Contornos do campo emergente da literatura eletrônica no Twitter

Contours of the emerging electronic literature field on Twitter

Denilson Patrick Oliveira Silva *[1] **e Vinícius Carvalho Pereira** †[2]

[1] *Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso, Cuiabá, MT, Brasil.*
[2] *Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, MT, Brasil.*

Resumo

Neste artigo analisamos as práticas e as dinâmicas de produção, recepção, circulação, monetização e preservação da *twitteratura*. Para tanto, partimos de uma contextualização da teoria do campo, de Bourdieu (1996); da perspectiva de literatura em campo expandido, de Garramuño (2014); e dos conceitos de literatura eletrônica, de Hayles (2009), e de sua terceira geração, com Flores (2021). O estudo investiga como autores, leitores, algoritmos e plataformas interagem em um ambiente marcado pela efemeridade, pela lógica do engajamento e pela intermediação algorítmica, destacando casos emblemáticos, como os de narrativas ficcionais postadas por Adam Ellis, Eduardo Hanzo, Modesto García e Nagore Suárez. Concluímos que a *twitteratura* é um campo literário situado entre criação artística, redes sociais e mercado digital, orientado pela busca de visibilidade, consumido sob lógicas algorítmicas de monetização instável e marcado por preservação frágil e caráter efêmero, sintomático das transformações culturais e mercadológicas da literatura digital.

Palavras-chave: Twitteratura. Campo twitterário. Redes sociais. Literatura eletrônica.

Abstract

In this article, we analyze the practices and dynamics of production, reception, circulation, monetization and preservation of *twitterature*. To do so, we begin with a contextualization of Bourdieu's (1996) field theory; Garramuño's (2014) perspective of literature in an expanded field; and of the concepts of electronic literature proposed by Hayles (2009), as well as its third generation, as defined by Flores (2021). The study investigates how authors, readers, algorithms, and platforms interact within an environment marked by ephemerality, the logic of engagement, and algorithmic mediation, highlighting emblematic cases, such as fictional narratives posted by Adam Ellis, Eduardo Hanzo, Modesto García, and Nagore Suárez. We conclude that *twitterature* constitutes a literary field situated between artistic creation, social networks and the digital market, oriented toward the pursuit of visibility, consumed under algorithmic logics of unstable monetization and characterized by fragile preservation and an ephemeral nature, symptomatic of the cultural and market transformations of digital literature.

Keywords: Twitterature. Twitterary field. Social media. Electronic literature.

Textolive
Linguagem e Tecnologia

DOI: 10.1590/1983-3652.2026.64651

Seção:
Artigos

Autor Correspondente:
Vinicius Carvalho Pereira

Editor de seção:
Daniervelin Pereira
Editor de layout:
Rayany Chaves

Recebido em:
25 de fevereiro de 2026
Aceito em:
21 de maio de 2026
Publicado em:
7 de novembro de 2026

Esta obra tem a licença "CC BY 4.0".

1 Introdução

A literatura eletrônica pode ser compreendida como uma forma artística centrada na escrita e no uso dos recursos expressivos das mídias digitais, como a interatividade, a multimodalidade e o código computacional. Surgida nos anos 60 no Norte Global, vem assumindo novos contornos frente às mudanças na cultura digital, no tecnocapitalismo[1] e nos recursos técnicos à disposição dos artistas. Atualmente, ganham proeminência obras que integram a terceira geração de literatura eletrônica (Flores, 2021), pois exploram a produção poética e narrativa realizada em redes sociais e aplicativos para celulares. Nesses novos espaços, a lógica algorítmica, a dinâmica de engajamento e a cultura da viralização e do rápido esquecimento desempenham papéis centrais, moldando as formas de escrever, ler, circular e arquivar a literatura eletrônica.

*Email: denilsonoliveirx@gmail.com
†Email: vinicius.pereira@ufmt.br

[1] Fase do capitalismo caracterizada pela centralidade das tecnologias digitais, da exploração e comércio de dados e das plataformas na geração de valor econômico.

No que concerne à literatura eletrônica no Twitter[2], destaca-se uma produção que subverte a lógica da rede. A plataforma, que foi criada em 2006 para a postagem de pequenas mensagens de texto, os *tweets*, passa a comportar textos narrativos de longa extensão. Hoje[3], isso é feito por meio de fios (ou *threads*), recurso que, ao ser lançado em 2017, produziu um movimento de virada na estética das narrativas mais longas na rede (Silva; Pereira, 2023), pois permitiu ligar vários tweets a um único bloco textual. Essas produções, bem como outras escritas literárias que exploram diferentes recursos na plataforma, são chamadas por alguns pesquisadores de *twitteratura*, aglutinando as palavras Twitter e literatura.

Face a esse contexto, o presente artigo busca compreender os contornos do campo emergente da literatura eletrônica no Twitter, analisando as transformações nas relações entre autores, leitores, plataformas e produtos literários. Na primeira seção, apresentamos uma abordagem teórica que considera a expansão do campo literário e o universo da literatura eletrônica. Na segunda seção, detemo-nos em quatro subseções dedicadas, respectivamente, aos polos da produção, recepção, circulação e preservação de obras do campo *twitterário*. Na terceira seção, apresentamos as considerações finais.

2 *Twitteratura*: uma literatura em campo expandido

Para Pierre Bourdieu, o campo literário é um espaço relativamente autônomo, onde escritores, críticos, leitores e instituições atuam e se relacionam nos processos de escrita, recepção, circulação e chancelamento de obras. Esse campo existe porque há pessoas que acreditam nele, que seguem suas regras e valorizam o que ele representa, disputando sua centralidade (e o capital simbólico advindo dessa posição) e suas possibilidades de monetização (em termos de capital econômico). Essa crença não é só individual, mas está assentada nas estruturas sociais e culturais. Nas palavras de Bourdieu:

> [...] o nomos específico que constitui como tal a ordem literária ou artística encontra-se instituído a um só tempo nas estruturas objetivas de um universo socialmente regulado e nas estruturas mentais daqueles que o habitam e que tendem por isso aceitar como evidentes as injunções inscritas na lógica imanente de seu funcionamento (Bourdieu, 1996, p. 78).

Nenhum campo, porém, é imutável. O campo literário está sempre se transformando, dialogando com outras artes e com a sociedade ao redor, posto que suas fronteiras são fluidas e, em determinadas épocas, podem se retrair ou se expandir. É neste ponto que a *literatura em campo expandido* aparece: como uma ampliação do sentido estrito que a literatura assume no espaço social que habita.

O conceito de "campo expandido" foi introduzido nas artes pela crítica norte-americana Rosalind Krauss, em 1979, aplicado à escultura, a fim de designar uma série de mudanças a partir dos anos 60, quando elementos básicos do código escultórico deixaram de ser reconhecidos como essenciais e a escultura passou a incorporar signos e práticas de outras linguagens – artísticas ou não. Mais recentemente, aplicada à literatura, essa discussão ganhou fôlego com a crítica argentina Garramuño (2014), para quem a literatura contemporânea é marcada por um transbordamento sistemático dos limites tradicionais do literário, incorporando uma ampla diversidade de mídias, vozes e discursos.

