

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

POLIANE DE SOUZA MAGESKI

QUANDO OS HERÓIS SÃO ELAS: *FANFICS GENDER-BENDER* E A
SAGA HARRY POTTER

VITÓRIA
2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

POLIANE DE SOUZA MAGESKI

Dissertação de Mestrado vinculada à Linha de Pesquisa Estudos Socioambientais, Culturas e Identidades, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PGCS) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), para obtenção do Título de Mestra em Ciências Sociais. Orientadora: Professora Doutora Andrea Barbosa Osório Sarandy.

VITÓRIA
2024

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

M191q Mageski, Poliane de Souza, 1988-
Quando os heróis são elas: : Fanfics gender-bender e a saga Harry Potter / Poliane de Souza Mageski. - 2024.
131 f.

Orientadora: Andrea Barbosa Osório Sarandy.
Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Fanfiction. 2. Narrativa. 3. Estudos Culturais. 4. Crítica feminista. I. Sarandy, Andrea Barbosa Osório. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 316

*Aos escritores e às escritoras de histórias, por transformarem
as relações sociais, dentro e fora da aldeia global.*

AGRADECIMENTOS

Expresso minha gratidão ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e todos aqueles e aquelas que contribuíram de alguma maneira para a realização dessa pesquisa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), motivo pelo qual sou profundamente grata.

Agradeço aos professores e às professoras que participaram da banca de qualificação desse trabalho. Sou grata à disponibilidade que apresentaram e por suas valorosas contribuições. Agradeço à minha orientadora, Andrea Osório, pelo auxílio incondicional e pela paciência durante essa jornada e também aos pesquisadores e pesquisadoras que aceitaram o convite para participar da banca examinadora dessa dissertação de Mestrado.

Meus sinceros agradecimentos ao meu companheiro pelo apoio durante o período em que estive envolvida com a produção deste trabalho. Agradeço também minhas amigas e amigos queridos pelas interlocuções e pelo suporte.

RESUMO

Esta dissertação se dedica ao estudo de *fanfictions* produzidas a partir da saga Harry Potter, série de livros mundialmente famosa, escrita pela britânica J.K. Rowling. As *fanfics*, como também são chamadas, são narrativas ficcionais, inspiradas em livros e/ou em outros produtos literários, escritas por fãs. Atualmente a divulgação dessas narrativas é feita em plataformas digitais. O site *spiritfanfiction* é dedicado à autopublicação dessas histórias. Pode-se considerá-lo uma das maiores plataformas digitais a abrigar esse gênero literário no Brasil, motivo pelo qual foi escolhido como o campo dessa pesquisa. O objetivo central desse trabalho é a análise de duas *fanfictions*, produzidas pelo *fandom* do romance Harry Potter, disponibilizadas nessa rede social virtual. Convém mencionar que, diferentemente da obra no qual essas *fanfictions* se inspiraram, as tratadas aqui chamam a atenção ao trazerem à tona o debate identitário, mais especificamente, os estereótipos de gênero, pensado a partir do conceito de performatividade. Ao realizar a troca do gênero do personagem que dá título à saga, Harry Potter, para o feminino. Este movimento vem sendo chamado no campo literário de *gender-bender*, o qual pode incluir outras formas de expressão de gênero. Parte-se do entendimento de que as *fanfictions* são um evento de relevante importância para pensar as relações sociais e as construções identitárias, uma vez que são constituídas a partir de uma relação com a comunidade, dentro e fora da rede global. Toma-se a escrita como elemento constitutivo da sociedade, impactada por uma longa história de transformações e continuidades até a era da internet. Sendo assim, o estudo das *fanfictions* é significativo para compreender como a cultura de massas na internet afeta a produção textual e a forma como a sociedade se relaciona com a ficção.

Palavras-chave: *fanfiction*; narrativa; estudos culturais; crítica feminista.

ABSTRACT

This dissertation is dedicated to the study of fanfictions produced from the Harry Potter saga, the world-famous book series written by British author J.K Rowling. Fanfics, as they are also called, are fictional narratives, inspired by books and/or other literary products, written by fans. Currently, these narratives are disseminated on digital platforms. The website spiritfanfiction is dedicated to self-publishing these stories. It can be considered one of the largest digital platforms to host this literary genre in Brazil, which is why it was chosen as the field of this research. The main aim of this work is to analyze two fanfictions produced by the Harry Potter fan community and made available on this virtual social network. It's worth mentioning that, unlike the work from which these fanfictions were inspired, the ones dealt with here draw attention by bringing up the identity debate, more specifically, gender stereotypes, based on the concept of performativity. By changing the gender of the title character of the saga, Harry Potter, to female. This movement has been referred to in the literary field as gender-bender, which can include other forms of gender expression. The starting point for understanding is that fanfictions are an event of significant importance to consider social relations and identity constructions, as they are formed through a relationship with the community, both within and outside the global network. Writing is taken as a constitutive element of society, influenced by a long history of transformations and continuities up to the internet era. Therefore, the study of fanfictions is relevant to comprehend how internet mass culture affects textual production and the way society relates to fiction.

Key words: *fanfiction*; narrative; cultural studies, feminist critics.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Tábua sobre a Epopeia de Gilgamesh descrevendo o dilúvio em acádio	20
FIGURA 2 – Imagem de códex	22
FIGURA 3 – Ilustração de prensa manual de Gutenberg	25
FIGURA 4 – Exemplar da Bíblia de Gutenberg	25
FIGURA 5 – Capa do fanzine The Comet de 1930	60
FIGURA 6 – Capas dos fanzines FATHERzine. Ed. de Setembro/1994 e Março/2002	63
FIGURA 7 – Página inicial do site de <i>E-zines</i> produzidas na Universidade de São Carlos ...	63
FIGURA 8 – Imagem de fanzines distribuídas na “Mostra de Fanzines: Nós Poetaremos!”...64	
FIGURA 9 – Interface do site <i>spiritfanfiction.com</i>	88
FIGURA 10 – Tela inicial do aplicativo para Android.....	89
FIGURA 11 – Valores e benefícios da Conta <i>Premium</i>	90
FIGURA 12 – Perfil oficial <i>spiritfanfiction</i>	91
FIGURA 13 – Cabeçalho da página inicial.....	92
FIGURA 14 – Seleção por Categoria: “livros”.....	92
FIGURA 15 – <i>Fanfiction</i> mais popular na Categoria “Harry Potter”.....	92
FIGURA 16 – Resultado por busca pela TAG “Harry Potter”	95
FIGURA 17 – Comentário LadyLouzado <i>The Light of Your Darkness</i> de Nvsky_.....	103
FIGURA 18 – Notas do Autor: Ju_ks3 solicita que leitores decidam os casais.....	113
FIGURA 19 – Comentário da leitora Sipn1.....	113
FIGURA 20 – A autora responde ao comentário.....	115
FIGURA 21 – Sobre os casais Sev x Reg, Rab x Remus – Submissos e dominantes.....	116

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – NARRATIVA E A CONSTITUIÇÃO DO LIVRO	14
1.1 A IMPORTÂNCIA DA NARRATIVA	15
1.2 A ESCRITA E O LIVRO	17
1.2.1 O Codex	21
1.3. A PRENSA MECÂNICA	24
1.4. O LIVRO DIGITAL	27
CAPÍTULO II – PERSPECTIVAS CULTURAIS: DA CENTRALIDADE À DIVERSIDADE – A CULTURA DE MASSAS, O FEMINISMO E OS DESAFIOS DA AUTORIA	30
2.1 OS ESTUDOS CULTURAIS	31
2.1.1 A centralidade da cultura.....	34
2.2 CULTURA DE MASSAS E OS OUTROS DA CULTURA.....	38
2.2.1 A mulher como o outro do modernismo.....	41
2.3 AUTORIA	42
2.4 AUTORIA E PROPRIEDADE INTELECTUAL	46
2.5 BARTHES E A MORTE DO AUTOR.....	48
2.6 FOUCAULT E A FUNÇÃO-AUTOR.....	50
2.7 A AUTORIA NA CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA.....	52
CAPÍTULO III – ESCRITAS DE FÃS	59
3.1 FANZINE – UMA POSSÍVEL ORIGEM PARA ESCRITA DE FÃS	60
3.2 <i>FANDOM</i> DE MÍDIA.....	65
3.3 A <i>FANFICTION</i> – E o que não é <i>fic</i>	66
3.3.1. O que é <i>fanfiction</i> ?	67
CAPÍTULO IV – A <i>FANFICTION</i> COMO UM <i>CAMPO</i> DE POSSIBILIDADES.....	70
4.1 COMO CHEGUEI AO CAMPO.....	71
4.2 A SAGA HARRY POTTER.....	74
4.2.1 O universo de Harry Potter: as casas de Hogwarts.....	74
4.2.2 Resumo dos livros da saga Harry Potter.....	75
4.3 <i>Fandom</i> de Harry Potter.....	81
4.4 O SITE QUE ABRIGA O CAMPO <i>FANFICTIONS</i> DE HARRY POTTER <i>spiritfanfiction.com</i>	84
4.4.1 Conhecendo o campo – o site <i>spiritfanfiction.com</i>	87
4.5 AS <i>FANFICS</i> SELECIONADAS	97

4.5.1 Dobrando o gênero.....	97
4.5.2 O romance de formação e a formação da heroína.....	101
4.5.3 Heroínas e suas missões.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

Esther Jean Langdon define narrativas como histórias com “começo, um meio e um fim e que reconstroem os eventos em nossas vidas” (1993, p. 155). Entende-se, então, que narrar é parte do discurso humano, sendo permeado pelo cotidiano, mas também um evento social. E esse evento de contar histórias pode ser reservado para momentos especiais, em que contextos específicos criam laços sociais unindo os grupos.

Mudam-se os tempos, mudam-se os canais e os suportes em que as narrativas se constroem. O ato secular de contar/criar histórias, que surge da oralidade, atualmente não apenas ganha força na escrita, mas também ganha adeptos nos ambientes virtuais, sobretudo com as novas gerações tecnológicas. Neste cenário nos deparamos com as *fanfictions*¹ – narrativas ficcionais, produzidas por fãs e disponibilizadas em plataformas digitais.

O objetivo central desse trabalho é a análise de duas *fanfictions*, produzidas pela comunidade de fãs da saga Harry Potter, disponibilizadas na plataforma *Spiritfanfiction.com*. Trata-se de pesquisa qualitativa inserida no campo das Ciências Sociais. Convém mencionar que, diferentemente do romance de aventura no qual essas *fanfictions* se inspiraram, as narrativas tratadas aqui chamam a atenção por trazerem à tona o debate identitário, por meio da crítica aos estereótipos de gênero, movimento que vem sendo chamado no campo literário de *gender-bender*. Recorremos à Butler (2018) para pensar gênero como elemento constitutivo a análise, em consonância com sua proposição de que gênero é uma categoria cultural que se refere a características e papéis sociais atribuídos a cada sexo, sendo produzido culturalmente por meio de gestos, atos e discursos reiterativos. Nesse sentido, a autora sugere que o gênero é, em última instância, uma performance, e não uma essência interiorizada. Partimos do entendimento de que as *fanfictions* são um evento de relevante importância para pensar as relações sociais e as construções identitárias, uma vez que são constituídas a partir de uma relação de afeto com uma obra, formando uma comunidade de fãs, um *fandom*, dentro e fora da rede global.

¹ Para efeitos de desenvolvimento desta dissertação, essa forma de texto será analisada a partir das definições de Henry Jenkins (2008, 2012), Anne Jamison (2017) e Maria Lúcia Bandeira Vargas (2005). Sendo, resumidamente, um gênero textual que se ancora na intertextualidade com obras literárias de grande público, ou best-sellers, e que estão inseridos em comunidades de fãs dessa obra ou autor, também designados como *fandoms*.

Esta pesquisa está imersa no processo da produção histórica dos textos ficcionais de fãs – produzido em comunidade no contexto digital – e parte do entendimento de que as narrativas são constituídas a partir de uma relação com a comunidade, ou seja, considera-se essa produção um evento social, abordando a escrita das *fanfictions* como elemento constitutivo da sociedade, impactada por uma longa história de transformações e continuidades.

Sabe-se que o ambiente digital, embora aparentemente livre, possui um território permeado de disputas (Lupton, 2015), assim, algumas questões emergem das reflexões quanto às produções das *fanfictions*. A primeira delas parte da indagação da motivação dessas comunidades e da necessidade de se reescrever/recontar histórias. Outro ponto é detectar quais seriam os motivos de seleção de certas histórias em detrimento de outras, de compreender por que certas histórias são tão mais produtivas nesses ambientes. Além disso, cabe também entender os motivos de essa comunidade digital continuar adaptando e recontando essas histórias. Qual é a produção histórica e social das *fanfictions* diante de tudo isso?

Percebe-se, diante dos questionamentos acima apresentados, que o ato de narrar, vastamente estudado, sobretudo quanto às narrativas orais, em diversas áreas do conhecimento, encontra nos ambientes de rede uma nova roupagem que ainda carece de ser explorada teoricamente e que traz luz sobre uma nova organização de vivências de grupos sociais, justificando-se assim a necessidade de um aprofundamento teórico reflexivo sobre essa prática.

Cabe ressaltar que, por se tratar de narrativas nascidas num determinado ambiente digital e de escrita/leitura coletiva, existem diversos caminhos de análise no tocante a essas produções. Por esse motivo, parece basilar que em alguns momentos ora sejam traçados diálogos com o campo literário, ora com a semiótica presente nesses textos. Por se tratar de pesquisa sociológica que tem as narrativas literárias como objeto de estudo, estabelecemos um diálogo profícuo com a crítica literária e com a história do tempo presente.

Também se faz importante destacar que a literatura dos estudos sobre *fanfiction*, até então, está concentrada na temática de fãs na comunicação (Silva, 2014; Barros, 2018) e no letramento pela educação (De Souza, 2014; De Oliveira, 2015; Cassimiro, 2017; Rocha, 2019; Araújo, 2022). Ao estudar esse gênero textual, sobretudo sob a ótica dos Estudos Culturais e

da Crítica Literária feminista, a partir de Rita Felski (2003), busca-se contribuir também para uma diversificação teórica, agora sob o foco da produção desses textos.

Dessa forma, o estudo das *fanfictions* se faz importante para entendermos como a participação de fãs na internet afeta a produção textual e a forma como a sociedade se relaciona com a ficção, uma vez que a escrita digital é acompanhada de uma outra relação da sociedade com sua produção cultural e a necessidade de transformá-la, podendo a *fanfiction* ser um elemento participante de uma lógica social em que se conjuga uma forma de produzir literatura em comunidade de fãs dentro do ambiente digital.

Para a realização dessa pesquisa contou-se com o aporte teórico-metodológico oferecido pelos Estudos Culturais e Crítica Literária feminista. Para a escolha dos dois textos, escritos e compartilhados na comunidade de fãs da saga Harry Potter, levou-se em consideração a popularidade que conquistaram na plataforma digital selecionada, mensurada a partir da visibilidade (textos mais “favoritados”) e do número de comentários recebidos, e o engajamento das *fanfictions* entre os leitores e as leitoras. Embora as *fanfictions* selecionadas tenham se inspirado nos romances de aventura de J. K. Rowling, cujo personagem principal é um jovem feiticeiro chamado Harry, elas inovam ao confrontarem o leitor e a leitora com o debate identitário, através do espaço conferido ao protagonismo feminino e da crítica – que vem sendo chamada nos estudos que abarcam as *fanfictions* de *gender-bender* – aos estereótipos de gênero.

O trabalho foi organizado em quatro capítulos, sendo o primeiro dedicado à importância do ato narrativo, o que fizemos a partir da revisão dos estudos acerca do ato de narrar no campo literário e social. Nele, recorreremos aos trabalhos de Langdon (1993, 1999), Bohannan (2008), Quintana (2019), uma vez que apontam a relação entre o narrador e o contexto em que se narra, sendo essa interface um elemento relevante para o trabalho de compreensão social. No primeiro capítulo também tratamos a longa história da escrita, seguida da constituição do livro enquanto produto e o conseqüente advento de novas noções sobre autoria e direitos do autor tendo como efeito o deslocamento do narrar como evento social comunitário para uma relação de consumo.

No segundo capítulo buscou-se estabelecer o campo teórico em que a discussão sobre a *fanfiction* está sendo feita. Ancorado nos estudos de Stuart Hall (1978; 1997, 2003) sobre a cultura, sua centralidade na vida social e o impacto epistemológico nas Ciências Sociais, este último, intrinsecamente impactado pela virada linguística e a forma que a linguagem assume enquanto como um termo geral para as práticas de representação, bem como passa a exercer na teoria de Hall (1997) posição de destaque na construção e circulação do significado. Tal atitude em relação à linguagem é central para a compreensão de Hall (1997) em relação à cultura como “nada mais do que a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas” (p. 10). Neste sentido, a linguagem impacta o próprio discurso, como uma forma de produção de conhecimento e representação, bem como sua institucionalização.

O terceiro capítulo foi dedicado às escritas de fãs. A intenção foi apresentar esse universo, a partir de uma breve contextualização da popularização desse gênero literário com o compartilhamento na internet. Qual a origem do fanzine? O que é considerado um *fandom*? O que são *fanfictions*? Essas são algumas das questões tratadas nesse capítulo. No terceiro capítulo descreve-se, ainda, o campo de pesquisa, enquanto é apresentado o caminho percorrido até chegarmos a esse tema. Trata-se de uma pesquisa em ambiente online. Propomos, aqui, pensar a produção de uma literatura dentro de uma comunidade virtual de fãs.

No quarto e último capítulo analisa-se, de maneira mais minuciosa, as *fanfictions* selecionadas à luz da crítica literária e da contribuição da história do tempo presente, observando esses textos escritos e compartilhados em *fandom* como um evento sociológico que não só afeta a produção textual e a forma como essas narrativas se relacionam com elementos do texto canônico, com foco na construção de protagonismo feminino nas histórias, por meio do que convencionou chamar *gender-bender*. Nesse sentido, as *fanfictions* ajudam a entender como se relacionam plataforma, produção literária dentro do *fandom* de Harry Potter, bem como a sociedade se relaciona com a ficção, como construímos e somos construídos por outras relações sociais.

Por fim, as considerações finais sobre essa criação original que têm despertado o interesse de várias áreas do conhecimento, entre elas a sociologia contemporânea dedicada ao gênero ou pautas identitárias no ambiente online.

CAPÍTULO I – NARRATIVA E A CONSTITUIÇÃO DO LIVRO

Este capítulo tem por função abordar a importância do ato narrativo e tratar da materialidade do texto a partir da discussão sobre a longa história da constituição do livro. Para tanto, recorreu-se a autores que apontam a relação entre o narrador e o contexto em que se narra, sendo essa interface um elemento relevante para o trabalho de compreensão social.

As narrativas são permeadas pelas diferentes vivências culturais e sociais, incorporando-as e conferindo dinamicidade tanto às produções, quanto às interpretações. Dessa forma, seu registro, nas diversas materialidades que pode assumir, aqui especificamente em livro, immortaliza a escrita mas não encerra as possibilidades de interpretação.

Nessa lógica, os registros, em forma de escrita, dos dramas humanos não serão lidos e compreendidos fora de um contexto. É neste sentido que a constituição do livro é abordada neste capítulo: como participante de um processo histórico-social que deu ao livro sua formatação e um lugar na nossa sociedade, como um produto que fomentou um conjunto de relações de produção, da figura do autor ao mercado editorial. É importante pontuar que a escrita não necessariamente esteve ligada a uma produção narrativa; ela cumpriu, como se poderá acompanhar ao longo deste capítulo, funções administrativas, de conservação de materiais, ou ainda de textos que ainda não sabemos os significados que guardam. Ainda assim, a longa história do livro faz pensar na escrita como uma prática social que se adapta aos diferentes contextos e demandas, mas que também conserva certos elementos e funções ao longo do tempo.

Frente a isso, considera-se a abordagem assumida aqui quanto à narrativa e às suas formas de registro como relevantes para o desenvolvimento deste trabalho, ao refletir sobre a produção escrita e, conseqüentemente, a produção de livros, uma vez que o fato de transpor a narrativa da oralidade para o papel abarca outras questões, também de cunho social, necessárias numa discussão prévia quanto às *fanfictions*.

1.1 A IMPORTÂNCIA DA NARRATIVA

Muitos são os autores que, ao longo de décadas, dedicaram-se aos estudos do ato narrativo e dos personagens envolvidos nesse processo, os interlocutores em ação. Dentre esses, cabe grande destaque o diálogo traçado entre Bruner e Benjamin.

Segundo Lima, Geraldi e Geraldi (2015), referenciando o trabalho de Bruner (1998),

Uma história contada, ao ser extraída pelo ouvinte do contexto narrado, pode ser recontextualizada em outras situações ou experiências, produzindo novas compreensões entre os contadores e os ouvintes. É isso que confere à narrativa um caráter quase universal. (Lima, Geraldi e Geraldi, 2015, p. 22).

Essa relação entre contadores e ouvintes, tendo como elo o ato narrativo e as plurais recepções deste, apontado por Bruner (1998) na citação anterior, encontram embasamento em Benjamin (1994), sobretudo sobre a fundamentação da natureza da narrativa como tradição oral, quando este aponta que “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. (Benjamin, 1994, p. 201).

Ao buscar a concretização dos objetivos desta pesquisa, se faz necessário retomar primeiramente o estudo sobre as narrativas. Para isso, a fim de explanar sobre a literatura vigente no tocante ao ato de narrar como um evento social, merecem destaque, entre outras publicações, os trabalhos de Langdon (1993, 1999), Bohannan (2008), Quintana (2019).

Em um artigo sobre o não-dito por famílias em relação aos abusos sexuais sofridos por meninas de classe média, Esther Jean Langdon aponta a importância das narrativas como elemento que contribui para compreensão social. Define narrativas como histórias com “começo, um meio e um fim e que reconstroem os eventos em nossas vidas” (1993, p. 155). Em suas pesquisas referentes às narrativas de povos indígenas, Langdon (1993) assinala que há universalidade sobre o conteúdo do que se narra, suas análises apontam que as histórias que se relatam em várias culturas são sobre conflitos próprios das relações sociais em que estão inseridos, em virtude disto, é possível “examinar narrativas em qualquer sociedade para ver o que as pessoas selecionam como sendo importante para reconstruir suas histórias e expressar seus valores” (Langdon, 1993, p. 155). Assim, narrar é parte do discurso humano, sendo permeado pelo cotidiano, mas também um evento social. E o evento de contar pode ser

reservado para momentos especiais, em que os contextos específicos unem os grupos para diversão e comunicação.

O que não implica dizer que há uma universalidade da natureza humana sobre o que se narra. Laura Bohannan (2008) experimentou a perplexidade ao narrar Hamlet de Shakespeare para os Tiv, na África Ocidental. A autora inicia seu texto relatando a provocação de um colega acadêmico sobre a dificuldade dos norte-americanos em compreender Shakespeare, ao que a autora responde convicta que as grandes tragédias versavam sobre a natureza humana e salvo algumas adaptações e explicações relativas aos costumes e ao tempo devessem ser feitas a compreensão do enredo geral e das motivações seriam universais (Bohannan, 2008). Em um momento especial de se contar histórias para a aldeia, Bohannan compartilha a saga do príncipe dinamarquês em busca de vingança pela morte do pai. Feitas as devidas adaptações e explicações que a antropóloga considerou necessárias para que os Tiv atingissem a única interpretação possível da obra, e essa interpretação era universalmente óbvia (Bohannan, 2008). No entanto, seus esforços não impediram os nativos de a interromperem constantemente com dúvidas, exclamações, afirmações indignadas e até mesmo explicações. Ao fim de sua narração, o ancião líder da aldeia vê a necessidade de explicar para a antropóloga americana o verdadeiro significado sobre o que ela mesmo havia narrado. O verdadeiro significado de Hamlet. *Shakespeare na Selva* (Bohannan, 2008) revela que as interpretações possíveis de uma história não estão sob o controle do que quer que seja, nem parado no tempo. Não pode ser universal, pois a interpretação está envolta em contexto.

