

## O Instagram de João Paulo Cuenca como epitexto intermediático de sua obra *Descobri que estava morto*

Rochele Moura Prass<sup>1</sup>  
Ernani Mügge<sup>2</sup>

**Resumo:** Tematizamos a presença de autores de literatura brasileira contemporânea na plataforma *Instagram* e, mais especificamente, postagens que dialogam com o texto literário. O objetivo foi analisar o uso que o autor João Paulo Cuenca faz do seu *Instagram* enquanto recurso paratextual, intermediático, da obra *Descobri que estava morto*. As principais perspectivas teóricas são os conceitos de autor, de Roland Barthes, Michel Foucault e Giorgio Agamben; de paratextos, epitexto público, de Gérard Genette; produção cultural no contexto de plataformização, de Thomas Poell, David Nieborg e Brooke Erin Duffy; e de intermedialidade, de Irina Rajewsky e de Jürgen Müller. Cotejamos seis *posts* do autor no seu perfil no *Instagram*, publicados entre 2016 e 2020, com a narrativa. Essas postagens figuram como epitextos públicos e têm caráter intermediático, inseridas no fenômeno de plataforma. Percebemos que dialogam diretamente com a figura do autor, podem direcionar a leitura do texto e suas interpretações bem como figurar como traço da literatura brasileira contemporânea.

**Palavras-chave:** Paratextos editoriais; Autor; Plataformização; Intermedialidade.

### Introdução

Fenômenos culturais em curso, entendemos, exigem-nos experimentar novas formas de olhar para o objeto de análise. Acreditamos ser este o caso da presença de autores de literatura brasileira contemporânea na plataforma *Instagram*, que se afigura como desafio investigativo em relação a possíveis novas formas de nos relacionarmos com o texto literário. Observamos o exposto no perfil do autor brasileiro João Paulo Cuenca e tomamos, como materialidade para esta incursão, a obra *Descobri que estava morto*, publicada no Brasil em 2016. Ato contínuo,

<sup>1</sup> Doutoranda em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale. Mestra em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale. Graduada em Letras - Literatura e Língua Portuguesa pela Universidade Luterana do Brasil. Especialista em MBA em Marketing Digital pelo Instituto Educacional do Rio Grande do Sul. Graduação interrompida em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Graduada em Letras pela Universidade Luterana do Brasil. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-9753-8709>. E-mail: [rocheleprass@gmail.com](mailto:rocheleprass@gmail.com).

<sup>2</sup> Professor e pesquisador da Universidade Feevale. Doutor em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com pós-doutoramento em Letras pela Universidade Feevale. Mestre em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Especialista em Linguística do Texto pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Graduado em Letras Português - Alemão pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-8243-8759>. E-mail: [ernani@feevale.br](mailto:ernani@feevale.br).

cotejamos o texto literário com publicações feitas por Cuenca na rede social, a qual ele afirma usar como espaço de paratextos de suas produções.

O romance, autoficcional, é construído a partir de um evento intrigante ocorrido com o autor. Em uma delegacia carioca, ele recebe a notícia de que, anos antes, fora localizado um cadáver identificado com o seu nome. Descobriu, portanto, que constava como morto aos olhos da lei e tece a narrativa, entremeada de questões e reflexões sobre si e sobre a figura do autor, com base em experiências próprias. Os entrecruzamentos da vida de Cuenca com o texto ficcional constituem, no espaço da plataforma, uma materialidade híbrida, que provoca, no receptor, olhares variados sobre o autor e sua obra. No *Instagram*, ele se mostra essencialmente vivo: o jogo que estabelece com a teoria da morte do autor, de Roland Barthes (2004), leva-nos a observar conceitos e espacialidades fluidas na era das plataformas. Cuenca, ademais, reserva ao leitor, seja do texto literário ou das postagens no *Instagram*, um jogo que começa no dizer-se vivo, contrapondo-se, nessa ordem, ao fenecimento do autor.

Esclarecemos, de antemão, que não há novidade em repensar a teoria da morte do autor, suas funções ou, até mesmo, a importância que o registro de seu nome na capa tem junto a leitores. Do mesmo modo, não há ineditismo em analisar como paratextos participam da construção de sentidos. Não há, igualmente, uma inovação no olhar para os espaços de plataformas como um construto intermediático. O que identificamos como lacuna, no entanto, é a aproximação de tais conceitos para, então, situar a análise como um fenômeno que só pode se dar após o surgimento das plataformas. Sendo assim, o que propomos é tensionar fronteiras, teóricas ou midiáticas, no que se apresenta, entendemos, como um traço da produção literária brasileira na contemporaneidade – mais precisamente nestas primeiras décadas do século XXI.

Nosso objetivo é analisar o uso que o autor João Paulo Cuenca faz do seu *Instagram* enquanto recurso paratextual, intermediático, da obra *Descobri que estava morto*. Movemo-nos a partir da seguinte questão: Na plataforma *Instagram*, como relações paratextuais e intermediáticas podem direcionar sentidos do texto? Em busca de respostas, provisórias e experimentais, temos em vista preceitos do método cartográfico, que permite valorizar descobertas e novos apontamentos do processo investigativo. Abraçamos, assim, subjetividades envolvidas no próprio objeto de estudo, bem como as nossas próprias subjetividades no exercício interpretativo e as ressignificações de conceitos que tensionamos (CINTRA, 2017).

Partimos, ademais, de entendimentos construídos em investigação para tese de doutorado em curso, da qual retiramos o dado a seguir: o autor declarou-nos que pensa o *Instagram* como um espaço de paratexto. Assim, ele próprio nos chamou atenção para um universo que se abre ao infinito no que tange à intermedialidade, à produção cultural contemporânea e, enfim, ao texto literário propriamente dito, situado nesse contexto.

Procedemos, assim, a uma combinação com o método exploratório. O instrumento de coleta de dados implica o bibliográfico, associado ao acompanhamento das postagens no *Instagram* do autor durante a leitura do texto ficcional. Os seis *posts*, publicados entre os anos 2016 e 2020, foram escolhidos por conveniência, fruto do ir e vir entre obra e rede social do autor. Já a declaração que instigou esta pesquisa é oriunda de um questionário *online*, com questões abertas e fechadas, aplicado com cinco autores de literatura brasileira contemporânea em 2022. Esse instrumento, cabe esclarecer, foi empregado na qualidade de pré-levantamento com autores acerca de suas presenças no *Instagram*. No desenvolvimento desta investigação, localizamos, ademais, manifestações públicas de Cuenca nas quais corrobora as afirmações feitas na citada sondagem – tais declarações são apresentadas na sequência. A nossa estratégia de análise, como já referido, parte para a *tentativa* de aproximação entre *posts* no *Instagram* de João Paulo Cuenca e o texto literário.

As perspectivas teóricas adotadas são o conceito de autor, de Roland Barthes (2004), Michel Foucault (2009) e Giorgio Agamben (2007). Na sequência, abordamos o tema de paratextos, em específico, o conceito de epitexto público autônomo de Gérard Genette (2009). Também buscamos aporte teórico no que tange à produção cultural via plataformas, consoante estudos de David Nieborg e Thomas Poell (2018), bem como de Thomas Poell e David Nieborg com Brooke Erin Duffy (2021). Estabelecemos, ainda, relações com os conceitos de intermedialidade formulados por Irina Rajewsky (2012) e Jürgen Müller (2012). Neste artigo, essas questões são, em um primeiro momento, revisadas e, na sequência, visando a uma linearidade para apresentação da nossa defesa, aplicadas para realizar aproximações entre o *Instagram* de João Paulo Cuenca e a obra *Descobri que estava morto*. Por fim, concatenamos o arcabouço teórico com os cotejamentos realizados, no intento de colocá-los em diálogo.

## A vida–morte–vida do autor: dos paratextos à intermedialidade na plataforma Instagram

O campo do conhecimento em literatura rearticula-se em linhas, que, dada a natureza da criação artística, não podem ser tomadas como dogmas, sobretudo face às próprias rearticulações da produção cultural. Acreditamos, no entanto, que correntes de vertente positivista asseguraram um legado teórico-metodológico que, embora temerário para interpelar a literatura brasileira contemporânea, permite examinar novos modos de olhar para o texto. Sendo assim, revisamos pressupostos teóricos que, partindo da ideia da morte do autor, levam-nos a articular, por fim, o modo como autor, obra e paratextos assumem contornos intermediais na plataforma *Instagram*.