Trata-se, pois, de uma literatura que dissolve as fronteiras entre gêneros e campos disciplinares. Sob tal perspectiva, ao invés de preservar uma identidade fixa, o literário se apresenta como instável e em constante mutação, sendo atravessado, algumas vezes, por outras semioses, tornando-se assim um espaço de convivência e conflito entre diferentes linguagens, formas e funções.

Ressaltamos, no presente artigo, essa expansão alinhada aos avanços tecnológicos e digitais. É notável que o campo literário hoje dialoga intensamente com outros suportes e mídias, todos cada vez mais convergentes para os dispositivos computacionais, que estruturam muito do que há de texto, som e imagem em suas mais variadas formalizações materiais. Disso advém a formação de um

[2] Em 2022, o Twitter, após a sua aquisição por novos proprietários, passou por uma série de mudanças, inclusive no nome da empresa, que passou a se chamar X. Como os textos selecionados para discussão neste artigo são datados de um período anterior a essas mudanças, optamos por manter aqui os termos "Twitter", twitteratura e outros neologismos derivados.

[3] Antes da criação das *threads*, narrativas mais longas eram estruturadas por meio de subterfúgios encontrados pelos usuários, a exemplo do encadeamento de blocos de texto por meio de comentários em resposta a outros comentários.

nicho específico do campo literário, ou mesmo de um subcampo literário: a literatura eletrônica, que incorpora novos agentes, como programadores, artistas visuais e usuários de mídias sociais.

Para Flores (2021), o campo da literatura eletrônica se organiza em torno da escrita que explora os recursos expressivos das mídias eletrônicas e digitais, integrando computação, multimídia e interatividade. Seu entendimento está profundamente ligado à definição de literatura eletrônica de Katherine Hayles, para quem se trata de uma literatura "nascida no meio digital, um objeto digital de primeira geração criado pelo uso de um computador e (geralmente) lido em uma tela de computador" (Hayles, 2009, p. 20). Em sua proposta historiográfica, Flores (2021) compreende que a literatura eletrônica pode ser dividida em três gerações, assim definidas pelo autor:

> A primeira, como estabelecido por meus antecessores, consiste em experiências com mídia eletrônica e digital anteriores ao advento da rede mundial de computadores. A segunda geração começa com a Web em 1995 e continua até o presente, consistindo em trabalhos inovadores criados com interfaces e formas personalizadas, publicados, principalmente, na rede. A terceira geração, a partir de 2005 até o presente, utiliza plataformas estabelecidas com bases de usuários massivas, como redes de mídia social, aplicativos, dispositivos móveis com telas sensíveis ao toque, API e web services (Flores, 2021, p. 356).

A literatura eletrônica no Twitter, objeto de análise neste artigo, se enquadra na terceira geração, posto que nasce contextualizada na Web 2.0, que facilitou a criação e propagação de redes sociais. Diretamente relacionada à mídia em que se inscreve, a *twitteratura* possui características marcadas pelo uso de elementos próprios da rede social em sua escrita criativa. Pode-se observar que

> [...] a *twitteratura* se organiza em três movimentos: o centrípeto, formado por obras escritas em outros médiuns, mas que migraram para o Twitter e se hibridizaram com recursos próprios daquele meio, de modo a construir novos sentidos; o centrífugo, formado por obras que nasceram nessa rede, mas que por algum motivo foram republicadas em outros meios; e o interno, formado por obras cujo processo enunciativo se materializa inteiramente no próprio Twitter. Além disso, as obras deste último grupo são escritas com as limitações técnicas da plataforma, ou seja, devem ali estar hospedadas (primariamente) e seguir a quantidade de caracteres imposta, além de incorporar seus recursos estéticos e mediáticos e, também, poderem aproveitar as potencialidades de escrita colaborativa ou interativa fornecidas pela rede (Silva, 2024, p. 15).

São exemplares desse campo, sobretudo da produção considerada "interna", os *tuiteromances* (em inglês *twovel*; em espanhol, *tuitnovela*), gênero de narrativas relativamente longas, formadas por muitos *tweets* encadeados. Em produções desse gênero, elementos literários romanescos ganham na plataforma uma nova roupagem, misturando-se com as *affordances*[4] do médium digital. A fim de subverter a lógica da plataforma de pequenas mensagens, publicando textos de longa extensão, alguns usuários criam contas na rede destinadas exclusivamente à escrita de uma única obra no feed, enquanto outros se valem do já mencionado recurso de fios.

Como recurso mais comum na atualidade para publicar textos longos (literários ou não), o fio é, inclusive, usado metonimicamente para fazer referência às narrativas que encadeia, em expressões de convite à leitura como "segue o fio", muitas vezes acompanhadas do emoji de um novelo de lã.

> O fio não apenas contribui para amenizar barreiras e limitações do Twitter, como potencializa a escrita de mais textos. Isso é perceptível através de concursos literários que celebram a escrita em fios e a grande quantidade de curtidas, retuítes e comentários que cada obra alcança nesses certames. Trata-se, pois, de ferramenta importante, que contribui para a escrita *tuiterária* e sua popularização (Silva; Pereira, 2023, p. 53).

[4] Conjunto de possibilidades e limitações de interação oferecidas por uma tecnologia ou plataforma, que condicionam as ações dos usuários, sem necessariamente determiná-las.

3 Descrevendo o campo twitterário

Nesta seção, analisamos alguns aspectos e agentes do campo *twitterário*, considerando quatro fios que tomamos como exemplares das dinâmicas que operam nesse espaço: "Dear David", de Ellis (2017); "Eu, a vó e a Boi", de Hanzo (2017); "Descubrí un asesinato en Twitter", de García (2018); e "El ángel de la guarda", de Suárez (2019). Trata-se de obras tratadas como *tuiteromances* na dissertação de mestrado "Literatura e plataforma: o entrecruzamento de narrativas literárias e *affordances* do Twitter" (Silva, 2024). Recomendamos a leitura da dissertação para informações mais detalhadas a respeito de cada um dos autores e obras aqui mencionados.

As próximas subseções abordam a produção, recepção, circulação, monetização e preservação dessas obras dentro do ecossistema das redes sociais. Além disso, discutem o papel dos algoritmos[5] na visibilidade das postagens, as estratégias de *marketing* empregadas pelos autores para alcançar e expandir sua audiência e as diversas formas de comercialização disponíveis, bem como os desafios e oportunidades proporcionados pelo Twitter e as implicações econômicas, sociais e críticas desse campo emergente.

3.1 O autor e a obra: a publicação *twitterária*

Há um número cada vez maior de autores[6] publicando literatura nas redes sociais, variando o estilo, as temáticas e até a frequência de postagens. Alguns autores *twitterários* mantêm regularidade em seu fluxo de produção e postagens, enquanto outros, após a primeira publicação, não dão continuidade a projetos mais longos, de modo que abundam narrativas incompletas na rede. Isso acontece devido a uma série de causas, como o maior ou menor destaque que recebem na rede; a difusão de suas publicações entre os leitores; o retorno financeiro de suas produções; e, por certo, a vontade individual de continuar publicando. Levando em consideração os autores cujas obras foram selecionadas para esta pesquisa, percebemos dinâmicas distintas quanto à periodicidade de postagens.

