword), “sext” 9 Fev 2013, 18h30. Tweet.

Olhemos, então, para um outro *bot*, talvez o mais mencionado sempre que a literatura online, e concretamente no twitter, é o assunto central: o Pentametron (@pentametron).



Figura 18 – secção “Bio” do perfil do twitterbot Pentametron

O Pentametron é um *bot* criado por Ranjit Bhatnagar, com um funcionamento relativamente simples: este programa percorre o feed de todo o Twitter de hora a hora, fazendo automaticamente *retweets* de publicações aleatórias, de modo a rimarem uma com a outra.

Utilizando um algoritmo para identificar essas publicações, os *retweets* são posteriormente feitos num pentâmetro iâmbico (a métrica utilizada em vários sonetos e peças de Shakespeare), sendo depois publicados no site oficial do *bot*, www.Pentametron.com, em sonetos de 14 linhas.

Na maioria dos casos, os sonetos não fazem qualquer tipo de sentido. Assemelham-se mais a exercícios surrealistas ao estilo do *cadavre exquis* (desta vez feitos por código computacional) do que a sonetos shakespearianos (em termos, pelo menos, de conteúdo – em forma, sabemos que são bastante semelhantes). E, apesar disso, este *bot* já foi convertido em livro (disponível para consulta no site do Pentametron), com um título igualmente surreal: *I got an alligator for a pet*.

I got an alligator for a pet!

A novel by @pentametron

Chapter I

*the lakers better win tomorrow tho
I don't remember starting anything ..
i love a good opinionated tweet
I am a master of the metal string
Imagine Dragon's album on repeat.*

*Why isn't Tori Kelly famous yet?
Man Vs. Food in half an hour woo
We'll wright a letter to the alphabet
Allergic to retarded questions too*

6. Literatura em código – outras considerações

Em 2013, a Universidade de Stanford arranca com uma competição de poesia *slam* em código computacional, evento organizado por dois alunos – uma estudante de estudos alemães, um estudante de teoria musical e acústica computadorizada, denominado, precisamente, *Code Poetry Slam*.

À semelhança do que acontece em qualquer competição de poesia *slam*, a ideia é de que os participantes declamem os seus poemas. Acrescentemos, a isto, o facto de que a poesia declamada neste concurso em particular é gerada através de código, criada através de linguagem de programação. O intuito é o de descobrir o potencial poético de uma linguagem de comandos – será possível expressar emoções através de uma linguagem, na sua génese, matemática? Podemos falar de qualidade estética num poema em HTML?

Importa portanto referir que a poesia em código ou, genericamente falando, a literatura em código, não são conceitos que fiquem limitados ao contexto do twitter, mas que são, ainda assim, conceitos que, talvez de tão recentes, ainda não apresentam uma definição trabalhada ou analisada em detalhe. Na página da Universidade de Stanford, referente à competição de *slam*, é apresentada a seguinte proposta de definição:

“Code Poetry means different things depending on who you ask. For a start, it can mean poems, written in a programming language, that are meant to be read purely as words on a page (see **Code {Poems}**⁶); code that aims for elegant expression within severe constraints, like a haiku or a sonnet (...) or code that generates automatic poetry (...)”⁷

As questões sobre a validade deste tipo de produto literário são compreensíveis. De facto, acaba por ser um produto da mente humana, com um outro tipo de mediação: a codificação informática.

Contudo, até que ponto não é esta codificação um limite? Até que ponto este limite não implica questionar se se trata, verdadeiramente, de literatura? Encontramo-nos ainda perante a arte da escrita? Falamos de uma arte matemática da escrita? A partir do momento em que temos autores e um público-alvo, intenção e uma comunidade interpretativa, podemos olhar para esta literatura codificada do mesmo modo que olhamos para a literatura tradicional? E é o resultado desta forma de escrever assim tão diferente dos exemplos que temos à nossa disposição de literatura tradicional?

Interessa que nos centremos nesta noção próxima do senso-comum de que a História é cíclica, e de que esta certeza também se aplica à literatura. Se, por um lado, é mais do que certo

⁶ Code{Poems} é um projecto criado por Ishac Bertran, em 2012, com o intuito de, em conjunto com outros colaboradores, criar poesia através de diferentes tipos de código de programação (HTML, C++, Java, ou Applescript, por exemplo). No seguimento deste projeto, foi publicado um livro, intitulado, também, de *Code{Poems}*, que conta com 55 poemas, seleccionados dos cerca de 200 submetidos por vários autores de 30 países diferentes.

⁷ Esta definição encontra-se disponível para consulta em: <http://stanford.edu/~mkagen/codepoetryslam/>

de que caminhamos, hoje, por caminhos nunca antes trilhados, e vamos, aos poucos, criando novos conteúdos ou, pelo menos, desbravando novas maneiras de criar e partilhar conteúdos, é também certo de que, por outro lado, estamos apenas perante mais maneiras que a mente humana encontra, como tem encontrado ao longo dos tempos, para, precisamente, criar e partilhar.

Para encerrar esta ideia de que existe também validade na literatura gerada através de programação, ir-nos-emos centrar em dois exemplos que ajudam a ilustrar o facto de que a literatura funciona de forma cíclica e a revelar que, apesar de, em termos de contexto tecnológico, nos encontrarmos muitos passos à frente do que onde nos encontrávamos no século XX, por exemplo, continuamos a optar por elementos que não são assim tão inovadores, apesar de tudo.

6.1. O aleatório na Literatura –*le cadavre exquis*, técnicas cut-up, e código

Em primeiro lugar, poderemos olhar para o exemplo dos jogos surrealistas dos anos 20, nomeadamente os chamados *cadavres exquis* – jogos colaborativos que seguiam uma determinada ordem (por exemplo: adjetivo-nome-advérbio-verbo-adjetivo-nome), sendo que cada jogador só poderia ver a última palavra que o jogador antes de si tinha escrito. O resultado? Uma mixórdia de palavras sem sentido que, à força do poder da sintaxe, permitia que a frase estivesse, apesar de tudo, correta. Nomes como André Breton ficaram inevitavelmente associados à atividade, sendo que este género de jogo acabou por ter também o seu lugar no movimento surrealista português, pela mão de autores como Mário Cesariny.

A este propósito, refere o autor Fernando Azevedo que os cadáveres esquisitos “não obedecem às preocupações de natureza teleológica que supostamente orientariam ou comandariam os modos dominantes da linguagem comunicativa e funcional” (Azevedo, 2000: 75-76) e que “contrariando os usos comunicacionalmente institucionalizados (...), estes jogos, testemunham, de facto, um desejo de modificação do ‘statu quo’ vigente, desejo esse que, atendendo à situação pressupositiva complexa que contextualiza estes actos de enunciação, não poderia ser concretizado de outras formas explicitamente mais visíveis” (*ibid.*).

Tocam-se estes jogos surrealistas, portanto, pela sua natureza transgressiva do *mainstream*, com os exemplos mencionados anteriormente de *twitterbots*, ou poesia em código. Por certo que existem pontos essenciais de divergência que não podemos ignorar: falamos, nos

jogos surrealistas, de algo que, ainda que tendo um carácter aleatório, continua a ser mais intencional, por partir diretamente de seres humanos, do que algoritmos a seleccionar *tweets*. No entanto, é possível observar os pontos em comum entre estas duas vertentes literárias.

De uma forma um pouco mais óbvia, temos também o exemplo da **técnica cut-up** (do francês *découpé*), também iniciada nos anos 20, mas recuperada, entre os anos 50 e 60, pelo autor que lhe é mais associado, William S. Burroughs. O próprio nome também revela, por si só, a premissa: um determinado texto é recortado e separado, sendo depois rearranjado de modo a criar um texto completamente diferente.