Na esteira dos afãs cientificistas dos primeiros anos do século XIX, há contribuições que não devem ser ignoradas: estruturalismo e formalismo, cujo foco estava, excessivamente, parece-nos hoje, na estrutura e nas formas do texto; a estilística, com sua percepção sobre o estilo da escrita do autor e da época; e o *new criticism*, que, no movimento de se afastar do *biografismo* do autor, submergiu no extremo da imanência do texto (SILVA, 1976; REIS, 2003).

Decorre desse contexto a ideia de que o autor deveria estar morto e que seu fencimento seria, então, o nascimento do narrador, no berçário do texto. O autor é representativo do escritor, sujeito a quem são atribuídos os louros ou as consequências sobre o que escreve. O autor é, nesse entendimento, mera *performance*. Sua função é restrita ao texto e, ao escritor, cabe desligar-se de si para dar voz a uma projeção circunscrita às páginas centrais da obra (BARTHES, 2004).

Na sequência, um outro tensionamento abraça um paradoxo: se não importa *quem* fala, e sim *o que* se fala, como lidar com o fato de que o nome do autor, próprio, é algo singular e atrelado, precisamente, a textos? Percebê-lo como um sujeito transindividual, que habita uma *dimensão oculta*, situada entre a ficção e o real, calcado em um contexto cultural, parece-nos mais plausível. Isso porque a assinatura da obra evoca memórias do já lido, enseja novas leituras com base, por exemplo, em experiências estéticas oriundas da leitura deste ou daquele autor e, ainda, porque “o anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma” (FOUCAULT, 2009, p. 276). Articulando visões, o autor pode ser visto como *gesto*

de quem escreve com vistas ao *gesto* de quem interpreta. O escritor se apaga, dá vida ao autor, cria o narrador e a narração: distancia-se, mas não pode abdicar da sua condição humana e desvincular-se de histórias individuais e sociais que o circundam (AGAMBEN, 2007).

Inevitavelmente, nessa ordem, informações sobre a biografia do autor participam do ato da leitura e exercem efeitos sobre o processo de interpretação. A indicação de autoria, nesse sentido, dissemina-se na dimensão externa ao livro e atua como um anteposto da leitura, ainda que de forma inconsciente. Há, nessa ideia, uma pulsação de vida do autor, cujos sinais vitais podem ser aferidos em outras dimensões do que Genette (2009) chama de paratextos editoriais. Trata-se de um aparato verbo-visual que compõe o ecossistema do texto literário *strictu sensu*. Com vistas a uma breve conceituação – ou classificação –, os paratextos têm duas naturezas distintas: o peritexto, conjunto que abarca o título, prefácio, notas, orelhas, contracapas, bem como o próprio nome do autor inscrito na capa; e o epitexto, que se difere dele pela sua localização espacial. Este não está, necessariamente, na materialidade da obra. Essa espécie de paratexto pode ter caráter privado ou público. Concentramo-nos, pois, nesta última categoria.

Enquanto prática social, ou produto cultural, a obra literária tem de percorrer um trajeto entre a criação e a leitura. Nesse percurso, há vários outros textos que funcionam como estradas vicinais que conduzem a obra ao acesso à rodovia da leitura: release, entrevistas, conversas com o autor, cartas, respostas públicas do autor – à crítica, por exemplo –, entre outros. As temporalidades são, igualmente, distintas, uma vez que epitextos podem circular *a priori* ou *a posteriori* à constituição do texto. O destinador, desse modo, pode ser tanto o próprio autor, quanto o editor, para citar apenas dois espectros dos *paratextualizadores*. O destinatário é, por sua vez, ao fim e ao cabo, o leitor e, sobretudo, o *ainda* não leitor (GENETTE, 2009).

Dito isso, chamamos atenção para a possibilidade de autores, por ações próprias ou via outrem, conduzirem a recepção de seu texto. Uma advertência, entretanto, deve complementar nossa declaração: não estamos, com isso, adentrando no campo do julgamento (moral?) sobre a referida condução – nem mesmo o crítico literário que tomamos por base para a formulação destas ideias o faz. O que esperamos deixar claro é que epitextos trabalham, legitimamente, pela formação do público leitor de um autor ou de sua obra. Respondem, assim, a demandas naturais de um objeto cultural posto em sua função precípua: circular e assumir-se como uma prática social. Podem, ademais, servir de atalho entre a crítica, especializada ou não, e o leitor (GENETTE, 2009).

A fim de extrair do conceito de epitexto o que nos interessa nesta abordagem, destacamos o que Genette chama de “autocomentário tardio [...] epitexto tardio ou autocomentário”. Nesse sentido, complementa: “Essa prática é relativamente moderna, porque a era clássica, pouco afeita ao comentário crítico em geral, suportava ainda menos que o próprio autor assumisse a tarefa [...]” (GENETTE, 2009, p. 322-323). Essa espécie de epitexto é vinculada à vontade do autor de falar sobre si ou sobre a sua obra e resulta daí o acréscimo do termo epitexto autônomo. Mais uma vez, estamos diante de uma via direta nos (des)caminhos entre os meandros institucionais da literatura (REIS, 2003) e o público.

O que resta esclarecer, antes de passarmos a defender que as plataformas de redes sociais assumem, contemporaneamente, o *status* de espaço para o epitexto público do tipo autônomo é: textos e paratextos têm, cada um a seu modo, suas próprias trajetórias. Estes últimos, contudo, são menos frequentemente vislumbrados, pela sua própria natureza, por vezes, efêmera. De qualquer sorte, embora à margem do que mais aparentemente interessa, a narrativa ou a poética, paratextos têm importância capital na circulação e interpretação do texto literário. Os epitextos, nesse sentido, podem assumir contornos diversos, atualizarem-se quanto aos meios, autorias e funções no ecossistema literário (GENETTE, 2009), como acreditamos ser o caso da presença do autor no *Instagram*<sup>3</sup>, lugar em que ele, enfim, *está vivo*.

Mais do que isso, o autor, no *Instagram*, está imerso no mesmo contexto de produção, consumo e disseminação de cultura em que estão o leitor, editoras, críticos, intermediadores e meros observadores. O próprio perfil é, desse modo, um epitexto e o autor se torna um híbrido entre ser humano *comum*, artista e agente da sua arte. Ele é, sobretudo, um produtor de cultura na economia das plataformas e atua, seja pelos conteúdos literários, seja pela sua simples presença, como complementador desses espaços digitais. Cabe esclarecer que uma plataforma como o *Instagram*, para além das questões tecnológicas de programação e desenvolvimento, necessita, por um lado, de sujeitos capazes de torná-la interessante para que, de outro, mais usuários a ela se agridem (POELL; NIEBORG; DUFFY, 2021).

O autor, pulsante, e seus epitextos públicos autônomos são, nesse contexto, ativos que trabalham em frentes que, entendemos, podem ser assim sumarizadas: a) a divulgação de sua

---

<sup>3</sup> Gérard Genette escreveu a obra *Paratextos editoriais* na década de 1980 e, portanto, quanto ao contexto contemporâneo, as formulações que propõe não poderiam passar de uma abertura a novas perspectivas, como a que segue: “A era da mídia explorará, sem dúvida, outros meios [de epitexto editorial], e já ouvimos ou vimos alguns anúncios radiofônicos ou videocliques de editor” (GENETTE, 2009, p. 305).

produção; b) o estreitamento de laços com o leitor, sem, ou quase sem, intermediários; c) produção cultural *na* plataforma, que, nesse sentido, não é apenas um meio de divulgação da cultura, mas um espaço de cultura; e d) geração de valor, capital, às próprias plataformas. Passamos, a seguir, a tratar de cada uma dessas percepções.

Ao compreender a escrita de literatura como uma profissão, entende-se o artista como um ator social que tem contas a pagar, portanto, interessado na divulgação e vendagem de suas obras. Nesse sentido, o *Instagram* é um potente canal de publicidade. Não há nada de surpreendente nisso, uma vez que, ao menos na história das letras brasileiras, o papel de gênio inacessível não combina com um setor que precisa de capital e consumidores (leitores) para funcionar (LAJOLO; ZILBERMAN, 2003). As plataformas, assim, são especialmente interessantes para autores independentes ou iniciantes, por exemplo (TOMASENA, 2019).