Adam Ellis publicou o "fio" principal de "Dear David" em agosto de 2017 e continuou a publicar atualizações sobre a história até março de 2018, quando, aparentemente, finalizou a saga. Essas publicações foram realizadas em seu perfil pessoal (@adamtotscomix) e coexistem com outros conteúdos que fogem da esfera literária. Além disso, o usuário, que é ilustrador de profissão, também publica breves histórias em quadrinhos em seu perfil do Twitter. Nessas publicações, há personagens que aparecem apenas uma vez e outros que são recorrentes em distintas publicações, com uma frequência quase que mensal. O autor também publicou 7 livros, em brochura e e-book, nos quais dá continuidade às histórias em quadrinhos que *tweeta* em sua rede social.

Nagore Suárez, além de "El ángel de la guarda", também publicou no Twitter: "La desaparición de Rubén"[7], de 2019; "Misterio en la cuarentena", de 2020; "Alba", de 2020; "El concurso", de 2020; "El Hierro", de 2021; e "Cracovia", de 2021. Todas as obras citadas são narrativas ficcionais, com exceção de "El concurso", de 2020, um fio de curiosidades que relata uma experiência inusitada de criação de contos de terror. Entre 2019-2021, período entre a publicação da primeira e da última obra, a autora manteve uma média anual de duas publicações, as quais são postadas em seu perfil pessoal no Twitter, (@NagoreSuarez), espaço que também usa para compartilhar um pouco de sua rotina. Paralelamente, a autora também lançou uma trilogia de romances impressos e em e-book pela editora espanhola Ediciones B.

Modesto García, além de publicar em 2018 "Descubrí un asesinato en Twitter", lançou no mesmo ano "#RedMonkey", em colaboração com Manuel Bartual, e em 2020 o projeto "Crímenes Ilustrados", em parceria com o ilustrador Javi de Castro. Diferentemente dos outros autores analisados nesta pesquisa, García criou perfis diferentes do Twitter para publicar cada uma de suas obras e projetos. A sua conta pessoal é @modesto_garcia, mas suas obras "Descubrí un asesinato en Twitter",

[5] Sequência de operações computacionais empregada para organizar, classificar, recomendar ou filtrar dados, com papel central no funcionamento de tecnologias digitais e na mediação de conteúdo.

[6] Muito embora, além de autores humanos, o campo *twitterário* inclua também produções por *bots*, estas escapam ao escopo do presente artigo, que não analisa o atravessamento do campo por tecnologias de inteligência artificial generativa.

[7] No caso de narrativas que não tenham recebido título por seus autores no Twitter, estabelecemos neste artigo títulos provisórios para uma melhor referenciação das obras.

"#RedMonkey" e "Crímenes Ilustrados" foram publicadas, respectivamente, nas contas @plot_tuit, @nelagarnela e @crimenes_ilustr. Essa última se destaca por ser um projeto ainda em continuidade.

Eduardo Hanzo, por sua vez, publicou "Eu, a vó e a Boi" em 2017 e desde então não realizou outras publicações narrativas no Twitter ou fora dele. Trata-se de um usuário bem ativo na rede, mas não no campo literário. Na verdade, à exceção de "Eu, a vó e a Boi", suas postagens mais próximas da literatura como campo expandido são os memes que ele cria ou compartilha a partir de postagens de outros usuários. Cumpre ressaltar que a realidade de Hanzo reflete melhor o *modus operandi* mais comumente observado nessa rede social: autores que publicam só uma obra de cunho literário ficcional e nunca mais se aventuram por esse campo.

Em geral, os autores que publicam mais de uma obra, mantendo certa regularidade, como Adam Ellis, Modesto García e Nagore Suárez, possuem uma quantidade maior de seguidores – respectivamente, 1.094.301[8], 78.901 e 58.151, em oposição a Hanzo, que tem apenas 8.930. Como consequência direta disso, formam-se tipicamente ciclos de retroalimentação no campo *twitterário*: mais publicações geram mais interatividade, que geram mais seguidores, que instigam mais publicações. Os criadores que se destacam nessa dinâmica acabam desfrutando de maior prestígio na rede social – um exemplo do capital social construído nessa plataforma e uma importante face do campo literário delineado por redes sociais.

Embora os quatro autores escrevam narrativas ficcionais que propomos enquadrar como *twitteratura*, é curioso que nenhum deles referencie claramente a relação entre sua produção narrativa e a plataforma de rede social em que esta se inscreve. Nagore, em sua bio no Twitter, diz que escreve livros; Ellis destaca seus livros impressos publicados; e García ressalta seu trabalho de criação de conteúdo relacionado a design e escrita; porém, nenhum deles fala diretamente sobre escrever literatura para a rede social. Isso talvez se dê porque a publicação de narrativas ficcionais é apenas uma das frentes da produção criativa desses autores, que trabalham com conteúdos variados. Assim, não se identificam como autores *twitterários*, mas sim como escritores, designers e ilustradores que também publicam *twitteratura*. Não existe um nicho profissional ou editorial consolidado de "escritores do Twitter" do mesmo modo como há, por exemplo, de poetas do Instagram (i.e., *instapoetas*), os quais fazem disso sua profissão, como Rupi Kaur, Ryane Leão, R. M. Drake e Tyler Knott Gregson.

Assim, diferentes substantivos são usados pelos quatro criadores aqui analisados para se referir aos textos que escrevem, mas nenhum é um termo que explicita aspectos literários, como o neologismo *tuiteromance*, ou mesmo a palavra mais genérica "narrativa". Essa é uma terminologia empregada por acadêmicos que estudam o campo, mas não por produtores ou leitores que dele participam. Os quatro autores aqui discutidos referem-se a suas produções como "fios", *threads* ou *hilos*, conforme sua língua materna, operando com uma metonímia que designa um recurso técnico da plataforma em detrimento de uma referência ao caráter literário ou narrativo de suas criações.

É igualmente curioso analisar os modos como esses autores referenciam ou não suas produções no Twitter quando fazem a divulgação de suas obras fora da rede. Por exemplo, Ellis foi ilustrador do site *Buzzfeed* por alguns anos, o que colaborou para que tivesse certa popularidade na rede antes mesmo de publicar "Dear David" no Twitter. Nessa época, ele já havia lançado três livros em brochura, sendo já um autor antes de experimentar com o Twitter. Pode ser essa a razão pela qual, em suas publicações impressas, não faz referência à plataforma para o merchandising de seus livros.

Por outro lado, Nagore Suárez iniciou sua carreira de escritora no Twitter antes de lançar o seu primeiro romance em brochura, *La música de los huesos*, de 2020. Desse modo, diferentemente de Ellis, trata-se de uma autora que cujo projeto literário e de escrita criativa nasceu nessa rede social, indissociável de sua persona literária. Na seção "Sobre o autor", no romance supracitado, lê-se:

> Em junho de 2019, seu fio no *Twitter* intitulado "El ángel de la guarda" alcançou mais de um milhão e meio de impressões e ganhou o Prêmio do Público patrocinado pela Ámbito Cultural e o Prêmio El Corte Inglés de melhor fio de Thriller e Mistério. Desde então, os fios misteriosos de Nagore se tornaram virais e foram lidos por milhões de pessoas. Este é seu primeiro romance (Suárez, 2020, p. 417, tradução própria).