A oralidade permite adaptações ao se narrar, compreendendo o público ao qual se conta a história. O registro, nas diversas materialidades que pode ter, mais especificamente em livro, como em que se pode ler Hamlet de William Shakespeare, imortaliza sua escrita mas não encerra as possibilidades de interpretação. Os registros, em forma de escrita, dos dramas humanos não serão lidos e compreendidos fora de um contexto.

Para ilustrar as questões colocadas no parágrafo anterior, Quintana (2019) traduz a história de *Amleth, Príncipe da Jutlândia*, originário da tradição oral dos povos nórdicos registrada por

escrito no século XIII na *Gesta Danorum*². Considerado por autores³ mencionados por Quintana (2019) como o ancestral que inspirou Hamlet do dramaturgo inglês. É possível resgatar também o exemplo dos contos de fadas, conhecidamente narrativas que permearam diversas regiões Indo-européias (Langdon, 1999), tendo os irmãos Grimm como os mais conhecidos compiladores dessas histórias. Histórias estas que não pararam de serem recontadas e, mais tarde, foram transformadas de narrativas orais para escrita até chegar aos estúdios de cinema e empresas de jogos para consoles.

Diversos recursos foram empregados ao longo do tempo para manter vivos os contos de princesas, reis, castelos e feitiços, ou não, uma vez que recontar permite transformar. Essas narrativas medievais ocidentais que se têm registradas em textos e podem ser lidas hoje são, em parte, transcrições de histórias orais e por isso também abertas a reinterpretações, estavam ligadas ao contexto e a quem se contavam essas narrativas.

Os autores eram referenciados pela habilidade e a forma com que narravam (Woodmansee, 1994). Conceitos como originalidade e plágio tornaram-se presentes a partir de um contexto em que se estabeleceu a possibilidade de delimitar o que seria a propriedade intelectual e, portanto, a “apropriação de personagens e outros elementos de um enredo – algo que anteriormente era visto como um caminho natural da narrativa de ficção” (Brandão, 2008, p. 7) passou a ser caracterizado como plágio, agora um ato criminoso.

1.2 A ESCRITA E O LIVRO

Após as considerações iniciais sobre o ato narrativo e a visão deste enquanto um evento social, faz-se necessário também refletir sobre a produção escrita e, conseqüentemente, a produção de livros, uma vez que o fato de transpor a narrativa da oralidade para o papel abarca outras questões, também de cunho social, necessárias numa discussão prévia quanto às *fanfictions*.

² *Gesta Danorum* (“A gesta dos daneses”), do escritor danês Saxo o Gramático (c.1150-c.1220). É uma coletânea de narrativas em prosa sobre reis lendários da Dinamarca e suas façanhas que, dentre outras histórias, trata da vingança de Amleth contra Feng, seu tio, pelo assassinato do pai, Horvendil. (Quintana, 2019, p. 221)

³ Autores como o crítico inglês Geoffrey Bullough (1901-1982). A acadêmica inglesa Hilda Ellis Davidson (1914-2006). O crítico americano Harold Bloom (1930-2019). (Quintana, 2019, p. 244)

Além de explicar sobre a literatura vigente no tocante às teorias que discutem essa temática, o presente capítulo busca traçar pontos de reflexões relacionados às noções de que o estabelecimento do produto livro impacta um conjunto de relações que envolviam a narrativa de ficção, e faz surgir figuras ligadas a um mercado editorial.

Dessa forma, as noções de originalidade, autoria e direitos do autor passam a compor a mística que envolve a narrativa de ficção, deslocando o evento social comunitário para uma relação de consumo, e tudo isso deságua também nas *fanfictions*.

A fascinante história do livro de José Teixeira de Oliveira (1984) contém um resgate de pelo menos 25 séculos na história do livro. Para o autor, o esforço em percorrer essa história é o de “acompanhar a marcha da civilização a partir das primeiras tentativas de transmissão de uma mensagem escrita”⁴ (Oliveira, 1984, p. 12), independentemente do método ou processo que se utilizaram os pioneiros. Em sua biografia do livro, Oliveira (1984) evoca os escritos descobertos em cavernas e abrigos do sul da França, Espanha e África como exemplos da pré-história da escrita, como sinônimo de uma pré-história do livro. A relação estabelecida para definir seus marcos como processo de desenvolvimento do livro está no registro da escrita no intento de marcar uma mensagem. Oliveira (1984) cita Tiago Février que, em *Histoire de l'écrite* (1948), destaca os petróglifos (desenhos e pinturas gravadas na pedra) como marcos de um momento que o homem expressou a necessidade de *falar*, de forma permanente, com o futuro, ou de se prolongar sobre “o efeito de uma fórmula mágica”. (Oliveira, 1984, p. 18).

O autor não ignora que entre os petróglifos mais antigos, encontrados nos anos de 1940, no complexo de cavernas de Lascaux, no sul da França, que datam de pelo menos 25.000 anos até os escritos sumérios, há um hiato de muitos séculos. Deixa para a arqueologia, porém, o trabalho de descoberta do que pode haver por desvendar sobre o passado, se houver, mas não deixa de considerar essas marcas tão antigas como rastros da escrita. Ao longo deste texto será tangenciada a gama de materiais que foram utilizados ao longo da história para se registrar a escrita. Segundo o autor, na história há uma diversidade de povos:

⁴ É importante pontuar que termos como marcha da civilização e humanidade como estão colocadas na obra de Teixeira mereçam críticas por seu caráter homogeneizante, especialmente por tratar de tantos séculos, sociedades e culturas diferentes como um processo que culminou no homem do século XXI. Seu texto é importante neste trabalho por seu resgate e compreensão da mensagem escrita como algo que se apresentou em diversos formatos e que deixou vestígios, não sendo o objeto livro, como se conhece hoje, a única forma de contar com as narrativas humanas em registro.

Valeram-se das paredes das cavernas, da pedra, do barro, do chumbo, do ouro, do bronze e escreveram *livros minerais*. Com o papiro, a madeira, o pano e o papel tivemos os *livros vegetais*. O couro, o pergaminho e até os intestinos de serpentes serviram para a feitura de *livros animais*. (Oliveira, 1984, p. 28)

Ao longo da obra, o autor elenca as descobertas arqueológicas feitas por europeus iniciadas por escritos de viajantes no século XV à expedição militar empreendida por Napoleão Bonaparte, em 1798, que daria visibilidade à egiptomania, em que se descobriu a Pedra Rosetta⁵. Sobre esse tópico, o pensador Edward Said (1978) analisa os discursos produzidos sobre aquilo que os europeus convencionaram chamar de Oriente, em que reinou um conjunto de preconceitos e exotismos que culminaram na construção conceitual do “Oriente”. Afirma a historiadora brasileira Margaret Bakos que:

É importante ainda acentuar o caráter irônico de algumas práticas de egiptomania, por conta, de um lado, como salienta Edward Said, da verve do imperialismo europeu que, na sua ótica, ridicularizando o exótico, visa a mostrar a supremacia da civilização europeia e a necessidade de sua dominação no oriente, para fins civilizatórios. (Bakos, 2007, p. 24)

Nos capítulos II e III, *O livro de barro e O livro do Egito e dos Faraós*, Oliveira (1984) aponta a riqueza das obras encontradas na região de Nínive (Iraque), no que se definiu ser a primeira biblioteca do mundo. Inicialmente, não recebeu a devida atenção de escavadores franceses e ingleses, até se constatar que nas placas de barro, lajotas de argila e nas paredes da construção constavam textos de astrologia, material contábil, medicina, história, matemática, botânica (Oliveira, 1984). Mais tarde, descobriu-se que se tratava da biblioteca do soberano assírio Assurbanípal (668 a.C. /631?.a.C.), é a primeira das grandes bibliotecas desenterradas por europeus no Oriente médio.

Em 1887, reporta Oliveira (1984), foram encontrados no palácio de Amenofis IV, entre o Egito e Palestina, diversas cartas escritas em caracteres cuneiformes sobre lajotas de argila,

⁵ Bakos (2011) cita dois motivos para se considerar a importância do achado da Pedra de Roseta, a primeira por tratar-se de

[...] um mesmo texto, escrito em duas línguas, a egípcia e a grega, registrado em três escritas: a hieroglífica, a demótica e a helena – que oferece a possibilidade espetacular de decifração dessa escrita, levando à criação de uma ciência: a egiptologia. A segunda razão é de cunho estético e refere à natureza da escrita hieroglífica que, em lugar de letras, utiliza signos tomados de empréstimo de seu contexto de criação, o que, de certa forma, instiga e aumenta a magia desses signos milenares. (Bakos, 2011, p. 01)

são correspondências oficiais trocadas entre as cortes babilônicas, Assíria, Matani, sírias e palestinas, alimentadas por escribas que escreviam e traduziam tais textos. Devido ao alto custo de formação desses escribas, a maioria dos textos encontrados se concentra em atender às necessidades práticas de administração e contabilidade.

Foi na biblioteca de Assurbanípal que uma exploração britânica, liderada por Austen Harry Layard, localizou a Epopeia de Gilgamesh, considerada a primeira obra literária que se tem conhecimento. Cunhada em escrita cuneiforme. Contendo ao menos trezentos versos e talhada em doze blocos de argila, conta a história de Gilgamesh,

Gilgamesh – sábio, mas despótico – era tido como um fardo por seus súditos. A pedido destes, os deuses criaram Enkidu – homem semi-selvagem – atribuindo-lhe a missão de abater o soberbo monarca. Acontece que, contrariando o destino, os dois se tornaram bons amigos, rivalizando, sim, em recíproca dedicação, inúmeras vezes posta à prova no decorrer das aventuras a que se entregaram. (Oliveira, 1984, p. 51)

Figura 1. Tábua sobre a Epopeia de Gilgamesh descrevendo o dilúvio em acádio



Fonte: Wikipédia (2022)

Os sumérios (3500 a.C. /2.700 a.C.) são apontados como os primeiros inventores da escrita – e devido, principalmente, à Epopeia de Gilgamesh, como os inventores da narrativa literária também. Regina Zilberman (1988) no artigo *Nos princípios da epopeia: Gilgamesh*, desfia a origem e a formação do poema, bem como o conjunto de civilização que inspiraram a narrativa, seus temas que vão da origem do homem a sua superação frente aos desafios. Zilberman (1988) rastreia as influências da Epopeia com a épica grega, nas jornadas heroicas de Odisseu em a *Iliada* de Homero, até mesmo no texto bíblico, ao remeter a um dilúvio que

extinguiu grande parte dos humanos. A Epopeia de Gilgamesh é para Zilberman (1998, p.71) um “texto cuja antiguidade e primogenitura são inquestionáveis, ele conteria o germe de temas, motivos, indagações, processos que teriam vindo alimentar ao menos a história da literatura do Ocidente”

Retomando Oliveira (1984), o autor traz as contribuições dos egípcios que, além do uso do papiro para registro, também adicionaram ricas ilustrações nestes, aludindo à origem do livro ilustrado. Ao contrário do legado das bibliotecas encontradas no Oriente médio, região em que predominaram os mesopotâmicos, não se encontrou todas as obras em forma de rolo em papiro. Apenas pode-se ter ideia em relação ao acervo perdido, danificado devido às condições climáticas, pilhagens e outros fatores. Ainda que se comprove que existiu no Antigo Egito literatura de verso e prosa, poucos textos resistiram ao tempo, em contraponto ao legado escrito dos gregos e latinos (Oliveira, 1984). Outro fator que concorreu para a não conservação dos papiros egípcios foi o desapareço da Igreja, condenados como paganismo.

Os cristãos promoveram campanha tenaz contra os papiros – tidos como formulários mágicos e feiticeiros – considerando crime a sua posse. Templos e monumentos tiveram seus hieróglifos martelados. Não foi menor o ódio que lhes dedicaram aos árabes, tudo concorrendo para total ruptura com o passado. (Oliveira, 1984, p. 89)

Diante deste longo processo, a proposta do capítulo é indicar que diversos materiais suportaram a escrita ao longo dos séculos, bem como a necessidade de escrever. Grande parte da literatura sobre a história do livro concentrou-se no Ocidente, mais especificamente na Europa, a partir da prensa de Gutemberg, invenção que participa e impulsiona um conjunto de processos sociais vividos a partir do século XV.

1.2.1 O codex

O objeto livro como se conhece hoje surgiu na Europa entre os séculos IV e V e tem as características fortemente inspiradas no códex medieval. Antes da descoberta do papel pelo Ocidente, já em uso pela China há tempos, o livro era produzido de forma artesanal e concentrado num pequeno público leitor.

Muito do conhecimento que temos hoje sobre o desenvolvimento da escrita no passado distante é resultado de descobertas arqueológicas e de pergaminhos preservados por seus detentores. Esses documentos foram transmitidos ao longo do tempo através de sua continuidade ou foram transcritos e traduzidos pelos portadores dos pergaminhos que sobreviveram até o fim do Império Romano. Com o declínio deste no Ocidente, por volta do

Figura 2. Datado do século 4º d.C., o Códex inclui o Novo e o Velho testamento. Disponibilizado pelo Vaticano.



Fonte: Wikipédia

século VI d. C, a Igreja passou a ocupar poder sobre a transmissão de conhecimento, fortemente concentrados nos monastérios, que passaram a concentrar “as tarefas de ensino e de escrita, produzindo textos de uso tanto para a liturgia quanto para as leituras sagradas. Entre os laicos, poucos dominavam a escrita.” (Queiroz, 2005, p. 10)

Os textos copiados por esses monges copistas foram inicialmente feitos em rolos de papiro, muito próximo daqueles utilizados pelos egípcios, e denominados *volumen*. Este tipo de suporte, no entanto, apresentava inconvenientes, além do alto custo dos materiais, que se devia ao fato do papiro ser extraído de ser uma planta que nasce ao redor do Delta do rio Nilo, com algum cultivo em regiões próximas. Utilizava-se apenas um lado das folhas do material para escrita, que eram emendadas umas às outras formando rolos. Eram frágeis e de difícil manuseio, uma vez que para lê-las era necessário girá-las com as duas mãos para avançar nas linhas escritas. Frente as adversidades, recorreu-se a outros materiais. O pergaminho foi largamente utilizado para as transcrições Este novo suporte

[...] era feito, em geral, de peles de cordeiro, vitela, cabra e, às vezes, gazela, antílope ou avestruz. O termo pergaminho deriva do grego *pergamene*, que significa

“pele de Pérgamo”. A utilização do pergaminho fez-se devido à praticidade de se poder dobrá-lo e costurá-lo, o que levou à generalização dos *codex*, ancestrais dos livros atuais. (Queiroz, 2005, p. 11)

A utilização da pele animal tornou a produção do *codex* mais acessível, porém não mais prático ou rápido. O tempo necessário ao seu desenvolvimento era também o tempo da experiência religiosa, parte da doutrina praticada nos mosteiros e abadias. Os manuscritos produzidos pelos copistas eram decorados e encadernados, sendo cada folha, nesse caso “fólio”, dobradas e costuradas umas às outras, protegidas por uma encadernação de couro. O formato resultante é muito próximo ao dos livros impressos de hoje.

Para Caruso (1997), a adoção do *codex* não se deu apenas em razão do custo, mas também como uma busca do pensamento cristão em se diferenciar dos escritos pagãos. A Bíblia organizada pela Igreja em forma de *codex* carrega uma importância sobre uma nova forma de mentalidade religiosa, um fundamento cristão. A escrita e seu formato integram um período de desenvolvimento da cristandade enquanto elemento régio do social. Caruso (1997) expõe que, no longo período medieval, desenvolveu-se na Europa boa parte da cultura escrita que afeta o Ocidente, uma transição entre a enunciação oral e a palavra escrita,

[...] enquanto a Europa da alta Idade Média era caracterizada por alguns ambientes isolados, sobretudo monásticos, nos quais a prática da escrita quase se limitava a textos latinos doutrinários, depois do século XIII, houve uma significativa multiplicação dos centros de produção literária, acompanhada de uma diversificação dos textos escritos, em particular, na esfera do poder e do direito, tanto quanto das doutrinas.

O *codex* foi a principal forma de transmissão da escrita por quase dois séculos, substituindo lenta, mas definitivamente, o papiro e o pergaminho. Seu manuseio generalizou novas formas físicas de ler, que ainda é possível de se verificar. Com seu formato e organização do texto nas páginas, o corpo do leitor ficou livre para fazer anotações, fazer apontamentos. Há aqui, além de uma outra postura física para leitura, uma postura intelectual em que o leitor deixa seus registros no impresso. Belo (2002) aponta mais contribuições do formato:

[...] a possibilidade de avançar ou recuar livremente, folheando o livro, passou a permitir comparações ágeis entre seções, contribuindo para o aparecimento da paginação, para a criação de índices e para o estabelecimento de comparações entre diversas partes da obra. Essa foi uma das razões por que o novo formato se desenvolveu rapidamente entre as comunidades cristãs: ele era muito adaptado à

consulta e à pregação do texto sagrado, um livro composto de diversos ‘livros’, exigindo frequentes saltos entre eles. (Belo, 2002, p. 27)

A edição de livros até os finais do século XII era feita por iniciativa de clérigos, mas também por uma parte dos nobres, estes interessados não apenas nos manuais de teologia, mas também em obras de luxo, trabalho exercido por copistas laicos que colaboravam com monges (Queiroz, 2005, p.13). Estes copistas, mais tarde, organizariam-se em escritórios e associações e passariam a redigir, além de livros, os documentos oficiais da nova classe: a burguesia comercial. Briggs e Burke (2006) pontuam que uma parte da historiografia dedicada à escrita e leitura, divide a história do manuscrito medieval na Europa em dois períodos: o monástico e o laico. Com a fundação das universidades, a partir do século XII, e a formação de uma burguesia, ocorrem profundas alterações sociais e intelectuais na sociedade.

1.3 A PRENSA MECÂNICA

A prensa mecânica creditada à Gutenberg é considerada um marco para muitos estudiosos do livro, da leitura e das mídias, ainda que diversas sociedades apresentassem formas de impressão, desde do século VIII, como a China e o Japão, com o método da “impressão em bloco”, em que se utilizava um bloco de madeira para imprimir uma única página de um texto específico.

O procedimento era apropriado para culturas que empregavam milhares de ideogramas, e não um alfabeto de 20 ou 30 letras. Provavelmente por essa razão teve poucas consequências a invenção de tipos móveis no século XI na China. No entanto, no início do século XV, os coreanos criaram uma forma de tipos móveis, descrita pelo acadêmico Henri-Jean Martin como “de uma quase alucinatória similaridade àqueles de Gutenberg. A invenção ocidental pode ter sido estimulada pelas notícias do que havia acontecido no Oriente” (Briggs; Burke, 2006, p. 24).

O ano de 1450 é considerada a data aproximada para a invenção da prensa mecânica de tipos móveis de metal, por Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg, ou apenas Johann Gutenberg (1397-1468), ourives da região de Mainz, Alemanha. Não sendo o único, nem o primeiro a desenvolver as tecnologias de impressão, visto que a prensa era largamente utilizada para produção de vinhos ou cunhagem de moedas, por exemplo. Sua importância se dá na utilização dos tipos móveis, em que se incluíam os caracteres como letras do alfabeto latino. O conhecimento de ourives foi utilizado na produção desses caracteres feitos de metal derretido, que eram acoplados a um maquinário cuja base era uma prensa utilizada para fabricação de vinhos. É a esta técnica de impressão, baseada no uso dos tipos móveis e na

prensa, que se acredita seu carácter revolucionário. Ao mecanizar os procedimentos de impressão textual há uma redução do tempo e do custo da produção de livros.

Figura 3. Prensa manual de Gutenberg



Fonte: Wikipédia (2022)

No entanto, a importância dada à Gutenberg está em seu papel na transformação cultural na história da sociedade ocidental. Sua invenção, a prensa de tipos móveis permitiu mecanizar o processo de impressão reduzindo o tempo de reprodução do texto e reduzindo também o custo do livro. As inovações técnicas produzidas pela tipografia não implicaram, imediatamente, em uma revolução da relação com o escrito, de forma que a primeira impressão realizada por Gutenberg em sua oficina tipográfica é a da Bíblia de 42 linhas.

Figura 4. Exemplar da Bíblia de Gutenberg. Exposta na Biblioteca pública de Nova Iorque.



Fonte: Wikipédia (2022)

De acordo com Chartier (1999) a tipografia concorreu com o manuscrito e a estrutura da publicação.

Em meados da década de 1450, só era possível reproduzir um texto copiando-o à mão, e de repente uma nova técnica, baseada nos tipos móveis e na prensa, transfigurou a relação com a cultura escrita. O custo do livro diminuiu, através da distribuição das despesas pela totalidade da tiragem, muito modesta aliás, entre mil e mil e quinhentos exemplares. Analogamente, o tempo de reprodução do texto é reduzido graças ao trabalho da oficina tipográfica. Contudo, a transformação não é tão absoluta como se diz: um livro manuscrito (sobretudo nos seus últimos séculos, XIV e XV) e um livro pós-Gutenberg baseiam-se nas mesmas estruturas fundamentais - as do códex (Chartier, 1999, p. 8).

Vão-se séculos e, ainda assim, aquilo que se denomina livro guarda ainda características dos *codex*, como a divisão por páginas, linhas e separação em capítulos. Para o autor, as grandes alterações na história do livro estão ligadas às transformações culturais e sociais profundas que acompanharam a impressão, como o surgimento e expansão de um público letrado, de forma que, até 1783, as prensas manuais ainda não haviam sofrido muitas mudanças desde aquelas estabelecidas nos tempos de Gutenberg, quando se buscou aumentar o rendimento das impressões.

Seu rendimento não superava as trezentas folhas ao dia. Nesta introduziram uma platina de ferro e uma prancha de cobre, o que permitiu a impressão de formatos de grande tamanho. Em 1819 já havia uma prensa que fazia a impressão de prancha contra cilindro. Em 1846, na Filadélfia, havia uma prensa moderna capaz de tirar 95000 exemplares por hora. A composição do texto se fazia, desde Gutenberg, letra a letra. Assim, a composição de um texto se fazia a uma velocidade de 1200 a 1500 signos. Em 1872, com o surgimento da linotipia, passou-se a 6000 – 9000 signos por hora. Só a fotocomposição alterou isso, em meados do século XX (Queiroz, 2005, p. 12).

Chartier (1999) aponta que a invenção da tipografia não revolucionou a forma do livro, nem mesmo o modo da leitura. Para o autor, as mudanças nas técnicas de produção do livro implicaram mais no aparecimento de novas figuras em relação à criação literária e distribuição do livro do que no leitor. Até então reservados a um pequeno público, os livros passam a integrar um processo de industrialização na qual as noções de editor, autor e distribuidor ganham relevância. Frente a comercialização, colocou-se a necessidade de regulamentação de direitos comerciais e do autor. Tais pontos serão elaborados nos próximos capítulos.

Assim, argumenta Soares (2002), as tecnologias de impressão foram responsáveis por adaptar a escrita a um formato estável, pois o texto pôde ser reproduzível em diversas cópias iguais. Devido à persistência no tempo, transformou o texto impresso em um registro em que o autor e seu tempo se tornam monumentais. O autor, figura anteriormente difusa, por vezes não identificado, passa a ser reconhecido como figura de autoridade sobre o texto, sendo sua obra a manifestação de sua singularidade criativa. Diversas instâncias que regulam e intervêm na produção do texto permitiram que os escritos fossem devidamente controlados. Efeito deste controle é a instauração de um conjunto de regulamentos sobre a propriedade intelectual das obras, tema que será melhor abordado adiante

1.4 O LIVRO DIGITAL

Com o advento da *World Wide Web* e a possibilidade de escrita e acesso fácil a textos, um novo questionamento foi colocado frente aos estudiosos do livro. Como o texto em tela escapa a materialidade do livro, a noção de objeto é difícil de se aplicar. Uma vez que os formatos que *enformaram* a escrita até então exerciam esta função, conter o texto, as diversas formas da escrita, além da literária de ficção, como textos oficiais, correspondências pessoais, informativos, foram substituídas, não completamente, mas de forma significativa, por correspondências virtuais.