Importa referir a perspetiva de Robin Lydenberg:

“By disrupting the conventions of narrative and logical sequence through cut-up prose, the fiction writer and the critic are merely practicing in an extreme form the challenge to tradition which accompanies any innovative literary venture.” (Lydenberg, 1978: 414)

De facto, falamos sem qualquer questão de um método de criação literária que prime exclusivamente pelo aleatório, o que faz com que seja igualmente transgressivo perante a ficção dita tradicional, ou perante a forma tradicional de escrever ficção. Desde dadaístas como Tristan Tzara a beats como William S. Burroughs, este método ficou necessariamente associado ao imprevisto, ao inesperado, ao derivado do acaso. De que modo difere a técnica cut-up do trabalho automatizado do *bot* Pentametron? A premissa é essencialmente a mesma, a de criar conteúdo a partir de conteúdos já existentes, selecionados de forma aleatória.

Muitos outros exemplos de técnicas narrativas existem, e em muitos deles conseguiríamos encontrar semelhanças suficientes reveladoras de que a inovação tecnológica no campo literário tem muito de *ground-breaking*, mas vai, sem dúvida, buscar à história da literatura e da narrativa técnicas que podem ir até séculos antes do aparecimento de *sites* como o twitter – o caso das **histórias round-robin** do século XIX, ou da **escrita automática** do início do século XX, ou do **fluxo de consciência**, marcado por Virginia Woolf, Marcel Proust, ou James Joyce.

CAPÍTULO 3. – ANÁLISE: TWITTERATURA

When he finished his lecture he took off his glasses

And methodically started eating them, lens first. That should amuse them.

@george_szirtes (2016)

Partimos assim do pressuposto de que é possível consagrar o twitter como mais do que uma rede social. Talvez, em certa medida, se possa afirmar o mesmo sobre outras redes sociais: em qualquer espaço *online* que implique partilha de conteúdo, e que permita que o conteúdo seja em formato de texto, pode haver lugar para criação e partilha de conteúdo que pretenda ser literário (por parte de quem cria) ou que seja, pelo menos, entendido como tal (por parte de quem lê). Pretendendo ser rigorosos, o próprio formato de texto não é o único através do qual se pode criar e partilhar peças literárias.

Mencionámos anteriormente, a título de exemplo, a literatura visual, ou o caso da poesia *slam*, firmada no conceito de literatura oral. Se, por um lado, é verdade que em mais do que uma rede social podemos encontrar exemplos destas várias maneiras de fazer literatura, é, por outro lado, igualmente verdade que muitas dessas plataformas privilegiam um ou outro formato em específico. *Websites* como o **flickr**, por exemplo, ou o português **olhares**, direcionam-se mais para as artes visuais, e neles é possível encontrar utilizadores que combinam texto com fotografia, pintura, ou colagens que posteriormente digitalizam. Do mesmo modo, o **YouTube**, plataforma que preza o formato em vídeo, parece o espaço ideal para contas de poesia *slam* ganharem fama através de subscritores, troca de comentários, e partilha dos vídeos noutras redes sociais.

Estaríamos portanto à espera de que a literatura, no sentido mais tradicional do termo, surgisse *online* em *websites* e redes sociais criadas com esse intuito – **blogspot** e **wordpress**, muito relacionados com *blogging*, ou espaços ainda mais específicos, como o **WritersCafe** ou o **Wattpad**, onde os utilizadores se registam com o propósito primordial de escrever e partilhar a sua escrita.

De facto, não é de todo errada a ideia de que é nestes espaços da *web* que se podem encontrar matérias literárias, de prosa a poesia, de contos a romances, de haikus a sonetos.

Contudo, importa atender ao facto de que hoje a própria *web* vai tendo limites mais ténues e *sites* que inicialmente surgiram com um propósito muito direto (por exemplo, troca de mensagens ou interação entre utilizadores) passam a, por serem geridos por humanos, para humanos, ganhar outras características e a ter outros desígnios. Logo, não é surpreendente, e nem já sequer questionável, a existência do twitter como plataforma literária, cujas peças literárias, também designadas por *tweets*, têm validade e são reconhecidas como tal nem que seja pelo grupo de seguidores que cada autor, também designado por *user*, vai ganhando.

Pretende-se, contudo, perceber se existe algum tipo de padrão que caracterize o que é escrito no twitter, se existem traços comuns entre utilizadores ou *tweets*: sobre o que se escreve? Como é escrito? Ou ainda, e no fundo: A que tipo de literatura se presta esta rede e os seus utilizadores? Basta o formato, pela sua diferença, para permitir que os *tweets*, a longo prazo, permaneçam olhados como forma literária válida? Tratar-se-á de uma moda, condenada ao fracasso?

1. 140 caracteres e as suas implicações

Parece-nos relativamente consensual que o primeiro e mais imediato denominador comum identificável entre aquilo que por ora poderemos designar como ***tweets literários*** será, de forma inevitável, o tamanho dos próprios *tweets*. Sabemos já que cada *tweet* tem o limite máximo de 140 caracteres – espaços incluídos. Desse modo, é incontornável que todos os *tweets* tenham esse mesmo número, ou menos. Refere o autor B.C⁸, no artigo publicado no The Economist, intitulado “Aphorisms in the internet age - The charms of Twitterature”, a esse propósito:

“In such limited space, pacing, punctuation and voice have added relevance. Whereas poets may debate where to place a line break or a novelist questions how best to organise stories into chapters, a writer on Twitter thinks carefully about where to place a comma, or whether a semi-colon might work better. (...) For true Twitterature, tempo and tone must match to make Tweets stand out—and up—on their own.” (B.C., 2016)

⁸ Quanto ao anonimato dos autores do The Economist, é relevante ler o artigo publicado a 4 de setembro de 2013, no *site* do jornal, intitulado “The Economist explains itself - Why are The Economist’s writers anonymous?”. Esclarece o jornal: “The main reason for anonymity, however, is a belief that what is written is more important than who writes it.”

Podemos afirmar que existe uma espécie de métrica que se cumpre para cada verso tweetado. Tal como em outros formatos da poesia, também no twitter a forma que é imposta ao poema obriga o poeta a ter em conta elementos como a pontuação, ou o ritmo que confere às palavras. Caso não pretendamos denominar qualquer *tweet* literário de matéria poética, verdade também é que qualquer que seja a forma literária escolhida, o autor terá de a condicionar aos caracteres que lhe são disponibilizados.

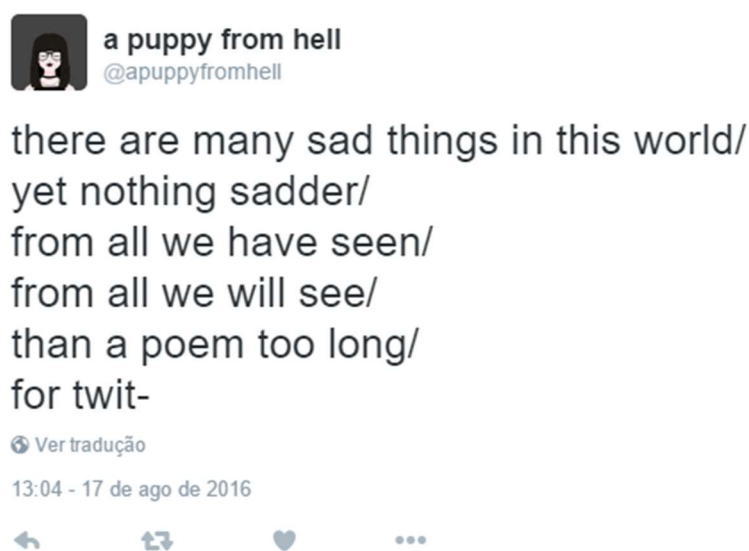


Figura 19 – a puppy from hell (@apuppyfromhell), “there are many sad things in this world/ (...)” 17 Ago 2016, 13h04. Tweet.