A questão que se apresenta, contudo, diz respeito a como tal produção acontece: em espaços pertencentes a pouquíssimas empresas – estrangeiras, no caso do Brasil. As plataformas, nesse sentido, arregimentam para si ganhos capitais oriundos do interesse gerado a usuários com base no que produtores de cultura postam nas redes. Destacamos, ainda, que as implicações desse arranjo de poderes são desconhecidas e que as sociedades contemporâneas estreitam vínculos com as plataformas a ponto de tornar o que acontece nos espaços *online* indissociável do *offline* (NIEBORG; POELL, 2018). Os laços entre leitor e autor, nessa ordem, não podem ser mais vistos como uma relação equidistante, na qual o texto sobrepõe-se à figura de quem escreve.

Para além de possibilitar a divulgação de manifestações culturais, como a literatura, a plataforma é um espaço em que a literatura acontece: da escrita propriamente dita aos processos de mediação e economia criativa. Tornamo-nos, pois, dependentes das plataformas para as mais diversas (re)configurações do fazer cultural contemporâneo (NIEBORG; POELL, 2018; POELL; NIEBORG; DUFFY, 2021).

É preciso distinguir, ainda, que o grau de dependência em relação à plataforma se estabelece, grosso modo, em duas vertentes. Na primeira, o produtor de conteúdo depende da infraestrutura da plataforma para o seu trabalho. Na segunda, a plataforma é uma via pela qual o produto cultural, que existe em outro suporte, é posto em circulação (POELL; NIEBORG; DUFFY, 2021). Isso ocorre, sobretudo, quando há um produto midiático que, assinado pelo autor, transforma-se em outro objeto, essencialmente híbrido.

Reside, pois, neste ponto, um outro olhar para o fenômeno, que converge para o conceito de intermedialidade. O tema pode ser compreendido em um sentido amplo, uma vez que abrange manifestações que, precipuamente, transcendem fronteiras de mídias. Isso nos leva a considerar, *a priori*, a existência dessas fronteiras, o que se torna problemático justamente pela tentativa de fixar tais limites (RAJEWSKY, 2012). Estabelecer, assim, o modo de concepção do que é uma mídia é questão crucial e perfaz o encontro entre mídias antigas e novas. É um processo atravessado, ainda, por conformações históricas, culturais e tecnológicas, o que não significa, no entanto, que novas formas midiáticas se apresentem como acabadas (MÜLLER, 2012).

Isso exposto, cabe elencar que o tipo de intermedialidade que nos interessa aqui diz respeito às referências intermediáticas, modelo em que as referências a outras mídias atuam nas construções de sentido de um texto. Esse tipo de cruzamento de fronteiras é um construto que preserva o modo físico como as mídias se apresentam, mas impacta “a qualidade da referência em si mesma”, o que recai em “planos de significação adicional” (RAJEWSKY, 2012, p. 63). Estamos diante também de processos de intermedialidade, cujas configurações e reconfigurações podem ser combinadas ao infinito (MÜLLER, 2012).

Sendo assim, à guisa de síntese das quatro vertentes teóricas até aqui exploradas, sistematizamos nosso entendimento. Revisitamos o conceito de morte do autor para verificar que a autoria de obras literárias, ao contrário do que sugere a teoria da morte do autor (BARTHES, 2004), tem relevância no contexto contemporâneo. O nome do autor se manifesta em diversas instâncias e se relaciona com um dado gênero de escrita, ainda que o autor possa ser visto como um gesto que performa o texto (FOUCAULT, 2009; AGAMBEN, 2007). Ao falar sobre si e sobre a obra, o que analisamos sob o viés do conceito de paratexto, o autor cria epitextos autorais que, ao fim e ao cabo, relacionam-se com o texto literário propriamente dito e, portanto, podem orientar a interpretação do leitor (GENETTE, 2009).

No contexto da era das plataformas, isso gera uma instância de aproximação, mais ou menos volátil, entre materialidades situadas em um palco no qual manifestações culturais ocorrem em sentido convergente, que se reconfiguram constantemente (NIEBORG; POELL, 2018; POELL; NIEBORG; DUFFY, 2021; TOMASENA, 2019). Há, ademais, distintas materialidades: o livro, os epitextos e os próprios *posts*, que se tornam, então, uma instância intermediática. Essa instância é atravessada por processos culturais, históricos e tecnológicos,

moldando-se como um processo, uma construção, erigida em um outro entrelugar, de contornos deveras imprecisos (RAJEWSKY, 2012; MÜLLER, 2012). Isso posto, prosseguimos para a próxima seção, na qual intentamos evidenciar e discutir as referidas imbricações.

## **Da autoficcionalização da morte do autor à ressurreição epitextual no Instagram de J.P. Cuenca**

Em investigação anterior, buscamos, junto a autores de literatura brasileira contemporânea, reconhecer os usos que fazem da plataforma *Instagram* na interface com suas produções literárias. João Paulo Cuenca, como explicitado na introdução deste artigo, foi um dos participantes do levantamento e declarou-nos que percebe a rede social como possibilidade de espaço paratextual de suas obras literárias. Essa ideia, conforme apuramos, o acompanha em seu processo nos espaços digitais, como referiu em entrevista ao *Jornal Estado de Minas* ao falar sobre sua iniciativa de abrir o processo de criação do título *Nada é mais antigo que o passado recente*. A obra, que não foi lançada até o presente, tem paratextos e fragmentos publicados em espaços *online* distintos.

Não apenas porque são paratextos que ajudam a entender a obra, mas porque também há um investimento emocional envolvido, certo convívio. É, mais uma vez, uma performance estendida, só que mais laboratorial e, por que não dizer, íntima. (CUENCA, 2020a, n.p.).

O excerto transcrito é parte de um diário, alimentado pelo autor durante o período de isolamento social decorrente da pandemia de Covid-19. Cuenca os disponibilizou em canal próprio e via listas assinadas por leitores – não foi possível acessar, em 2023, o *link* criado pelo autor na ocasião. Na *Revista Piauí*, na qual o autor publicou trechos do referido diário, Cuenca, ao abordar o caso dos quase 150 processos movidos contra ele por pastores de igrejas neopentecostais em razão de uma publicação no Twitter<sup>4</sup>, escreveu:

<sup>4</sup> “O brasileiro só será livre quando o último Bolsonaro for enforcado nas tripas do último pastor da Igreja Universal”, foi o *post* do autor. Ele parafraseou uma metáfora de Jean Meslier, século XVIII: “o homem só será livre quando o último rei for enforcado nas tripas do último padre” (CORTÁZAR, 2020, n.p.).

Lendo a decisão, lembro a última vez que vi meu nome em páginas criminais. Foi quando me declararam morto (por engano, até segunda ordem), após um cadáver ter sido encontrado pela polícia na Lapa, no Rio de Janeiro, com a minha certidão de nascimento no bolso. E da mesma forma que o inquérito sobre a minha morte nos arquivos da 5ª DP hoje pode ser lido como um paratexto do meu romance *Descobri que Estava Morto*, essas novas páginas criminais devem se transformar em **elementos paratextuais** de um novo livro, baseado nos meus diários recentes. (CUENCA, 2021, n.p., grifos nossos).

O que propomos, no entanto, é que o próprio estar no *Instagram* é um recurso paratextual e intermediário. Para tanto, recorreremos ao romance *Descobri que estava morto*, de João Paulo Cuenca (2016a), com excertos entrelaçados com *posts* feitos pelo autor no seu perfil na plataforma entre 2016 e 2020. Escolhemos, por conveniência, seis publicações que, entendemos, ilustram o exposto na revisão sobre o conceito de epitexto público proposto por Genette (2009) e permitem estabelecer, conforme nossas análises, diálogos com a narrativa literária. Visando à continuidade da linha que conduz tais relações, em ordem cronológica dos *posts*, retomamos a discussão dos achados da investigação na sequência. Assim, uma segunda subseção delinea, em conjunto, relações entre as vertentes da nossa sustentação teórica.

### **Descobrimos, no Instagram, que J.P. Cuenca está vivo**

A narrativa versa sobre um curioso caso que envolve o escritor: a descoberta de que seu nome constava como falecido. Devido a um imbróglio envolvendo vizinhos, Cuenca tem sua documentação verificada em uma delegacia carioca e recebe a notícia de que um cadáver fora encontrado e identificado como João Paulo Vieira Machado de Cuenca, o seu nome completo. O enredo se estabelece, então, a partir dessa revelação e o livro reproduz o registro de ocorrência, guia de remoção de cadáver e laudo, com a identidade roubada de Cuenca.

Ao longo do romance, o autor compartilha fragmentos de sua rotina em busca de compreender o que sucedera. Apresenta, assim, impressões críticas sobre a capital do Rio de Janeiro, entremeadas com memórias de viagens ao exterior, conversas com amigos, citações a outros trabalhos e seu deslocamento quanto à cidade em que reside. Ele também revela ao leitor a crescente curiosidade que o faz visitar a rua em que o cadáver identificado com o seu nome foi localizado e a mulher que apontara o morto como sendo João Paulo Cuenca.