Chartier (1999) enxerga similitudes do leitor de rolos da Antiguidade com o leitor da tela, pois ambos leem um texto que flui diante de si. A tela, no entanto, permite maior distanciamento em relação ao escrito, e o mesmo ocorre com quem escreve. Se havia, antes, a necessidade de uma relação corporal com o texto, no meio eletrônico isso se extingue.

A inscrição do texto na tela cria uma distribuição, uma organização, uma estruturação do texto que não é de modo algum a mesma com a qual se defrontava o leitor do livro em rolo da Antiguidade ou o leitor medieval, moderno e contemporâneo do livro manuscrito ou impresso, onde o texto é organizado a partir de sua estrutura em cadernos, folhas e páginas. O fluxo sequencial do texto na tela, a continuidade que lhe é dada, o fato de que suas fronteiras não são mais tão radicalmente visíveis, como no livro que encerra, no interior de sua encadernação ou de sua capa, o texto que ele carrega, a possibilidade para o leitor de embaralhar, de entrecruzar, de reunir textos que são inscritos na mesma memória eletrônica: todos esses traços indicam que a revolução do livro eletrônico é uma revolução nas estruturas do suporte material do escrito assim como nas maneiras de ler (Chartier, 1999, p. 12-13).

As tecnologias de impressão e difusão da escrita, aponta Soares (2002) instauram a propriedade sobre a obra, expressada no surgimento da figura do autor, bem como das várias instâncias de controle do texto. O livro é um produto que passa a pertencer não apenas ao autor, “mas também do editor, do diagramador, do programador visual, do ilustrador, de todos aqueles que intervêm na produção, reprodução e difusão de textos impressos em diferentes portadores (jornais, revistas, livros...)” (Soares, 2002, p. 13).

O que o livro digital coloca como desafio é também a pulverização destas mesmas figuras que se criaram no período entre a prensa mecânica e a popularização do computador. A escrita num mundo conectado, dado que estão à disposição dos escritores e leitores do século XXI novas formas de publicação e distribuição em que não se fazem necessários os editores e livrarias físicas. É o caso dos *e-books*, das *fanfictions* e *e-zines*. Há de se fazer distinções sobre as intenções de cada publicação, e o serão realizadas mais à frente.

Em resumo, a intenção neste capítulo foi de elencar a relação entre escrita e seus diversos suportes. A obra de José Teixeira de Oliveira (1984) traz contribuições àquilo que se denominou história do livro, um campo interdisciplinar rico que engloba um conjunto de autores de diversas áreas do conhecimento, que trouxeram contribuições das mais diversas. Oliveira (1984) recorre ao arcabouço arqueológico para dar sustentação à sua argumentação. A pesquisa arqueológica, de acordo com Corrêa (2013, p. 26), “não se faz com base no passado, mas a partir da relação dialética entre passado/presente e sujeito/objeto, a interpretação do passado sempre ocorre em função do presente”, o que auxilia a pensar a relação entre os processos tanto das mudanças quanto das permanências que marcam o processo histórico-cultural, sendo útil para pensar a relação entre as mudanças e permanências no que concerne esta pesquisa, por oferecer um quadro referencial teórico que permite compreender como a escrita e seus suportes se transformam e se mantêm em um longo processo histórico. O que não quer dizer que os formatos aqui expostos estão inscritos em uma tal cronologia ou até mesmo progresso, mas em espaços-tempo por vezes simultâneos e não desiguais. Acrescente-se a isso o fato da escrita e suas materialidades não terem sido suprimidas por completo frente ao aparecimento de outras.

O que se denomina história do livro, é de certa forma um tema de fronteira da história com a sociologia e requer olhar atencioso em relação ao tempo histórico de análise. Braudel (1965)

defende a tese de que algumas barreiras e diferenças atribuídas ao trabalho do historiador e do observador das ciências sociais não se sustentam ou não deveriam se sustentar. De acordo com esse pesquisador, quando se trata das ciências humanas é preciso considerar que há certa interconexão entre algumas áreas do conhecimento. Portanto, a longa história do livro faz pensar na escrita como uma prática social interdisciplinar que se adapta aos diferentes contextos e demandas que, apesar das diferenças, conserva certos elementos e funções ao longo do tempo.

CAPÍTULO II – PERSPECTIVAS CULTURAIS: DA CENTRALIDADE À DIVERSIDADE – A CULTURA DE MASSAS, O FEMINISMO E OS DESAFIOS DA AUTORIA

Partindo do pressuposto de que as *fanfictions* podem ser lidas como um produto cultural do nosso tempo, que conserva elementos e funções da linguagem, inscrevemos este trabalho dentro do debate teórico dos chamados Estudos Culturais. A intenção é apresentar um panorama teórico, dentro do olhar crítico dos estudos culturais, localizando o leitor e a leitora do problema em questão: as *fanfictions*. As formas como os autores e as autoras dos Estudos Culturais compreendem a cultura e a centralidade que conferem a ela na vida social, principalmente a partir do século XIX com impacto da cultura de massa, alvo de muitas teorizações no campo das humanidades, e, mais recentemente, diante da presença de novos meios de comunicação e do papel fundamental que eles assumem na construção da sociabilidade das pessoas, é de relevância para os propósitos deste trabalho.

Como o discurso sobre cultura de massa, de acordo com Huyssen (1996) está carregado de esteriótipos de gênero, em que o feminino é tido como um outro cultural, recorreremos à crítica feminista literária, presente nos estudos culturais, para pensar essa questão. Sendo assim, recorreremos ao trabalho de Rita Felski (2003) para dar sustentação à análise das duas *fanfictions* selecionadas para análise. Os discursos sobre cultura de massas e cultura erudita inseridas em um período de misógino acabou por elaborar seus adjetivos de bom *versus* ruim para qualificar a produção cultural. Tais parâmetros, oriundos de concepções problemáticas por nascerem de uma dualidade conjugada no binômio feminino *versus* masculino, bem como aponta Huyssen (1996), acabou por excluir as mulheres do campo da arte e discurso de arte. Não sem motivo para análise das *fanfictions* recorre-se a Rita Felski (2003), que se debruça sobre a crítica literária feminista não só para abordar a própria teoria produzida nesta área, como para indicar uma forma de ler os textos em que leve em consideração o contexto e as relações nas quais são produzidos, que culminaram na introdução de elementos que versam sobre o poder na cultura e em sua produção.

Neste sentido, recorre-se aqui a autores que desenvolveram ferramentas teóricas para pensar cultura na atualidade, a literatura produzida e consumida por mulheres em que se possa abordar teoricamente produtos da cultura popular que não ignoram a centralidade que a

cultura passou a exercer na vida social, especialmente a partir do século XX, quando os meios de comunidade de massa passaram a dominar o cotidiano das sociedades.

2.1 OS ESTUDOS CULTURAIS

Para Stuart Hall (1997) os Estudos Culturais começaram a tomar forma em 1964, estimulado em parte pela fundação de um centro de pesquisas de pós-graduação, o Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, na Universidade de Birmingham. Houve aproximações seletivas com diversas “linhas de teorização e análise, nas ciências humanas e sociais, para estabelecer-se a matriz intelectual a partir da qual os estudos culturais se desenvolveriam” (Hall, 1997, p. 12).

Hall (1997) resgata o conceito de ação social do sociólogo Max Weber, para pontuar que nas Ciências Sociais as ações dos sujeitos são analisadas a partir de relevância e significados construídos socialmente, e não por algum tipo de natureza genética ou instintiva, de forma que, nesta concepção, os indivíduos são intérpretes que conferem significado à ação social com base em sistemas diversos de interpretação.

A ação social ganha significado através dos códigos que estruturam as ações e nos permitem interpretar as ações dos outros, formando assim as culturas, contribuindo “para assegurar que toda ação social é —cultural, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação” (Hall, 1997, p. 1). No entanto, para Hall (1997) nem sempre as Ciências Humanas e Sociais atribuíram à “cultura” a importância substantiva ou epistemológica que merece. A distinção entre a dimensão substancial e epistemológica da cultura é crucial, em que o primeiro se refere ao papel cultural nas atividades sociais e o segundo se relaciona à transformação do entendimento e teorização através da cultura (Hall, 1997).

Para o autor, essa diferenciação é fundamental, uma vez que a cultura assume centralidade na vida social a partir do século XX. Hall (1997) argumenta que a cultura é um terreno fértil onde significados, símbolos e práticas compartilhadas são moldados. Nesse sentido, os Estudos Culturais tendem a abordar a cultura como um campo no qual disputas por poder, conflitos em torno de significados e processos de identificação e diferenciação são articulados

e negociados, mas também como um espaço de significados, símbolos e práticas compartilhadas que moldam nossa visão de mundo e nossa relação com os outros. É por meio da cultura que identidades individuais e coletivas são construídas, influenciados por questões como raça, gênero, classe social e sexualidade (Hall, 1997). A cultura, nessa perspectiva, não é algo estático, mas sim um terreno fértil para debates, conflitos e mudanças constantes.

Os Estudos Culturais trouxeram a possibilidade de analisar produtos culturais como parte de um processo social complexamente atravessado pela história, pelo contexto, pela arte, enfim, um campo multidisciplinar (Hall, 2009). O autor se interessa pela cultura popular, e indaga o que há de popular nela. Em sua compreensão, a cultura popular é entendida como a produção cultural que emerge das camadas mais amplas da sociedade, frequentemente associada às classes trabalhadoras, grupos marginalizados e comunidades locais, caracterizada por uma dualidade entre suas noções de “popularidade” e sua relação com o mercado (Hall, 2009).

Por um lado, é produzida e consumida pelas massas, refletindo as expressões e vivências das pessoas comuns. Isso inclui música, filmes, programas de televisão, literatura, moda e outros elementos que são incorporados ao cotidiano das pessoas e podem ser facilmente compreendidos por elas. Por outro lado, a cultura popular também está intrinsecamente ligada ao mercado, onde se torna uma mercadoria e uma fonte de lucro para a indústria cultural. Nesse sentido, a cultura popular muitas vezes é moldada e comercializada para atender aos interesses da mídia e do capitalismo, podendo ser padronizada e estereotipada.

Essa dualidade evidencia questões importantes sobre a autenticidade da cultura popular, uma vez que a produção cultural pode ser influenciada e manipulada por interesses comerciais e midiáticos. Stuart Hall (1997, 2009) analisou as dinâmicas dessa relação entre cultura popular e mercado, bem como o papel que ela desempenha na construção de identidades, valores e crenças na sociedade moderna, e o fez por meio de um empreendimento teórico que compreende a centralidade da cultura.

Tal discussão se mostra pertinente para pensar a produção textual *fanfiction* como um elemento cultural, em que se articulam elementos da cultura de massa, da participação feminina e seus ambientes em que se organizam para trocar experiências e leituras, mas também por ser uma forma de texto que se relaciona com obras populares, em termos de

vendas e alcance midiático. Impossível não pontuar que o produto cultural “Harry Potter” é um sucesso de vendas e fortemente difundido por diversos canais midiáticos, tendo sido elaborado, oficialmente – ou seja, com autorização da autora – adaptações para filmes, jogos, parcerias para marcas de roupas, produtos de beleza, materiais escolares, entre outros.

Para traçar um histórico da formação do campo e aprofundar seu quadro teórico formativo, Hall (2009) em *Da diáspora: Identidade e Mediações Culturais* se utiliza de duas metáforas: a do trabalho teórico como luta e como interrupção.

Para descrever o trabalho teórico, Hall (2009) propõe uma metáfora de luta, comparando-o a uma batalha com os anjos. Ele destaca que a única teoria que vale a pena reter é aquela que é constantemente contestada, em vez daquela que é simplesmente dominada com fluência (Hall, 2009, p. 204). Nessa abordagem, Hall (2009) destaca as metáforas de “luta com os anjos”, “os enigmas da teoria” e “o trabalho teórico como interrupção”, reconhecendo a importância de questionar e desafiar constantemente as teorias estabelecidas. Hall (2009) enfatiza que as metáforas são coisas sérias, pois elas produzem efeito e afetam a prática. Ao fazer referência a Gramsci⁶(1971) e sua postulação do intelectual orgânico como alguém que combina o trabalho intelectual e teórico com a prática política, o autor responde às críticas feitas aos Estudos Culturais como uma abordagem antiteórica. Ele explica que o conceito de intelectual orgânico é uma “metáfora que busca elaborar, mas não resolver, a tensão entre o trabalho intelectual e a teoria como prática política” (HALL, 2009, p. 208).

O que importa são as *rupturas significativas* – em que velhas correntes de pensamento são rompidas, velhas constelações deslocadas, e elementos novos e velhos são reagrupados ao redor de uma nova gama de premissas e temas. Mudanças das problemáticas transformam significativamente a natureza das questões propostas, as formas como são propostas e a maneira como podem ser adequadamente respondidas. (HALL, 2009, p. 131)

Nesse contexto, Hall destaca que os Estudos Culturais não podem escapar à constante tensão a que são submetidos. O desenvolvimento desses estudos foi interrompido diversas vezes por rompimentos e rupturas de forças exteriores. Uma dessas interrupções “significativas foi a intervenção do feminismo nos Estudos Culturais, que foi específica e decisiva, rompendo e interrompendo o campo de maneiras concretas” (HALL, 2009, p. 209). Retomando a metáfora

⁶ Hall (2009) referencia o texto GRAMSCI, A. *Selections from the Prison Notebooks*. New York: International Publishers, 1971.

do trabalho teórico como interrupção, o pensador assinala o importante impacto desta intervenção no campo dos Estudos Culturais, pois representou uma ruptura que o reorganizou crítica e teoricamente:

A intervenção do feminismo foi específica e decisiva para os estudos culturais (bem como para muitos outros projetos teóricos). Introduziu uma ruptura. Reorganizou o campo de maneiras bastante concretas. Primeiro, a proposição da questão pessoal como político — e suas consequências para a mudança do objeto de estudo nos estudos culturais — foi completamente revolucionário em termos teóricos e práticos. Segundo, a expansão radical da noção de poder, que até então tinha sido fortemente desenvolvida dentro do arcabouço da noção do público, do domínio público, com o resultado de que o termo *poder* — tão central para a problemática anterior da hegemonia — não pode ser utilizado da mesma maneira. Terceiro, a centralidade das questões de gênero e sexualidade para a compreensão do próprio poder. Quarto, a abertura de muitas questões que julgávamos ter abolido em torno da área perigosa do subjetivo e do sujeito, colocando essas questões no centro dos estudos culturais como prática teórica. Quinto, a reabertura da “fronteira fechada” entre a teoria social e a teoria do Inconsciente — a psicanálise. É difícil descrever a importância da abertura desse novo continente nos estudos culturais, definida pelo relacionamento — ou antes, aquilo que Jacqueline Rose chamou de “relações instáveis” — entre o feminismo, a psicanálise e os estudos culturais. (Hall, 2009, p. 209)

2.1.1 A centralidade da cultura

Para Hall (1997), o século XX assistiu a uma revolução cultural, em que a cultura assumiu importância significativa na vida social, exercendo notável influência nos processos que afetam o ambiente global e alocação de recursos econômicos. Especificamente, assiste-se a uma expansão dos meios que envolvem a produção, circulação e intercâmbio de elementos culturais. Esse crescimento é amplamente impulsionado pelo avanço tecnológico e pela revolução da informática. Cada vez mais, uma parcela significativa dos recursos humanos, materiais e tecnológicos em todo o mundo está sendo canalizada diretamente para esses domínios.

Essa revolução cultural é resultado de um processo de expansão dos meios de que não encontra precedentes à história das civilizações, tendo em vista que a importância dessa revolução “do final deste século XX reside em sua escala e escopo globais, em sua amplitude de impacto, em seu caráter democrático e popular” (Hall, 1997, p. 2). No entanto, segundo o pensador, não é possível afirmar que tal processo causa imediata homogeneização nas sociedades. Pelo contrário, a mídia sustenta os circuitos globais de trocas econômicas e a síntese do tempo e do espaço que estas novas tecnologias possibilitaram, introduzindo mudanças na consciência popular, visto que se vive em mundos crescentemente múltiplos e virtuais (Hall, 1997). Tal asserção, no entanto, não é uma tratativa que busca apenas indicar

pontos positivos sobre a mídia, mas, sim, para sustentar o conceito presente no pensamento do autor, que é a diferença como operador da identidade dentro das novas lógicas da cultura. Nas palavras de Hall,

A cultura global necessita da diferença para prosperar — mesmo que apenas para convertê-la em outro produto cultural para o mercado mundial (como, por exemplo, a cozinha étnica). É, portanto, mais provável que produza —simultaneamente novas identidades globais e novas identidades locais do que uma cultura global uniforme e homogênea. (Hall, 1997, p. 3)

Isso tem impacto na formação das identidades sociais, uma vez que a centralidade da cultura em que a construção da identidade se dá por meio de uma relação entre conceitos e definições representados dentro das sociedades. Emergindo não de um “eu” interior, mas de uma relação entre o que se deseja e que se espera dos indivíduos, tal relação é mediada pela cultura e não fora dela, por isso se faz necessário pontuar que

[...] as identidades sociais como construídas no interior da representação, através da cultura, não fora delas. Elas são o resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles). Nossas chamadas subjetividades são, então, produzidas parcialmente de modo discursivo e dialógico. Portanto, é fácil perceber porque nossa compreensão de todo este processo teve que ser completamente reconstruída pelo nosso interesse na cultura; e por que é cada vez mais difícil manter a tradicional distinção entre —interior e —exterior, entre o social e o psíquico, quando a cultura intervém. (Hall, 1997, p. 8)

Em resumo, a revolução cultural diz respeito à presença substantiva da cultura na vida cotidiana, como por exemplo: comunicação de massa, tecnologias de informação, políticas de identidade, produção de subjetividade, relação com o consumo e os impactos da globalização no local. Tal configuração da cultura teve impacto, conseqüentemente nos termos de conhecimento de teoria e de compreensões epistemológicas. É nesse sentido que o autor aborda o que chamou de virada cultural.

Virada cultural está relacionada à epistemologia, às conjunturas teóricas que foram impactadas pela revolução cultural e as formas de compreender o mundo social moderno, representando uma mudança conceitual importante nas Ciências Humanas e Sociais. Ela está associada à virada linguística, que coloca a linguagem como um termo geral para as práticas de representação e a coloca numa posição de destaque na construção e circulação do significado. A virada cultural amplia o entendimento da linguagem para a vida social como

um todo, tornando a cultura uma categoria mais abrangente de instituições e práticas (Godoy; Santos, 2014).

Não cabe, no entanto, pensar essa virada como uma ruptura com os estudos das humanidades anteriores, mas sim a uma reconfiguração de elementos, que participavam da análise sociológica, como o discurso, que compõe, agora como foco, a linguagem e a cultura, dando a estes dois tópicos peso significativo, e não apenas interpretando-os como elementos para integração social. (Hall, 1997), de forma que

A virada cultural está intimamente ligada a esta nova atitude em relação à linguagem, pois a cultura não é nada mais do que a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas. O próprio termo discurso refere-se a uma série de afirmações, em qualquer domínio, que fornece uma linguagem para se poder falar sobre um assunto e uma forma de produzir um tipo particular de conhecimento. O termo refere-se tanto à produção de conhecimento através da linguagem e da representação, quanto ao modo como o conhecimento é institucionalizado, modelando práticas sociais e pondo novas práticas em funcionamento. Dizer, portanto, que uma pedra é apenas uma pedra num determinado esquema discursivo ou classificatório não é negar que a mesma tenha existência material, mas é dizer que seu significado é resultante não de sua essência natural, mas de seu caráter discursivo. (Hall, 1997, p. 10)

A partir dessa perspectiva, a linguagem passa a ser vista como o principal meio pelo qual construímos nossos significados e representamos o mundo à nossa volta. De acordo com Hall (1997), todo conhecimento é construído através da linguagem, o que leva a afirmar que a linguagem é fundamental para a produção e circulação de conhecimento, e que todas as formas de conhecimento e representação são produzidas através de sistemas de classificação e discursivos. As coisas, no entanto, existem no mundo material, ainda assim, elas participam do discurso, pois nem coisas, nem fatos estão fora do que se usa para falar delas, ou seja, o discurso. O discurso, por sua vez, está inserido em um sistema de representação que elabora signo e significado dentro de um contexto. Este contexto é ideológico, nas palavras do autor,

Os sistemas de representação são os sistemas de significado pelos quais nos representamos o mundo para nós mesmos e os outros. Reconhece que o conhecimento ideológico resulta de práticas específicas — as práticas envolvidas na produção do significado. Uma vez que não há práticas sociais fora do domínio do significado (semiótico) serão todas as práticas simplesmente discursos? (Hall, 2003, p. 179)

Neste sentido, toda prática social é constituída na interação entre significado e representação e pode, ela mesma, ser representada. O social nunca está fora do semiótico, e não existe prática social fora da ideologia. “Entretanto, isso não significa que, porque todas as práticas sociais se situam no discursivo, não há nada na prática social além do discurso” (Hall, 2009, p. 179).

As representações se valem de dois sistemas, que consistem em formas sociais de organizar, agrupar e classificar os conceitos, estabelecendo relações entre eles. São eles, sistemas de classificação e sistemas de representação. No primeiro, é possível dar sentido ao mundo por meio da construção de um conjunto de correspondência, ou cadeia de equivalências entre as coisas (pessoas, objetos, acontecimentos, lugares, ideias) – cria-se equivalências entre coisas e conceitos. O segundo, por sua vez, é desdobramento significativo do primeiro, o que quer dizer que é a partir do sistema de classificação que é criado um conjunto de correspondências entre o mapa conceitual e um conjunto de signos dispostos e organizados em diversas linguagens que vão indicar as representações daqueles conceitos do primeiro sistema de representação (Hall, 2009). Para simplificar a compreensão da relação direta entre coisas, conceitos e signos para se criar os processos de representação (em que se dá significado às relações), Hall (2009) dá como exemplo o funcionamento do semáforo, em que Coisa (semáforo) + cores (verde, amarelo e vermelho) + significados (pare, aguarde e passe) desvelam como o sistema conceitual de cores e seus significantes (verde, amarelo – palavras) emitem mensagens que são compreendidas socialmente, de forma que é possível associar, via linguagem, uma cor a uma palavra signo/significante (vermelho – PARE).

Compreender que as cores remetem a ações só é possível porque há um contexto, ou sistema de representação em que os indivíduos que o leem compreendem. O signo (verde – SIGA) é uma relação social, uma vez que as cores não têm significados naturais, fixos. São criados por meio de sistemas representacionais. Os códigos são convenções sociais e não leis fixas. Para tal definição, o autor se ancorou na teoria construtivista, que reconhece o caráter público e social da linguagem, definindo que as coisas não significam, são significadas.

2.2 CULTURA DE MASSAS E OS OUTROS DA CULTURA

Raymond Williams (2007) pontua que a emergência de uma imprensa popular, na primeira metade do século dezanove, pode muito bem ser assumida como elemento condutor. No entanto, se a história da imprensa é isolada não somente de formas conexas de escrita, edição

e leitura, mas também, como frequentemente ocorre, de outros tipos de formação e organização política e cultural – resultantes de movimentos políticos, novas organizações industriais, desenvolvimentos educacionais, mudanças no teatro – ela pode ser vista simplesmente como uma fase da história da imprensa, do século XIX ao XX, determinada retrospectivamente por si mesma, pelas definições daquilo que a imprensa se tornou.