Assim, é incontornável considerar o limite de caracteres como algo característico visto que, precisamente por se tratar de uma limitação, implica a existência de um determinado tom, a seleção de determinadas palavras (por exemplo, utilização de calão, ou simplesmente abreviaturas ou siglas), ou a escolha de que pontuação utilizar.

E ainda que qualquer autor passe por um processo de escolha de palavras, a verdade é que o exercício torna-se muito particular quando existe uma limitação tão exata – por muito que se tente, qualquer escrito só é publicável se tiver, no máximo, os 140 caracteres.

Ainda assim, esta limitação traz tanto de negativo como de positivo. Por um lado, cinge os autores a escolhas mais específicas, por outro, permite um exercício de criatividade maior. Por exemplo, poderemos aqui referir os chamados contos de seis palavras (*six word stories*) ou aos poemas de seis palavras (*six word poems*) que, tal como o nome indica, se caracterizam por contar uma estória em apenas seis palavras, da forma mais clara possível.

Este género de projeto não é novo; não nasceu com o twitter e, quando muito, terá ganhado mais visibilidade através desta e de outras redes sociais.

1.1. O caso das *Six Word Memoirs*

O ano era 2006 e o projeto, “Six-Word Memoir”, nasceu na SMITH Magazine, como exemplo claro da chamada ficção *flash*. Desde então, mais de um milhão de contos foi publicado no *site*, Six-Word Memoirs (<http://sixwordmemoirs.com>).

Antes do projeto da SMITH, porém, a ficção *flash* já tinha o seu lugar marcado no quadro literário contemporâneo. Apesar de não haver uma definição clara do número de caracteres ou do tamanho da obra literária para que a mesma seja considerada ficção *flash*, é seguro partir do pressuposto de que este tipo de ficção implica que uma estória seja contada em poucos caracteres, palavras, frases. Um dos exemplos mais referenciados de ficção *flash*, ao qual se atribui o cunho (sem certezas) de Ernest Hemingway, é precisamente o de um conto de seis palavras:

“For sale: Baby shoes, never worn.”

Assim, pegando na ideia de ficção *flash*, ou microficção (os conceitos podem variar, sendo que, por definição, todos têm as mesmas características – uma estória que, não sendo necessariamente curta, é contada com a maior brevidade possível), a SMITH convidou os seus leitores a que, eles próprios, escrevessem a sua história de vida em seis palavras, partilhando-as no próprio *site* (em www.smithmag.net) ou submetendo-as à conta do twitter da revista. Um ano depois, em 2007, a Harper Perennial passou a ser a editora da publicação em papel dos livros *Six-Word Memoir*.

Desde então passaram quase 10 anos (o projeto da SMITH Magazine começou em Novembro) e existem vários *sites* dedicados a este tipo de ficção, concursos e desafios literários espalhados pela *web* que se destinam a autores que pretendam partilhar fugazmente qualquer poema ou conto. Seis palavras, outras vezes doze, o que importa é, no fundo, o desafio em si: como é que a voz do autor muda, perante esta limitação? De que modo muda a sua escolha de palavras? E, no caso do twitter, considerando que não se podem ultrapassar os 140 caracteres (existem alguns projetos para contrariar este limite, no entanto, nenhum deles que tenha sido

efetivado – qualquer utilizador continua sem conseguir tweetar 141 caracteres diretamente na sua página), que efeito poderá esse facto ter no conteúdo que é criado e partilhado?

2. Justiça social em verso – os *Social Justice Warriors* no twitter

Historicamente, o termo justiça social tem uma origem prévia à do twitter. Contudo, se há termos que são recuperados e adequados à era digital onde nos encontramos, este será, por certo, um deles. Com o recente e crescente interesse no debate relativamente a questões sociais – multiculturalismo, feminismo, identidades de género, o movimento *#BlackLivesMatter*, a gradual discussão sobre a chamada “cultura do estupro”, o término dos tabus perante distúrbios mentais como a depressão ou a ansiedade –, é uma fatalidade o facto de as redes sociais serem um elemento central para a existência desse mesmo interesse. O twitter não é, portanto, uma exceção. E, apesar de poder ser usado como um termo pejorativo, a verdade é que os chamados *social justice warriors* (guerreiros da justiça social, normalmente escrito como *SJW*) estão presentes, orgulhosamente, também no universo literário digital.

Importa referir que a esmagadora maioria dos *tweets* escritos em torno desses assuntos não terá um carácter propriamente literário. São feitos em tom de desabafo ou crítica, muitas vezes com palavras de *slang*, abreviaturas, sem qualquer intenção aparente de apresentar um objeto literário em formato de *tweet*. Recordemos que partimos do pressuposto que, para assumir algo (neste caso um *tweet*) como sendo literário, é necessário que haja a validação do que foi escrito como tal, bem como uma intenção de que o seja, por parte do autor.

Mais concretamente, estaremos a considerar utilizadores que em determinado momento se intitulem como autores ou poetas, seja em biografia ou em *tweets*, ou que caracterizem os seus *tweets* como literários. Do mesmo modo, teremos em atenção qualquer tipo de *reply* ou *retweet* a um *tweet* onde outros utilizadores validem e qualifiquem esse mesmo *tweet* como literário, de algum modo. Deixaremos em anexo alguns exemplos.

Contudo, existem alguns utilizadores que fazem uso da rede social com o propósito de, através de poemas, aforismos, ou pequenos devaneios literários, abordar determinados assuntos que têm tido uma presença fulcral *online*. O uso da literatura como instrumento crítico não é exclusivo do twitter, na *web*. Na verdade, é com relativa facilidade que se encontram poemas,

crônicas, contos, em *sites* como o **facebook** ou mesmo o **YouTube**. Tomemos como exemplo a anteriormente referida poesia *slam*.

Cada vez mais presente no **YouTube**, através de contas como a **Button Poetry** (uma organização do Minnesota que desenvolve um sistema de produção, distribuição, promoção e *fundraising* de poesia de performance, segundo a informação disponível na sua página *online*), a poesia *slam* que é feita nos dias que correm parece manter um determinado padrão de temáticas abordadas. Acedendo ao canal do youtube da Button Poetry, por exemplo, que conta com quase 560 mil subscritores, e mais de 120 milhões de visualizações, basta reparar nos títulos dos poemas:

- Danez Smith – “Alternate Heaven for Black Boys”
- Blythe Baird – “For The Rapists Who Called Themselves Feminist”
- Crystal Valentine – “And the News Reporter Says Jesus Is White”
- Sabrina Benaim – “Explaining My Depression to My Mother”
- Doc Luben – “14 Lines from Love Letters or Suicide Notes”

Do mesmo modo, também no twitter encontramos a presença de conteúdo literário relacionado com assuntos sociais, de utilizadores como @tywrent, @seraphimkeats ou @MotherbirdPoem. Podemos, logo numa primeira fase, atentar na biografia que cada um destes *users* tem no seu perfil; todas identificam, de imediato, o que se pode esperar que seja tweetado:

Tyler Ford
@tywrent

“agender writer, speaker, & media personality // pronouns: they/them // business & booking: tywrent at gmail”

Keaton St. James
@seraphimkeats

“tiny trans boy. part-time poet, full-time angel enthusiast.”

**Sidrah // **
@MotherbirdPoem

“Toronto-based feminist poet, writer, and activist.”

Tehlor Kinney
@tehlorkay

“divinating xicana feminist. just-hearted harpy. warrior poet. find me in the trees.”