No *post* reproduzido na Figura 1, Cuenca publicou uma nota de jornal que se refere à tradução da obra para o francês, bem como as apresentações da adaptação fílmica da narrativa em circuitos internacionais de cinema. Observamos, na imagem, que há dois textos que apontam para o *Descobri que estava morto* (CUENCA, 2016a). O primeiro é a reprodução da nota. É um texto essencialmente sucinto, que se dedica a noticiar acontecimentos factuais. O segundo é a legenda escrita pelo autor, que articula o conteúdo jornalístico com a obra:



Fig 1 *Post* de 23 de julho de 2016. Fonte: Cuenca (2016b, n.p.).

Ao sentenciar que a nota parece tirada da “meiuca” do capítulo “investigação”, há um direcionamento do olhar do leitor-seguidor ao trecho citado. A ausência de uma relação analítica esmiuçada pelo próprio autor na plataforma nos impulsiona a um exercício interpretativo para, guiados por Cuenca, estabelecer sentidos possíveis. No capítulo referido, o autor conta que, aconselhado por um amigo, contratara um investigador particular para auxiliá-lo a desvendar o mistério do roubo de sua identidade. No início dessa parte do romance, Cuenca também relata a ideia de escrever sobre o caso e, ainda, produzir um filme em que ele mesmo investiga o mistério.

Pela metade do capítulo “Investigação”, ponto sinalizado em seu *Instagram*, já havia transcorrido um ano desde a descoberta de sua morte. O autor, então, concentra-se a falar sobre

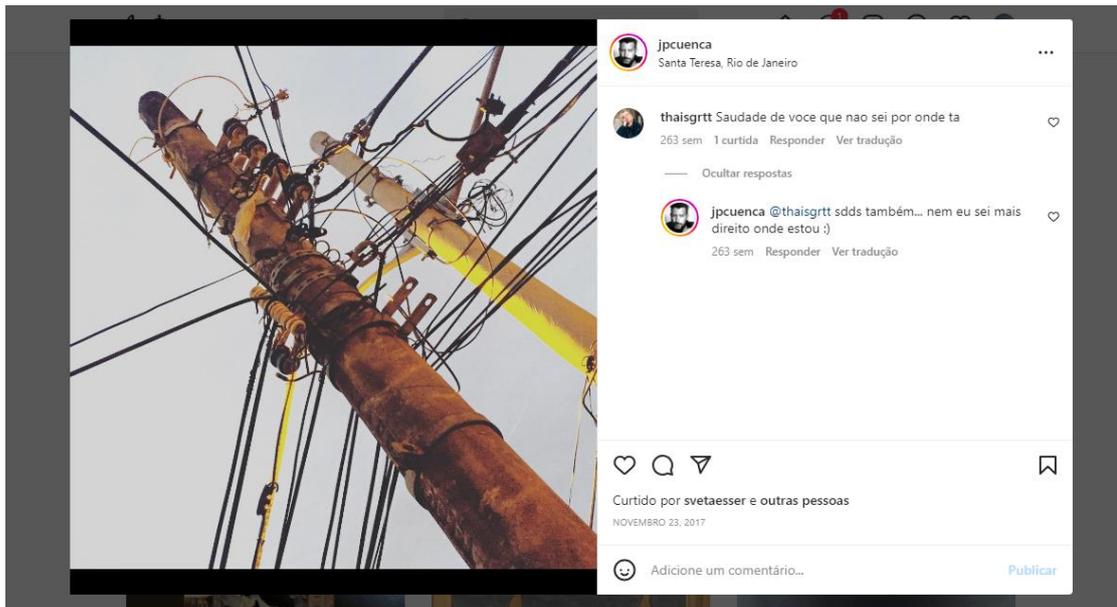
a sua rotina: redação de coluna em jornal e “viagens – a trabalho, em festivais, lançando traduções ou apenas vagabundeando em cidades desconhecidas”. O amigo o aconselha: “– Você precisa viver uma vida de verdade. Você precisa parar de viajar pra festivais e palestras, isso é nefasto pra sua literatura” (CUENCA, 2016a, p. 136).

A partir disso, o narrador de *Descobri que estava morto* tece uma série de digressões sobre a sua própria carreira e produção literária: “Ser um escritor me ocupava tanto tempo que eu já não podia escrever mais nada – o texto tinha sido substituído pelo personagem no palco de alguns festivais” (CUENCA, 2016a, p. 140). Na sequência, passa a discorrer sobre uma série de tarefas, como verificar as citações ao seu trabalho, *posts* em redes sociais e suas viagens pelo mundo para falar de suas criações. Há, no excerto a seguir, uma constatação sobre a carreira de escritor que, em certa medida, prescinde do texto em si:

Entregar algo novo não era uma urgência. Eu ganhava mais dinheiro falando sobre meus livros em eventos literários pelo país do que com a publicação deles. Depois dos debates, eu costumava beber num bar de esquina numa daquelas cidades muito parecidas e tristes no meio do vazio do Brasil, me sentindo uma fraude absoluta. (CUENCA, 2016a, p. 155).

Podemos extrair, da articulação entre texto e epitexto público autônomo, uma série de relações, como se a própria ficcionalização de si na obra dialogasse com a ficcionalização de si no *Instagram*. Analisamos que Cuenca, no livro, fala, com certo cinismo, do fazer literário, que se torna secundário à performance de autor. O paratexto, nesse sentido, transcende o dizer sobre a obra ou o dizer-se em relação a ela. Há, aqui, um borramento de ficcionalizações que desafiam leitores-seguidores a olhar para a narrativa literária, voltar para o *Instagram* e tensionar os próprios limites das mídias e da ficção.

No livro, Cuenca aborda os seus emaranhados existenciais em meio a uma espécie de fauna provinciana presente na festa de aniversário de um amigo jornalista, o mesmo que, sabendo da história da sua morte, o acompanhara ao detetive particular. Já no *Instagram*, Cuenca explora um cenário de degradação da própria existência, um perder-se de si, que parece interrelacionado com o conteúdo imagético da postagem reproduzida na Figura 2, a seguir.



**Fig 2** Post de 23 de novembro de 2017. Fonte: Cuenca (2017a, n.p.).

Aqui, o recurso da plataforma que permite adicionar uma localização à imagem postada leva diretamente aos cenários do romance:

Voltei ao Centro naquela mesma noite e subi para Santa Teresa. Um amigo, Tomás Anselmo, comemorava seu aniversário e a promoção que acabara de receber no jornal onde trabalhava, o maior da cidade. Cheguei pouco depois de uma da manhã, quando o lugar já estava imerso numa nuvem de maconha, birita e euforia. (CUENCA, 2016a, p. 71).

A imagem publicada, ademais, parece dialogar com a resposta dada ao seguidor que o conhece, uma vez que Cuenca refere, também, não saber onde está, contrariando o recurso de geolocalização do aplicativo. Assim como na narrativa, Cuenca sabe onde está, mas se encontra em um emaranhado de fios como os dos postes da foto. Ainda sobre o cenário fotografado, que presumimos ser real, a relação paratextual se estabelece na composição do grupo que participara da festa relatada na obra:

Completavam as rodas tipos como um fotógrafo grisalho, um francês bronzeado, um tocador de repinique barrigudo, um poeta de apartamento, um professor universitário com caspa nos ombros, o sobrinho simpático de um senador mafioso, um grafiteiro conceitual, um ensaísta de província, um diretorzinho de boné, um contratado da televisão, um colunista de jornal — o

circo usual de cretinos periféricos unidos pela mesma autoestima delirante e inversamente proporcional às suas realizações.

A maioria desses personagens não costumava subir até essa parte íngreme de Santa Teresa ou mesmo do Centro [...]. (CUENCA, 2016a, p. 73).

Notamos que Cuenca, no *Instagram* e no livro, transparece a sua criticidade quanto à cidade e aos seus intelectuais. A aproximação epitextual, entre imagem, texto e obra literária, aponta para a incoerência que o autor denuncia: o grupo e a cidade sede das Olimpíadas de 2016 reivindicam um ar cosmopolita que não se sustenta no cenário real da capital do Rio de Janeiro, de paisagens urbanas degradadas. O excerto a seguir endossa o exposto:

O escasso talento presente naquela sala seria em pouco tempo inteiramente corrompido pela cidade — milhares aportavam no balneário a cada ano para ter as esperanças moídas e a alma vendida a varejo para o canal de tv ou alguma produtora audiovisual desta ascendente e provinciana Hollywood que se acreditava o centro de alguma coisa. (CUENCA, 2016a, p. 73-74).