Com relação às transformações culturais ocorridas na sociedade europeia entre os séculos XIX e XX, os estudos de sociologia da cultura, mais especificamente os estudiosos da escola de Frankfurt, focaram na relação na formação de uma indústria e na reprodução técnica da arte, teceram críticas a seus produtos, o cinema e a fotografia, como expressões da manipulação e dominação da sociedade. Nesse sentido, os esforços de análise voltaram-se para compreender o nascimento de uma indústria cultural que, para os autores, produz bens culturais padronizados e estereotipados para serem consumidos em massa, mantendo a população submissa e conformada aos interesses do sistema capitalista. A Escola de Frankfurt argumenta que a indústria cultural⁷ é uma das ferramentas usadas para controlar a opinião pública e espalhar ideias de consumo e conformidade, em vez de estimular o pensamento crítico e a criatividade (Sarmiento, 2016). Vale pontuar que os teóricos da escola de Frankfurt estavam no momento de teorização em confronto com a propaganda de massa nazista, que soube bem se apropriar de elementos que eram populares no início do século XX para alcançar o maior número pessoas (Sarmiento, 2016). Tudo isso agravado pelo período histórico da Segunda Guerra Mundial e transformação do capitalismo, que para os autores, impactaram as formas profundas e críticas da arte, que caminharam para a banalização e vulgarização combinados no processo de democratização, tendo como efeito a limitação da

⁷Para estabelecer o conceito da categoria “indústria cultural” pensada pela Escola de Frankfurt, mais especificamente por Theodor Adorno utilizada neste parágrafo, interessante estabelecer que o termo foi utilizado para se diferenciar de “cultura de massas” “que talvez desse uma falsa impressão de que seria uma cultura que imana do povo”. (Mogendorff, 2012, p. 155). Nas palavras de Adorno:

Abandonamos essa última expressão para substituí-la por “indústria cultural”, a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular. Ora, dessa arte a indústria cultural se distingue radicalmente. [...] A indústria cultural é a integração deliberada a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com o prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total. (1978, p. 287-288)

capacidade crítica das narrativas e a submissão da cultura à lógica do capital (Escosteguy, 2000).

Os Estudos Culturais se apropriam de conceitos dos Frankfurtianos, colocando-se, no entanto, críticos à ideia de banalização e vulgarização da cultura. Raymond Williams (2007), por sua vez, indica que a indústria cultural se iniciou com imprensa no século XIX, e esta nunca foi monolítica, tanto que houve uma imprensa abolicionista, revolucionária, feminista. O que esta transformação revelou foi a possibilidade de publicar, adquirir, e ler livros baratos, bem como de fomentar discussões específicas nestes campos de interesse. Abriu-se um campo diverso de possibilidades que não se reduzem a imposições de um grupo social sobre outro, mas revela a cultura como campo de disputas, mas também de trocas, de debates, produção de novas concepções (Williams, 2007). Os autores dos Estudos Culturais nos indicam entender a produção cultural e abordá-la para além de uma ideologia de uma classe, mas também permeada por esta, bem como o gênero. Em Williams (2007) a cultura se assemelha mais à linguagem, pois está em constante transformação, é dialógica, é disputada. Há momentos em que produzem consensos, mas também embates e oposições.

É nesse sentido que Hall (2003), num encadeamento com Williams, elabora sua conceituação de cultura popular. De forma, esta configura-se como um espaço de luta, que emerge e se desenvolve por meio de negociações e conflitos entre diferentes grupos e forças culturais na sociedade. Essas lutas ocorrem em torno da construção e disputa do significado da cultura e estão intimamente ligadas ao poder e às relações de classe, gênero e raça na sociedade. (Hall, 2003). O autor problematiza também a ideia de cultura de massas, e para tanto, reflete que para pensar a cultura de massas é também reconhecer os *outros* produzidos no discurso sobre a massa, e para Stuart Hall (1978), o sujeito oculto nos debates é a massa. No livro “*Policing the Crisis*” (1978), o autor analisa a resposta do Estado britânico à crise social e econômica que ocorreu na década de 1970, argumentando que o Estado se utilizou da mídia para criar uma imagem negativa da classe trabalhadora, retratando-a como uma ameaça à ordem social. Essa imagem negativa foi usada para justificar políticas repressivas, como a criminalização da pobreza e a intensificação da vigilância policial. É neste contexto que o autor fala da ausência das massas, em que poder estatal, meios de comunicação de massa conjuraram-se transformando os marginalizados ou excluídos do discurso em sujeito oculto do próprio debate público. Finaliza o texto argumentando que a “massa” era um sujeito político

importante que precisava ser levado em consideração nas discussões sobre política e cultura. (Hall, 1978).

Para além de Hall (1978), dialogamos também com Huyssen (1996) no tocante à crítica cultural em relação à produção artística de mulheres, mais especificamente a literária. Para o crítico literário alemão, a cultura de massa no campo social é inscrita em articulação com o modernismo, que no século XIX estabeleceu uma “mística masculina” pondo à margem as mulheres, relegando-as a um papel secundário na cultura, vistas como musas ou fontes de inspiração para os artistas homens, e não como criadoras de arte em seu próprio direito. O autor argumenta que essa marginalização contribuiu para a perpetuação de uma cultura patriarcal, evidente ainda hoje na crítica e recepção de obras produzidas e predominantemente consumidas por mulheres. Nesse aspecto, a cultura de massa sempre foi o subtexto oculto do projeto modernista (Huyssen, 1996).

Dessa forma, para analisar as *fanfictions* como parte integrante de uma cultura de massas e majoritariamente feminina, considera-se necessário recorrer a Huyssen (1996) para compreender como o discurso modernista culminou no processo de marginalização das mulheres na literatura, tanto a recepção como a autoria, associando certos símbolos ao feminino para enfim, relegá-los.

2.2.1 A mulher como o outro do modernismo

Huyssen centra sua análise sobre a noção “que ganhou força durante o século XIX, de que a cultura de massa está de alguma forma associada à mulher, enquanto a cultura real, autêntica, permanece prerrogativa dos homens” (Huyssen, 1996, p. 45). Não é intenção, no entanto, afirmar que a exclusão das mulheres surgiu naquele século, só para ficar no campo da arte, mas sim reconhecer que o desenvolvimento da modernidade cultural e da revolução industrial lhe deu novos contornos. Essa exclusão passou a incorporar ao discurso misógino a qualidade da arte e sua autenticidade enquanto virtude do masculino, ou associado a características associadas ao homem, de preferência distante das “trivialidades e banalidades da vida diária” (Huyssen, 1996, p. 45).

É nesse caminho que o autor elabora seu olhar em relação à inscrição do gênero no debate sobre cultura de massa. Emma Bovary torna-se emblemática por incorporar, não apenas como personagem, mas como figura discursiva, identificada na cultura de massa, a representação da má leitora (de uma literatura de massa) e um tipo a ser rejeitado pelo modernismo.

[...] mulher (Emma Bovary) como — uma leitora de literatura inferior – subjetiva, emocional e passiva –, enquanto o homem (Flaubert) emerge como um escritor da genuína e autêntica literatura – objetivo, irônico, e como controle de suas formas estéticas. Sem dúvida, tal posição a mulher como consumidora de literatura massificada, que encaro como paradigmática, também afeta a mulher escritora que tem o mesmo tipo de ambição do “grande (homem) modernista.” (Huysen, 1996, p. 43)

Huysen (1996) se atém a uma forma de determinar “cultura de massa”, uma que seus símbolos estão imersos em conotações de gênero. Brevemente, Sarmiento (2006) aponta que Adorno e Horkheimer opuseram-se veementemente à cultura de massa e a criticaram por representar uma forma de conformismo cultural, que veicula a propaganda e a ideologia das classes dominantes. Segundo esses pensadores, a cultura de massa seria construída para atingir massas passivas e homogêneas, alimentando-as com produtos culturais que não oprimem e nem desafiam suas emoções e pensamentos, mas os acalmam e seduzem (Sarmiento, 2006). Huysen (1996) retoma esses pensadores para citá-los como exemplos de críticos que ainda se referiam à cultura de massa em termos femininos.

Emma Bovary, personagem de Flaubert no livro homônimo ao personagem, é considerada, pelo menos em termos de marcos para estudos, o primeiro romance moderno, sua personagem, Emma Bovary, tornou-se exemplo de um tipo de leitora dividida “entre as ilusões da narrativa romântica trivial e as realidades da vida provinciana francesa” (Huysen, 1996, p. 43).

Ainda sobre o modernismo, Felski (2003) retoma o diálogo com Ortega Y Gasset e a ideia deste sobre literatura moderna com expressão de arte que rejeita a emoção e natureza e opõe feminilidade como repulsivos e irracionais. As ambições modernistas na literatura e na arte são expressas nas letras do autor, “ele expressa com grande clareza e entusiasmo um esquema mental que exerceu um poderoso impacto sobre a imaginação moderna” (Felski, 2003, p. 32) Felski (2003), por sua vez, citando o estudo de Kate Flint (1993)⁸ sobre a representação de

⁸ Felski (2003) referencia a obra *The Woman Reader, 1837–1914* de Kate Flint. Publicado por Oxford: Clarendon Press, 1993

mulheres leitoras, que recorreu a imagens coletadas que retratavam mulheres lendo no contexto da Inglaterra do século XIX, essas representações evocam um certo erotismo, uma vez que o se especula o interesse das mulheres pela palavra escrita como inserida no campo do indecoroso.

Esticadas languidamente em um sofá ou folheando sub-repticiamente livros proibidos na biblioteca, essas mulheres irradiam curiosidade lasciva e abandono sensual. Por ser uma atividade solitária que pode ser compulsiva e culpada, a leitura feminina evocou o espectro do prazer auto-erótico. As imagens populares da mulher leitora geralmente transmitem uma carga sexual distinta. (Felski, 2003, p. 29)

Na obra de Kate Flint (1993), é destacado que a imagem apresentada representa apenas um aspecto das diversas e intrincadas relações que as mulheres possuíam com a leitura na Inglaterra vitoriana. Durante esse período, os livros desempenhavam várias funções significativas para as mulheres:

[...] Os livros cumpriam uma série de funções para as mulheres na Inglaterra vitoriana. Eles eram frequentemente usados para orientação, como fontes valiosas de conselhos morais e instrução religiosa. Podiam servir como guarda-costas úteis, ajudando a afastar os avanços importunos de homens estranhos quando viajavam sozinhas. Elas formavam a espinha dorsal da educação doméstica das mulheres e de seus projetos de autoaperfeiçoamento, que geralmente incluíam um formidável programa de leitura que podia se estender de Homero até sua própria época. Os periódicos que surgiram do movimento sufragista, por exemplo, valorizavam muito a conhecimento por meio de livros e incentivavam formas de leitura atentas e críticas. Os livros poderiam se tornar um meio de acesso a uma comunidade de leitores com ideias semelhantes, bem como uma forma de experimentar os prazeres da solidão. (Felski, 2003, p. 30)

A leitura oferecia assim, uma fonte de conhecimento e aprendizado, permitindo que se instruissem sobre diversos assuntos; uma rota de fuga temporária das pressões e limitações de suas vidas cotidianas. Mas também se recorria aos livros para ter um senso de propósito moral e identidade social (Felski, 2003).

2.3 A AUTORIA

A questão da autoria é um tema abordado por Foucault (2006), Barthes (2004) e Rita Felski (2003). Nesse contexto, emerge a ideia de que a autoria é um discurso de poder, conectado não apenas ao ato de escrever, mas também ao lugar do feminino na escrita e aos preconceitos elaborados ao longo do modernismo. Huyssen (1996), em seu texto sobre a cultura de massa e a mulher, aponta que textos como “Madame Bovary” contribuíram para a feminilização e inferiorização de certos tipos de textos e leitores.

Felski (2003) responde a essa forma de categorizar o leitor acadêmico como uma forma de determinação de gênero, em que para se ler literatura “com seriedade” é necessário aprender o que não se deve dizer, nem mesmo sentir, é também necessário aprender um certo senso de adequação e julgamentos de valor. Aos bons leitores acadêmicos é vedada a possibilidade de falar, com entusiasmo, sobre as histórias que o faz rir ou chorar, e certamente,

não falam sobre os prazeres de se perder em uma história de amor. Essas respostas não estão de acordo com a definição comum do que significa ser um acadêmico de literatura. Ser um leitor, ao que parece, é ser crítico, criterioso e masculino, ou suscetível, emotivo e feminino. (Felski, 2003, p. 32-33) (tradução minha)⁹

Ainda que se estude aqui a *fanfiction* com elementos dos Estudos Culturais, mais especificamente a crítica feminista, é necessário pontuar, em concordância com Darren Wershler, que “a *fanfiction* está localizada fora da literatura e é ambivalente em relação ao desejo de querer entrar” (Wershler; Jamison, 2017, p. 469). O desprezo e o descaso com a autoria feminina deu nomes às autoras, apelidos maldosos, e não as reconheceu como sujeito de desejo, de poder, de criatividade. Essas autoras não só encontraram um lugar em que se escreve, mas que se leem.

Nesse sentido, a crítica literária feminista desempenha um papel fundamental na criação da autoria feminina, revelando aspectos importantes sobre a construção da modernidade e a rejeição de símbolos femininos idealizados. A análise da autoria feminina também se relaciona ao contexto das *fanfics* e à possibilidade de as mulheres exercerem seus direitos autorais e decidirem como suas histórias serão usadas por outras pessoas. Essa discussão amplia nossa compreensão sobre a autoria, seu poder e sua relação com a cultura e a sociedade.

O conceito de autoria é discutido em *Literature after Feminism* de Rita Felski (2003). No livro, a autora contempla o impacto da teoria feminista no mundo literário e as diferentes maneiras pelas quais a percepção do leitor sobre a identidade do autor pode afetar sua

⁹ Conversely, to read literature with the seriousness that it deserves requires a sober and detached mode of appreciation. To become a professional reader of literature is to learn what not to say. It is to internalize a sense of the inappropriateness of certain ways of talking and certain kinds of value judgments. Scholarly readers do not talk enthusiastically about suspense-filled stories and gripping plots, reminisce about their experience of identifying with favorite characters, or confess to being moved to tears or laughter by the works they read. And they certainly do not rhapsodize about the pleasures of losing oneself in a love story. Such responses do not accord with the common definition of what it means to be a scholar of literature. To be a reader, it seems, is to be either critical, judicious, and masculine, or susceptible, emotional, and feminine.

interpretação de uma obra. Felski (2003) reconhece que a autoria tem sido tradicionalmente associada a uma perspectiva branca e masculina, mas argumenta que a teoria feminista abriu novas possibilidades para a compreensão do mundo literário. Pode-se pensar gênero como uma camada importante em um trabalho, e não como uma chave mágica que fornecerá a verdade suprema e esclarecerá toda a ambiguidade.

A crítica literária feminista quando voltou sua atenção à figura do autor, não só questionou essa figura, como reclamou essa forma de autoridade sobre o texto tendo o gênero como uma camada importante para análise. É ao reclamar essa autoria feminina que ela passa a existir, para Felski, a crítica feminista ao reclamar a autoria feminina também a criou (Felski, 2003, p. 69, *tradução nossa*)

Rita Felski (2003), discute a crítica literária feminista e como ela criou a ideia da autoria feminina. Essa criação da autora feminina revela aspectos importantes sobre a construção da modernidade, especialmente na rejeição dos símbolos idealizados de feminilidade, como afeto, romantismo e erotismo. No entanto, a autoria não é considerada politicamente suspeita por todos os críticos feministas. Alguns argumentam que a autoria feminina importa como consequência da redução dos elementos femininos na concepção da arte moderna. Essa questão se relaciona ao debate atual sobre a suposta feminilidade da escrita modernista/vanguardista (Felski, 2003).

A pensadora retoma as teorias sobre autoria elaboradas por Barthes (1968) e Foucault (2006) para indicar suas contribuições. Para ela, a riqueza das conceituações daqueles autores está na questão sobre o momento em que o criador de texto torna-se autor, e em que condições isso ocorre (Felski, 2003). Fica claro que os termos criador e autor não são sinônimos, de fato, como argumenta Martha Woodmansee (1994). Em seu texto *Genius and the copyright*, a autoria como se conhece hoje é resultado de um processo recente, que se iniciou por volta do século XVIII.

Ao traçar um histórico da construção da figura do autor para se compreender como se chegou à ideia do autor como se tem no século XXI, como o detentor do texto, a pesquisadora pontua que da Renascença à primeira metade do século XVIII, o “autor” era o resultado da junção de dois conceitos distintos,

[...] antes de tudo, um artesão; isto é, ele era mestre de um corpo de regras, ou técnicas, preservada e transmitida em retórica e poética, para manipular materiais

tradicionais, a fim de alcançar os efeitos prescritos pela audiência culta do tribunal, à qual ele devia seu sustento e status social. No entanto, houve aqueles raros momentos na literatura para o qual este conceito não parecia fazer justiça. Quando um escritor conseguiu superar as exigências da ocasião para alcançar algo mais elevado, muito mais do que o artesanato parecia estar envolvido. Para explicar tais momentos, foi introduzido um novo conceito: o foi dito ser inspirado por alguma musa, ou mesmo por Deus. Estas duas concepções do escritor como artesão e como inspirado parecem ser incompatíveis entre si; no entanto, coexistiram, muitas entre as capas de um único tratado, até bem no décimo oitavo século (WOODMANSEE, 1994, p. 36).

De forma que, com as tecnologias de impressão e as transformações sociais ocorridas na Europa dos séculos XV ao XVIII impactando na expansão de um público leitor e com a emergência desse mesmo grupo, ainda que pequeno, abriu-se a possibilidade de capitalizar sobre os escritos. Neste contexto, surgiram também os primeiros licenciamentos sobre obras literárias, com o intuito de regulamentar a impressão e reimpressão destas, pois até então todo o monopólio dos textos impressos estava centrado nos comerciantes livreiros e editores. A figura do autor ainda estava a passar por uma transformação (Woodmansee, 1994).

O nascimento e a expansão do mercado editorial fizeram com que a narrativa de ficção, agora impressa, deixasse de ser um ato em si e adquirisse um *status* de produto. No século XVIII, o novo e crescente público leitor burguês fez emergir um número cada vez maior de escritores dispostos a ganhar a vida com a venda de seus escritos. A noção do autor como um artesão seria então minimizada, e a inspiração, antes divina, interiorizada. Essa interiorização da inspiração, tornando-a um dom natural e pessoal, transformaria o escritor em um indivíduo único: de veículo de verdades predeterminadas – por concordância humana universal ou forças superiores – o escritor passaria a ser um autor, um *criador* (Woodmansee, 1994, p.38).

Para Woodmansee (1994) há uma intrínseca relação entre o desenvolvimento das leis de direitos autorais e a profissionalização do autor. Essa relação é diretamente ligada aos processos de transformações culturais e tecnológicas em desenvolvimento na Europa ao longo do século XVIII, e se efetuou na Inglaterra mais rapidamente pois havia, no período, uma economia de mercado que permitiu que se atingisse um certo nível de produção e consumo de impressos (Abreu, 2007, p. 02). Nesse sentido, Felski aponta que os textos medievais

[...] muitos dos que trabalharam naquilo que hoje é visto como grandes obras de arte permaneceram desconhecidos. A identidade do artista simplesmente não era vista como tendo algo a ver com o significado e o propósito do que havia sido criado. A personalidade do criador estava subordinada à glória suprema da criação. A autoria era anônima.(Felski, 2003, p. 65, tradução nossa)¹⁰

¹⁰ In medieval times, many of those who labored over what are now seen as great works of art remained unknown. The identity of the artist was simply not seen as having anything to do with the meaning and purpose of what had been created. The personhood of the creator was subordinate to the supreme glory of the creation. Authorship was anonymous. (FELSKI, 2003, p. 65)

Barthes (1968) e Foucault (2006) têm visões diferentes sobre a autoria. O que será abordado abaixo, para então retomar a conceituação de Felski (2003)

2.4 AUTORIA E PROPRIEDADE INTELECTUAL

A autoria como se conhece hoje é resultado de um processo recente, que se iniciou por volta do século XVIII. As tecnologias de impressão e as transformações sociais ocorridas na Europa dos séculos XV ao XVIII expandiram o público leitor. Com a emergência desse grupo de leitores, ainda pequeno, abriu-se a possibilidade de capitalizar sobre os escritos. Neste contexto, surgiram também os primeiros licenciamentos sobre obras literárias, com o intuito de regulamentar a impressão e reimpressão destas, pois até então todo o monopólio dos textos impressos estava centrado nos comerciantes livreiros e editores. A figura do autor ainda estava a passar uma transformação (Woodmansee, 1994).

Martha Woodmansee (1994), em seu texto *Genius and the copyright*, traça um histórico da construção da figura do autor para se compreender como se chegou à ideia do autor como se tem no século XXI, como o detentor do texto. A pesquisadora pontua que da Renascença à primeira metade do século XVIII, o “autor” era o resultado da junção de dois conceitos distintos,

[...] antes de tudo, um artesão; isto é, ele era mestre de um corpo de regras, ou técnicas, preservada e transmitida em retórica e poética, para manipular materiais tradicionais, a fim de alcançar os efeitos prescritos pela audiência culta do tribunal, à qual ele devia seu sustento e status social. No entanto, houve aqueles raros momentos na literatura para o qual este conceito não parecia fazer justiça. Quando um escritor conseguiu superar as exigências da ocasião para alcançar algo mais elevado, muito mais do que o artesanato parecia estar envolvido. Para explicar tais momentos, foi introduzido um novo conceito: o foi dito ser inspirado por alguma musa, ou mesmo por Deus. Estas duas concepções do escritor como artesão e como inspirado parecem ser incompatíveis entre si; no entanto, coexistiram, muitas entre as capas de um único tratado, até bem no décimo oitavo século (Woodmansee, 1994, p. 36).

As narrativas e medievais que se tem registradas em textos e podem ser lidas hoje são, em parte, transcrições de histórias orais. Compreender o contexto e para quem se contavam uma história fazia com que os autores fossem reverenciados pela habilidade e a forma com que narravam (Brandão, 2008).

Conceitos como originalidade e plágio tornaram-se presentes a partir de um contexto em que criatividade e originalidade passaram a ser propriedade intelectual e, portanto, a “apropriação de personagens e outros elementos de um enredo – algo que anteriormente era visto como um caminho natural da narrativa de ficção” (Brandão, 2008) passou a ser caracterizado como plágio, agora um ato criminoso.

Woodmansee (1994) afirma que há uma intrínseca relação entre o desenvolvimento das leis de direitos autorais e a profissionalização do autor, uma relação diretamente ligada aos processos de transformações culturais e tecnológicas em desenvolvimento na Europa ao longo do século XVIII, que se efetuiu na Inglaterra mais rapidamente pois havia, no período, uma economia de mercado que permitiu que se atingisse um certo nível de produção e consumo de impressos (Abreu, 2007, p. 02),

O nascimento e a expansão do mercado editorial fizeram com que a narrativa de ficção, agora impressa, deixasse de ser um ato em si e adquirisse um *status* de produto. No século XVIII, o novo e crescente público leitor burguês fez emergir um número cada vez maior de escritores dispostos a ganhar a vida com a venda de seus escritos. A noção do autor como um artesão seria então minimizada, e a inspiração, antes divina, interiorizada. Essa interiorização da inspiração, tornando-a um dom natural e pessoal, transformaria o escritor em um indivíduo único: de veículo de verdades predeterminadas – por concordância humana universal ou forças superiores – o escritor passaria a ser um autor, um *criador* (Woodmansee, 1994, p.38).