Mais do que a biografia que cada utilizador escolhe, é importante considerar o conteúdo que é partilhado, sendo que muito deste é conteúdo literário, classificado explicitamente como tal pelos próprios autores, independentemente de ser partilhado via *link* ou de ser tweetado de forma imediata no perfil. Importa referir que nem todos os *tweets* literários são publicados em forma de *tweet*. Apesar de existir um padrão imposto pela limitação de caracteres, conforme mencionámos no ponto acima, não é obrigatório que todos os poetas e autores no twitter apenas escrevam os seus poemas de acordo com as normas da rede social.

Em todo o caso, essas normas são fáceis de contornar – a esmagadora maioria das páginas *online* tem sempre a opção de partilhar o conteúdo da página (*share*), podendo qualquer pessoa escolher a rede social onde quer partilhar essa mesma ligação. Assim, qualquer autor que escreva noutra *site* ou página tem sempre a possibilidade de, escolhendo a opção *share*, partilhar no twitter uma ligação que respeite os 140 caracteres e que, simultaneamente, permita que os seus seguidores possam ler conteúdo literário mais longo.

Contudo, e independentemente de como o conteúdo literário é apresentado, a verdade é que, na maioria dos casos, havendo um utilizador que se identifique de forma explícita como escritor, é comum que muito do seu conteúdo seja literário. Apresentamos alguns exemplos dos utilizadores anteriormente mencionados:



Figura 20 – Tyler Ford (@tywrent), “I’m so tired of empty statements.” 11 Jul 2016, 22h43. Tweet.



Figura 21 – Tyler Ford (@tywrent), “ecstatic that my poem, ‘too much’ (...)” 2 Jul 2015, 14h57. Tweet.

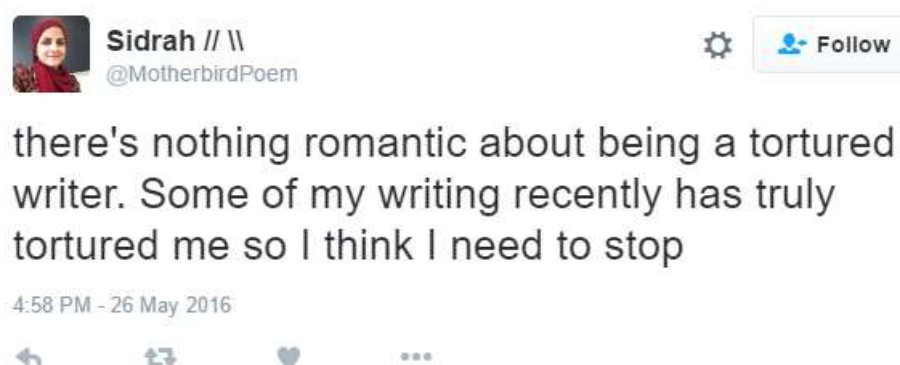


Figura 22 – Sidrah (@MotherbirdPoem), “there’s nothing romantic about being a tortured writer.” 26 Mai 2016, 16h58. Tweet.



Figura 23 – Tehlor Kinney (@tehlorkay), “something dark we don’t always discuss about intersectionality is (...)” 12 Jun 2016, 22h23. Tweet.

3. O Eu e o *tweet* diarístico

Importa também referir a forte vertente diarística existente no conteúdo, literário ou não, partilhado no twitter, e é relativamente fácil perceber porquê. Em primeiro lugar, basta que se considere o intuito primordial que esteve por detrás da criação desta rede social - trocar mensagens imediatas num círculo pequeno de amigos ou conhecidos, o que, por si só, parece implicar que se partilhem desabafos, combinem encontros, contem episódios quotidianos, etc.



Figura 24 – Ekphora (@ekphora), “I feel a loneliness so deep I think I was born with it.” 22 Ago 2016, 05h29. Tweet.

Em segundo lugar, basta que tenhamos em conta a mensagem que surge sempre que algum utilizador pretende enviar um *tweet* para a TL: “What's happening?”. O presente contínuo, tempo verbal que, na língua inglesa, é utilizado quando se pretende descrever ações que estão a acontecer no momento da fala ou que, no limite, acabaram de acontecer, ilustra na perfeição a importância da atualidade no conteúdo do twitter. E, claro, a própria pergunta – *o que está a acontecer?* – parece comprometer o utilizador a partilhar algo do seu dia-a-dia que tenha acabado de acontecer ou que esteja a acontecer no momento.



Figura 25 – Senhor Qualquer (@surtossurreais), “Um dia inteiro a base de desinteresse.”. 31 Ago 2016, 18h23. Tweet.

Em terceiro lugar, se qualquer utilizador consultar as *trends* do dia (ou seja, os assuntos mais mencionados, identificados através de *hashtags*), rapidamente se apercebe de que, por norma, os assuntos que estão *trending* são temas que acabaram de ser noticiados, ou situações que, muitas vezes, estão a acontecer enquanto os utilizadores estão a enviar *tweets*.

Naturalmente, é instigada a vontade de *tweetar* sobre o presente, seja o do mundo seja o do utilizador, de tal modo que uma rede social acaba por ser, em simultâneo, um diário onde o utilizador/autor escreve para si mesmo, sobre si mesmo, dando a sua perspectiva e a sua opinião sobre os mais variados assuntos, globais ou interiores.



Figura 26 – Falso Poeta (@acreditar), “vazio agudo/ ando meio/ cheio de tudo”. 3 Set 2016, 01h52. Tweet.



Figura 27 – Clarice Falcão (@euclarice), “O que é o que é: parece um golpista (...)”. 2 Set 2016, 01h52. Tweet.

Sabemos que a escrita diarística e, de certa forma, autobiográfica, está presente naquilo que podemos denominar literatura tradicional. De igual modo, sabemos que esta componente da escrita está presente nas redes sociais, indo até para além das palavras, por vezes (nomeadamente com o fenómeno das *selfies*, fotografias tiradas pelos próprios a si mesmos, por norma a documentar algum acontecimento ou situação das suas vidas).

Não é portanto surpreendente que exista uma vertente, camuflada ou expressamente literária, também no twitter, que passe pela diarística. Consequentemente, tampouco é surpreendente o uso da primeira pessoa do singular, muitas vezes em discurso direto, dirigindo-se a uma segunda pessoa do singular.



Figura 28 – Holy Roses (@atragedyoflove), “How many lonely rooms are in your house?” 27 Jun 2016, 18h23. Tweet.



Figura 29 – Um falso poeta (@umfalso poeta), “Uma estação de rádio que toque a tua voz.”. 3 Set 2016, 03h58. Tweet.

Existe uma vasta quantidade de temáticas que podem e são abordadas, ainda que seguindo os padrões mencionados (nomeadamente o uso da primeira e segunda pessoa do singular, a presença de uma escrita diarística, o carácter autobiográfico do que é *tweetado*). Conseguimos, porém, verificar que a abordagem de temáticas românticas e matérias mais emotivas se encontra muito presente, conforme exemplificámos.

4. Jogos de Palavras

Indo ao encontro do que já mencionámos, por vezes a limitação de caracteres implica que exista uma determinada escolha de palavras em detrimento de outras. E, se é verdade que, por vezes, a escolha passe por utilizar siglas ou gíria da internet, por omissão de sujeitos ou incorreções gramaticais, também verdade é que, em outros casos, a limitação de caracteres desafia os utilizadores a ser criativos nas escolhas que fazem.

Esta criatividade “imposta” leva a que haja uma vasta quantidade de exemplos no que toca a *tweets* – literários, mas não só – onde se utilizam os jogos de palavras ou trocadilhos. Conseguimos facilmente identificar uma relação entre cada um destes padrões. É tão correto afirmar que estes jogos de palavras podem surgir graças à limitação dos 140 caracteres como afirmar que muitos dos *tweets* onde encontramos esses mesmos jogos ou trocadilhos fazem menção a assuntos da atualidade.