[8] Dados obtidos em 16 fev. 2026.

De todo modo, reconhecendo explicitamente o impacto do Twitter em suas obras (como Nagore Suárez) ou não (como Adam Ellis), todos os quatro autores usam a rede para a divulgação massiva de seus trabalhos e para captação de novos leitores ou consumidores de produtos anunciados, como será visto mais à frente.

3.2 Dinâmicas de leitura e recepção no Twitter

O perfil demográfico dos usuários do Twitter é útil para compreender o funcionamento do campo *twitterário* e quem produz e consome narrativas ficcionais longas nesse espaço. Em termos etários, a plataforma é predominantemente utilizada por jovens adultos, na faixa etária de 18 a 34 anos, que constituem cerca de 70% de seus usuários (Dixon, 2025b). Tomando como amostra os quatro autores analisados na seção anterior, todos estavam exatamente nessa faixa etária quando da publicação de seus mais célebres fios: Adam Ellis tinha 25 anos; Eduardo Hanzo, 24; Modesto García, 32; e Nagore Suárez, 25.

Além disso, a idade média dos usuários do Twitter impacta diretamente as práticas de escrita e leitura mais comuns na rede, o que se observa na arquitetura de narrativas ficcionais mais longas, que envolvem gamificação ou interação direta entre autor e leitores nos comentários, indo ao encontro das formas de apropriação das redes sociais pelo público jovem. Nesse sentido, merecem destaque as histórias de suspense, como "Dear David" e "Descubrí un asesinato en Twitter", ambas com muitas reviravoltas e acontecimentos inusitados, os quais mantêm os leitores interessados no desenrolar da trama e engajados na discussão de hipóteses interpretativas ao reagir aos tweets.

Os usuários do Twitter, no geral, gastam uma média de 34 minutos por dia na rede (Dixon, 2025a), o que impacta diretamente no tempo dedicado à leitura das narrativas que compõem o campo *twitterário*, em geral mais longas que o padrão de postagens no Twitter, mas muito mais curtas do que gêneros da literatura impressa. Além disso, os conteúdos no Twitter são postados e consumidos majoritariamente via dispositivos móveis, em várias sessões breves ao longo de um dia, realizadas em diferentes ambientes e mesmo em paralelo a outras atividades cotidianas. A leitura em um computador pessoal, que condicionaria a leitura a ambientes normalmente fechados e sem deslocamento físico, é tecnicamente possível, mas muitíssimo incomum nas dinâmicas de recepção do campo *twitterário*.

Outro importante ponto a considerar é que cerca de 10% dos usuários são responsáveis por 92% das publicações de todo o Twitter, o que sugere um público que majoritariamente consome e não que produz conteúdos (Shepherd, 2026). No campo *twitterário* não é diferente: há poucos autores para muitos leitores e apenas uma parcela pequena desses autores mantém uma publicação constante na rede.

Por outro lado, em uma rede social, é importante saber que a leitura é feita em via de mão dupla: ao mesmo tempo em que o usuário lê textos postados na plataforma, a própria plataforma está "lendo" o leitor. Afinal, todas as ações realizadas pelo usuário, como curtir, comentar e compartilhar, geram uma vasta quantidade de metadados invisíveis na interface gráfica, mas extremamente valiosos para a *big tech*[9] por trás da plataforma. Por exemplo, a Figura 1 mostra um tweet postado na *timeline* de um usuário (a parte visível da plataforma, no *front-end*), em 2010, e na Figura 2 é possível observar os metadados dessa publicação (a parte oculta do código, no *back-end*):

A Figura 1 mostra os poucos metadados a que tinham acesso os usuários comuns, como o nome de usuário, a imagem do perfil, o texto do *tweet* e a quantidade de interações. Já a Figura 2, baseada em informações disponibilizadas também em 2010 por Raffi Krikorian, engenheiro de software do Twitter à época, exibe um volume bem maior de metadados que a plataforma registrava para cada postagem: o ID numérico exclusivo anexado a cada *tweet*, bem como IDs para todas as respostas, curtidas e repostagens que ele obtém; o registro de data e hora, de localização, de idioma, da data em que a conta foi criada; da URL (se um site for referenciado); do número de seguidores; da biografia; das imagens de perfil; das cores utilizadas na personalização do perfil; o tipo de dispositivo utilizado para acessar o site; se a conta é compartilhada por outras pessoas (no caso de contas empresariais)

[9] Grandes empresas de tecnologia que exercem influência significativa na economia global digital, especialmente por meio do desenvolvimento e controle de plataformas, infraestrutura digital, dados e serviços de comunicação.



Figura 1. Tweet original, postado na rede social.

Fonte: Captura de tela obtida pelos autores a partir da versão web da plataforma.

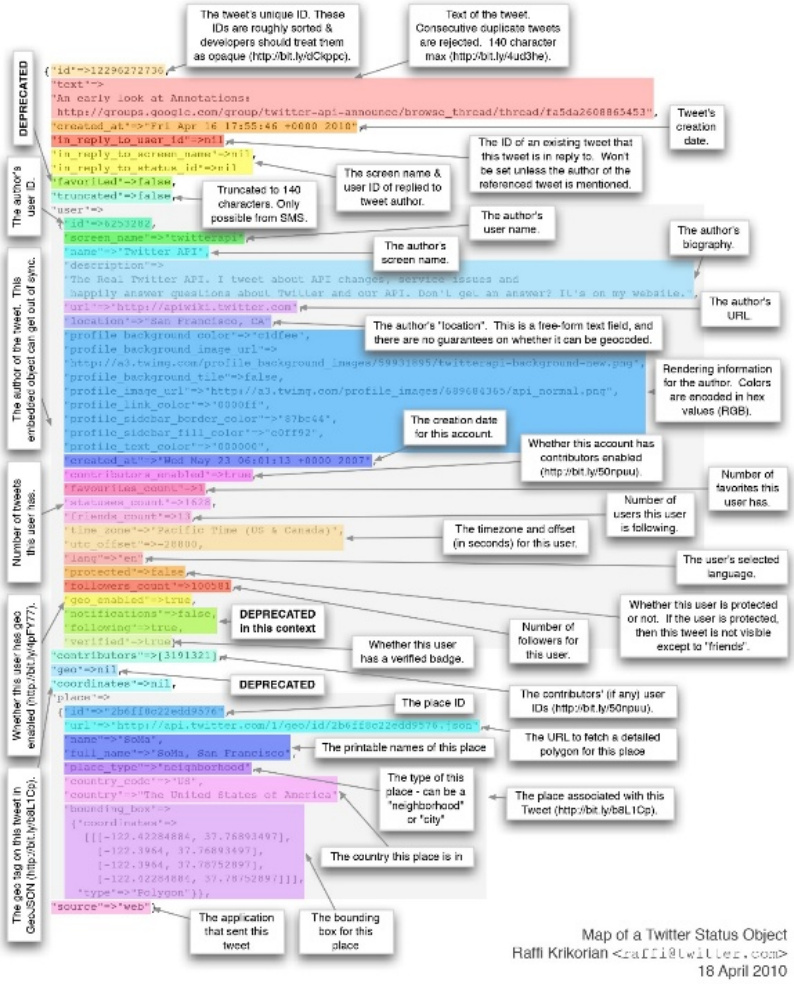


Figura 2. O tweet analisado, com os seus metadados descritos.