O Estatuto de Anne foi um licenciamento pioneiro no campo dos direitos autorais e, por isso, também muito apontado em estudos sobre as origens dos direitos autorais¹¹ (Mattia, 1992; Chaves, 1995; Cavalheiro, 2001; Belisário, 2012; Lipton, 2020), *copyrights*. O ato, aprovado pela lei britânica em 1710, marcou a transição do poder centrado nos editores para os autores, como explica Adriano Belisário (2012) no artigo *Sobre Guerrilhas e Cópias*:

A transição entre o *Licensing Act* (1622) e o Estatuto de Anne (1709) na Inglaterra exemplifica esta mudança entre a visão monarquista de regulação dos bens imateriais, exercida através do controle prévio e privilégios, e outra “moderna” onde esta ocorre através das leis de mercado e da naturalização da “propriedade intelectual”. Tal como o sistema veneziano, o primeiro é baseado na autoridade da Coroa de realizar o licenciamento prévio e censurar trabalhos considerados perigosos. A legislação inglesa do século XVI protegia apenas o editor, que comprava os direitos sobre a reprodução dos manuscritos e podia vendê-lo. De acordo com o *Licensing Act*, antes de serem distribuídos, todos os livros deveriam ser previamente licenciados na *Stationers Company*, grupo criado em 1403 que

¹¹ A noção de direitos autorais consiste, antes de mais nada, no estabelecimento de limites entre uma obra e outra, e esse ato é essencialmente jurídico: sua existência deriva da consideração das obras literárias – na forma de textos, livros – como mercadorias e portanto tal concepção é coetânea ao desenvolvimento da economia de mercado, que atingiu seu estágio até hoje vigente nos séculos XVII e XVIII (Abreu, 2007, p. 02).

exerceu o monopólio sobre a imprensa até a publicação do Estatuto de Anne (BELISÁRIO, 2012, p. 81).

O Estatuto de Anne estabeleceu também, pela primeira vez em uma legislação, o direito exclusivo ao autor de imprimir seu livro, pelo prazo máximo de 28 anos a partir da data da primeira publicação (BARRON, 2006). A França também criaria, no século XVIII, sua própria legislação sobre o direito do autor sobre sua obra. A lei foi tida como uma “realização na lei positiva de um natural direito autoral ao respeito pela ligação entre um autor e seu trabalho, considerado como o espelho de sua personalidade criativa” (BARRON, 2006, p. 279).

2.5 BARTHES E A MORTE DO AUTOR

Em 1968, Roland Barthes publicou um texto bastante referenciado quando se trata de autoria. *A morte do autor* (Barthes, 2004) dialoga com uma parte da crítica e estudos literários que se centram na intencionalidade do autor. Para Barthes (2004), o ponto crítico de se buscar essa figura para compreensão do texto é o papel das biografias como principal elemento na interpretação de uma obra, como se esta fosse uma forma de confissão ou confidência do autor ao leitor.

Em Barthes (2004), o autor não é senão a encarnação da quintessência da ideologia do capitalismo, uma vez que surgiu concomitante ao desenvolvimento de um mercado moderno da arte. Como resume Compagnon (2012, p. 48),

O autor é um personagem moderno, produto, sem dúvida, da nossa sociedade, na medida em que, ao sair da Idade Média, com empirismo inglês, o racionalismo francês, e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio dos indivíduos, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. Esse ponto de partida da nova crítica: o autor não era senão o burguês. (Compagnon, 2012, p. 48)

Todo texto, seria então, carregado em si mesmo de um conteúdo simbólico, que não necessariamente é inserido pelo autor, mas advém de uma bagagem simbólica do leitor. O autor não é nem inventor da própria obra, nem seu proprietário. O ato de escrever gera a perda da identidade, geraria uma destruição da subjetividade, do “eu”, para dar lugar ao texto. Isto se deve ao fato de ser a linguagem que fala,

[...] a linguística acaba de fornecer à destruição do Autor um instrumento analítico precioso, ao mostrar que a enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição sem precisar ser preenchido pela pessoa dos interlocutores; linguisticamente, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, “tal”

como eu não é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um «sujeito», não uma «pessoa», e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer «suportar» a linguagem, quer dizer, para a esgotar (Barthes, 2004, p. 60)

A escrita, é para Barthes, o lugar de destruição da voz daquele que escreve onde se se perde toda a identidade para dar lugar ao escrito,

[...] desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. (Barthes, 2004, p. 58)

O narrar resulta numa função simbólica que desconectada do real: o autor morre enquanto o texto está sendo gerado (Neto, 2000). Nesse sentido, o autor cede seu lugar à escritura, ao texto. O texto torna-se o sujeito no sentido gramatical, “um ser de papel, não uma ‘pessoa’ no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação mas se produz com ela, aqui e agora” (Compagnon, 2012, p. 50). O que esta perspectiva desperta é de que sem uma origem, uma vez que o texto não pode representar nada antes de sua enunciação, ou seja, de ser texto, ser um espaço cheio de multiplicidade. Um texto se realiza no seu destino, não na origem. Para Barthes (2004),

um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (Barthes, 2004, p. 64)

Enfim, último elo do novo sistema que deduz inteiramente da morte do autor: o leitor, e não o autor, é lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem. Mas esse leitor não é mais pessoal que o autor recentemente demolido, visto que ele se identifica também a uma função, ele é o “*esse alguém* [que] mantém reunidos, num único campo, todos os traços de que é construída a escrita” (Compagnon, 2012, p. 51). A morte do autor promove o leitor a um lugar de apropriação do texto, trazendo como consequência a polissemia de uma obra.

2.6 FOUCAULT E A FUNÇÃO-AUTOR

O desenvolvimento da autoria se deu, segundo Foucault, a partir do momento em que foi possível punir aquele que escreve. “Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores” (Foucault, 2006, p. 275). Anteriormente ao desenvolvimento de um regime de propriedade sobre os discursos, estes eram um gesto, um ato historicamente carregado de riscos, em que se oscilava entre o sagrado e o profano, do religioso e do blasfemo (Foucault, 2006).

O filósofo indica que a função-autor não é exercida de maneira universal, tampouco consta em todos os discursos. Utiliza como exemplo as narrativas ficcionais que eram transmitidas oralmente, não havendo uma necessidade de ordenamento e reprodução fiel de um texto, ou relato original, a partir de um autor. As narrativas, como os contos de fadas, eram contadas e recontadas de diversas maneiras, seja por esquecimento do narrador, para se adaptar a públicos diferentes ou simplesmente por não ser possível reproduzir a história em seu formato original. Isso não representava um problema para aqueles que ouviam ou recontavam a história. Desta forma, os relatos ficcionais eram aceitos, postos em circulação e valorizados sem que fosse colocada a questão do seu autor (Foucault, 2006 p. 275).

E quando se instaurou um regime de propriedade para os textos, quando se editoram regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc. - ou seja. No fim do século XVIII e no início do século XIX é nesse momento em que a possibilidade de transgressão que pertencia ao ato de escrever adquiriu cada vez mais o aspecto de um imperativo próprio da literatura. Como se o autor, a partir do momento em que foi colocado no sistema de propriedade que caracteriza nossa sociedade, compensasse o status que ele recebia, reencontrando assim o velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o perigo de uma escrita na qual, por outro lado, garantir-se-iam os benefícios da propriedade (Foucault, 2006, p. 274).

Nesse sentido, o autor desempenha um papel em relação ao discurso narrativo, como um ordenador do sentido. Sua concepção de autoria está ligada à sua concepção de sujeito, no qual este é resultado do entrecruzamento entre discurso, história e sociedade em relação ao poder. Para Foucault (1996), em toda sociedade a produção do discurso é controlado, selecionado, organizada e redistribuída por procedimentos que “têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível

materialidade” (Foucault, 1996, p. 09). Estes procedimentos são de três grandes ordens: de exclusão, internos e os de restrição ou rarefação.

Nesse sentido, o autor desempenha um papel em relação ao discurso narrativo, como um ordenador do sentido. Sua concepção de autoria está ligada à sua concepção de sujeito, no qual este é resultado do entrecruzamento entre discurso, história e sociedade em relação ao poder. Para Foucault (1996), em toda sociedade a produção do discurso é controlado, selecionado, organizada e redistribuída por procedimentos que “têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (Foucault, 1996, p. 10). Estes procedimentos são de ordem externas e internas ao sujeito, são eles:

[...]os procedimentos de exclusão (a interdição, a separação ou rejeição, a oposição entre verdadeiro e falso); os princípios de rarefação dos discursos (procedimentos de classificação, ordenação e distribuição por meio do comentário, do autor, das disciplinas); e os princípios de rarefação dos sujeitos que falam (procedimentos que autorizam ou não o sujeito do discurso, tais como: o ritual, as sociedades de discurso, os grupos doutrinários, as apropriações sociais). (Andrade; De Andrade, 2021, p. 7),

A interdição tem a ver com o que pode ser visto e dito: nenhum sujeito está autorizado a dizer e ver tudo ao mesmo tempo, ou em qualquer circunstância. “Tabu do objeto, ritual de circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala” (Foucault, 1996, p. 10), são para o autor procedimentos que se cruzam, reforçam e compensam. As interdições são exercidas de maneira restritiva e coercitiva e revelam a ligação entre desejo e poder que se traduzem nos sistemas de dominação, atuam de forma mais efetiva no campo da política e sexualidade:

Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso — como a psicanálise nos mostrou — não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que — isto a história não cessa de nos ensinar — o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (Foucault, 1996, p. 10)

Outro procedimento de exclusão é o da separação ou rejeição. Aqui, o poder se exerce na escuta, ou ainda, na rejeição de palavra, ao separar a verdadeira da falsa, retirando o valor de verdade dependendo quem fala. O autor ao expõe que os processos de separação e rejeição exercem poder de anular os sujeitos, não podendo a ser “considerada ao testemunho na justiça

ou autenticar um contrato, tampouco conduzir um ritual religioso. As palavras rejeitadas são palavras não recolhidas, não escutadas” (Andrade; De Andrade, 2021, p. 5).

A vontade de verdade, por sua vez, exerce o controle externo sobre o discurso ao definir, por meio de instituições, o verdadeiro do falso. O que se dá através de imposições ancoradas em critérios arbitrários e pelo momento histórico. A vontade de verdade é sempre reforçada e reconduzida por um sistema de práticas, sociedades de sábios, edição de livros. O saber é reforçado, repetido e atribuído por meio de sistemas de controle.

Foucault elabora o conceito de função-autor, na qual o autor exerce uma função variável e complexa dentro do discurso, não a partir da sua existência individual, mas partir do que decorre a constatação de que “a função autor é característica do modo de existência, da circulação e do funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 2006, p, 274). A função-autor se aplica aos textos escritos em que o autor produz uma função enunciativa da linguagem. O autor está presente no texto, permitindo demarcar limites e conferindo status a este, tornando-se, assim, uma projeção, um produto ideológico engendrado pela tradição e o público.

Todo texto tem um autor, um sujeito em si, mas não necessariamente é imbuído da função-autor. Para exemplificar, uma “carta pode ter um signatário, mas não um autor, um contrato pode ter um fiador, mas não um autor, etc. Um texto anônimo pode ter um escritor, mas não um autor, etc”. (Neto, 2000, p. 61). O autor seria, então, um princípio de agrupamento do discurso, aquele que mantém o foco de sua coerência, contendo a unidade e origem de suas significações. (Foucault, 2006).

2.7 A AUTORIA NA CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA

Felski (2003) defende que a crítica feminista cria a figura da autoria feminina, o que revela as exigências políticas e sociais de determinado momento histórico. Essa criação da autora feminina é relevante para entender a construção da modernidade e a rejeição de certos símbolos de feminilidade na concepção de arte. A autoria feminina, criada pela crítica feminista, revela a complexidade da construção da modernidade e a rejeição de certos símbolos de feminilidade na concepção da arte. Essa criação da autora feminina também se

relaciona ao campo das *fanfics*, onde as mulheres podem exercer seus direitos autorais e escolher como suas histórias serão usadas.

Para a autora, ao refletir sobre os conceitos de autoria de Barthes (2004) e Foucault (2006) elaborados acima, é seminal que se pense o gênero feminino quanto ao assunto, uma vez que, em concordância com Barthes sobre não estar no autor as respostas sobre texto, não concorda sobre ser fútil buscar conhecê-lo,

Afinal, é Barthes quem proclama a morte do autor, enquanto Foucault está mais interessado em descobrir como funciona o nome do autor. É Barthes quem proclama: “uma vez que o autor é removido, a pretensão de decifrar um texto torna-se totalmente inútil”. O autor, ele insiste, é sempre um substituto de Deus, um falso ídolo, um pseudo-oráculo. O culto covarde do autor deve dar lugar a uma crítica revolucionária que se recusa a perseguir a verdade oculta da intenção do autor e que se glória no abismo do significado sem fim e incontrolável¹²(Felski, 2003, p. 67, tradução nossa)

As pensadoras da crítica feminista, como pontua Felski (2003), não concordariam que todo interesse em autoria é politicamente suspeito,

Quando pensamos em quantas vezes as autoras foram menosprezadas, banalizadas ou ignoradas, esse caso parece difícil de sustentar. É claro que qualquer crítico que veja o gênero do autor como o alfa e o ômega do significado literário chega perigosamente perto da crítica como a teologia¹³(Felski, 2003, p. 67, tradução nossa)

Nesse sentido, a autoria é um discurso e associado ao gênero, e pode-se pensá-la como uma “camada importante em um trabalho, e não como uma chave mágica que fornecerá a verdade suprema e esclarecerá toda a ambiguidade”¹⁴ (Felski, 2003, p. 62, tradução nossa) de um texto.

¹² It is Barthes, after all, who proclaims the death of the author, whereas Foucault is more interested in figuring out how the name of the author functions. It is Barthes who proclaims, “once the Author is removed, the claim to decipher a text becomes quite futile.” The author, he insists, is always a stand-in for God, a fake idol, a pseudo oracle. The craven worship of the author must give way to a revolutionary criticism that refuses to pursue the hidden truth of the author’s intention and that glories in the abyss of endless and uncontrollable meaning. (FELSKI, 2003, p. 67)

¹³ Yet most feminist critics would not agree that all interest in authorship is politically suspect. When we think about how often female authors have been disparaged, trivialized, or ignored, this case seems hard to sustain. Of course, any critic who sees the author’s gender as the alpha and omega of literary meaning does veer dangerously close to criticism as theology. (FELSKI, 2003, p. 67)

¹⁴ But we can think of gender as one important layer in a work rather than as a magical key that will deliver the ultimate truth and clear up all ambiguity. (FELSKI, 2003, p. 62)

Para a autora, o “cânone da crítica feminista não é apenas uma história de mudanças políticas, mas um registo revelador da ascensão e queda das metáforas” (Felski, 2003, p. 75, tradução nossa). Essas metáforas são saltos imaginativos que permitiram teóricas feministas elaborar parábolas visionárias da criatividade feminina (Felski, 2003, p. 75, tradução nossa)¹⁵. São ilustrações sobre autoria feminina que permitem agrupar um conjunto de textos literários e formar um conjunto de ideias que podem, e acabam por vezes, perdendo seu poder revelador. No entanto, esse é o caminho das metáforas, se desgastarem. (Felski, 2003).

A autora elenca três metáforas presentes nos Estudos feministas: *Madwomen in the Attic*; *Masquerading Women* e *Home Girls*. Acrescenta-se mais uma, que se reporta ao universo das *fanfictions*, a da Mary Sue.

Elaborado por Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979) as autoras usam a frase “*Madwoman in the Attic*” (Louca no sótão) como metáfora para as maneiras pelas quais a imaginação literária feminina tem sido historicamente reprimida e confinada pela linguagem patriarcal e pelas convenções literárias. A mulher louca representa uma figura de criatividade e expressão feminina que foi escondida e marginalizada, e o sótão é um espaço simbólico de confinamento e repressão. A frase também faz alusão à personagem Bertha Mason em “*Jane Eyre*”, de Charlotte Bronte, que está trancada em um sótão e representa os aspectos perigosos e incontroláveis da psique feminina (Felski, 2003).

Uma das alegorias feministas de autoria discutidas no texto é a “alegoria da autoria como disfarce”, ou *masquereding Women*. Esta alegoria vê a escritora como uma metamorfa e uma criadora de múltiplas vozes e *eus*. A escritora é vista como habilidosa, não se limitando a escrever a partir da experiência pessoal ou como forma de terapia. A literatura não é vista como um reflexo da identidade, mas sim como um meio de explorar a complexidade da individualidade por meio da linguagem e da imaginação. A autora é separada do texto, e a indefinição da linguagem é vista como uma forma de desafiar as noções dos leitores sobre si mesmos e sobre o mundo. Essa alegoria enfatiza o papel da arte na literatura e o quanto a escrita pode transcender o factual e alcançar algo mais profundo e significativo.

¹⁵ All such allegories are unstable: they are not factual descriptions but imaginative leaps, bold attempts to conjure into being a visionary parable of female creativity. When they are successful, such images can be richly suggestive, illuminating a body of work with a burst of light that makes everything fall into place. Yet this revelatory power often wanes with the passing of time. How could I ever have thought that? a critic may wonder, looking back at what seems in retrospect like a lackluster set of ideas. (FELSKI, 2003, p. 75)

É dentro desta metáfora que Felski (2003) localiza a obra *Orlando* (1928) de Virginia Woolf, categorizado como uma ficção de *gender-bender*, um termo usado para descrever uma pessoa que dobra ou quebra os papéis binários tradicionais de gênero ou desafia as normas de masculinidade e feminilidade. No contexto da literatura, Felski (2003) discute o romance *Orlando*, de Woolf, como um exemplo de obra de transgressão de gênero. O protagonista, Orlando, passa por uma mudança de sexo ao longo do romance, desafiando a identidade de gênero convencional e as normas sexuais. O romance tornou-se um texto de culto para as feministas, e a autora observa que ajudou a inspirar a alegoria da autoria como disfarce, na qual as escritoras são vistas como em constante mudança e se reinventando. O termo “*gender-bender*” reflete uma mudança cultural mais ampla em que os papéis de gênero são vistos como fluidos e as distinções tradicionais entre homem e mulher estão sendo questionadas e redefinidas. Cabe aqui, trazer o conceito de gênero enquanto performance, já apontado aqui anteriormente, elaborado por Judith Butler, para a autora distinções entre masculino e feminino, heterossexual e homossexual são dicotomias socialmente construídas como discursos de poder. A autora argumenta que gênero é uma performance e que estamos todos constantemente imitando e nos aproximando do que é considerado ideal. A teoria *queer* visa desconstruir a noção de identidade e a tentação de regular e controlar o comportamento e os desejos humanos. Essa abordagem afirma que a mistura de fantasia, identificação e desejo constantemente ultrapassa fronteiras e limites cuidadosos, e que a perversão polimorfa ameaça a estabilidade da identidade. (Felski, 2003)

Em contraponto aos ideais de feminilidade inseridos nas metáforas até então apresentadas como a figura da “*Madwoman in the Attic*” de Gilbert e Gubar (1979) que viam a mulher como criaturas delicadas e indefesas aprisionadas por ansiedades da classe média e a inatividade da feminilidade gentil (Felski, 2003) ou a possibilidade da fuga da identidade como uma libertação das restrições de conduta feminino, como no caso da *masquarading Women*.

Barbara Smith (1983) elabora a metáfora da *Home girl* para analisar um conjunto de obra de autoras afro-americanas. Tendo em vista que as distintas realidades sociais de raça e classe se colocam como fatores significativos para compreensão das obras de autoras negras Smith editou a antologia *Home Girls: A Black Feminist Anthology* (1983), que reuniu ensaios,

poesia e ficção de escritoras negras e procurou dar voz àquelas que foram marginalizadas pelo movimento feminista, mulheres negras e chicanas, excluídas e desiludidas pelo movimento feminista predominantemente branco dos anos 1960 e 1970 (Felski, 2003). A autora cunhou a metáfora da *Home Girls*, que cristaliza em

[...] essa visão muito diferente da autora feminina. Ela vê o lar e suas ramificações, como tradição, comunidade e presença materna, como fonte de consolo e inspiração. O lar não é uma prisão patriarcal desolada, nem o sinal de uma identidade opressiva que precisa ser incessantemente desvendada por meio de movimento e disfarce. O lar está aberto para ressignificação, pressionado a produzir visões diferentes e mais frutíferas do poder e da criatividade feminina. “Foi indubitavelmente em casa”, escreve Barbara Smith, “que aprendi os rudimentos do feminismo negro.” (Felski, 2003, p. 80, tradução nossa)¹⁶

Essa metáfora conjura elementos contra uma abstração da mulher como figura da feminilidade “ela fala do cotidiano, do concreto e do familiar: mulheres como irmãs, mães, amigas, amantes, vizinhas” (Felski, 2003, p. 80, tradução nossa)¹⁷. A crítica feminista negra é interessante e apresenta um panorama rico para a crítica cultural que não será profundamente abordado aqui, mas é rico e abre a perspectiva para autoras decoloniais como Carole Boyce Davies e Gloria Anzaldúa.

A *Mary Sue*, por sua vez, designa “um personagem que representa o autor inserido na ficção. Geralmente pobre em desenvolvimento, muito perfeito e pouco realista” (Jamison, 2017, p. 525). Em termos de *fanfiction*, uma *Mary Sue* “é a autoinserção da autora no mundo do seu material fonte” (Jamison, 2017, p. 525). Sendo figura conhecida nos *fandoms*, cuja origem, sugerem Chander e Sunder (2007) é a *fanfiction* publicada no fanzine *Trakkie’s Tale* (1974) escrita por Paula Smith, em que a personagem “Tenente Mary Sue” assume um posto na nave *Entreprise*, em que apenas os homens haviam sido designados e sob seu comando desbrava o espaço e ganha o reconhecimento da Ordem Vulcana de Bravura (Chander; Sunder, 2007). Ao publicar essa *fanfiction*, Smith iniciou a encarnação moderna de um fenômeno antigo e frequentemente celebrado: recontar uma história canônica para melhor representar a si mesmo. As personagens dessa configuração são pouco queridas por serem rasas em termos de

¹⁶ The metaphor of “home girls” crystallizes this very different vision of the female author. It sees home and its offshoots, such as tradition, community, and maternal presence, as a source of solace and inspiration. Home is not a desolate patriarchal prison, nor the sign of an oppressive identity that must be endlessly unraveled through movement and masquerade. Home is open to ressignification, pressured to yield different, more fruitful visions of female power and creativity. “It was undoubtedly at home,” writes Barbara Smith, “that I learned the rudiments of black feminism.” (Felski, 2003, p. 80).

¹⁷ Against the abstractness of femininity-as-sign, it speaks to the everyday, concrete, and familiar: women as sisters, mothers, friends, lovers, neighbors (Felski, 2003, p. 80)

construção, isto é, a personagem é retratada de forma idealizada, “sem falhas dignas de nota, e que aparece na forma de uma nova personagem que entra na história ou de uma personagem marginal que sai das sombras”¹⁸ (Chander; Sunder, 2007, p. 2, tradução nossa). As coisas parecem acontecer para a personagem como se ela fosse uma escolhida e sem qualidades e defeitos marcantes para justificar seu protagonismo (Jamison, 2017).

Frente ao que foi dito sobre autoria e suas metáforas, qual seria o motivo para que continuem a ser criadas, uma vez que acabam por se dissolver com o tempo? Para Felski (2003), as alegorias feministas de autoria foram criadas para atender a um desejo generalizado de contramitos de criatividade. Dado que a autoria tem sido tradicionalmente associada à masculinidade, as feministas têm procurado forjar novas imagens e mitos do poder imaginativo feminino. Estes mitos e imagens têm um valor mais expressivo do que analítico; eles cristalizam uma noção de mulher escritora como os leitores desejam que ela seja (Felski, 2003, p. 92, tradução nossa)¹⁹. A noção de uma mulher escritora pode ser vista como uma reconfiguração radical das normas culturais em torno da autoria que excluem as mulheres ou as colocam em papéis passivos e subservientes. As alegorias feministas da autoria buscam, assim, reimaginar as possibilidades da mulher no ato da escrita e no mundo de forma mais ampla. Mais do que isso, as alegorias de autoria podem ser mais bem aproveitadas se lidas como ficções especulativas ou mitos;

eles não nos dizem nada muito confiável sobre os motivos, desejos ou situações das autoras reais. Isso não é para negar que as alegorias que discuti fazem algum sentido como forma de destacar elementos comuns em um conjunto de textos. (Felski, 2003, p. 92, tradução nossa).