Podemos, aqui, entender a atualidade como notícias propriamente ditas, mas também como assuntos que têm vindo a ser debatidos num plano mais abstrato (sem que sejam estimulados por qualquer notícia) de forma mais recorrente nos dias que correm. Neste segundo

exemplo de temas atuais, podemos enquadrar os assuntos abordados pelos **SJW** (*Social Justice Warriors*), conforme mencionámos anteriormente.

Não será demais referir que estamos a enumerar padrões e não regras inquebráveis. São também muitos os *tweets* onde encontramos jogos de palavras sem haver menção a assuntos de carácter social, ou diarísticos, ou da atualidade. Podem ser apenas *tweets* que façam uma qualquer referência à cultura *pop*, trocadilhos com ditados populares, com frases feitas, jogos com poemas mais conhecidos, ou simplesmente *tweets* com um carácter mais cómico pela forma como as palavras estão dispostas:



Figura 30 – Friedrice Nietzsche (@tinynietzsche), “there is a burning bridge that never goes out.” 23 Ago 2016, 00h21. Tweet. Referência à letra da música “There is a light that never goes out”, da banda inglesa The Smiths.



Figura 31 – Rams (@ramzelindistres), “roses are red/violets are blue (...)” 25 Ago 2016, 16h14. Tweet.



Figura 32 – The dead author (@thedeadauthor), “So Hillary Clinton and Donald Trump walk into a bar. (...)” 16 Ago 2016, 15h11. Tweet.

5. Outras considerações

Tendo já enumerado uma sucessão de padrões, tendo já definido o que nos leva a distinguir um autor de um utilizador comum do twitter, bem como um autor do twitter de um autor de outra qualquer plataforma, e tendo, até, já assumido a sua existência no universo literário como válida, resta a questão: **a literatura no twitter vai sobreviver?**

No imediato, a resposta é tendencialmente afirmativa. Em primeiro lugar, porque assumimos que o twitter, enquanto rede social, não apresenta quaisquer sintomas de possível extinção. Em segundo lugar, e enquanto rede social na qual vários tipos de indivíduos estão registados, custa a crer que todos os autores poderão, por alguma eventualidade, desativar as suas contas.

Contudo, há sempre que considerar alguns contornos desta questão. Por um lado, muitos dos autores que escrevem no formato imposto pelo twitter (e que inclusivamente seguirão alguns dos padrões acima mencionados) são, para todos os efeitos, autores fora da rede social: publicam textos, ensaios, poemas, seja em revistas literárias *online*, seja noutras redes sociais, podendo, até, publicar em formato impresso através de grandes editoras ou casas independentes. De acordo com o que já referimos, muitos dos autores usam esta rede social apenas para partilhar ligações que levem os seus seguidores para outra página onde, regra geral, conteúdo mais extenso se encontra publicado.

Por outro lado, e ainda que consigamos identificar pequenos padrões entre os *tweets* identificados como literários, dificilmente podemos falar de um género literário que está a emergir, mas sim de um novo formato que se pode dar à matéria literária. Isto não significa que, por falarmos de formato e não de género, estejamos a descartar o twitter como um palco relevante e merecedor de atenção para quem pretende estar ao corrente daquilo que é a literatura feita num mundo digital.

Há ainda que considerar, a este propósito, que se torna árduo analisar este fenómeno com a mesma precisão com que o analisaríamos caso tivéssemos uma distância histórica suficiente para estarmos fora do acontecimento, e não a vivê-lo, a fazer parte dele enquanto o mesmo se dá.

Todavia, dificuldade não é impossibilidade. Apesar de haver pouca literatura sobre a literatura digital, concretamente no twitter, e apesar de nos referirmos aqui à twitteratura como um “fenómeno”, a verdade é que a sua originalidade é também questionável, conforme verificaremos no seguinte ponto.

6. “Love Sky” e Literatura Móvel

Em 2003, é publicado o primeiro romance de telemóvel (*cellphone novel*), no Japão. Intitulado de *Deep Love*, este romance acabou por ser publicado em livro pela Stars Publishing, contando com vários volumes, sendo também publicado sob formato de manga (banda desenhada japonesa). É considerada a primeira obra dentro do género dos *cellphone novels*, tendo o mesmo surgido e crescido, precisamente, no Japão.

O conceito é simples, e evidente no próprio nome: falamos de trabalhos literários que são escritos no telemóvel, nomeadamente na janela das mensagens de texto. Trabalhos que rapidamente passaram de publicações sem qualquer valor literário que lhes fosse atribuído a publicações definidoras de algo que é agora tido como um novo género literário.

De acordo com Dana Goodyear, autora do artigo “I <3 Novels”, publicado em Dezembro de 2008 na revista *The New Yorker*:

“The cell-phone novel, or *keitai shosetsu*, is the first literary genre to emerge from the cellular age.” (Goodyear, 2008)

Não podemos, por isso, deixar de mencionar este suposto género literário, do qual temos já algum distanciamento histórico ou, no limite, com o qual já estamos mais familiarizados, o que nos permite uma análise mais consistente do que é ou pode vir a ser sinal de mudança da literatura tal como a conhecemos.

Focar-nos-emos mais concretamente no romance *Love Sky* (do original *Koizora: Setsunai Koi Monogatari*), escrito pela autora Mika, um romance que conta não só com mais de 12 milhões de leituras *online*, mas que foi inclusivamente publicado em livro e adaptado para o cinema.

A popularidade destes romances de telemóvel não é, contudo, ilustrada pelo êxito de uma ou outra publicação que teve a sua origem no ícone das mensagens de texto num qualquer dispositivo eletrónico. De facto, trata-se de um fenómeno epidémico. A este propósito, refere Norimitsu Onishi (no artigo publicado em 2008, no *New York Times*, intitulado “Thumbs Race as Japan’s Best Sellers Go Cellular”):

“(...) cellphone novels, republished in book form, have not only infiltrated the mainstream but have come to dominate it.

Of last year’s 10 best-selling novels, five were originally cellphone novels, mostly love stories written in the short sentences characteristic of text messaging but containing little of the plotting or character development found in traditional novels. What is more, the top three spots were occupied by first-time cellphone novelists, touching off debates in the news media and blogosphere.” (Onishi, 2008)

Portanto, é notória a relevância que estes romances ganharam. Referimos aqui um fenómeno que conta já com mais de uma década, o que já permite, com maior clareza, identificar padrões literários entre as peças que vão sendo publicadas.

Primeiramente, importa referir que nos referimos a matérias escritas maioritariamente por jovens do sexo feminino (como exceção que confirma a regra, o primeiro romance escrito dentro do género, *Deep Love*, é da autoria de Yoshi, autor masculino).

Um outro padrão que podemos identificar, e que Onishi menciona no artigo anteriormente referido, é o da forma como o romance é escrito. De um modo mais concreto, referimo-nos ao desenvolvimento dos personagens e do próprio enredo:

“Critics say the novels owe a lot to a genre devoured by the young: comic books. In cellphone novels, characters tend to be undeveloped and descriptions thin, while paragraphs are often fragments and consist of dialogue. «Traditionally, Japanese would depict a scene emotionally, like ‘The train came

out of the long tunnel into the snow country,» Mika Naito, a novelist, said, referring to the famous opening sentence of Yasunari Kawabata's *Snow Country*.