Fonte: Krikorian (2010).

etc. O fato é que toda navegação deixa informações, visíveis ou não, que são coletadas e lidas por algoritmos capazes de traçar perfis, entender interesses dos usuários e padrões de comportamento e consumo.

É importante também pontuar que os metadados da Figura 2 são datados: a análise desse *tweet* é de 2010, e a plataforma mudou desde então. Um novo gráfico com essas informações atualizadas seria revelador, mas não há registro de nova publicação deste tipo: em um mundo corporativo onde informação é poder e capital, as empresas tecnocapitalistas mantêm como caixas-pretas os processos de coleta e análise de dados dos seus usuários.

Tais informações são utilizadas pela empresa para aumentar ao máximo o tempo de uso da plataforma, sugerindo na *timeline* o tipo de conteúdo que a análise do perfil de cada usuário indica. Além disso, os dados de perfis e de navegação têm hoje valor comercial significativo, sendo utilizados para direcionar anúncios a grupos específicos. Assim, a interação com postagens no Twitter (ou em outras redes sociais) torna-se uma atividade comercializada, e as práticas de leitura literária nessas redes também geram dados vendidos pelas *big techs*:

> Este é um novo tipo de "resposta do leitor", onde os algoritmos são agentes: o próprio leitor humano é "lido" por algoritmos de segmentação comportamental, analisado quanto à suscetibilidade comercial e veiculado com novas informações ou anúncios projetados para atrair transações, mesmo que essa transação seja apenas um clique (Berens, 2019, tradução própria).

A experiência de leitura no Twitter é, por fim, moldada pela curadoria e recomendação algorítmica de conteúdo. Se o leitor apenas consome o que a plataforma traz para sua *timeline*, sua agência nas escolhas do que ler é reduzida e seu leque de opções é delimitado por procedimentos computacionais que o próprio leitor desconhece. Procedimentos como esse são uma ameaça à diversidade cultural e narrativa, pois priorizam conteúdos homogeneizados, literários ou não, que geram mais engajamento ou que foram pagos para ser exibidos àquele usuário. Isso transforma a leitura em uma atividade comercialmente orientada, inserindo a prática literária em um contexto de vigilância e capitalização de dados.

3.3 Circulação e monetização no campo *twitterário*

A relevância dos algoritmos na distribuição de conteúdo nas redes sociais é inversamente proporcional à transparência desses procedimentos: os usuários estão cada vez mais cientes de que os algoritmos influenciam o consumo dos conteúdos das redes, mas nem sempre fica claro como operam. Ao longo dos anos, o Twitter teve diferentes modelos de distribuição de conteúdo. Inicialmente, o conteúdo era exibido de forma cronológica: o que era publicado recentemente ficava no topo e os *tweets* mais antigos no fim da *timeline*. Contudo, atualmente, a lógica de interface está bem diferente: existem duas *timelines* na rede, uma que supostamente segue o modelo cronológico e outra criada "para você", por ação dos algoritmos da rede. Esta segunda é atualmente a opção padrão quando se abre o site/*app*, cabendo ao usuário mudar ou não o modo de visualização.

No entanto, não é muito claro como a *timeline* "para você" é construída: o senso comum é de que os algoritmos usam os dados de navegação de cada usuário para projetar o que ele gostaria de consumir. Essa função deveria desempenhar um papel supostamente positivo, filtrando com "eficiência" conteúdos de interesse do usuário, mas, na verdade, gera distorções que merecem ser discutidas, como o apagamento de visões diferentes das do usuário, além da exposição a conteúdos de anunciantes que dispõem de altos orçamentos para venderem seus produtos e visões (Silveira, 2019). Assim, o sucesso de uma obra *twitterária* depende não só de sua qualidade, mas também muito de como os algoritmos vão classificá-la e distribuí-la na rede, conforme modelos preditivos de gostos e comportamentos de seus usuários.

Por sua vez, diante do desempenho de seus trabalhos, os autores podem traçar estratégias de conteúdos que ajudem a impulsionar as suas publicações. Uma estratégia de crescente popularidade hoje é a realização de postagens com apelo sexual, existentes desde o início no Twitter, mas sem regulamentação ou reconhecimento pela empresa à época. Em uma recente atualização das políticas

de uso do Twitter, porém, o conteúdo adulto foi normatizado, abrindo espaço para a sua ampliação e exploração mais sistemática.

Por exemplo, Adam Ellis publica, além de "Dear David", histórias em quadrinhos no Twitter, e acordou com seus seguidores algumas "recompensas" caso o seguissem em seu perfil do *Patreon*, rede para a divulgação de conteúdos exclusivos mediante uma assinatura mensal. De acordo com postagem do autor em abril de 2020, caso alcançasse 15 mil assinantes, desenharia um personagem explicitamente nu; se alcançasse 17 mil, desenharia a si mesmo como um *furry*, uma subcultura que se interessa por animais com aspectos antropomórficos (nesse contexto, com conotação sexual); com 20 mil, desenharia um homem grávido; com 30 mil seguidores, publicaria fotos suas de nudez.

Conteúdos NSFW[10] e outros fora dessa classificação podem ser vistos no *Patreon* do autor, que também divulga parte deles gratuitamente em seu perfil no Twitter, talvez numa tentativa de angariar mais seguidores. Em seu *Patreon*, Ellis possui planos de R$ 7,50 até R$ 285,00 mensais. Ellis é um caso à parte como autor que consegue monetizar o seu trabalho de escrita criativa no Twitter, pois, no geral, não há um retorno financeiro para escritores na plataforma. Evidentemente, há oportunidades para monetizar conteúdos, mas não é um processo simples. Cada criador segue um caminho distinto, que vai desde o lançamento e a divulgação de produtos comerciais licenciados (sejam criações do autor, sejam propagandas de terceiros), à venda de direitos autorais, a conteúdos adultos e a doações de fãs, mas, em suma, não há uma receita de sucesso garantido.

Além disso, Adam Ellis conseguiu vender os direitos autorais de "Dear David", que resultou em um filme produzido pelo BuzzFeed Studios e pela Lionsgate Films. A produção estreou em 2023 e está disponível no catálogo norte-americano da rede de streaming Prime Video. No corpus discutido neste artigo, Eduardo Hanzo também conseguiu vender os direitos autorais sobre seu fio, ainda que não tenha publicado outras narrativas *twitterárias*. Sua obra "Eu, a vó e a Boi" foi transformada em uma série televisiva homônima em 2019 pela Rede Globo e atualmente está disponível no Globoplay.

No geral, percebemos que a venda de produtos comerciais, como livros, é a forma mais comum de monetização para autores. Essas obras podem ser continuação de histórias que publicaram no Twitter, bem como material completamente novo. Adam Ellis, Modesto García e Nagore Suárez lançaram pelo menos um livro após alcançarem popularidade em suas redes sociais.

Ellis é quem teve a maior quantidade de lançamentos: quatro livros no total, basicamente de histórias em quadrinhos que não retomam "Dear David", mas sim tirinhas que também publica gratuitamente no Twitter. Suárez, por outro lado, explora os mesmos gêneros que publica no Twitter em seus livros impressos: narrativas de mistério e *thrillers*. O valor que cada autor ganha com seus livros é uma informação privada, mas um dos livros de Ellis, *Bad Dreams in the Night*, de 2024, já esteve na lista de mais vendidos (e pode ser comprado por meio um link disponível na bio do autor).