No campo das *fanfictions*, as metáforas ressoam como possibilidade de se olhar as representações, em que os elementos estão no texto, mas não são definidores de seu significado. O que revela a presença e o jogo de expectativas sobre o gênero, enquanto uma tipologia de texto que se aguarda um conjunto de elementos para constituí-lo (horror,

¹⁸ A fictional character who is portrayed in an idealized way and lacks noteworthy flaws and appears in the form of a new character beamed into the story or a marginal character brought out from the shadows. (Chander; Sunder, 2007, p. 2)

¹⁹ Clearly, the issue of visibility is key: a striking image is a way of pulling together individual works into a coherent grouping, of highlighting distinctive traits that connect disparate texts. To identify a tradition is to place a body of writing on the map. But this does not fully explain why these images center on the figure of the author. Feminist allegories of authorship are best understood, I believe, as catering to a widespread hunger for countermyths of creativity. Faced with a tradition that has so often associated authorship with maleness, critics have sought to forge new images of female imaginative power. The force of such images is expressive rather than analytical; they crystallize a notion of the woman writer as the reader wishes her to be. (FELSKI, 2003, p. 92)

romance, suspense) e gênero, aqui como feminino, mas não só, há uma gama de possibilidades de construções textuais. A análise textual não se limita a fixar-se na sexualidade da fã, de *madwoman* e suas agruras de ser mulher, *home girl* e as tradições caseiras de ser mulher negra, fanfiqueira ou Mary Sue, mas pode falar de uma forma característica de lidar com as subculturas femininas ou até *queer*, como sedentas, eróticas e açucaradas, pela adequação e subversão. A análise da autoria feminina também se relaciona ao campo das *fanfics*, por ser ambiente em que as autoras podem exercer seus direitos autorais e decidir como suas histórias serão usadas por outras pessoas. Retomando Felski,

Não há nada de errado em ler dessa maneira ou em procurar sinais de semelhança na escrita de mulheres. No entanto, os estudiosos também devem estar dispostos a admitir os limites de sua amostra, a parcialidade de suas explicações, o poder do contra-exemplo, os textos que refutam a regra. Alegorias de autoria podem inspirar e energizar; eles permitem que os críticos se reúnam em torno de uma metáfora poderosa e imponham alguma coerência provisória a um mar inconstante de escrita. Mas quando tais alegorias se transformam em afirmações duras e rápidas sobre como as mulheres escrevem ou como as mulheres devem escrever, seus problemas superam sua utilidade potencial (Felski, 2003, p. 96, tradução nossa).²⁰

Não é interesse neste trabalho de confinar a escrita nem a leitura feminina mas testar algumas hipóteses sobre a participação feminina nesses ambientes, a de que há mais mulheres escrevendo, lendo e discutindo a *fanfiction* (em termos quantitativos) verificados por meio da participação na seção de comentários do site que abriga as *fanfictions* selecionadas. Considera-se aqui, a *fanfiction* um fenômeno cultural que deriva da cultura de massas e que conjura uma relação com a literatura de afeto a um material fonte, ou cânone, e questiona o que a reescrita no *fandom* retorna em termos de elaboração textual e a influência do ambiente participativo em que o texto foi publicado e discutido, ou seja, na plataforma de autopublicação.

²⁰ There is nothing wrong with reading in this way or with searching for signs of commonality in writing by women. Yet scholars must also be willing to admit the limits of their sample, the partiality of their explanations, the power of the counterexample, the texts that disprove the rule. Allegories of authorship can inspire and energize; they allow critics to rally around a powerful metaphor and to impose some provisional coherence onto a shifting sea of writing. But when such allegories turn into hard-and-fast assertions about how women do write or how women should write, their problems outweigh their potential usefulness (Felski, 2003, p. 96)

CAPÍTULO III – ESCRITAS DE FÃS

Como abordado anteriormente, o mercado editorial passou por diversas transformações, especialmente a partir do Estatuto de Anne e o estabelecimento dos direitos autorais. Tais transformações marcaram a construção da literatura como produto, partícipe de uma lógica mercadológica. Como consequências desse processo, temos a demarcação da autoridade sobre a criatividade, o que conduziu ao estabelecimento do autor enquanto o sujeito detentor de propriedade intelectual.

Aqui, é preciso destacar que, do século XVIII ao século XXI, diversas mudanças atravessaram o mercado livreiro. Dos sebos às plataformas de autopublicação, o mercado editorial se configurou como campo de disputas, sendo a internet um dos mais importantes elementos adicionados à dinâmica desse mercado. Este capítulo, portanto, traz ao centro uma figura importante neste quadro, o leitor, ou ainda, as comunidades de fãs (*fandoms*) e como se organizaram a partir de seus afetos em rede.

O fanzine é considerado aqui como uma possível origem da *fanfiction* muito por influência de Jamison (2017), que considera as relações produzidas pelos fanzineiros como um germe do *fandom* moderno, imerso em uma relação de fãs com um produto de mídia, em que se desenvolveu laços e formas mantê-los, formando uma rede colaborativa de troca de textos ficcionais por correspondência e, mais tarde, pela internet. Da televisão à internet, os *fandoms* encontraram formas de dialogar sobre suas obras prediletas, mas a massificação dos computadores passou a exercer influência significativa na produção das obras de fãs.

É importante ainda pontuar que fanzine e *fanfiction* não são trabalhados como sinônimos. Os paralelos são traçados a fim de se resgatar uma forma de produção de texto e arte de fãs antes das relações mediadas pela internet, mas que carregam características particulares. Dessa forma, para pensar conceitualmente a *fanfiction*, recorre-se, para efeitos de desenvolvimento da dissertação, às definições de Anne Jamison (2017), Henry Jenkins (2008, 2012), M. Vargas (2005), Kristina Busse (2006) e Anna Wilson (2021).

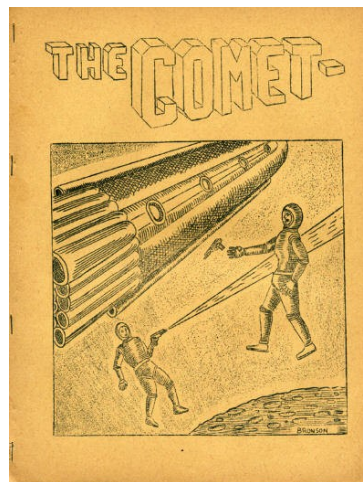
Quem inova esse debate são os estudos culturais, ao fornecerem um outro olhar sobre a cultura. Retoma-se a discussão da produção de cultura de massa, mas sob outra perspectiva, considerando o acesso e a disputa pelos significados dos códigos linguísticos.

3.1 FANZINE – UMA POSSÍVEL ORIGEM PARA ESCRITA DE FÃS

A prática de desenvolver textos derivados de obras não é exatamente nova, ocorre há gerações, e assumiu diversos formatos. Antes do advento da internet e sua popularização, fãs encontraram formas de escrever, publicar e dialogar sobre determinado tema. Jamison (2017) aponta os fanzines da franquia *Star Trek* como o início de uma escrita de fãs mais próxima da *fanfiction* de hoje, dado que a produção daquele material estava envolta em uma nascente cultura de fãs. É importante pontuar, no entanto, que os fanzines têm histórico particular que cabe ser melhor esclarecido.

Henrique Magalhães (1993) elabora um histórico do fanzine, e indica suas origens em uma publicação de 1909 voltada para radioamadores, a *Modern Electronics*. Seu conteúdo abrangia explicações sobre o funcionamento de aparelhos de rádio e contos de ficção científica de autores não conhecidos. Os textos de ficção científica recebiam comentários dos leitores, de forma que a revista também passou a publicar, também, as cartas dos leitores, “com seus endereços, o que favoreceu a formação de uma rede de correspondência sobre o tema” (Chagas; Rodrigues, 2006, p. 153). Esta experiência propiciou a organização, na década de 20, do primeiro fã-club de ficção científica, o *Science Correspondence Club*. Em maio de 1930, foi publicado, em Chicago, o *The Comet*, produzido por Raymond Arthur Palmer para *Science Correspondence Club*. É considerado, por pesquisadores, o primeiro fanzine, aquele que lançaria os moldes em que outras que inspirariam produções que se dariam no futuro (Magalhães, 1993).

Figura 5. The Comet (1930)



<https://fanlore.org/wiki/Zine#>

A palavra *fanzine* é a junção das palavras em inglês *fanatic* (fanático) e *magazine* (revista), aquele que escreve, edita e publica e o formato em que isto é feito como uma revista. São publicações de fãs ou aficionados por algum tema, e se dirigem a outros fãs com os mesmos interesses. São produzidas geralmente de forma artesanal, sem fins lucrativos, em pequenas tiragens, “que visam à liberdade de expressão de seus produtores, à troca de informações com o grupo, ao exercício artístico, à crítica e à divulgação da obra de novos autores” (Magalhães, 2020, p. 172). Caracteriza-se também pela independência do editor. A regularidade e até mesmo a sobrevivência de um *fanzine*. A dedicação ao *fanzine*, por vezes, não garante retorno financeiro, o que torna sua produção um exercício de amor pelo tema que se escreve. De forma que, os editores mantêm a produção com custos próprios fora do trabalho que lhe provém renda. Esse é um dos motivos que impacta, de certa forma, a regularidade e sobrevivência de um *fanzine*. Desta forma de publicação foram derivados alguns termos que são utilizados hoje para falar da ação de fãs nas redes digitais, é o caso da palavra *fandom*, nome dado ao conjunto dos *fanzines* e dos *faneditores*. Sendo *faneditor* o sujeito responsável pela edição do *fanzine*. (Magalhães, 1993)

A partir de 1960, ocorre um *boom* na produção dos *fanzines*. O gênero se dissemina, outros países passam a ter seus representantes, e as edições apresentam maior diversidade temática, abrangendo assuntos como quadrinhos, cinema, comportamento e literatura. Aragão (Chagas; Rodrigues), apontam que, nos anos de 1990, ocorre uma superespecialização dos *fanzines*, e ainda que,

[...] atualmente, no Brasil, assim como em outros países, como os próprios Estados Unidos, os *fanzines* de música são mais numerosos que os demais. Pode se falar em superespecialização dos *fanzines*, visto que os de música, por exemplo, estão divididos em várias categorias, conforme o gênero musical abordado, tendo o rock a preferência dos *faneditores*. Outras subdivisões encontradas são os *zines* políticos, *zines* pessoais, *zines* de cena, *zines* de rede, *zines* de arte, *zines* literários, *zines* religiosos, *zines* de viagem, *zines* de saúde, *zines* de quadrinhos, etc. E ainda os eletrônicos *e-zines* e os *blogs* (diários virtuais). (Chagas; Rodrigues, 2006, p. 152)

A superespecialização, no entanto, não profissionalizou ou deu *status* de revista alternativa a essas publicações. Em relação a diferenciação entre *fanzine* e revista alternativa, pode-se apontar que

Alguns estudiosos do assunto consideram *Fanzine* somente a publicação que traz textos, informações, matérias sobre algum assunto. Quando a publicação traz produção artística inédita seria chamada Revista Alternativa. No entanto, o termo *Fanzine* se disseminou de tal forma que hoje engloba todo tipo de publicação que tenha caráter amador, que seja feita sem intenção de lucro, pela simples paixão pelo assunto focado. Assim, são *Fanzines* as publicações que trazem textos diversos, histórias em quadrinhos do editor e dos leitores, reprodução de HQs antigas, poesias,

divulgação de bandas independentes, contos, colagens, experimentações gráficas, enfim, tudo que o editor julgar interessante. (Guimarães, 2000, p. 5)

Guimarães (2000) diferencia ainda, as chamadas revistas alternativas do fanzine, por considerar que as primeiras têm função de dar suporte para apresentação e divulgação de contos, poemas, ensaios, ou seja, um veículo portfólio, que abriga a produção artística. A segunda veicula informações de forma crítica. Por último, a fanzine não se diferencia das revistas profissionais, por não ter objetivos de uma publicação privada. A revista é feita em função de um mercado preexistente, precisa ser vendida para se manter e, nesse sentido, busca oferecer aquilo que uma parcela dos seus leitores quer, ou seja, ela é feita em função de seus leitores. Para Guimarães (2000), cabe apontar, que devido a seu caráter que não visa o lucro, a fanzine é uma expressão do editor, ou grupo de editores, daquilo que se deseja compartilhar com seus leitores.

Em características gerais, fanzines contém seções, sendo estas o editorial, artigos de crítica, bandas, poemas, contos, crônicas, republicação da imprensa de massa, ilustrações, quadrinhos e colagens. Há com frequência, farta presença de gravuras (colagens, desenhos, fotografias) que conferem caráter sincrético ao gênero, mesclando as linguagens verbal e visual. Nenhum desses elementos, sejam textuais ou visuais elencados, são obrigatórios para definir a publicação (Chagas; Rodrigues, 2006).

O advento da internet, por sua vez, não suplantou a cultura dos fanzines, ainda hoje continuam a ser publicados, com grande diversidade de temas e formas. É possível encontrar *e-zines*, que são publicações em sites ou distribuídas por e-mail. “Os fanzines virtuais, ou *e-zines*, deixaram de lado as ferramentas rudimentares, como tesoura, cola e fotocopiadoras, para se proliferar rapidamente pela rede de computadores” (Magalhães, 2016, p. 19).

Figura 6. Fanzine FATHERzine, dedicada ao guitarrista Jimmy Hendrix. Edições de Setembro/1994 e Março/2002, respectivamente. Editadas por Valdir Ramos (Araraquara/SP – Brasil).



Fonte: infernoticias.blogspot.com

Figura 7. Site da Universidade de São Carlos. E-zines de diversos temas produzidos e editados por discentes.

Você está aqui: [Página Inicial](#) > [e-Zines](#) > [E-zines 2022](#) > [E-zines de 2022](#)

Por tema:

- Arte (15)
- Ciência (14)
- Cultura e sociedade (50)
- Meio ambiente (14)
- Saúde e qualidade de vida (31)
- Tecnologia (38)

Por ano de produção:

- 2021
- 2022

E-zines de 2022

Obs: A revisão final é de responsabilidade dos autores.

E-zines Turma A

Desigualdade entre Sexos	Sociedade da Estatística	Educação Financeira
Evolução dos Meios de Transporte	Próteses: uma viagem pelo tempo	Redes Sociais e a Inclusão Digital

Fonte: Universidade de São Carlos. <https://www.e-zine.ufscar.br/> (2022)

Diante do exposto, é possível afirmar que a cultura dos fanzines é tematicamente diversa, original e que, em certa medida, ultrapassa sua intenção inicial. O *fanwriting*, ou escrita de fã, ainda que tenha surgido como um agrupamento de fãs em torno de um tema, logo se desenvolveu como um campo aberto para a criação artística e uma relação crítica com as produções culturais nas quais se inspiravam e debatiam, seja por correspondência postal ou nos encontros presenciais que receberiam o nome de convenções.



Figura 8. Fanzines distribuídas na "Mostra de Fanzines: Nós Poetaremos!" realizada em 2016 no Núcleo Afro Odomodê, no Centro de Vitória/ES

É importante apontar que a partir do *fandom* de fanzines, as convenções de fãs inspiraram um diversificado e amplo grupo de interessados em cultura de mercado popular, cultura pop, a se organizar, tornando comum o uso do prefixo *con* (do inglês *convention*) nos eventos de fãs, como por exemplo Comic-Con e PerifaCon. Tais eventos abrangem uma diversidade de produtos, relações de fãs, fãs com o mercado e com os artistas de diversas mídias, para além da escrita, como séries e filmes.

3.2 FANDOM DE MÍDIA

Anne Jamison, em seu “Em *Fic* – Por que a *fanfiction* está dominando o mundo” (2017), invoca textos produzidos no século XIX para indicar a longevidade das *fanfictions*, segunda a autora há registros de fãs que se aventuravam com os personagens e histórias de outras pessoas, traz como exemplo a peça escrita por William Gillette em 1893, sobre Sherlock Holmes (peça homônima) personagem originalmente de Sir Arthur Conan Doyle. Quanto ao *fandom* moderno, Jamison (2017) remonta ao período de publicação das revistas de família, feitas à mão, até as publicações dos zines, fotocopiados para entrelaçar a transformação da escrita do *fanwriting*, ou escrita de fã:

A *fanfiction* é alimentada por relacionamentos e alimenta relacionamentos. Ela os cria. Quando *fanwriting* era uma atividade predominantemente solitária, os relacionamentos principais eram entre o escritor e a fonte, e depois entre o escritor e a história. As revistas de família parecidas com as criadas pelas jovens Brontë não eram incomuns, mas não tinham grande circulação, pois a reprodução era uma questão de copiar à mão. Com o progresso do século XX, os fãs — principalmente de Sherlock Holmes ou, alternativamente, de ficção científica — descobriram que podiam entrar em sociedades, receber e contribuir com revistas, e, de vez em quando, fazer suas próprias pequenas publicações, ou zines. (Jamison, 2017, p. 35)

Não sem motivo, Jamison (2017) considera o nicho de leitores de ficção científica como fundadores do *fandom* moderno, não exatamente na literatura, mas na televisão. A estreia da série televisiva de “Jornada nas estrelas”, em 1966, foi um marco na comunidade de fãs, uma vez que:

[...] um grupo de pessoas que discutiam coletivamente, analisavam, criticavam e ficaram obcecadas. No final, o *fandom* de Jornada nas estrelas se tornou tão intenso que o tecido canônico da série não era mais suficiente. Os fãs precisavam de mais do que os criadores da série podiam entregar. (Jamison, 2017, p. 121)

O *fandom* moderno, ou *fandom* de mídia, é esse que se desenrola como comunidade e se organiza em convenções e, mais recentemente, em grupos online. Extrapola as possibilidades do texto fonte, desenvolvendo formas diversas de relação ao redor de um produto cultural. Agora, além da literatura, os textos são muitos. Helleckerson e Busse (2006) apontam que o surgimento da internet superou algumas limitações que estavam colocadas aos fãs, uma vez que os fanzines precisavam ser fotocopiadas para serem distribuídas, seja nos encontros ou por correio, o que demandava desembolsar valores nem sempre acessíveis, tendo se expandido aos fóruns online, *blogs* e plataformas. Busse (2006) indica olhar a relação de fã com o produto cultural para além do gosto pessoal, pois isso seria ampliar o termo até perder

o senso de identidade que as comunidades de *fandom* produzem. Para a autora, fã deve ser compreendido “como um espectro de engajamento formado pelo conjunto do investimento emocional individual e do envolvimento participativo com a comunidade” (Busse, 2006).

Em Jenkins (2012), os meios disponíveis para interação fazem com que o consumo cultural contemporâneo seja mais ativo e democrático. A própria produção da *fanfiction* seria também uma relação e uma leitura crítica do texto, conseqüentemente, do mundo (Jenkins, 2012).

[...] a boa *fanfiction* mostra um profundo respeito pelo que gerou a fagulha na imaginação ou curiosidade do escritor-fã. *Fanfiction* é especulativa, mas também é interpretativa. E mais que isso, é criativa. O escritor-fã quer criar uma nova história que diverte por si só a oferece para quem talvez seja a plateia mais exigente que se poderia imaginar – outros *experts* extremamente investidos na obra original. (Jenkins, 2012, p. 20)

Em busca de compreender a relação entre consumidores com as novas mídias, e as conseqüências dessa nova forma de consumo, Jenkins (2008) elabora o conceito de cultura convergência, em suas palavras:

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. [...] Meu argumento aqui será contra a ideia de que a convergência deve ser compreendida principalmente como um processo tecnológico que une múltiplas funções dentro dos mesmos aparelhos. A convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos (Jenkins, 2008, p. 29)

O pensamento de Jenkins reverbera nos estudos culturais, largamente utilizados nos estudos sobre *fandoms* online, o conceito é criticado por autores que apresentam olhar mais crítico em relação às relações de poder dentro da indústria cultural, especialmente na internet.

3.3 A FANFICTION – E o que não é fic

Djaimilia Pereira de Almeida (1982), escritora nascida em Angola, que cresceu nos arredores de Lisboa, publicou em 2019 seu terceiro livro, *A visão das plantas*. Na obra, é possível acompanhar os dias de aposentado de Celestino, capitão de navio negreiro. Seus dias são dedicados aos cuidados das plantas enquanto a vida anterior, marcada por mistério e ferocidade, aparecem no texto em memórias e em figura de pragas que ameaçam seu jardim.

Foi ao ler *Os pescadores* (1923) de Raul Brandão (1867-1930), consagrado escritor português, que Almeida encontrou inspiração para seu livro. Na epígrafe consta uma parte do texto de Brandão, sendo o elemento que também identifica de onde se deriva a origem de sua personagem, Celestino.

De uma vez com sacos de cal despejados no porão sufocara uma revolta de pretos, que ia buscar à costa da África para vender no Brasil. Outras coisas piores se diziam do capitão Celestino... Mas o que eu sei com exactidão a seu respeito é que para alporques de cravos não havia outro no mundo. [...] E acabou assim a vida mondando e podando, sem uma dúvida na consciência tranquila... (Brandão *apud* Ribeiro, 2019, p. 2).

A obra de Almeida (1982) busca diálogo com o texto de Brandão, ou elabora sua ficção a partir de uma leitura de *Os pescadores*. Sua personagem, ainda que inspirada, não é considerada, de alguma forma, uma *fanfiction*. A autora goza de reconhecimento do mercado editorial, do público leitor, bem como da crítica literária.

Não é intenção alguma, aqui, definir boa ou má literatura, mas apontar para uma problemática que ronda, ou me ronda, qual seja, a de definir um texto autoral de um texto de fã, ou *fanfiction*. É um exemplo de algo presente em toda literatura, o texto derivativo, apenas a inspiração surgida de um outro olhar sobre um personagem em uma obra, resultando em uma obra também original, rica de simbolismos e carregada de outros significados. Talvez não seja possível determinar se um autor, nesse caso, Almeida, seja ou não fã da obra de Brandão, e isso pouco importa. Parece que até mesmo incomoda a comparação, pois há fatores que participam, em termos conceituais, para uma separação de uma obra original de uma *fanfiction*, fundamentalmente as comunidades de fãs. Ainda assim, nem toda escrita de fã é uma reverência.

3.3.1 O que é *fanfiction*?

O termo *fanfiction*, também conhecido pelas abreviações *fanfic* ou *fic*, é junção em língua inglesa de *fan* (fã) e *fiction* (ficção). Em português, se traduziria por ficção de fã. São histórias, em forma de narrativa, produzidas por fãs a partir de um material fonte, que podem ser livros, histórias em quadrinho, *animes*, séries, filmes, jogos, geralmente escritos na internet. Sem o intuito de se obter lucro, é uma escrita voltada mais para o entretenimento.

Seus escritores geralmente estão inseridos em *fandoms*, da junção, em inglês, da noção de *fan* (fã) e *kingdom* (reino), ou comunidade de fãs, e são lidos por pessoas desse mesmo grupo.

Em *O fenômeno fanfiction: novas leituras e escrituras em meio eletrônico*, Maria Lúcia Bandeira Vargas (2005) apresenta o resultado de uma investigação sobre os processos de recepção e de produção de textos desenvolvido por jovens na internet. Publicado em 2005, o trabalho é resultado de uma pesquisa extensiva sobre a presença das ficções de fãs nos sítios eletrônicos brasileiros. Vargas (2005) considera a escrita da *fanfiction* uma prática de letramento on-line, em que pessoas, em especial, jovens, relacionam-se com os produtos culturais, difundidos pela mídia de massa, de forma ativa, discutindo e re-escrevendo as narrativas, constituindo-se como fãs-navegadores-autores.