«In cellphone novels, you don't need that, » said Ms. Naito, 36, who recently began writing cellphone novels at the urging of her publisher. «If you limit it to a certain place, readers won't be able to feel a sense of familiarity. »» (Onishi, *ibid.*)

A simplicidade da escrita parece ser um ponto pertinente. É raro o dispositivo que não tenha limite de caracteres, como o que acontece no twitter, o que, por si só, parece implicar que o que se escreve seja mais simples e de fácil compreensão.

Para além disso, e contrariamente ao twitter, ao qual qualquer utilizador pode aceder através de um computador, escrever um romance de telemóvel significa, por definição, escrever um romance no telemóvel.

Isto significa que não se está a escrever num teclado, mas em pequenas teclas telefónicas ou até no próprio ecrã. Significa, também, que o ecrã será mais reduzido. Significa, no fundo, que é inevitável a existência de uma relação entre o que é escrito e onde se escreve. O produto final é também resultado do dispositivo onde o mesmo é produzido.

Contudo, nem mesmo esta conclusão é aceite sem qualquer rebate. Mesmo estando perante algo que tem vindo a ser estudado e analisado, mencionado em artigos e referenciado em estudos, continua a haver arestas por limar, espaços cinzentos difíceis de pintar de preto ou branco:

“As the genre's popularity leads more people to write cellphone novels, though, an existential question has arisen: can a work be called a cellphone novel if it is not composed on a cellphone, but on a computer or, inconceivably, in longhand?

« When a work is written on a computer, the nuance of the number of lines is different, and the rhythm is different from writing on a cellphone, » said Keiko Kanematsu, an editor at Goma Books, a publisher of cellphone novels. « Some hard-core fans wouldn't consider that a cellphone novel. »

Still, others say the genre is not defined by the writing tool.” (Onishi, *ibid.*)

Além dos pontos mencionados, identifica-se um outro padrão relacionado com as temáticas que são abordadas:

“In the classic iteration, the novels, written by and for young women, purport to be autobiographical and revolve around true love, or, rather, the obstacles to it that have always stood at

the core of romantic fiction: pregnancy, miscarriage, abortion, rape, rivals and triangles, incurable disease.” (Goodyear, *ibid.*)

Assim, o produto literário não só é, majoritariamente, autobiográfico, mas também, quando não o é, reflete assuntos atuais com os quais os jovens se conseguem identificar, mesmo que não os vivam na primeira pessoa.

Para além disso, o foco nesses mesmos assuntos dá ao leitor uma ideia de genuinidade, na medida em que, pelo menos até estes romances serem publicados em livro, não existe qualquer tipo de filtro ou revisão de terceiros. O resultado é um produto que se pode revelar tão descuidado como realístico, e acima de tudo um produto que espelha as vivências destas jovens autoras.

Aqui, interessa acentuar a importância do género de quem escreve. Rapidamente se compreende a relação entre as temáticas abordadas e a identidade de género. Queremos, primeiro, ressaltar que não se trata aqui de assumirmos a veracidade de papéis de género socialmente definidos ou de expectativas que a sociedade constrói em volta de um género ou outro (falaremos aqui, apenas, em termos binários). Não se trata de assumir que uma autora só pode escrever dramas adolescentes. Trata-se, sim, de assimilar a relevância que este género literário pode ter, ou não, para a mulher:

“(…) the stories themselves often evince a conservative viewpoint: women suffer passively, the victims of their emotions and their physiology; true love prevails. « From a feminist perspective, for women and girls to be able to speak about themselves is very important, » Satoko Kan, a professor who specializes in contemporary women’s literature, said. « As a method, it leads to the empowerment of girls. But, in terms of content, I find it quite questionable, because it just reinforces norms that are popular in male-dominated culture. »” (Goodyear, *ibid.*)

Contrariamente ao que aparenta ser tendência no twitter, onde a propensão é para tweetar de forma expressa contra quaisquer tipo de opressões sociais que se verifiquem nos nossos dias (seja sexismo, racismo, xenofobia, transfobia, etc.), na literatura de telemóvel a linha que separa empoderamento de género de perpetuamento de estereótipos é muito mais ténue.

Independentemente da conclusão a que possamos chegar, não podemos, contudo, negar que a voz das jovens adolescentes na sociedade japonesa e não só (uma vez que se começou a verificar um alastrar, ainda que mais reduzido, desta nova forma de fazer literatura), começou a ter uma maior audiência.

Convém referenciar que, graças ao maior distanciamento que temos deste fenómeno por comparação à twitteratura, também temos uma maior discussão sobre se é válido ou não considerar os romances de telemóvel como literatura ou género literário.

Partindo dos pressupostos que já mencionámos acima, estas peças reúnem todas as condições para que as consideremos como peças literárias válidas. Há a intenção do autor de que seja lido, há a afirmação do autor como tal, há a validação dos leitores por meio de construção de comunidades interpretativas (comunidades que, neste caso, atingem números colossais, com milhões de leituras de variadas peças de literatura de telemóvel, pelo menos *online*).

Apesar disso, há quem não considere que seja matéria literária válida. Em 2008, foi levantada precisamente essa questão na edição de Janeiro da revista literária Bungakukai: Será que o romance de telemóvel vai matar o autor? As conclusões parecem dar alguma serenidade a quem teme pela morte do autor ou da literatura (no sentido mais tradicional do termo):

“The novels aren’t literature at all but the offspring of an oral tradition originating with mawkish Edo-period marionette shows and extending to vapid J-pop love ballads. « The Japanese have long been attracted to these turgid narratives, » he [Funayama] said. “It’s not a question of literature being above it. It’s just—it’s Pynchon versus Tarantino. Most people have a fair understanding of the difference. »” (Goodyear, *ibid.*)

E, a título de exemplo, Dana Goodyear menciona ainda a conhecida Banana Yoshimoto:

“Banana Yoshimoto, whose extremely popular novels are said to borrow their dreamy, surreal style from girls’ manga, wrote in an e-mail, « Youth have their own kind of suffering, and I think that the cell-phone novels became an outlet for their suffering. If the cell-phone novels act as some consolation, that is fine. » She went on, « I personally am not interested in them as novels. I feel that it’s a waste of time to read them. »” (Goodyear, *ibid.*)

Formatos diferentes, dispositivos semelhantes, e eventualmente a mesma discussão: na literatura de telemóvel e na literatura do twitter, mais do que a sua validade, qual a sua importância? A que lhe é desde já conferida, e a que lhe devemos atribuir? Que papel pode ter na teoria da literatura, na crítica literária? Deverá ser um elemento a considerar, poderemos referir-nos à literatura dos nossos dias sem mencionar estes novos géneros ou, pelo menos, estes novos formatos?

7. De novo, a twitteratura

Talvez seja ainda seguro assumir que não existe uma obrigatoriedade, explícita ou implícita, de considerar a twitteratura como elemento central para o entendimento das metamorfoses pelas quais a literatura está a passar ou que poderá vir ainda a sofrer.

Apesar disso, tampouco assumimos que a solução passe por ignorar estes novos mecanismos que os autores encontram para escrever e partilhar o que escrevem. Importa sim reter que a twitteratura existe, em todas as suas variáveis, e não revela qualquer indício de dissolução.

Não podemos deixar de referir que, por enquanto, e tratando-se de algo relativamente recente, são poucas as particularidades que podemos atribuir a este meio de fazer e partilhar literatura. Para já, não consideramos que se trate de um género literário propriamente dito.

Ao contrário do que acontece com a literatura de telemóvel, por exemplo, onde encontramos elementos que permitam categorizá-la como um tipo de literatura – a simplicidade da escrita, o mesmo estilo de enredo, a mesma construção de personagens –, no twitter, e na twitteratura, o termo é ainda demasiado vago e demasiado vasto. Assim, é mais fácil entender a literatura de telemóvel como um género originado num formato, e a twitteratura, por enquanto, ainda apenas como um conceito atribuído à literatura feita num determinado formato, e não como um género literário.