As percepções de Cuenca, autor-narrador-perfil, coadunam-se com o exposto na Figura 3, a seguir:

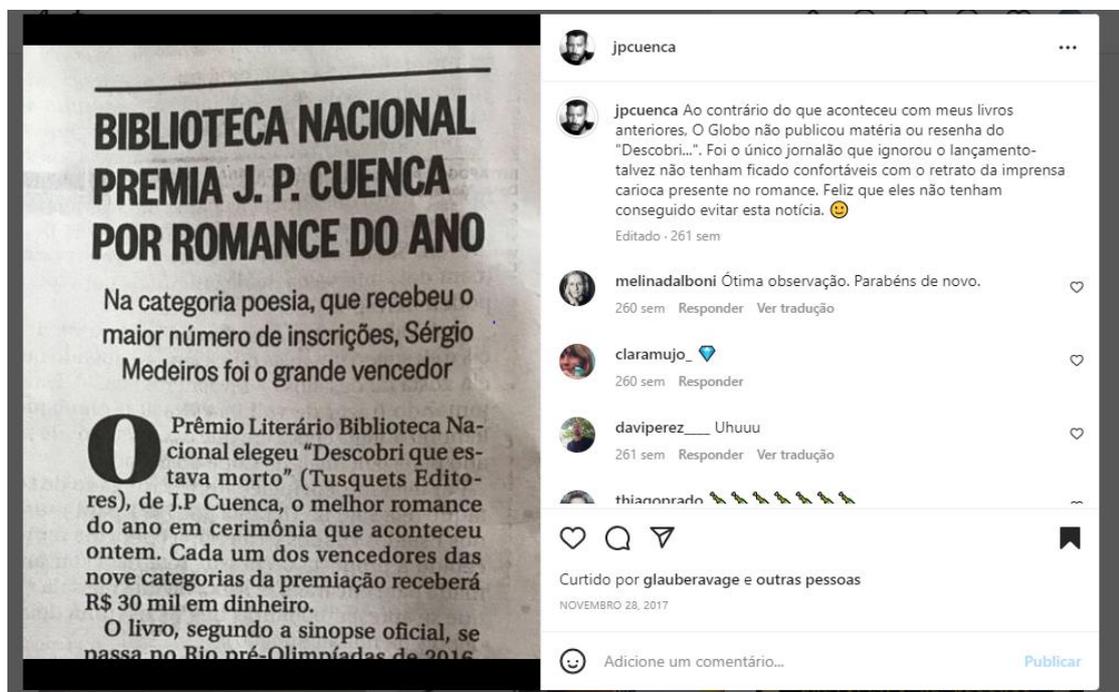


Fig 3 Post de 28 de novembro de 2017. Fonte: Cuenca (2017b, n.p.).

Nesta postagem, o autor implode novamente fronteiras imprecisas. Além de reverberar a notícia que qualifica a obra pela premiação literária, o autor também se manifesta sobre o conteúdo do livro e edifica posicionamentos críticos já aqui analisados. Ao se referir ao possível desconforto do jornal carioca de grande expressão, Cuenca responde, ainda, à não-notícia sobre o lançamento de *Descobri que estava morto*. Percebemos, assim, que o autor, no espaço do *Instagram*, une o retrato da intelectualidade carioca feito no livro ao próprio viés crítico do autocomentário estabelecido. Ele aponta, além disso, uma interpretação que se torna inequívoca, uma vez que verbaliza e exemplifica o que pensa sobre tema.

Já na Figura 4, a seguir, o autor utiliza o seu espaço na plataforma para apresentar a nova capa da obra.

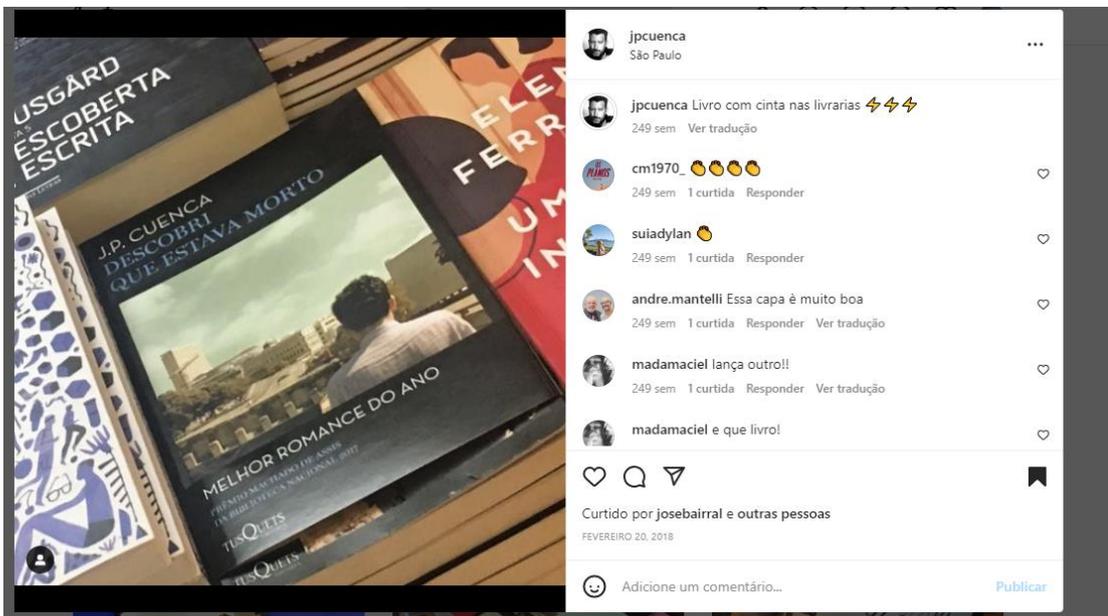


Fig 4 Post de 20 de fevereiro de 2018. Fonte: Cuenca (2018a, n.p.).

Notamos que o seu perfil na rede serve ao propósito de evidenciar informações que se tornam relevantes para atrair leitores. Cuenca articula, assim, a verbalização da legenda à imagem da capa que traz uma cinta que identifica exemplares já impressos como um livro premiado. A fotografia que estampa o livro, importante esclarecer, apresenta imagem do próprio autor e foi retirada do longa-metragem *A morte de J. P. Cuenca*, gravado concomitantemente à escrita do texto. No filme, além de roteirista e diretor, Cuenca é o ator que interpreta a si mesmo. Percebemos, além disso, a continuidade da trajetória do livro, ou a

própria trajetória da sua carreira, via *feed* do *Instagram* do autor. Já na Figura 5, outra postagem parece brincar com a narrativa *Descobri que estava morto* e a vida do autor na rede social.



Fig 5 Post de 5 de outubro de 2018. Fonte: Cuenca (2018b, n.p.).

A foto, ao lado de outras pessoas, refere-se à turnê de palestras sobre a obra na Itália em 2018, país em que o texto foi publicado sob o selo da editora Miraggi Edizioni. Entre as pessoas marcadas na postagem, está a tradutora do romance para o italiano. Essas informações, no entanto, não constam neste *post*, mas são compreendidas num contexto de *posts* imediatamente anteriores e posteriores à publicação. Observamos, aqui, o perfil do autor em um uso corriqueiro a qualquer pessoa que expõe a imagem de si nas redes nos mais diversos tipos de confraternização. Ressaltamos, porém, que não se trata de uma comemoração qualquer, uma vez que o *post* integra um rol de informações que evidenciam: a obra é traduzida, gera interesse editorial, é lida, está em diversos circuitos junto com a imagem do autor e, por fim, está inserida em práticas culturais.

Comemorar a vida depois da morte, como diz Cuenca no *post* em italiano, assume, além do mais, múltiplos sentidos: o dizer-se vivo, ao contrário dos documentos que atestavam a sua morte e que deram origem ao romance; a vida do autor para além da sua performance enquanto tal; e a pulsante condição do autor, que não pode estar morto depois da escrita, uma vez que a sua presença em atividades no ecossistema externo ao texto é uma premissa para a disseminação

da obra literária. O autor age, assim, para seguirmos o jogo de palavras por ele iniciado, como um sujeito que, do além-túmulo, é quem segue dando vida à obra.