A *fanfiction* é, assim, uma história escrita por um fã, envolvendo os cenários, personagens e tramas previamente desenvolvidos no original, sem que exista nenhum intuito de quebra de direitos autorais e de lucro envolvidos nessa prática. Os autores de *fanfictions* dedicam-se a escrevê-las em virtude de terem desenvolvido laços afetivos tão fortes com o original, que não lhes basta consumir o material que lhes é disponibilizado, passa a haver a necessidade de interagir, interferir naquele universo ficcional, de deixar sua marca de autoria (Vargas, 2005, p. 22).

Esta definição expõe um conjunto de relações importantes para compreender o universo que as *fanfics* compõem: a relação entre fãs e mídias, que formam os *fandoms*. Os apreciadores de um produto cultural, que pode ser um texto, filme, programa de televisão, música, etc., organizam-se em grupos para trocar informações e experiências relacionados ao que apreciam. Embora inserida em uma paisagem quase totalmente digital, a *fanfiction* moderna é uma literatura de experiências, tanto as dos personagens ficcionais quanto as dos autores. Os autores também usam explicitamente a *fanfiction* para processar, narrar e explorar suas próprias experiências de transição de gênero, deficiência, sexualidade e trauma. A *fanfiction* emerge e circula dentro de comunidades de leitura que estão apaixonadas e intimamente envolvidas com seus textos originais, comunidades para as quais a profunda familiaridade com um texto não pode ser facilmente separada das práticas de escrita de si e dos laços de amizade, amor e animosidade com outros fãs ou com criadores de textos originais, personagens fictícios, atores e outras celebridades. (Wilson, 2021)

Há vários tipos, ou melhor, estilos de *fanfictions*. De acordo com Barreto e Martins (2019) as *fanfictions* tornaram-se um gênero literário de difícil classificação dado a uma série de

subcategorias e especificações utilizadas para classificá-las e diferenciá-las. É dito que além das categorias e subcategorias usuais, tais como “drama, terror, aventura” somam-se outros com nomes específicos, em geral de origem e oriental. Tais especificidades “[...] acabaram por torná-las mais do que uma simples forma de escrita, elas se tornaram um meio de expressão, socialização e todo um universo amplo e complexo” (Barreto; Martins, 2019, p. 37).

Uma das singularidades desses textos produzidos por fãs é o convite à participação de outros consumidores. Participa-se, então, ativamente tanto do processo criativo quanto da circulação dos novos conteúdos produzidos (Jenkins, 2008). É o que autor identificou como cultura de participação (Jenkins, 2008). O texto vai, então, sendo tecido de modo participativo e com ele novas formas de sociabilidade, compartilhadas nas plataformas digitais que atuam como espaços criativos, autônomos e transgressores. Esse ambiente virtual é o *lócus* onde se dará a nossa pesquisa.

CAPÍTULO IV – A *FANFICTION* COMO UM *CAMPO* DE POSSIBILIDADES

O capítulo anterior teve por intenção trazer para o texto as definições de *fanfiction* e *fandom* que serão abordadas aqui. Foi possível compreender que a escrita de fãs passou por diversas transformações, geralmente acompanhando as novas de comunicação e os produtos culturais. A tecnologia segue assim, impactando a forma e a distribuição dos produtos da cultura de massa e conseqüentemente a relação dos fãs e suas produções criativas.

Desta forma, este quarto capítulo inicia-se com a exploração do campo a partir das possibilidades que se abriram para a pesquisadora ao deparar com a *fanfiction*. Para tal, apresenta-se a trajetória percorrida para a realização da pesquisa, do interesse no tema, a importância da saga Harry Potter, a popularização da internet, a busca por um recorte dentro de uma plataforma específica. A publicação dos livros é abordada a partir da grande influência que exerceu na cultura de fãs, tanto para a transformação do *fandom* de mídia quanto a popularização da *fanfiction* no Brasil. O contexto da expansão da internet foi crucial, de forma que deu-se especial atenção à plataforma que *spiritfanfiction.com* (<https://www.spiritfanfiction.com>). Sendo também o site que abriga as *fanfictions* selecionadas.

Com as bases estabelecidas, direciona-se a atenção para as duas *fanfictions* selecionadas que constituem o cerne da análise. Sendo elas *Me and the Devil* escrita por Ju_ks3 (Camellia Santorini) e *The Light of Your Darkness* de Nvsky_ (Nicole Vladsky). Essas narrativas, cuidadosamente escolhidas por suas qualidades únicas, são exploradas em detalhes e analisadas a partir da crítica literária feminista, especialmente na autora Rita Felski (2003).

4.1 COMO CHEGUEI AO CAMPO

É preciso conjecturar alguns pontos que perpassam minha composição como ser no mundo, bem como os conflitos ou diálogos surgidos a partir desta configuração. A primeira dessas questões se dá no que se refere à dificuldade de construção de uma escrita e encadeamento de ideias ou criações de narrativas num suporte que não seja minha mente. Porém, a dificuldade em escrever nem sempre me acompanhou. Na infância, escrevia textos românticos e lia com as amigas, ou deixava, constrangida, que lessem e conversássemos. Anos se passaram e me encontrei em bloqueios longuíssimos de escrita.

Não por acaso, me interessei pelo campo das *fanfictions*. Quando minha orientadora, Andrea Barbosa Osório Sarandy, o sugeriu, me encantei com as possibilidades que estavam à frente. Àquilo que eu fazia no caderno, há anos, estava muito próximo e sem os mesmos constrangimentos que eu tinha ao escrever – e com um público, quase sempre, receptivo ao que lia. Era um reencontro e um encontro com o novo. Reencontro com algo que muitos fazem na juventude e encontro porque não havia nada (em um movimento ou quantitativo em termos de número de participação) tão gigante e ativo que se pudesse encontrar antes da internet ser acessível. Lembro que só fui ter acesso à internet ou ao computador no ambiente de trabalho, aos 18 anos, fase já pouco prolífica da escrita.

Ler *fanfiction* veio com a pesquisa, pois não havia o hábito anterior à produção deste texto. O que me ocorreu ao começar a estudar *fanfiction* foi o espanto com a longevidade, com a quantidade e com a variedade de textos e leitores que esta literatura abriga. Por fim, não havia diferença em relação à própria Literatura, outro espanto – talvez mais por desconhecer e ter preconceito com a palavra *fanfic*, que até muito tempo apenas ouvi como sinônimo de mentira ou coisa fantasiosa, o que remete a algo interessante: não é a própria ficção a mentira? Saer (2009, p. 02) dirá que a ficção não é o contrário da verdade e que, ao se fazer a opção pela prática da ficção, isso não é feito “com o propósito obscuro de tergiversar a verdade”, mas o de mesclar o subjetivo e o objetivo.

O que então havia de tão diferente de ler e participar de um clube de leitura? Seria a internet? Como apontado, a *fanfiction* por meio do fanzine também foi bastante distribuído e lido por correspondência. Seriam então os meios de comunicação em massa que permitem as trocas de

textos e experiências que não deram lugar à produção de *fanfictions* como literatura? Questões que me foram colocadas e que as elaborei a partir dos diferenciais de gênero. Por gênero pode-se compreender, como uma categoria de análise, surgida com as pensadoras feministas nos anos 1980, passando por diversas transformações em sua definição. Em seu cerne, como aponta Bellin (2011) está a rejeição de ideias essencialistas de que “as características ditas intrinsecamente ‘femininas’ e ‘masculinas’ não são inerentes aos sexos e sim construídas na esfera social” (p. 07). Apoio-me também em Butler (2018), cujo trabalho é importante para os estudos feministas, mas o extrapola pois problematiza as conceituações feministas deixando claro que homem/mulher, feminino/masculino nada mais são que significantes flutuantes que não encontram nenhum essencialismo nos corpos sexuados. Dito de outra maneira, o gênero é também uma ficção discursiva que acarreta efeitos políticos e sociais sobre os corpos sexuados. De forma que, tais determinismos também seus efeitos na arte, de forma que a crítica literária feminista oferece ferramentas para compreender o processo que constituiu certas como temáticas femininas e como foram tratadas com desprezo pela crítica literária e a cultura de massa. A recepção e reapropriação dos produtos culturais por meio da *fanfiction* é feito de forma apaixonada e motivada pelos relacionamentos que essa forma de texto cria, segundo Jamison (2017, p. 35) a “*fanfiction* é alimentada por relacionamentos e alimenta relacionamentos”.

Para Grossman (2017) o que ocorre é que a *fanfiction* se assemelha a um narrar na aldeia e isso se daria porque a escrita e a leitura das *fanfics* se daria fora do contexto mercadológico – como as figuras do mercado livreiro que surgiram com a profissionalização da literatura e do desenvolvimento do livro enquanto um produto. Também pelo ambiente, a internet, onde o *fandom* se configuraria como uma comunidade que compartilha e faz circular os textos. Isso se dá porque seus membros são ligados afetivamente pelo material fonte, aquele de que a *fanfiction* deriva.

Ao adentrar o campo, no entanto, se fez necessário encontrar um mapa metodológico caminhar pelo ambiente online. Para encontrar os dois textos selecionados na plataforma *spiritfanfics.com* percorri o grande fluxo de textos e TAGS concentrados ali. Já sabendo os temas que me interessavam descrevo as ruas que me guiei até chegar ao encontro das *fanfics*. Exercendo àquilo que Leitão e Gomes (2017) chamaram de perambulações, no intuito de caminhar entre os fluxos de TAGS e textos. Uma vez que minha presença enquanto

pesquisadora se deu como uma transeunte interessada que parou em duas praças, leu os textos que estavam sendo apresentados e deu atenção ao seu conteúdo e ao burburinho que gerou entre os comentadores, principalmente quando se falava sobre gênero e seus estereótipos, que li como as performances que os corpos sexuais estão elaborados no texto.

Sobre a presença no campo, retomo Leitão e Gomes (2017) que refletem sobre o pesquisador em campo em ambiente online, para as autoras esses espaços—que comparam às cidades e à vida urbana por apresentarem intensa circulação de conteúdo, colocam em questão a tradição disciplinar do trabalho em campo, como a observação participante, que “tem sido privilegiada na maioria dos trabalhos sobre mídias digitais, em detrimento de uma observação distanciada e anônima. Uma primeira questão parece ser a de o que é, afinal de contas, em alguns desses ambientes, participar (2017, p. 48).

Frente a tal questão, recorro ao afeto que propõe Favret-Saada (2005), para a antropóloga uma participação ativa requer do pesquisador “se deixar ser afetado” no cotidiano da investigação. E assim como a literatura impacta os leitores com tal intensidade a ponto de não só construírem espaços de sociabilidade ao redor do interesse comum, faz também com que se tornem escritores e personagens das histórias que são tão apaixonados. Senti-me compelida a conhecer a Saga que move paixões e textos, bem como ler as fanfictions inseridas nos *fandoms* dedicados a Harry Potter. Exponho ao longo deste capítulo o caminho percorrido aos textos na plataforma com o objetivo de dialogar com a experiência vivida pela pesquisadora durante o trabalho de campo. O “ser afetado” de Favret-Saada indica a possibilidade de se refletir sobre a própria experiência em pesquisa pois,

quando um etnógrafo aceita ser afetado, isso não implica identificar-se com o ponto de vista nativo, nem aproveitar-se da experiência de campo para exercitar seu narcisismo. Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível (Favret-Saada, 2005, p. 160)

Nesse sentido, para dar prosseguimento apresento as obras em que as *fanfics* selecionadas se inspiram e o seu *fandom*, com intuito de dar um panorama dos seis livros da saga e também de compreender qual a relação que conectam esses fãs.

4.2 A SAGA HARRY POTTER

Busquei a saga Harry Potter, escrita por J.K. Rowling²¹, pois é uma série de livros que se tornou muito popular, em termos de vendas e grande público, e aborda temas como o poder do amor, a importância da amizade e a luta entre o bem e o mal. Composta por sete livros, essa saga narra a jornada emocionante do protagonista em um mundo repleto de magia. Harry vivencia um processo de amadurecimento tanto emocional quanto físico, enquanto estabelece laços de amizade duradouros e se envolve em relacionamentos românticos.

Publicados entre 1995 e 2007 no Reino Unido pela Bloomsbury, nos Estados Unidos da América pela Scholastic, no Brasil, o primeiro volume saiu no ano 2000 pela Editora Rocco. A partir da primeira publicação, os volumes posteriores foram lançados quase que simultaneamente ao mercado de língua inglesa.

4.2.1 O universo de Harry Potter: as casas de Hogwarts

No universo de Harry Potter, a escola Hogwarts, comandada pelo diretor Alvo Dumbledore, é central para o desenvolvimento da narrativa. É a principal instituição do mundo mágico, juntamente ao Ministério da Magia. A escola abriga quatro casas distintas: Grifinória, Sonserina, Corvinal e Lufa-Lufa. Cada casa tem características únicas e valores específicos que ajudam a moldar a personalidade e o destino dos estudantes.

A Casa Grifinória é conhecida por sua coragem e bravura. Os alunos dessa casa são selecionados por seu espírito aventureiro e desejo de fazer a coisa certa. A Grifinória valoriza o heroísmo e a lealdade, e muitos dos personagens principais da saga Harry Potter, como Harry, Rony e Hermione, pertencem a essa casa. Eles são vistos como valentes e determinados a combater as forças das trevas.

A Casa Sonserina é frequentemente associada à astúcia e ambição. Os estudantes de Sonserina são escolhidos por sua inteligência e desejo de poder. Essa casa, no entanto, tem uma reputação sombria devido à presença de personagens como Draco Malfoy e Voldemort,

²¹Joanne Kathleen Rowling nasceu na Escócia em 1965. Começou a escrever o primeiro livro da série Harry Potter, em 1990. Publicou os sete livros da saga entre 1995 e 2007. J. K. ROWLING. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=J._K._Rowling&oldid=67155926>. Acesso em: 20 dez. 2023.

que abraçaram os aspectos mais negativos de suas características. No entanto, nem todos os membros de Sonserina são malignos, como os professores Severo Snape e Horácio Slughorn, que têm suas próprias motivações.

A Casa Corvinal é caracterizada por sua sabedoria e inteligência. Os estudantes dessa casa são selecionados por sua curiosidade intelectual e dedicação ao conhecimento. Eles valorizam a sabedoria e a perspicácia, colocando grande importância em aprender e explorar novas ideias. Personagens como Luna Lovegood, por exemplo, são membros notáveis dessa casa, conhecidos por sua excentricidade e sagacidade.

Por fim, a Casa Lufa-Lufa é famosa por sua bondade e lealdade. Os alunos que pertencem a essa casa são escolhidos por seu caráter e generosidade. Eles valorizam a amizade e a empatia, e são frequentemente vistos como um intermediário entre as casas. Membros notáveis da Lufa-Lufa incluem Cedrico Diggory, um personagem admirado por sua integridade e coragem.

4.2.2 Resumo dos livros da saga Harry Potter

O primeiro livro, “Harry Potter e a Pedra Filosofal”, apresenta ao leitor o mundo mágico de Hogwarts, uma escola de magia e bruxaria. Quando completa 11 anos, Harry Potter é convidado a ingressar nessa escola, desencadeando muitas descobertas pessoais. Tendo sido criado até então pelos tios pouco amistosos, descobre que seus pais foram assassinados por um bruxo das trevas chamado Lorde Voldemort, que também tentou assassiná-lo quando era apenas um bebê. A tentativa maldadada do Lorde das trevas cria uma ligação entre os dois, simbolizado na cicatriz na testa Harry, em formato de raio.

Ao longo do livro, Harry faz amizade com Rony Weasley e Hermione Granger, formando um trio que se torna a base de suas aventuras. Ao tomarem conhecimento da lenda sobre a Pedra Filosofal, um objeto que pode proporcionar vida eterna e riqueza ilimitada a quem possuí-la, juntos embarcam no primeiro desafio heroico em uma jornada para impedir que o objeto mágico caia nas mãos erradas.

Em “Harry Potter e a Câmara Secreta”, o segundo livro da saga, Harry retorna a Hogwarts para seu segundo ano de estudos, quando descobre que a escola guarda muitos mistérios, dentre eles a existência de uma Câmara Secreta que contém um basilisco, uma serpente fantástica que petrifica aqueles que a veem. Ao investigar, Harry descobre sua capacidade de se comunicar com cobras, uma habilidade herdada de Voldemort. Com os amigos enfrenta e vence um misterioso antagonista que abre a Câmara Secreta, o jovem Tom Riddle, nome de Lorde Voldemort, que, quando ainda estudante, separou uma parte de sua alma no próprio diário e o guardou na escola. Esse livro explora o tema da identidade e as escolhas que uma pessoa faz diante da adversidade, tanto quanto confronta os aspectos mais sombrios de sua própria identidade.

No terceiro livro, “Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban”, novos personagens importantes para a compreensão de Harry sobre sua família e sobre si são introduzidos. No livro, um prisioneiro foragido chamado Sirius Black, considerado o responsável pela morte de diversas pessoas, dentre elas os pais de Harry, Tiago e Lilian Potter, emerge como uma ameaça à comunidade bruxa, mas é também um personagem central para o desenvolvimento da trama que se desenrola na saga.

É revelado que os pais de Harry tinham um grupo de amigos leais na escola de Hogwarts, que eram conhecidos como os Marotos. O grupo consistia em Tiago Potter, Sirius Black, Remo Lupin e Pedro Pettigrew. Todos eles se tornaram animagos²² para ajudar Lupin, um lobisomem, quando ele não tinha controle sobre suas transformações. Tiago e Lilian também tinham outros amigos em Hogwarts, como Severo Snape (embora fosse mais amigo de Lilian, que também o protegia do *bullying* que sofria dos Marotos), e Alice e Frank Longbottom que eram membros da Ordem da Fênix e foram torturados pelos Comensais da Morte. Além disso, Dumbledore, diretor de Hogwarts e a professora Minerva McGonagall, bem como Hagrid, o gigante que mora nos arredores da escola, foram todos amigos e aliados da família Potter. Harry descobre que foi Pedro Pettigrew que revelou à Voldemort a localização de seus pais, e que Sirius Black era seu padrinho e não seu inimigo, como ele havia sido levado a acreditar por meio de uma conspiração daqueles que servem ao Lorde das trevas, os Comensais da Morte.

²² Na saga, animagos são bruxos que possuem a habilidade de se transformarem em uma versão mágica dos animais. A transformação é um processo doloroso e a pessoa só pode se transformar em um animal específico. Sirius Black se transforma em um cão negro, Tiago Potter em cervo e Pedro Pettigrew em rato.

O terceiro livro da saga explora temas mais sombrios e complexos do que seus antecessores, pois é o início de um processo de amadurecimento dos personagens. Rony e Hermione revelam seus próprios traumas e angústias, com suas próprias batalhas para enfrentar. Harry luta com seu crescente ressentimento em relação às figuras de autoridade e, ao mesmo tempo, descobre a importância da confiança e do perdão, enfrenta seus medos e inseguranças, ganhando uma maior compreensão de si e do mundo que o rodeia. Juntos, os amigos descobrem a importância de lutar pelo que acreditam e dos sacrifícios para proteger aqueles que amam.

Em “Harry Potter e o Cálice de Fogo”, nosso protagonista, então com 14 anos, é convocado para participar do Torneio Tribruxo, uma competição em que três escolas de magia participam, e os campeões são escolhidos pelo Cálice de Fogo, um objeto mágico antigo. Embora a idade mínima para entrar no torneio seja de 17 anos, o Cálice de Fogo o seleciona como um quarto competidor. Os outros três selecionados são personagens novos, que expandem o universo da Saga, introduzindo novas escolas de magia, bem como novos pares românticos para o núcleo central da obra. São eles Victor Krum, da Escola Durmstrang e jogador de Quadribol²³ profissional, Cedrico Diggory também de Hogwarts e Fleur Delacour da Escola de Beauxbatons.

Durante o torneio, Harry deve enfrentar dragões, tritões e labirintos mágicos, tudo enquanto luta para descobrir quem o inscreveu e por que alguém quer vê-lo morto. Ao mesmo tempo, Voldemort e seus seguidores, os Comensais da Morte, voltam a agir. Enquanto tenta sobreviver ao torneio e impedir os planos malignos de Voldemort, Potter também precisa lidar com as dificuldades habituais da adolescência, como família, amizades, paixões e a pressão de crescer em um mundo cada vez mais perigoso e desconhecido.

Os relacionamentos românticos começam a ser mais explorados nesse volume, sendo o mais destacado é o florescimento do romance entre Harry e sua colega Cho Chang. No entanto, eles enfrentam dificuldades de se comunicarem e de lidar com as expectativas e pressões da competição. Rony e Hermione começam a perceber que há algo mais entre eles. Apesar das

²³O quadribol (em inglês: *Quidditch*) é um esporte aéreo bruxo disputado por dois times de sete jogadores montados em vassouras. É o esporte mais popular entre os bruxos. Uma Copa Mundial de Quadribol é realizada a cada quatro anos, apenas com jogadores profissionais. Fonte: <https://harrypotter.fandom.com/pt-br/wiki/Quadribol>. Acesso em 28/11/2023.

constantemente discussões e brigas, os dois navegam pela estranha e tensa linha entre amizade e romance. Personagens como Neville Longbottom, Luna Lovegood e Cedrico Diggory desempenham papéis significativos na vida de Harry, fornecendo apoio e encorajamento nos momentos mais difíceis. Essas amizades mostram como a união e a solidariedade entre os amigos são essenciais para superar obstáculos.

O quarto livro aborda temas como a corrupção do poder, com a infiltração de comensais da morte no Ministério da magia, a influência da mídia e a intolerância racial no acirramento da violência e perseguição dos bruxos contra os trouxas, pessoas sem magia. Além disso, a morte inesperada e trágica de Cedrico Diggory durante o torneio serve como ponto de virada na série, que não havia chegado a esse nível de perda e sofrimento, o que leva ao fechamento do volume, o momento em que Harry é transportado para uma tenebrosa mansão abandonada. Lá, ele testemunha a ressurreição de Voldemort e escapa por pouco com a ajuda de seus amigos. Ao final do livro, Dumbledore revela que o Cálice de Fogo foi manipulado para garantir o retorno do Lorde das Trevas.

No livro “Harry Potter e a Ordem da Fênix”, Harry retorna à Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts para o quinto ano e descobre que o Ministério da Magia tenta esconder a verdade sobre o retorno de Lorde Voldemort e a ameaça iminente que ele representa. Como resultado, Potter é desacreditado e ridicularizado por contar o que ocorreu no Torneio Tribuxo.

No esforço de controlar o que acontece em Hogwarts, o Ministro da Magia nomeia uma nova educadora de Defesa Contra as Artes das Trevas, Dolores Umbridge, que recebe poder de impor restrições a todos na escola, e revela-se uma presença opressiva. Harry, Ron e Hermione formam, então, a Armada de Dumbledore, um grupo secreto de alunos destinados a aprender magia de combate, liderado por Harry. Enquanto se concentra no treinamento e ensina a seus amigos, Potter tem frequentes visões assustadoras e dolorosas, proporcionadas por uma conexão mental com Voldemort. É por meio das visões que descobre haver uma profecia secreta que envolve os dois, em que menciona que um dos dois deve morrer nas mãos do outro.

Harry passa a ser protegido pela Ordem da Fênix, uma organização secreta fundada por Alvo Dumbledore durante a primeira guerra bruxa para combater Lorde Voldemort e seus Comensais da Morte, e tem por função frustrar os planos malignos do vilão e proteger o

mundo mágico e seus habitantes. Com o retorno do Lorde das Trevas no final do quarto livro, os membros da Ordem se reúnem novamente. Entre os membros mais conhecidos e importantes estão Sirius Black, Remo Lupin, Ninfadora Tonks, Kingsley Shacklebolt, Molly e Arthur Weasley (pais de Rony) e Severo Snape. O livro culmina em uma das batalhas mais dramáticas na história de Hogwarts, que tem um custo imenso para Harry e seus amigos. A escola é transformada em um campo de batalha com a invasão do Lorde das Trevas e seus Comensais da Morte.