García, por sua vez, não deu continuidade no impresso a "Descubrí un asesinato en Twitter", mas levou para o formato de brochura outra produção *twitterária*: "Crímenes Ilustrados". O projeto, que é composto por várias edições, se destaca por funcionar, ao mesmo tempo, como game e narrativa interativa. A primeira publicação saiu em 2020 e não está mais disponível para leitura no Twitter. Inicialmente, o trabalho era gratuito e podia ser lido integralmente na plataforma, mas, a partir da quarta edição, os autores criaram um *app*, que recebeu o mesmo nome do projeto, cobrava cerca de um euro por obra acessada e ficou no ar por alguns meses. Por fim, os autores recompilaram todas as obras lançadas no Twitter e no aplicativo, adicionaram algumas inéditas e publicaram-nas em um livro impresso em 2021. Atualmente há mais duas edições do projeto, publicadas exclusivamente em livro nos anos de 2022 e 2024, e mais uma edição infantil, intitulada *Pequeños Crímenes Ilustrados*, também de 2024.

Esse projeto, enquanto esteve em rede social, foi desenvolvido no Twitter e paralelamente no Instagram e no Facebook. Em todos os médiuns, foi um sucesso, fato que colaborou para o surgimento de parcerias comerciais, como a divulgação de séries e filmes por estúdios que contrataram Modesto. As parcerias dos *Crímenes Ilustrados* aconteceram, sobretudo, com empresas de streaming audiovisual, como Disney, HBO Max e Netflix, e permanecem acessíveis até hoje na plataforma. A maioria

[10] *Not Safe for Work* (NSFW) é um rótulo da internet para conteúdos inapropriados para visualização em ambientes públicos, por conterem nudez, pornografia, palavrões ou violência.

consiste em narrativas hipertextuais em que o usuário deve tomar decisões para avançar na leitura. Por exemplo, em 2021, para divulgar a série espanhola *Sky Rojo*, a Netflix postou em seu perfil um fio[11] no qual o leitor deveria escolher o que um personagem faria ao acordar acorrentado em um carro que não é seu, em um cenário análogo ao da série (Figura 3). Nos *tweets* subsequentes (Figura 4), o usuário poderia optar por dois caminhos hipertextuais, que levariam a uma nova pergunta e mais duas opções de caminhos, e assim sucessivamente.



Figura 3. *Tweet* postado no perfil oficial da Netflix Espanha com uma narrativa hipertextual criada por Modesto García.

Fonte: Captura de tela obtida pelos autores a partir da versão web da plataforma.



Figura 4. As opções de desdobramento narrativo oferecidas ao leitor.

Fonte: Captura de tela obtida pelos autores a partir da versão web da plataforma.

Nagore Suárez, assim como García, também publicou parcerias comerciais no Twitter para divulgar produções cinematográficas, porém na forma de narrativas de mistério não interativas. Por exemplo, a empresa Movistar Plus contratou Suárez para divulgar a segunda temporada da série espanhola *Hierro*. Para a campanha publicitária, a escritora publicou em seu perfil no Twitter uma história em primeira

[11] O fio com a campanha publicitária pode ser lido em: https://x.com/NetflixES/status/1375764017533292545.

pessoa, como se ela própria, Nagore Suárez, estivesse vivendo as ações do enredo[12]. Tratava-se de um fio de mistério, com muitas mídias, interações diretas e tempo dinâmico, que lembram muito *El ángel de la guarda*, seu primeiro sucesso na plataforma. A autora também publicou uma série de livros em brochura: o primeiro da coleção, *La música de los huesos*, saiu em 2020, após a sua quinta obra publicada no Twitter, quando ela já gozava de certo prestígio na rede. Nos anos seguintes, publicou outros dois livros: *El ritual de los muertos*, em 2021, e *El final de la fiesta*, em 2022.

Há, por fim, uma outra forma de monetização, que é nativa do Twitter e permite que perfis que assinem a versão *premium* da plataforma e tenham pelo menos 500 seguidores sejam remunerados com base nas métricas de alcance de suas postagens. A principal métrica, nesse contexto, é a quantidade de impressões que determinado *tweet* recebe, isto é, as vezes que aparece na *timeline* de outro usuário, mas o valor final parece um tanto irrisório: conforme Adam Ellis publicou em sua rede, por 24 milhões de impressões, ele recebeu 118,81 dólares norte-americanos (Ellis, 2024).

De maneira geral, como se percebe, a monetização aliada à literatura no Twitter é possível, mas geralmente se dá por meios indiretos. Os autores se valem da popularidade que ganham para converterem-na em dinheiro, vendendo livros ou promovendo outros produtos culturais – de autoria sua ou de terceiros. Trata-se de um mercado volátil e inconsistente, mas, para uma minoria que consegue explorá-lo, pode render quantias consideráveis.

3.4 A longevidade do campo e a preservação da *twitteratura*

Quando uma obra surge no Twitter, ela pode ser instantaneamente viralizada, tornando-se o assunto mais comentado por alguns dias. E, em geral, é esse o prazo de "vida" desta obra, se entendermos que uma obra viva, numa rede social, é aquela que continua sendo lida, curtida, comentada ou compartilhada pelos leitores. Após o frenesi viral, essas narrativas são praticamente esquecidas. Contudo, o movimento na rede nunca acaba: no mesmo momento em que uma história deixa de ser comentada, outra toma o seu lugar, e assim sucessivamente. Sob tal lógica, percebe-se que essa dinâmica transgride a própria concepção de uma *obra* literária, que, no sentido estrito, deveria ser lembrada e reverenciada como resultado de um processo de labuta e depuração estética, culminando em um produto supostamente atemporal.

Há muitas explicações para a vida curta dessas obras, que vão desde as dinâmicas de consumo imediatista e a arquitetura da rede social, enfocada no que é sempre novo, às dificuldades para construir na própria plataforma um arquivamento eficaz desses textos e, por extensão, a construção de uma memória.

Diferente de redes sociais que são também plataformas de autopublicação literária, como *Wattpad e Spirit Fanfics e Histórias*, o Twitter não dispõe de mecanismos nativos para organização de repositórios de postagens individuais ou fios de postagens com caráter mais literário. Existem autores, como Tanto (@tantotupiassu) e Guz (@gugaoshow), que utilizam os próprios recursos da rede social para criar catálogos arquivando suas próprias obras. Porém, essa estratégia limita em muito a circulação desses arquivos, que ficam disponíveis apenas para os seguidores desses usuários.

Outra opção é o recurso próprio para arquivamento de *tweets* chamado "itens salvos", nativo da plataforma. Contudo, trata-se de um gesto tão individual quanto o mencionado no parágrafo anterior. A diferença é que, nesse caso, não são os autores que arquivam individualmente suas obras, e sim os leitores que salvam os *tweets* e fios de seu interesse, de modo que cada usuário seja o arconte de sua própria coleção.