Outra relação que depreendemos do *post* com a obra diz respeito ao seguinte excerto, que se refere ao dia em que Cuenca supostamente havia morrido:

— Onde você estava no dia 14 de julho de 2008? Olhei para o relógio na parede. Ele marcava 12h05 — estava parado. Não sei bem por que, parecia marcar meia-noite e cinco, não meio-dia. Naquela data eu estava em Roma. O dia da ocorrência que registrava a minha morte por pneumonia lobar com formação de microabscessos, encefalite com a presença de estrutura sugestiva de oocistos de *Toxoplasma gondii*, edema e áreas de hemorragia intraparenquimatosa do encéfalo, num prédio invadido na rua da Relação, 47, entre a rua dos Inválidos e a avenida Gomes Freire, a poucos metros daquela delegacia, era o mesmo do lançamento da tradução italiana do meu segundo romance, *O dia Mastroianni*, na pequena Libreria del Cinema, em Trastevere: (CUENCA, 2016a, p. 32).

O trecho, retirado do início do livro, versa, justamente, sobre o lançamento de obra anterior na Itália. No mesmo dia em que um desconhecido morrera no Rio de Janeiro usando o seu nome, Cuenca tinha um álibi incontestado: sequer estava no Brasil e estava vivo, enquanto humano e autor, falando sobre seu livro anterior. Notamos, além disso, que tanto na narrativa quanto no seu *Instagram*, o autor aborda suas viagens por diversos países.

Já no romance, ele estabelece as tensões que o colocam como um estrangeiro em sua própria terra. Isso ocorre, por exemplo, quando o autor deixa a Europa e desembarca no Rio de Janeiro sem avisar ninguém além do detetive particular que, depois de muito tempo, tem pistas sobre a investigação. Ao longo do texto, Cuenca, narrando o caso de sua morte, narra também a decrepitude dos sistemas brasileiros e denuncia cenários degradados e degradantes da condição social. Ele assim descreve o itinerário de suas incursões pelo centro da cidade do Rio de Janeiro:

Tomei gosto por dar voltas pelo Centro e costumava subir a rua dos Inválidos até a praça da República, onde sentava num dos bancos de madeira do Passeio e ficava horas olhando os transeuntes indo e voltando da Central do Brasil e os mendigos e os pivetes que brincavam com as capivaras do jardim. Eles comiam ao lado delas e, eu pensava, deviam cagar também. Por trás das árvores, dava para ver as costas do prédio espelhado da Petrobras que eu tinha em frente à minha janela. Depois voltava por dentro do parque, bom de andar, sempre evitando a Presidente Vargas, avenida que eu considerava abominável.

Pegava a rua do Senado e a Gomes Freire, onde gostava de olhar o túnel de árvores, e virava na rua da Relação. (CUENCA, 2016a, p. 183).

O trajeto final é o endereço onde o corpo fora encontrado. Em trecho do início da obra, Cuenca cita que a região tomou formas urbanas na década de 1950. Morros das cercanias forneceram material para aterro da zona portuária e Valongo, por onde entravam escravizados no Brasil. A rua também abrigara uma unidade do Departamento de Ordem Política e Social – DOPS no período da ditadura.

Ainda no ponto em que o autor visita pela primeira vez o lugar em que o cadáver com sua identificação fora localizado, conta que encontra um homem que explica que o prédio que procurava passou por uma reforma. Antes disso, refere o interlocutor, o lugar era um prédio cuja obra ficou “parada por anos, só no esqueleto”, invadido por “um monte de vagabundo” (CUENCA, 2016a, p. 59).

Ao ir novamente ao local depois de meses da descoberta de sua morte, Cuenca refere que o “quartirão já era outro” (CUENCA, 2016a, p. 185), o que se dá após reformas na região. É na mesma rua na qual, obcecado pelo mistério da sua morte, o autor aluga um apartamento e tem a sua quase-morte pelas mãos de policiais quando se mistura a manifestantes e, por fim, a sua morte ficcional. É, ainda, a rua marcada no *post* reproduzido na Figura 6, a seguir, no qual o romance ganha feições na narrativa fílmica:



Fig 6 *Post* de 18 de março de 2020. Fonte: Cuenca (2020b, n.p.).

A postagem foi feita no período inicial da pandemia de Covid-19, quando o filme *A Morte de J. P. Cuenca* foi aberto ao público e a informação divulgada em seu perfil. Na sua postagem no *Instagram*, o autor do livro, que também é narrador, personagem, escritor do roteiro, diretor e ator do filme, assume mais um papel: o de direcionar a experiência estética do leitor / espectador. Isso porque Cuenca, dirigindo-se a seguidores, dá mais um sinal de vida ao pedir que o livro seja lido previamente e que atentem para a iluminação e os equipamentos ao assistirem à narrativa fílmica.

Buscamos, até o momento, alicerçar as análises no conceito de paratexto, evidenciando, em primeiro plano, o modo como os *posts* se relacionam com o texto literário. Neste percurso entre obra, autor e *Instagram*, contudo, há diversos focos que nos permitem interpelar o fenômeno. Essa, pois, é a tarefa à qual nos dedicamos a seguir, alinhando, esperamos, de forma convergente, os conceitos teóricos anteriormente revisados.

### **Dos paratextos à vida do autor: intermedialidade como caminho de construção de sentidos via plataformas**

*Descobri que estava morto* reserva, ao leitor, ainda outra dimensão paratextual, que oferece mais uma amarra a esta análise: o posfácio. Neste texto que finaliza a primeira edição brasileira da obra, lemos o seguinte:

‘O nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor’, óbvia citação em que Barthes descreve a ideia de que dar um autor a um texto é dotá-lo de um significado último, encerrando a sua escrita. De certa forma, aqui temos uma radicalização desse apagamento. (CUENCA, 2016a, p. 235).

A *autora* desse paratexto é Maria da Glória Prado, apresentada como pesquisadora de literatura brasileira (Ph.D. Brown University), que discorre sobre as fissuras produzidas no texto de Cuenca no que se refere à autoficcionalização que compõe a trama. Ela é, entretanto, uma personagem fictícia do romance (CARVALHO, 2017). No posfácio, a sua função é reverberar intencionalidades do autor e guiar interpretações (ALMEIDA, 2020). Esse texto, que consta na edição portuguesa e brasileira da obra com alterações, assume, ainda, a função de

conferir autenticidade à produção ficcional e, assim, o “suposto paratexto externo à ficção torna-se com isso parte da ficção” (BURNAUTZKI, 2018, p. 23).

Há, na obra, defende a *redatora* do posfácio, uma abertura para que o leitor observe não apenas a narrativa e suas personagens, mas, sobretudo, o *ser autor*. É uma espécie de *reality show* no qual é possível o escrutínio da vida, e não da morte, do sujeito que se narra em tramas sobrepostas e em mídias distintas. É a cidade brasileira em suas mazelas históricas: do maior ponto de desembarque de negros escravizados aos bueiros que explodem; da fauna humana que habita o espaço à denúncia de que há algo de tolo no pensamento intelectual que se deslumbra consigo mesmo. Esse paratexto, um peritexto ficcional, disfarça a voz do autor e o efeito, além de legitimar a obra, é o de indicar caminhos para o leitor, por vezes, *salvando* a leitura (GENETTE, 2009).

No posfácio de *Descobri que estava morto*, consta, ainda, esta análise: “Parece condição primeira que a obra seja composta para além dos livros publicados, uma vez que, a todo o momento, novos elementos ou pistas podem ser acrescentados a ela” (CUENCA, 2016a, p. 235). Estamos, afinal, diante de uma vida aberta ao público leitor, cuja história é inconclusa. Como no cotidiano de qualquer sujeito vivo, há sempre novos capítulos, novas pistas e acontecimentos a alterar a trajetória para além do livro, o que ocorre, no caso em análise, em outra mídia, o *Instagram* de Cuenca.

Isso nos leva a considerar o ato performático do autor, que se utiliza dos recursos paratextuais para, então, jogar com sentidos da obra e de si. A presencialidade do autor contemporâneo, nessa ordem, insere-se em um circuito no qual a literatura não se resume ao texto: seus “trabalhos passam por certa exposição ao público e, através desta, performar, representar uma determinada versão de si publicamente atrativa” (ALMEIDA, 2020, p. 107). Como analisado por Cuenca (2016a), ser escritor ocupa mais tempo nos palcos do que na escrita e, ao fim, o autor é uma personagem a ser interpretada de forma intermediática (RAJEWSKY, 2012; MÜLLER, 2012).