Porquê? Porque apesar de todos os pequenos padrões que vamos identificando, há demasiadas exceções a esses mesmos padrões. Se na literatura de telemóvel é excepcional encontrar um caso que se distancie das características comuns a este género, na twitteratura não há linearidades. É certo que se preza a determinadas especificidades conforme acima referido, mas nem por isso menos certo que pode haver espaço para tantas outras especificidades ainda por desvendar.

CONCLUSÃO

O caminho que temos vindo a traçar conduz-nos às mais variadas ponderações. A história da literatura está repleta de sentenças da sua própria morte: questiona-se a importância do autor, questiona-se a existência da própria literatura como tem vindo a ser conhecida, questiona-se o dano que a tecnologia lhe pode causar, os males que a era digital lhe pode trazer.

É neste contexto digital que enquadrámos a *twitteratura*. Como em tantos outros pontos de viragem, as dúvidas continuam a surgir: o que acrescenta ou retira, à literatura, este novo meio de criação e partilha de conteúdo literário? Tem algum efeito relevante? Porquê?

Uma das primeiras conclusões a que podemos chegar é a de que, para todos os efeitos, o twitter não abandonou totalmente o seu papel enquanto rede social, de um ponto de vista literário. O que começa como rede social permanece como tal: não estamos perante qualquer risco de perda do elemento da sociabilidade.

Mantém-se a interação entre utilizadores, mais em concreto entre autores e leitores, sendo que não deixamos de aceitar que a qualidade literária é independente do número de seguidores que um autor tem, ou da quantidade de *retweets* e respostas (*replies*) que recebe dos outros utilizadores – a sociabilidade não implica, portanto, qualidade.

Em simultâneo, o twitter serve como plataforma de partilha para os autores que queiram fazer chegar as suas obras a um maior grupo de pessoas, como plataforma de publicidade a si mesmos e aos seus trabalhos.

Concluimos também que o twitter tem espaço para autores contemporâneos mas também para obras canónicas. De adaptações de textos do Cânone a cópias integrais de clássicos da literatura, de 140 em 140 caracteres, existe uma vastidão de contas cujo intuito é dar atenção a peças canónicas. Trata-se de um instrumento eficaz no que toca a fazer chegar clássicos a mais pessoas, sejam esses clássicos adaptados ou não à linguagem *online* (como no caso do livro sobre *twitteratura* publicado pela Penguin).

Outra conclusão a que poderemos chegar, entendendo aqui a literatura como algo em constante interação com o meio onde é criada, é a de que faz todo o sentido que, num mundo digitalizado, a escrita seja, também ela, digital. No caso da *twitteratura*, em concreto, assumimo-la como plenamente digital: por ser partilhada *online*, numa rede social; por ser

criada em dispositivos tecnológicos, seja qual for o dispositivo (computadores, *tablets*, telemóveis); por ser lida *online*, nos mesmos dispositivos.

Por pensar a literatura como algo interligado estreitamente ao contexto em que se gera, compreendemos muitos dos padrões identificados nos *tweets* literários como fruto dessa mesma interligação. O que se *tweeta* é reflexo do que se vive. Espelha aspetos quotidianos de cada autor, retrata assuntos da atualidade, revela as dúvidas e preocupações da sociedade onde o autor se move.

Entendendo assim a literatura, e entendendo assim a *twitteratura*, não são inesperados os padrões que identificámos no universo literário existente no *twitter*. Se é verdade que não podemos separar literatura do contexto onde é gerada, também verdade é que, contemplando o contexto histórico, social, político em que nos encontramos, faz todo o sentido encontrar cada vez mais *tweets*, literários mas não só, que se foquem precisamente nos contornos desse contexto.

Desde assuntos sociais que cada vez vão sendo mais debatidos, a tendências discursivas que cada vez vão sendo mais adquiridas (a gíria da internet, as siglas, as referências constantes à cultura *pop* e aos seus elementos, etc.), e independentemente de considerarmos ou não que estes padrões não permitem por si só definir um novo género literário, é inevitável que encaremos estes assuntos e tendências como **padrões**.

Julgamos que, tal como já referido, a sucessão de padrões que enumerámos não é suficiente para que consideremos a *twitteratura* como um género literário com as suas próprias características. Preferimos a ideia de uma rede social, o *twitter*, que funciona como plataforma para criação e partilha de literatura e que, pelas características da própria rede social, implica que essa criação e partilha seja feita sob um determinado formato.

Assumimos o *twitter* como um meio para veicular literatura enquadrada em qualquer forma (poesia, drama, prosa) e dentro de qualquer género (romance, ficção científica, suspense, comédia, erótica), e a *twitteratura* o conceito que descreve estes géneros quando criados e partilhados no *twitter*.

Indiferentemente de categorizarmos o *twitter* como género literário ou como meio que veicula géneros já existentes, é inevitável que nele encontremos várias matérias literárias com configurações que ganham as suas especificidades graças ao espaço onde são criadas.

É certo que muito do que é feito no twitter e que parece encaixar na perfeição no conceito desta rede social, como por exemplo os haikus, ou as estórias de seis palavras, já existia anteriormente. Ainda assim, não podemos deixar de referenciar o twitter como um espaço *online* que se presta a esse tipo de literatura, mais do que, por exemplo, o facebook ou o youtube.

Portanto, podemos também afirmar que apesar de muito do que é feito no twitter, em termos literários, não ser propriamente inovador, continua a ter o seu lugar reservado, e de destaque, neste *site*, que pelas suas características se presta mais a conteúdos curtos, aforismos, notas breves sobre qualquer assunto, etc.

Muito importante é ainda a questão do autor: é sem surpresas que chegamos à conclusão de que as plataformas *online* que servem como partilha de qualquer produto artístico colocam em causa a relevância que é dada ao autor. Numa web onde qualquer pessoa pode ser quem quiser, onde qualquer identidade de pode editar com uma série de filtros, onde um nome raramente dá a identidade verdadeira do autor, fica a questão, já também anteriormente levantada: que importa quem escreve?

Existem aqui algumas ambiguidades: por um lado, em termos de autores contemporâneos cujo nome já tem alguma relevância na cena literária, e em termos de autores clássicos cujas obras vão sendo partilhadas no *twitter*, a importância de dar resposta à questão “quem escreveu?” mantém-se.

Por outro lado, são muitas as contas registadas de pessoas com nomes de utilizador aleatórios, que não identificam de todo o autor dos *tweets* que se podem ler, onde a autoria é certamente menos relevante do que o conteúdo do que é partilhado. Ainda que existam novos autores que deixam em biografia informação sobre si mesmos, que publicam no seu perfil ligações para outros *sites* onde estão a escrever, existem também muitas contas onde um nome e uma cara pouco importa que apareçam associados a um poema ou um conto.

Uma breve nota que nos apraz fazer, em termos de conclusões a que chegámos aquando desta análise, é a de que se trata de uma tendência que não exclui a língua portuguesa.

Pesquisando palavras-chave como “poesia” ou “poema”, no twitter, muito rapidamente qualquer utilizador é redirecionado para uma série de resultados de *tweets* e contas literárias escritas em português, de utilizadores que se descrevem como poetas, e que contam com um vasto número de seguidores e *retweets*.

Queda-se a ideia de que talvez nos falte distanciamento histórico para compreender o twitter na sua essência, no que respeita ao campo literário: veio para se afirmar como campo válido para criação de literatura diferente daquela que já temos? Será que, mesmo que não a twitteratura, para já, como género literário, estamos a caminhar nesse sentido? Será que, contrariamente, a própria literatura é cíclica e já esgotámos todas as maneiras de a criar, podendo apenas, a partir de agora, alterar apenas a forma como a veiculamos?