Nenhuma dessas opções permite que narrativas do campo *twitterário* estejam facilmente disponíveis ou sistematicamente catalogadas e preservadas em projetos de maior fôlego, o que limita o escopo temporal de sua "vida" entre os leitores. Por isso, dificilmente uma obra do Twitter se torna canônica, mesmo que no específico universo da literatura eletrônica, pois esta é uma categoria que advém de gestos de institucionalização e preservação comuns a arquivos literários.

Somado a esse desafio, o campo *twitterário* enfrenta um segundo desafio à preservação das obras, comum a toda a literatura eletrônica: o risco da rápida obsolescência tecnológica, quando o avanço da tecnologia torna inacessíveis dispositivos e/ou formatos de arquivos. Um exemplo disso é o que

[12] Disponível em: https://x.com/NagoreSuarez/status/1361635329904640002. Acesso em: 30 jan 2026.

aconteceu com a literatura eletrônica criada com o Adobe Flash, um software que permitia combinar texto, som, imagens e interatividade em obras multimídia e interativas, mas que caiu em desuso com a chegada de tecnologias web mais avançadas, como a HTML5. Quando a empresa Adobe optou pela descontinuação do apoio a essa tecnologia, em 2020, todas as obras criadas com essa ferramenta tornaram-se inacessíveis sem o recurso a emuladores, capturas de tela ou navegadores pouco conhecidos (e que não recebem mais atualizações).

Da mesma forma, a obsolescência tecnológica afeta a literatura produzida em redes sociais, como aconteceu com os textos literários postados no Orkut, uma popular rede social que foi descontinuada em 2014. O que restou dessa plataforma são documentações, como capturas de tela divulgadas em sites e em trabalhos acadêmicos.

Para além da obsolescência, as redes sociais também enfrentam desafios que são inerentes à sua lógica de funcionamento e podem tirar uma obra literária parcial ou integralmente do ar, como atualizações/mudanças de políticas de plataforma, banimentos ou exclusão de contas. Essas questões tornam a literatura eletrônica de terceira geração, com destaque para a *twitteratura*, no escopo deste artigo, ainda mais frágil.

Frente a esse desafio, há um esforço crescente das comunidades de produtores, pesquisadores e professores de literatura eletrônica para mapear, arquivar e preservar as obras desse campo por meio de projetos institucionais de pesquisa e extensão. O principal repositório da área foi criado pela *Electronic Literature Organization* (ELO), instituição que lidera o cenário de pesquisa, produção, divulgação e preservação de obras digitais criativas e críticas. A sua coleção de antologias, a *Electronic Literature Collection*[13], conta com quatro volumes publicados entre 2006 e 2022, os quais reúnem 325 obras concebidas em diferentes médiuns, de diferentes gerações da literatura eletrônica e de vários países ao redor do mundo. Dentre os quatro volumes de antologias, somente os dois últimos incluem produções do campo *twitterário*, totalizando 17 obras, com destaque para *bots* geradores de textos de formatos variados: haikais, dísticos, "mini" palavras-cruzadas e até mesmo desenhos com emojis e símbolos ASCII. Não há, porém, arquivamento de obras narrativas *twitterárias* no formato de fios, como as discutidas neste artigo.

No cenário de arquivos latino-americanos e caribenhos, há as *Antologías Lit(e)Lat*[14], que propõem dar visibilidade para a literatura eletrônica produzida nessa região. Há atualmente dois volumes da antologia, datados de 2020 e 2025, respectivamente, os quais reúnem, ao todo, 170 obras, das quais apenas três (todas do volume 1) envolvem o Twitter: a primeira, *Quechua Memes*, na verdade, é um projeto de criação de memes que pode ser identificado na rede pela hashtag #quechuamemes; a segunda e a terceira, respectivamente, *Bot Carrión* e *Bot Poesías Carrión*, são *bots* que, cada um a seu modo, criam poemas inspirados em Ulises Carrión. Com relações de outra ordem com a twitteratura, o volume 2 contém três obras que foram inicialmente projetadas como *bots* no Twitter, mas precisaram ser reprogramadas para a web, em HTML, CSS e JavaScript, após mudanças na política de dados da plataforma de Elon Musk.

No contexto brasileiro, merece destaque o *Atlas da Literatura Digital Brasileira*[15], que teve início em 2018 e continua a expandir o seu acervo no presente, com o objetivo de mapear, descrever e preservar a produção literária digital nacional enquanto um polissistema de cultura. Até o final de janeiro de 2026, o acervo contava com 148 obras, das quais nenhuma integra o campo *twitterário*, o que pode ser explicado pelo fato de que o foco desse arquivo é a literatura eletrônica de segunda geração.

Bastante distinto desses arquivos de literatura eletrônica, *La Hiloteca* foi a única iniciativa voltada exclusivamente para a *twitteratura*. O projeto, que começou em 2018 com Manuel Bartual e Modesto García, diferenciava-se dos demais principalmente por não ter sido desenvolvido por pesquisadores, mas sim por usuários da rede que produziam e consumiam twitteratura. O arquivo tinha como objetivo reunir as melhores histórias em espanhol contadas por meio de fios no Twitter. Além de conservar e facilitar o acesso das obras, *La Hiloteca* buscava ser uma "biblioteca de fios" colaborativa, a que

[13] Disponível em: https://collection.eliterature.org/. Acesso em: 30 jan. 2026.
[14] Disponível em: https://antologia.litelat.net/. Acesso em: 30 jan. 2026.
[15] Disponível em: https://www.observatorioldigital.ufscar.br/repositorio-da-literatura-digital-brasileira/. Acesso em: 30 jan. 2026.



Figura 5. Página inicial de La Hiloteca.
Fonte: Captura de tela obtida pelos autores antes de o site sair do ar.

outros usuários da rede pudessem enviar suas próprias histórias. Ela continha 38 obras em 2024, quando o site que a hospedava[16] saiu do ar. O que resta hoje são apenas capturas de tela, tais como na Figura 5.

Analisando os repositórios aqui mencionados, percebe-se que as obras da terceira geração de literatura eletrônica, por utilizarem as redes sociais para uma produção massiva e efêmera de conteúdo, dificultam o estabelecimento de um repertório canônico que ganhe chancela institucional e procedimentos de preservação e arquivamento mais sistemáticos. Além disso, por ser um objeto de estudos relativamente recente, a *twitteratura* ainda recebe pouca visibilidade acadêmica, dificultando o estabelecimento de uma crítica especializada e de projetos dedicados às especificidades do campo. As consequentes lacunas de arquivamento e preservação acabam por implicar a perda de contextos tecnológicos e sociais importantes, dificultando uma compreensão mais sistêmica do campo *twitterário*.

4 Considerações finais

A *twitteratura* se configura como um campo proeminente dentro do universo da literatura eletrônica. Se, por um lado, ela herda traços da tradição literária, como influências do gênero romance na constituição de narrativas ficcionais mais longas, por outro, incorpora práticas próprias das redes sociais digitais, como o uso de diferentes mídias, a lógica do engajamento, a viralização e o consumo efêmero. Sua existência revela um deslocamento das práticas de produção, recepção, circulação, monetização e preservação, colocando em xeque categorias tradicionais como autoria, obra e público, bem como os demais pilares dos sistemas editoriais.