De fato, como vimos nesta análise, os paratextos que convergem para a centralidade da figura do autor estão em vários lugares na produção de J.P. Cuenca: nos documentos que atestam sua morte reproduzidos na obra; no convite da livraria romana, também disponibilizado no livro, que assegura que, no dia de sua morte, ele estava na Itália, falando sobre o romance anterior; a própria foto da capa, que estampa o autor de costas mirando a cidade, retirada do

longa-metragem *A morte de J. P. Cuenca*, em que ele, ainda, interpreta a si mesmo. O *Instagram* do autor, nesse sentido, funciona como uma nova camada narrativa: aponta para si e para o texto que fala sobre sua vida; adiciona informações sobre a obra; brinca com palavras, imagens e espacialidades; reforça posicionamentos; e, evidentemente, desafia os limites da autoficção, dando provas de vida ao leitor-seguidor-espectador no entrecruzamento de mídias. O autor está em todos os lugares, como uma força convergente para os sentidos do texto, que, concomitantemente, dá pistas sobre esses mesmos sentidos.

O que vemos, aqui, é também uma maneira de estreitar laços com o leitor, editoras, criar espaços que levam ao livro e a demais trabalhos do autor. Cuenca, por exemplo, ministra oficinas de criação literária, escreve colunas e exerce outras atividades remuneradas para além da venda de livros. Sendo assim, estar nas redes como autor, usar de outras linguagens e mídias para mostrar o *ser autor*, é uma forma de publicidade, legítima em essência, no universo capitalista do qual o livro emerge (LAJOLO; ZILBERMAN, 2003; TOMASENA, 2019).

Observamos o exposto em *posts* nos quais os paratextos publicados por Cuenca no seu perfil endossam a sua obra, capitalizando a sua produção, seja ela ligada ao livro ou não. Isso aponta para a ideia de autor *performer*, em que a exposição de si é vista também como um fetiche que substitui o valor do texto pelo do autor. Corresponde, dessa forma, a uma demanda de mercado, no qual o autor exerce uma função sintomática do “fim da autonomia do campo literário” (CARVALHO, 2017, p. 3). Em outros termos, não basta apenas escrever, pois o sustento do autor-artista depende de habilidades outras. Dar-se por morto, desse modo, é inviável.

Ocorre, no entanto, que, ao encararmos essa exacerbação da vida do autor no contexto das redes sociais como correlata à literatura brasileira contemporânea, é necessário considerarmos que essa produção cultural é dependente das plataformas. É evidente que o livro, ou mesmo outras formas de paratexto, têm possibilidades autônomas de chegar ao leitor, como já o fazem há séculos. Chamamos atenção, contudo, para um fenômeno cultural contemporâneo, este sim ligado, de um lado, às plataformas e esferas de circulação do livro e, de outro, ao texto literário. As plataformas são o palco do autor e da sua produção cultural, que proporcionam uma vitrine, mas cobram o seu preço. Isso porque Cuenca e outros produtores culturais são sujeitos que complementam as plataformas, tornando-as interessantes para os demais usuários (NIEBORG; POELL, 2018; POELL; NIEBORG; DUFFY, 2021).

Na rede, Cuenca atua também como um fornecedor de pistas que, na dimensão paratextual, conduzem interpretações sobre a obra e isso é, compreendemos, uma produção cultural. Sendo assim, o *Instagram*, parafraseando Genette, pode ser visível demais para ser notado como partícipe do texto literário. Defendemos, no entanto, que esta é mais uma forma epitextual que envolve o texto e o apresenta, “para torná-lo presente, para garantir a sua presença no mundo”, uma vez que “não existe, e que jamais existiu, um texto sem paratexto” (GENETTE, 2009, p. 9-11).

A configuração midiática, ao fazer referência a outra mídia, torna-se parte da construção de sentidos como vistos nesta análise (RAJEWSKY, 2012; MÜLLER, 2012). Isso ocorre quando Cuenca, ao trazer, por exemplo, uma notícia do jornal em seu perfil, dialoga com o seguidor, independente da relação que este estabelece com aquele. Há uma *práxis* definida em *posts* de redes sociais, embora não a tenhamos abordado, assim como notas jornalísticas seguem uma determinada estruturação e função junto ao leitor. O mesmo pode ser dito com relação às fotografias por ele postadas, que, capturadas em seu cotidiano, elevam à máxima potência as imbricações entre livro físico, filme e *Instagram*, este último figurando também como espaço de referências intermediáticas.

Enfatizamos, ademais, que o próprio livro faz referência às redes do autor e ao filme. Ao colocar uma em referência a outra, Cuenca não apenas transcende fronteiras entre realidade e autoficção, mas também cria mais um entrelugar indefinido no espaço entre mídias e linguagens. Soma-se a isso a possibilidade de, via epitextos públicos, o autor exercer influência sobre a recepção, o que nos remete à teoria de Genette (2009), mas também aos conceitos de intermedialidade de Rajewsky (2012) e Müller (2012).

Apesar de os paratextos serem, classicamente, capazes de aparecer e desaparecer (GENETTE, 2009), o que observamos no contexto das plataformas é a fragilidade dessa outra vida do autor, nascida em referências intermediáticas. Esse fazer cultural contemporâneo passa, necessariamente, por interesses de empresas, que podem modificar recursos, estruturas, diretrizes de convivência e, então, levar usuários a rearticularem as suas estratégias e modos de operação, embora, frise-se, seja uma via de mão dupla (POELL; NIEBORG; DUFFY, 2021). O que nos cabe salientar, ainda, é que o *Instagram* funciona como espaço de convergência. Nesse *entrelugar*, epitextos públicos do autor, a vida do autor, economia da literatura, leitores, descobertas leitoras e interpretações são indissociáveis na interface com diversas mídias.

## Considerações finais

Com o objetivo de analisar o uso que o autor João Paulo Cuenca faz do seu *Instagram* enquanto recurso paratextual, intermediático, da obra *Descobri que estava morto*, revisamos conceitos teóricos circunscritos ao tema. Partimos, assim, da conceituação de autor, sobretudo no que se refere à sua função. Enfatizamos que o nome se reveste de importância, direciona interpretações e, portanto, é vivo. Isso se revela especialmente na instância paratextual, mais especificamente, nos epitextos autônomos e públicos, os quais, a depender da vontade do autor, adicionam camadas interpretativas ao texto literário. Este último, por sua vez, é envolto, desde sempre, em uma série de outros textos, que não se restringem ao verbal. No contexto das plataformas, a intermedialidade se apresenta como uma possibilidade de reconfiguração dos epitextos, hibridizando, dessa maneira, a vida do autor, a imagem de si, da obra e o texto, no em um espaço de convergências.

Instituímos, inicialmente, a seguinte pergunta para nortear nossas análises: na plataforma *Instagram*, como relações paratextuais e intermediáticas podem direcionar sentidos para o leitor dessa obra de Cuenca? Observamos, via análises, que um conjunto de operações trabalham e atuam para a construção de sentidos. Isso ocorre, por exemplo, quando Cuenca se utiliza de recursos de geolocalização, imagens, recortes de jornal e outros textos que coloca em diálogo com a obra *Descobri Que Estava Morto*. Como visto, fruto de uma intencionalidade do autor, na rede social ele leva significações do seu cotidiano ao texto, direciona o olhar do leitor e/ou constrói relações que, no entanto, não prescindem da interpretação. Nas análises que fizemos, verificamos que os epitextos podem participar das construções de sentido e, no *Instagram*, assumem contornos intermediáticos. É no ir e vir do epitexto ao texto, contudo, que o leitor-seguidor estabelece essas relações.

Percebemos, além disso, que os *posts* de Cuenca se colocam em relação à obra para funções distintas: divulgá-la, evidenciar premiações, responder à crítica e jogar com interpretações. Embora alguns dos *posts* analisados refiram-se diretamente ao circuito externo à narrativa, possivelmente servindo a fins de publicização do livro, consideramos que esse mesmo uso adiciona elementos interpretativos. Um leitor-seguidor poderia, assim, tomar a decisão de ler com base no que vê na rede: o autor é premiado, traduzido e o texto gera interesse,

justamente porque Cuenca atua para mostrar que o livro está inserido em práticas sociais. Ele, dessa maneira, via epitextos, direciona olhares para o texto.

A obra e o autor escolhidos revelaram-se profícuos para esta análise, tendo em vista que o próprio texto literário, dada a sua trama, também aponta para a dimensão cotidiana do autor. Isso ocorre, por exemplo, quando Cuenca se narra em alguns afazeres, tais como conferir e-mails e verificar redes sociais. Observamos, então, que a obra em si também desvela um contexto em que o autor se insere. Há, aqui, uma marca indelével das quebras de espacialidades e a entrada, na obra, dos referentes culturais contemporâneos. Ou seja, no livro, fala das redes; nas redes, fala do livro, o que ocorre também com a narrativa fílmica.