Está vivo ou não o gato de Schrödinger? Descobriríamos, podendo olhar para dentro da caixa onde o mesmo está, vivo ou morto. O mesmo acontece com a literatura. Há quem a condene à morte, há quem a defina de tantas formas que só se pode caracterizar como algo verdadeiramente vivo.

Sabemos, para já, que o mundo digital tem as suas implicações negativas, mas não parece ser causa de morte para a literatura. Sabemos, para já, que o twitter pode pôr muitos aspetos em causa. Faz-nos questionar validade do autor, a noção do que é a própria literatura, até a própria qualidade daquilo que é escrito (considerando a chamada gíria da internet, e a forma como se vai cada vez mais misturando com a escrita mais eloquente). Contudo, sabemos também que, por enquanto, a existência da literatura não é o que se coloca em causa.

Está vivo ou não o gato de Schrödinger?

Acreditamos que, para já, não estamos fora da caixa, impossibilitados de a abrir para confirmar, mas dentro dela: viverá ou não a literatura?

Às escuras, dentro da caixa, apalpamos o que nos rodeia para tentar perceber. Parece ainda respirar.

BIBLIOGRAFIA

Obras consultadas

Aciman, A., Rensin, E. (2009) *Twitterature: The World's Greatest Books Retold Through Twitter*. Penguin UK. Consultado através da plataforma Google Books, disponível em: <https://books.google.pt/books?isbn=014195745X> [consultado a 04/06/2015]

Armitstead, C. (2014) “Has Twitter given birth to a new literary genre?”, in *The Guardian*. Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/jan/10/twitter-birth-new-literary-genre> [consultado a 29/05/2015]

Azevedo, F. (2000) “Transgressão e marginalidade em Mário Cesariny: a escrita como testemunho de um desejo de superação”, in *Literatura e Pluralidade Cultural. Actas do 3º Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Coord. Isabel Allegro de Magalhães, João Barrento, Silvana Rodrigues Lopes e Fernando Cabral Martins. Lisboa. Colibri, pp. 73-78.

B.C (2016) “Aphorisms in the internet age - The charms of Twitterature” in *The Economist*. Disponível em: <http://www.economist.com/blogs/prospero/2016/05/aphorisms-internet-age> [consultado a 01/08/2016]

Barthes, R. (1977) *Image Music Text*. Trad. Stephen Heath. London. Fontana Press, imprint of Harper Collins Publishers.

Brown, M. (2009) “Classic works get Twitterature treatment in new book”, in *The Guardian*. Disponível em: <http://www.theguardian.com/technology/2009/sep/18/classic-works-twitterature-book> [consultado a 29/05/2015]

Cripps, C. (2013) “Twihaiku? Micropoetry? The rise of Twitter Poetry” in *The Guardian*. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/twihaiku-micropoetry-the-rise-of-twitter-poetry-8711637.html> [consultado a 04/06/2015]

Dearborn, L. (2016) “Finding Poetry in Computer Code” in *LitReactor*. Disponível em: <https://litreactor.com/columns/finding-poetry-in-computer-code> [consultado a 05/05/2016]

Demary, M. (2015) “In Search of Lost Tweets: On Being a Writer on Twitter”, in *Electric Literature*. Disponível em: <http://electricliterature.com/in-search-of-lost-tweets-on-being-a-writer-on-twitter/> [consultado a 29/05/2015]

- Dooley, B. (2008) “Big in Japan: A Cellphone Novel For You, the Reader”, in *The Millions*. Disponível em: <http://www.themillions.com/2008/01/big-in-japan-cellphone-novel-for-you.html> [consultado a 18/08/2016]
- Dubbin, R. (2013) “The Rise of Twitter Bots” in *The New Yorker*. Disponível em: <http://www.newyorker.com/tech/elements/the-rise-of-twitter-bots> [consultado a 01/05/2016]
- Fish, S. (1976) “Interpreting the “Variorum”” in *Critical Inquiry*, Vol. 2, No. 3 (Spring, 1976), pp. 465-485. The University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1998) *Aesthetics, Method, and Epistemology, Volume 2 of Essential works of Foucault, 1954-1984*. Ed. James D. Faubion. Trad. Robert Hurley e outros. New York. The New Press.
- Gaddis, W. (2002) *Ágape, Agonia*. Trad. José Miguel Silva. Porto. Edições Ahab, Lda.
- Goodyear, D. (2008) “I ♥ Novels”, in *The New Yorker*. Disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/2008/12/22/i-love-novels> [consultado a: 18/08/2016]
- Huxley, Aldous (1932) *Admirável Mundo Novo*. Trad. Mário Henrique Leiria. Lisboa. Edição «Livros do Brasil» Lisboa.
- Jodorowsky, Alejandro (2010) *Todas Las Piedras*. México. Ediciones Quintaesencia.
- Lydenberg, R (1978) “Cut-up: Negative Poetics in William Burroughs and Roland Barthes” in *Comparative Literature Studies*. Vol. 15, No. 4, Special Student Number (Dec., 1978), pp. 414-430. Penn State University Press.
- Martins, Manuel Frias (2014) “Literatura, Regimes da Verdade e Cibercultura” in *Colóquio de Letras*, publicação de Maio/Agosto, n.º 186. Lisboa.
- Onishi, N. (2008) “Thumbs Race as Japan’s Best Sellers Go Cellular”, in *The New York Times*. Disponível em: http://www.nytimes.com/2008/01/20/world/asia/20japan.html?_r=0 [consultado a 18/08/2016]
- Rudin, M. (2001) “From Hemingway to Twitterature: The Short and Shorter of It”, in *JEP: The Journal of Electronic Publishing*. Vol. 14, n.º 2. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.3998/3336451.0014.213> [consultado a 04/06/2015]
- Scholes, R., Kellogg, R. (1977) *A Natureza da Narrativa*. Trad. Gert Meyer. São Paulo. McGraw-Hill do Brasil.
- Simanowski, R. (2011) *Digital Art and Meaning: Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*. University of Minnesota Press.

Solon, O. (2012) “Designer Publishes Collection of Developer-Written ‘Code Poems’”, in Wired. Disponível em: <http://www.wired.co.uk/news/archive/2012-10/12/code-poems-book> [consultado a 05/05/16]

Spencer, R. (2014) “Creator of @everyword explains the life and death of a Twitter experiment” in *The Guardian*. Disponível em: <http://www.theguardian.com/culture/2014/jun/04/everyword-twitter-ends-adam-parrish-english-language> [consultado a 01/05/2016]

“The Economist explains itself - Why are The Economist’s writers anonymous?” (2013) in *The Economist*. Disponível em: <http://www.economist.com/blogs/economist-explains/2013/09/economist-explains-itself-1> [consultado a 01/08/2016]

Sítios Eletrônicos

Button Poetry – <http://buttonpoetry.com/> [consultado a 20/08]

Code Poetry Slam: Stanford University - <http://stanford.edu/~mkagen/codepoetryslam/> [consultado a 05/05/2016]

Code{Poems} - <http://code-poems.com/> [consultado a 05/05/16]

Moonmilk – Ranjit Bhatnagar (site do criador do *bot* Pentametron) - <http://moonmilk.com/> [consultado a 01/05/2016]

Pentametron – <http://pentametron.com/> [consultado a 01/05/2016]

Six-Word Memoirs – <http://sixwordmemoirs.com/about/about-six/> [consultado a 20/08]

Twitter - <https://twitter.com/> [consultado a 08/06/2015]

Twitter Fiction Festival - <http://twitterfictionfestival.com/> [consultado a 06/06/2015]

Twitterature – <http://twitterature.us/> [consultado a 06/06/2015]