No que tange à autoria, observamos que muitos dos produtores de *twitteratura* não se identificam formalmente como escritores especializados nesse campo, mas sim como criadores de conteúdo, ilustradores, designers ou mesmo como escritores, mas de livros (impressos ou e-books), não de *twitteratura*. A produção de narrativas no Twitter, para eles, constitui mais uma estratégia de visibilidade e inserção em mercados culturais do que um projeto estético ou literário em sentido estrito.

Do lado dos leitores, as práticas de recepção são marcadas pela leitura rápida, fragmentada e interativa. O perfil demográfico, o tempo de permanência na plataforma e o uso de dispositivos móveis configuram um tipo de experiência leitora alinhada à lógica do consumo de conteúdo instantâneo. Além disso, o fato de a plataforma também "ler" dados dos leitores, por meio de algoritmos, reforça o caráter preditivo e de vigilância do ecossistema digital, no qual a circulação dos textos depende não apenas de sua suposta qualidade ou relevância intrínseca, mas também de sua capacidade de se

[16] Anteriormente disponível em: http://lahiloteca.com. Acesso em: 02 jan. 2026.

adequar às regras invisíveis dos algoritmos de curadoria, recomendação e distribuição de conteúdo.

As estratégias de circulação e monetização também revelaram um campo emergente e instável, no qual poucos autores conseguem converter visibilidade em capital econômico. A monetização direta via plataforma é restrita e de baixo retorno, fazendo com que muitos recorram a parcerias comerciais, venda de direitos autorais ou projetos editoriais fora do ambiente digital. Esses caminhos, embora possíveis, são acessíveis a poucos, reforçando a lógica de um mercado ainda incipiente, atrelado a um campo literário (o *twitterário*) também em formação.

No que se refere à institucionalização e à preservação, constatamos que a *twitteratura* ainda ocupa um espaço periférico nos repositórios acadêmicos, com poucos recursos internos ou externos à plataforma para o arquivamento de obras. Sua natureza efêmera, sua produção massiva e a ausência de protocolos para sua catalogação dificultam a criação de acervos sólidos e sistemáticos. Mesmo iniciativas mais especificamente dedicadas à *twitteratura*, como *La Hiloteca*, não resistiram à efemeridade e à dispersão típicas da mídia digital em rede.

Nesses termos, a *twitteratura* vem se constituindo como um campo voltado à terceira geração da literatura eletrônica, marcada pela multimidialidade, pela interatividade, pelo consumo rápido e pela circulação em uma plataforma regida pela lógica algorítmica das *big techs*. Mais do que uma estética literária, trata-se de um produto das transformações culturais e mercadológicas da literatura na contemporaneidade, um espaço em que criação, consumo, mercado e tecnologia se misturam de maneira cada vez mais complexa.

Referências

BERENS, Kathi I. *E-Lit's # 1 Hit: Is Instagram Poetry E-literature?* 2019. Disponível em: https://electronicbookreview.com/publications/e-lits-1-hit-is-instagram-poetry-e-literature/. Acesso em: 24 fev. 2026.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DIXON, S. J. *Average time spent per day on select social media platforms in the United States in 2023*. 2025b. 2025. Disponível em: https://www.statista.com/statistics/1301075/us-daily-time-spent-social-media-platforms/. Acesso em: 16 fev. 2026.

DIXON, S. J. *Distribution of X (formerly Twitter) users worldwide as of February 2025, by age group*. 2025a. 2025. Disponível em: https://www.statista.com/statistics/283119/age-distribution-of-global-twitter-users/. Acesso em: 16 fev. 2026.

ELLIS, Adam. *So, my apartment is currently being haunted by the ghost of a dead child and he's trying to kill me*. [*S. l.: s. n.*], 2017. Twitter, @adamtotscomix. Acesso em: 5 nov. 2026. Disponível em: https://x.com/adamtotscomix/status/894582846907482113.

ELLIS, Adam. *They gave me back my verification mark at the beginning of the month, which I'm requesting they remove. In the meantime I enrolled in ad revenue, just to shed some light on what they pay*. Twitter: @adamtotscomix. 2024. Disponível em: https://x.com/adamtotscomix/status/1778893060761379071. Acesso em: 15 fev. 2026.

FLORES, Leonardo. Literatura eletrônica de terceira geração. *DAT Journal*, v. 6, n. 1, p. 355–371, 2021.

GARCÍA, Modesto. *¡@Policia! Acabo de resolver un crimen a través de Twitter y tenéis que tomar cartas en el asunto inmediatamente*. [*S. l.: s. n.*], 2018. Twitter, @plot$_{t}uit$. Acesso em: 5 nov. 2026. Disponível em: https://twitter.com/plot_tuit/status/1002904687891410944.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HANZO, Eduardo. *essa briga entre katy perry e taylor boleteira não é a primeira feud entre mulheres bem sucedidas em seus campos*. [*S. l.: s. n.*], 2017. Twitter, @EduardoHanzo. Acesso em: 5 nov. 2026. Disponível em: https://twitter.com/EduardoHanzo/status/873634349824061440.

HAYLES, Katherine. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. Tradução: Luciana Lhullier e Ricardo Moura Buchweitz. São Paulo: Global, 2009. Tradução de Luciana Lhullier e Ricardo Moura Buchweitz.

KRIKORIAN, Raffi. *Map of a Tweet*. Scribd. 2010. Disponível em: https://pt.scribd.com/doc/30146338/map-of-a-tweet. Acesso em: 7 fev. 2026.

SHEPHERD, Jack. *21 Essential Twitter (X) Statistics You Need to Know in 2026*. Social Shepherd. 2026. Disponível em: https://thesocialshepherd.com/blog/twitter-statistics. Acesso em: 7 fev. 2026.

SILVA, Denilson Patrick Oliveira. *Literatura e plataforma: o entrecruzamento de narrativas literárias e affordances do Twitter*. 2024. f. 96. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá. Instituto de Linguagens.

SILVA, Denilson Patrick Oliveira; PEREIRA, Vinícius Carvalho. A tuiteratura escrita por meios de fios: notas sobre o gênero tuiteromance. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, v. 43, n. 1, p. 39–39, 2023.

SILVEIRA, Sergio Amadeu da. *Democracia e os códigos invisíveis: como os algoritmos estão modulando comportamentos e escolhas políticas*. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

SUÁREZ, Nagore. *Hace unos días encontré un libro que cogí de la biblioteca hace bastantes años y que nunca devolví porque pensé que había perdido*. [*S. l.: s. n.*], 2019. Twitter, @NagoreSuarez. Acesso em: 5 nov. 2026. Disponível em: https://x.com/NagoreSuarez/status/1134507310544445441.

SUÁREZ, Nagore. *La música de los huesos*. Madrid: B de Bolsillo, 2020. (Trilogía de los Huesos, 1).

Contribuições dos autores

Denilson Patrick Oliveira Silva: Conceituação, Curadoria de dados, Análise formal, Investigação, Metodologia, Visualização, Escrita – rascunho original; **Vinícius Carvalho Pereira**: Análise formal, Metodologia, Administração de projetos, Supervisão, Escrita – revisão e edição.

Disponibilização de dados

Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.

Financiamento

Bolsa de produtividade em pesquisa (CNPq), recebida pelo segundo autor.