Cumpramos observar que o recorte investigativo e seu desenho metodológico levou-nos, por um lado, a um panorama. Por outro lado, entretanto, esse mesmo panorama limita aprofundamentos que poderiam estar nesta ordem: verificar outras dimensões paratextuais no *Instagram*, explorar intermedialidades do próprio texto e narrativa fílmica, analisar os construtos intermediários estabelecidos por Cuenca no seu perfil. Acreditamos, ainda, que as considerações aqui propostas oferecem novas perspectivas a investigar. Interpelar leitores-seguidores, por conseguinte, poderia nos propiciar um conhecimento sobre como esses mecanismos atuam na decisão pela leitura, bem como contemplar outras interpretações. Adotar uma estratégia que envolvesse outros autores, ademais, poderia nos fornecer uma percepção que vá além do perfil-obra particular de Cuenca.

Por fim, afirmamos, os epitextos do autor no *Instagram* são um produto intermediário e, essencialmente, um fenômeno cultural de plataformas. Apresentam-se, ainda, como um construto que dialoga diretamente com a figura do autor. Estas constatações são, pois, essencialmente ligadas a um contexto que só pode se afigurar em um cenário bastante específico. Afinal, fluidos, sem fronteiras definidas e instáveis por natureza, epitextos enquanto formas intermediárias no *Instagram* tendem a assumir contornos distintos no intercurso ditado, em grande medida, pelas plataformas e usuários. São, todavia, integrantes da produção e estética da literatura brasileira contemporânea, cujas imbricações com o aparato midiático ofertado por redes como o *Instagram* e, sobretudo, a cultura estabelecida nesses espaços assomam como campo em (re)conhecimento.

## Referências

AGAMBEN, G. O autor como gesto. In: AGAMBEN, G. *Profanações*. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 49-56.

ALMEIDA, T. D. *O artesanato da escrita: oficinas literárias e profissionalização do escritor brasileiro contemporâneo*. 2020. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/34810/1/Tese%20Tulio%20versao%20final%20aprovada%20Rachel.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2022.

BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 43-64.

BURNAUTZKI, S. Personagens natimortas e efeitos espectrais em Doroteia e Descobri que estava morto de uma perspectiva hauntológica. *Basiliana: Journal for Brazilian Studies*, [s. l.], v. 7, n. 1, p. 12-29, 2018. Disponível em: <https://core.ac.uk/reader/270179860>. Acesso em: 15 nov. 2022.

CARVALHO, Lucas Bandeira de Melo. O autor como fetiche: a autoficção em J. P. Cuenca. *Revista Z Cultural*, [s. l.], v. 12, n. 1, jun. 2017. Disponível em: [http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2017/03/O-AUTOR-COMO-FETICHE\\_-A-AUTOFIC%C3%87%C3%83O-EM-J.-P.-CUENCA-%E2%80%93-Revista-Z-Cultural.pdf](http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2017/03/O-AUTOR-COMO-FETICHE_-A-AUTOFIC%C3%87%C3%83O-EM-J.-P.-CUENCA-%E2%80%93-Revista-Z-Cultural.pdf). Acesso em: 15 nov. 2022.

CINTRA, A. M. S. *et al.* Cartografia nas pesquisas científicas: uma revisão integrativa. *Fractal, Rev. Psicol.*, v. 29, n. 1, p. 45-53, 2017. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/5117/4968>. Acesso em: 11 nov. 2022.

CORTÁZAR, N. G. A cruzada judicial de 111 pastores da Igreja Universal contra um escritor por um tuíte. *El País*, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-10-18/a-cruzada-judicial-de-111-pastores-evangelicos-contra-um-escritor-brasileiro-por-um-tuite.html>. Acesso em: 15 nov. 2022.

CUENCA, J. P. **Descobri que estava morto**. São Paulo: Planeta, 2016a.

CUENCA, J. P. *Essa nota saiu hoje no Estadão* [...]. [S.l.], 2016b. Instagram: @jpcuenca. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/BINHrkLgHZyL0jkdYqZ\\_yxu7YyZO1XZu59FcKY0/](https://www.instagram.com/p/BINHrkLgHZyL0jkdYqZ_yxu7YyZO1XZu59FcKY0/). Acesso em: 15 nov. 2022.

CUENCA, J. P. 1 foto [Post sem conteúdo verbal na legenda]. Rio de Janeiro, 2017a. Instagram: @jpcuenca. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bb2szUnhaEQ/>. Acesso em: 15 nov. 2022.

CUENCA, J. P. *Ao contrário do que aconteceu com meus livros anteriores* [...]. [S. l.], 2017b. Instagram: @jpcuenca. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/BcCqcbfBIDvtni-BX\\_f5nfSo0wqqTTgt5EaUpA0/](https://www.instagram.com/p/BcCqcbfBIDvtni-BX_f5nfSo0wqqTTgt5EaUpA0/). Acesso em: 15 nov. 2022.

CUENCA, J. P. *Livro com cinta nas livrarias* [...]. São Paulo, 2018a. Instagram: @jpcuenca. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BfbiBH1BAQn/>. Acesso em: 15 nov. 2022.

CUENCA, J. P. *Festeggiando orgiasticamente la vita dopo la morte* [...]. Torino, 2018b. Instagram: @jpcuenca. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BokSIFVBWqe/>. Acesso em: 15 nov. 2022.

CUENCA, J. P. ‘Somos, cada vez mais, estrangeiros em nosso país’: escritor João Paulo Cuenca explica o processo de criação de seu novo livro. [Entrevista concedida a Carlos Macedo]. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 2020a. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2020/07/24/interna\\_pensar,1169660/somos-cada-vez-mais-estrangeiros-em-nosso-pais.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2020/07/24/interna_pensar,1169660/somos-cada-vez-mais-estrangeiros-em-nosso-pais.shtml). Acesso em: 15 nov. 2022.

CUENCA, J. P. *Filme Aberto* [...]. Rio de Janeiro, 2020b. Instagram: @jpcuenca. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B95VZBfpNRe/>. Acesso em: 15 nov. 2022.

CUENCA, J. P. Diário: Nada é mais antigo que o passado recente. *Revista Piauí*, [s. l.], jan. 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/nada-e-mais-antigo-que-o-passado-recente/>. Acesso em: 15 nov. 2022.

FOUCAULT, M. O que é um autor . In: FOUCAULT, M. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. Direitos e esquerdos editoriais. In: LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003. p. 59-119.

MÜLLER, J. E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 75-98.

NIEBORG, D. B.; POELL, T. The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity. *New Media & Society*, [s. l.], v. 20, n. 11, p. 4275-4292, 2018.

POELL, T.; NIEBORG, D.; DUFFY, B. E. *Platforms and cultural production*. Cambridge: Polity Press, 2021.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 51- 74.

REIS, C. *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2003.

SILVA, V. M. de A. e. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

TOMASENA, J. M. Negotiating Collaborations: BookTubers, The Publishing Industry, and YouTube's Ecosystem. *Social Media + Society*, [s. l.], v. 5, n. 4, p. 1-12, out./dez., 2019.

## **João Paulo Cuenca's Instagram as an intermedial epitext of his work** *Descobri que estava morto*

**Abstract:** We focus on the presence of contemporary Brazilian literature authors on the Instagram platform, specifically examining posts that interact with literary texts. Our objective is to analyze how author João Paulo Cuenca uses his Instagram as a paratextual and intermedial resource for his work *Descobri que estava morto*. The main theoretical perspectives are the concepts of author by Roland Barthes, Michel Foucault, and Giorgio Agamben; Gérard Genette's theory of paratexts and public epitexts; cultural production in the context of platformization by Thomas Poell, David Nieborg, and Brooke Erin Duffy; and Irina Rajewsky and Jürgen Müller's theory of intermediality. We compare six posts from Cuenca's Instagram profile, published between 2016 and 2020, with the narrative. These posts function as public epitexts and have an intermedial character, embedded in the phenomenon of platformization. We observe that these posts directly engage with the author's persona, can guide the reader's interpretation of the text, and serve as a marker of contemporary Brazilian literature.

**Keywords:** Editorial paratexts; Author; Platformization; Intermediality.

**Recebido em:** 31 de março de 2023.

**Aceito em:** 3 de agosto de 2023.