No sexto livro da saga, “Harry Potter e o Enigma do Príncipe”, o protagonista retorna para o sexto ano em Hogwarts, onde o mundo bruxo está mergulhado no caos com constantes perseguições e assassinatos cometidos Voldemort e seus Comensais da Morte. Neste cenário sombrio, Harry passa a ser preparado por Dumbledore para enfrentar seu inimigo. Para ajudar Harry a entender o passado do vilão e a encontrar maneiras de derrotá-lo, o diretor lhe dá aulas particulares que consistem em acessar as memórias importantes da juventude de Tom Riddle, o jovem Voldemort.

O enigma do príncipe refere-se a um livro antigo com anotações e feitiços escritos por um misterioso e desconhecido príncipe meio-sangue, meio bruxo e meio trouxa. Durante o curso do ano letivo, Harry encontra e usa o livro, que o ajuda a se tornar melhor em poções. Com a ajuda de Dumbledore, Harry descobre que o Príncipe Mestiço é, na verdade, Severo Snape, que foi um amigo próximo da falecida mãe de Harry, mas que se voltou para o lado de Voldemort na batalha final. Em conversas entre Harry e Dumbledore, este último revela que existe um caminho para a imortalidade que Voldemort tentou obter por meio de um antigo e obscuro ramo da magia chamado de Magia das Trevas: a divisão da alma em sete partes, guardadas em objetos diferentes, chamados Horcruxes. O livro “Enigma do Príncipe” acaba por ser uma importante pista sobre o próprio Snape e sua lealdade ao Lorde das Trevas, o que se mostra importante para a trama do sétimo e último livro da série.

A trama também se desenvolve com a florescente relação entre Rony e Lilé Brown, provocando ciúmes em Hermione. Enquanto isso, Harry Potter se apaixona por Gina Weasley, a irmã de seu melhor amigo. A descoberta desse sentimento romântico cria uma tensão adicional na dinâmica entre esses personagens, fazendo com que seus relacionamentos sejam testados de maneiras inesperadas e desafiadoras.

Rony e Hermione descobrem um plano em ação pelos Comensais da Morte, liderados pelo colega Draco Malfoy. Por ser filho de dois Comensais da Morte, Malfoy é pressionado para pôr em ação os planos de Voldemort para eliminar Dumbledore e Potter. O rapaz tem dificuldade em exercer seu lado vilanesco, o que faz com que Harry tenha que lidar com o dilema de salvá-lo e ignorar sua rivalidade com o colega.

O livro culmina em uma batalha épica na escola, envolvendo todos os personagens principais, enquanto os Comensais da Morte invadem Hogwarts para tentar matar Harry. A batalha deixa a escola em estado de destruição e luto, pois Alvo Dumbledore é morto, e é também um momento crucial na luta entre Harry e Voldemort.

O sétimo livro, intitulado “Harry Potter e as Relíquias da Morte”, é o desfecho da jornada de Harry Potter e seus amigos na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts. A história se inicia com Harry, Rony e Hermione abandonando a segurança da casa da família Weasley para localizar e destruir as Horcruxes, objetos onde o vilão Lorde Voldemort guardou partes de sua alma, como parte de seu plano de imortalidade. O mundo bruxo passa a viver sob o domínio do Lorde das Trevas, com controle total sobre o Ministério da Magia, o qual usa para perseguir aqueles que se opõem a ele.

Harry, Rony e Hermione encontram ajuda em lugares inesperados ao longo do caminho, e aprendem sobre a história das Relíquias da Morte que, conforme a lenda, são três objetos poderosos: a Varinha das Varinhas, a Pedra da Ressurreição e a Capa da Invisibilidade. Acredita-se que concedem ao proprietário o poder absoluto sobre a morte, tornando-o invencível e imortal. A Varinha das Varinhas é uma varinha lendária, considerada a mais poderosa de todas, capaz de tornar invencível, em duelos, o bruxo que a possuir. A Pedra da Ressurreição consegue trazer os mortos de volta à vida, embora apenas temporariamente. Por fim, a Capa da Invisibilidade é uma das mais antigas e poderosas capas de invisibilidade do mundo bruxo, tornando seu usuário completamente invisível mesmo para os bruxos mais habilidosos. A lenda das Relíquias é contada para mostrar os perigos de buscar o poder absoluto sobre a morte, no entanto, a busca por esses objetos guia os personagens ao longo da trama. Com o decorrer da história, eles descobrem o verdadeiro papel que as Relíquias da Morte desempenham em suas vidas.

O livro também explora o passado de Voldemort e suas motivações. Descobrimos mais sobre suas origens e o que o levou a se tornar o bruxo das trevas mais temidos. Essa exploração pela jornada de construção do vilão cria espelhos importantes na narrativa. Ao mostrar as vulnerabilidades do jovem Tom Riddle, como o fato de ser órfão e lidar com a dor do abandono, Harry se identifica e reflete sobre os caminhos que cada um escolhe para se tornar quem é, o que leva a compreensão da profecia que liga protagonista e vilão. Nela, é predito que “nenhum dos dois pode viver enquanto o outro sobreviver”, o que significa que um dos dois precisaria morrer para que a ameaça do outro fosse eliminada. No entanto, Harry aprende que a própria profecia é incompleta, e que havia a escolha para ele e Voldemort decidirem seu próprio destino. Na batalha final entre os dois, o Lorde das Trevas é derrotado por Potter e a paz no mundo bruxo é restabelecida.

A história termina com um epílogo ambientado dezoito anos após a batalha final em Hogwarts com os amigos Harry, Hermione e Ron na Estação de trem que levará os filhos para o primeiro ano em Hogwarts. Harry e Gina Weasley estão casados e têm três filhos, Tiago Sirius, Alvo Severo e Lilian Luna. Ron e Hermione também se casaram e têm dois filhos, Rose e Hugo.

4.3 FANDOM DE HARRY POTTER

Ao abordar o tema dos *fandoms* dos livros de grande sucesso da saga Harry Potter Jamison (2017) descreve a maneira como essa série se tornou um dos maiores fenômenos culturais. Além disso, ocorreram diversas reinterpretações e ampliações por seus *fandoms*, estabelecendo a ideia de que havia uma grande participação dos envolvidos nas criações de *fanfictions*. É importante salientar a diversidade de formas que os *fandoms* se manifestam, criando convenções, onde os encontros presenciais movimentam não apenas as relações com os atores ou escritores, mas a possibilidade de recebimento de autógrafos e negociações de revistas e artigos das referidas literaturas. Contudo, o passar do tempo permitiu que os ambientes online integrassem ainda mais os envolvidos nos *fandoms*, pois com a popularização da internet houve uma transformação do modo como as pessoas se envolvem com suas paixões, permitindo que se conectem online e não apenas em eventos presenciais.

Numa análise mais objetiva, segundo Jamison (2017), foi possível elencar fatores diferentes para compreender o motivo que levou a saga do Harry Potter a se tornar um dos maiores fenômenos mundiais, dentre eles estavam: a existência de personagens cativantes, um trabalho de marketing intensivo e utilização de temas que se aproximam do universo infanto-juvenil. A autora de Harry Potter utilizou personagens envolventes, que transitavam por universos diversos, seja o mundo real, lugar onde Harry Potter viveu até sua adolescência, seja o castelo de Hogwarts, um mundo mágico, repleto de possibilidades transformadoras, uma vez que a magia conecta todos os personagens e gera ambientes ricos. Essas características permitiram que diferentes públicos fossem atraídos, independente da idade e país que essa literatura alcançou. Ainda, é possível estabelecer que o protagonista Harry Potter enfrenta diversos problemas que estão ligados às vivências de adolescentes como, por exemplo, a necessidade de estarem integrados em um grupo e sofrerem diversas exclusões sociais, tentando, a todo momento, encontrar um local onde possam ser inseridos e aceitos pelos seus pares.

Nesse sentido, é importante entender que o alcance dessas publicações literárias originais precisava alcançar esse público e toda uma geração que se sentisse próxima ao personagem. Como estratégia de marketing a *Scholastic*, editora americana de Harry Potter, lançou uma campanha de promoção que oferecia um desconto em livros escolares para as cópias de Harry Potter encomendadas pelas escolas, o que permitiu que o livro alcançasse um público vasto. Além disso, a editora promoveu eventos em livrarias e escolas, apresentando a série e os personagens de uma forma envolvente e atraente para os leitores do jardim de infância até a idade adulta (Jamison, 2017).

Conforme assinalado anteriormente, a aproximação com o universo dos adolescentes e dos jovens, além de suas vivências em sociedade permitiu que esses leitores se relacionassem com os personagens envolvidos nas tramas, além de uma identificação com os mesmos. Essa qualificação estabelecida na obra acabou por se tornar uma inspiração, uma fonte de conexão e uma ferramenta de autoexploração, tornando essas séries importantes para o público mais jovem.

Francisco (2020), em sua dissertação “Leitores e Leituras de Harry Potter”, explora como os leitores não apenas consomem a história, mas também a reinterpretam e constroem significados próprios. O conceito de “leituras” vai além da compreensão literal da narrativa,

abrangendo as diversas interpretações que os leitores fazem dos personagens, eventos e temas abordados na série. Em sua análise, a pesquisadora destaca a polifonia de vozes dentro do *fandom*, onde diferentes leituras coexistem e se complementam. Isso ilustra a riqueza da experiência de leitura proporcionada por “Harry Potter”, onde a subjetividade dos leitores contribui para a pluralidade de significados associados à obra.

Uma vez compreendido que esses fatores colocaram Harry Potter como um dos livros em série mais vendidos do mundo e com um número elevado de fãs, conforme matéria escrita pela Folha de São Paulo (2023)²⁴, é importante salientar, também, como os eventos presenciais e convenções proporcionaram que essa saga tivesse ampla divulgação pelo mundo. Tais encontros permitiram que os fãs pudessem compartilhar suas experiências sobre as leituras dos livros e os impactos que os personagens trouxeram para suas vivências. Sendo assim, houve uma importância para esse fenômeno mundial, mostrando a força que os *fandoms* foram alcançando ao longo dos anos, popularizando o livro mundialmente. Este tipo de encontro estabelecido entre os fãs de Harry Potter ocorreu de modo físico, contudo, com a ampliação provocada pela Internet. O compartilhamento e a conexão entre os *fandoms* aumentaram as experiências e paixões pela série, movendo um conteúdo diverso sobre o universo em que se passava a saga Harry Potter.

Essa paixão e o ambiente digital possibilitaram que os fãs tivessem a oportunidade de criar suas próprias versões da história, além de personagens alternativos, eventos e elaboração de universos que nem sempre estavam envoltos nas histórias originais, permitindo que as *fanfictions* fossem publicadas em *sites* voltados para esses fãs, motivando um engajamento e uma ativa participação dos fãs na leitura, comentários e envolvimento na escrita do trabalho de outros fãs.

Ao escreverem os textos por meio de plataformas direcionadas aos fãs de Harry Potter, que permitiam a criação de *fanfictions*, os autores desenvolveram histórias que extrapolam o que poderiam ser encontradas no texto-fonte, optando por gerar outros gêneros e subgêneros literários, contendo nelas *fanfictions* que apresentavam aventuras, mistérios, suspense e ficção científica. Essa ação literária acabou gerando diversas histórias independentes e únicas dentro da saga Harry Potter e, nessa condição, mais detalhes foram adicionados ao que era

²⁴<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/02/harry-potter-de-jk-rowling-vira-serie-de-livros-mais-vendida-do-mundo.shtml>

encontrado nos livros dessa saga. E, para compreender os impactos que o ambiente digital proporcionou, não apenas na maneira como os fãs interagem com a literatura de Harry Potter, mas, também, como foram reconstruindo esse universo da escrita do Universo HP e seus personagens, optei em analisar as *fanfictions* escritas no site *Spiritfanfiction.com*, cuja descrição farei a seguir.

4.4 O SITE QUE ABRIGA O CAMPO *FANFICTIONS* DE HARRY POTTER *SPIRITFANFICTION.COM*

Em *Digital Sociology*, Deborah Lupton (2015) elaborou um panorama sobre como as tecnologias digitais mudaram a forma como vivemos e nos relacionamos em sociedade nos últimos 30 anos. A autora destacou a onipresença da Internet e dispositivos conectados, bem como o uso da tecnologia no cotidiano, desde o trabalho até o lazer. Criada em meados da década 1960, a Internet só se tornou popular para o público geral por volta dos anos 1990, quando provedores comerciais começaram a tornar a rede disponível para uso doméstico.

Com a popularização da Internet, surgiram as primeiras ferramentas de navegação que possibilitaram a exploração de uma ampla gama de recursos online. Lupton (2015) destaca que a criação da *World Wide Web* (ou “a web”) por Tim Berners-Lee, em 1989, facilitou ainda mais essa acessibilidade, permitindo aos usuários utilizar *links* e *hiperlinks*²⁵ para acessar uma variedade de recursos disponíveis na rede. Isso não apenas simplificou a utilização da Internet, mas também a obtenção da informação nela armazenada. Antes da criação da web, os usuários precisavam saber as instruções precisas (usando um protocolo especial conhecido como FTP) para acessar um recurso específico na internet. Com a web, a informação passa ser organizada e acessada de uma maneira mais fácil e intuitiva, mediante navegadores da web.

A partir dos anos 2000, o acesso à internet se tornou mais diversificado. Com o surgimento de plataformas e sites online, o desenvolvimento de tecnologias como *wi-fi* e acesso à internet de banda larga, além de dispositivos móveis como *smartphones* e *tablets*, houve uma proliferação de tecnologias digitais que possibilitaram o acesso à internet em praticamente

²⁵Links e hiperlinks são meios pelos quais os usuários acessam recursos na internet. Links são referências em um documento que levam o usuário a outro documento ou recurso, como outra página da web, imagem ou vídeo. Já os hiperlinks são referências a outras páginas ou recursos da internet que permitem acesso rápido ao recurso desejado com apenas um clique. (Lupton, 2015)

qualquer hora e lugar. De acordo com Lupton (2015), essas transformações levaram a uma mudança significativa no uso da internet, permitindo que pessoas interajam diretamente umas com as outras, compartilhem informações e criem conteúdo online, o que se convencionou chamar essa junção dessas tecnologias digitais por “Web 2.0”, ou a “*web social*”.

Segundo Catarino e Baptista (2007), o termo *Web 2.0* se refere a um conjunto de novas tecnologias e práticas que permitem aos usuários criar e compartilhar conteúdos facilmente, tais como *blogs*, *wikis*²⁶, fóruns, redes sociais e plataformas colaborativas. Para as pesquisadoras, o conceito também destaca a importância da interação, colaboração e participação dos usuários na construção e organização dos conteúdos disponíveis. No entanto, para Lupton (2015) o uso do conceito é motivo de controvérsias, uma vez que o surgimento de uma internet participativa, colaborativa e interativa não se deu em um momento específico, mas sim ao longo do tempo. Ainda nesse debate, Lupton (2015) indica que o termo *Web 2.0* é uma tentativa de explicar a segunda geração da internet, referindo-se a esse momento em que os usuários passam a ser produtores e consumidores de conteúdo ao mesmo tempo. No entanto, para a socióloga é difícil determinar um marco temporal específico para o início da *Web 2.0*, pois aspectos como a criação de fóruns, *wikis*, *blogs* e redes sociais já existiam antes do termo ser criado. A autora também destaca que a divisão direta do uso da Internet em gerações não reflete a complexidade e a subjetividade do desenvolvimento dela.

No contexto das *fanfictions*, as plataformas exerceram importante papel na circulação da produção e leitura da escrita de fãs, ao tornar acessível a publicação desses textos para mais pessoas. Com a possibilidade de maior interação entre os usuários da internet, Lupton (2015) relaciona o trabalho de fãs com o uso de plataformas digitais, indicando que muitos deles utilizam esses ambientes para criar e compartilhar conteúdo relacionado a seus interesses. *Blogs*, fóruns, redes sociais e *wikis* facilitam a interação entre fãs, permitindo que se conectem mutuamente e compartilhem informações e ideias sobre filmes, livros, programas de TV, música, esportes, entre outros temas. Também destaca que muitas empresas de mídia se aproveitam do trabalho dos fãs, usando-os como uma forma gratuita de publicidade e promoção de seus produtos. Fãs, por vezes, se tornam co-produtores de conteúdo,

²⁶*Wikis* são sistemas colaborativos de edição de documentos, nos quais diversos usuários podem editar e criar conteúdos. Eles permitem que múltiplos autores contribuam para um corpo de conhecimento aberto e dinâmico, podendo ser editados, atualizados e revisados por qualquer pessoa. (Lupton, 2015)

contribuindo com suas ideias, habilidades e ligações emocionais com os personagens e histórias que eles amam. (Lupton, 2015)

Nesse cenário, vale ressaltar o surgimento de plataformas dedicadas à publicação de obras literárias criadas por fãs. Um exemplo é a criação do site *Archive of our own* – AO3 (2023, tradução nossa²⁷): “uma organização sem fins lucrativos, fundada por fãs em 2007, para atender aos interesses dos fãs, fornecendo acesso e preservando a história das obras e da cultura de fãs em suas diversas formas”. *Sites* como o AO3 permitem aos escritores inserirem seus textos, *fanfictions* ou não, sem os intermediários do mercado editorial. Sendo possível publicar suas obras, ser lido e receber *feedbacks* por meio de comentários quase que instantaneamente. Alguns *sites* se propõem como plataformas de autopublicação, o que significa, em termos gerais, que são ambientes que oferecem recursos para que os autores se cadastrem, editem, publiquem e comercializem suas obras por conta própria, sem precisar de intermediação editorial. No entanto, *fanfictions* se baseiam em obras licenciadas, por isso há nestes *sites* termos de usuários que restringem publicações com direitos autorais. É o caso da plataforma de autopublicação *spiritfanfiction* (<https://www.spiritfanfiction.com>), que permite tanto a publicação autoral quanto à de *fanfictions* inspiradas em obras licenciadas, o que é o caso da saga Harry Potter. O que os difere é a possibilidade de comercialização destes textos.

Especificamente, ao se explorar a comunidade de fãs da saga Harry Potter, nota-se que as *fanfictions* que reimaginaram o gênero dos principais personagens são parte significativa dessa expressão criativa. Enquanto o primeiro livro de J.K Rowling surpreendeu com sua estreia e sucesso editorial, as *fanfictions* são aguardadas e discutidas durante sua publicação em plataformas como o AO3. Esses espaços oferecem aos escritores e escritoras a oportunidade de expandir e reinterpretar os mundos ficcionais, permitindo uma leitura imediata e *feedback* quase instantâneo, sem depender dos trâmites do mercado editorial tradicional.

Dessa forma, a presente análise se concentra nas *fanfictions* produzidas a partir da saga de Harry Potter, especialmente aquelas que alteram o gênero do personagem principal. O que

²⁷ The Organization for Transformative Works (OTW) is a nonprofit organization, established by fans in 2007, to serve the interests of fans by providing access to and preserving the history of fanworks and fan culture in its myriad forms. We believe that fanworks are transformative and that transformative works are legitimate. Fonte: [About Home | Archive of Our Own](#).

poderia gerar um estranhamento em relação ao cânone literário²⁸ é reconhecido como parte bem produtiva da comunidade de fãs, o *fandom* da saga. Faz-se necessário pontuar que, por meio da *fanfictions*, escritores e escritoras expandem os mundos ficcionais reinterpretando ou subvertendo elementos das obras originais e, com isso, criam espaços em que se leem e publicam-se seus textos. Ao contrário do primeiro livro de J.K Rowling²⁹, em que não se esperava por sua estreia no mundo editorial e revelou-se uma surpresa de vendas no mundo por seu caráter inédito, as *fanfictions* são textos aguardados e comentados enquanto são publicados nas plataformas que as abrigam. Como indicado anteriormente, esses *sites* permitem que escritores e escritoras compartilhem suas histórias diretamente, sem a necessidade de uma editora intermediária, proporcionando uma dinâmica em que as *fanfictions* são aguardadas e debatidas, promovendo a criação literária em um processo mais acessível e interativo para os fãs e autores. Para melhor compreender o funcionamento dessas plataformas, utilizarei a plataforma *spiritfanfiction* (<https://www.spiritfanfiction.com>) como campo que concentra as histórias a serem analisadas. Descrevo os caminhos percorridos dentro da plataforma no tópico a seguir.

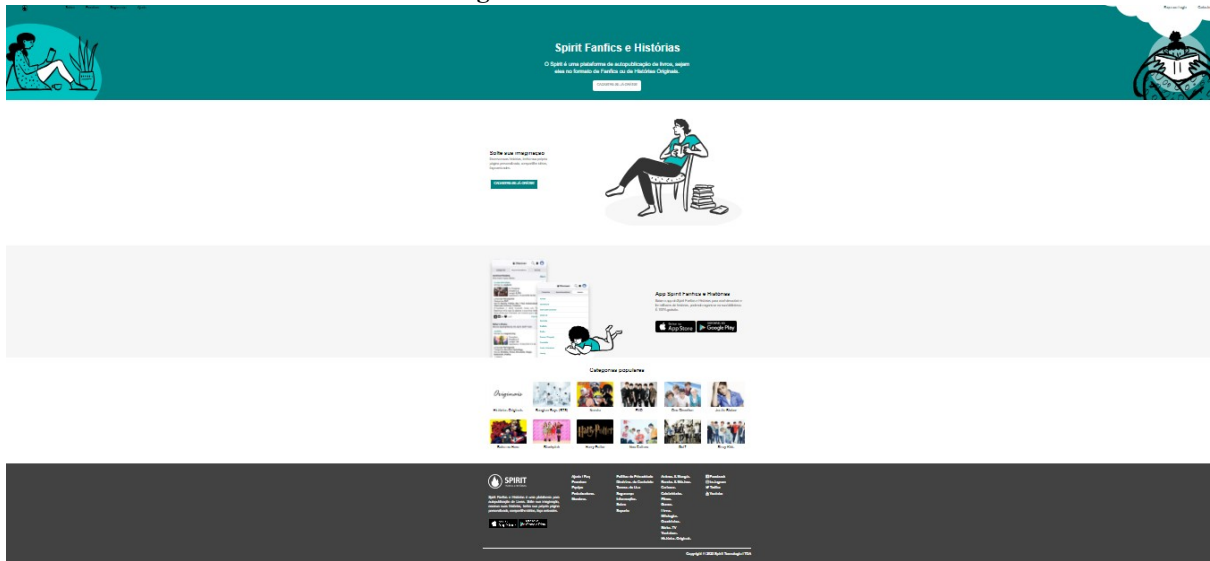
4.4.1 Conhecendo o campo – o site *spiritfanfiction.com*

Após um longo dia de busca por uma *fanfiction* que me cativasse e tivesse conteúdos que se aproximassem do meu desejo de encontrar histórias com personagens interessantes, explorei diversos *sites*, redes sociais, mais especificamente o X (antigo Twitter), e foi por meio dele que me deparei com um comentário que falava das histórias românticas no *spiritfanfiction* (<https://www.spiritfanfiction.com>). Por romances, deu-se a entender que eram eróticas, só que do Universo Harry Potter. Corri para o *site*, onde me deparei com uma interface que considerei limpa e bem organizada.

²⁸ O termo “cânone” designa em *fanfiction* “seu sentido atual e mais restrito da trama oficial e autorizada”. (JAMISON, 2017, p. 25).

²⁹ “Harry Potter e a Pedra Filosofal” foi publicado em 1995 pela Bloomsbury em Londres. Fonte: [https://harrypotter.fandom.com/pt-br/wiki/Harry_Potter_\(s%C3%A9rie_de_livros\)](https://harrypotter.fandom.com/pt-br/wiki/Harry_Potter_(s%C3%A9rie_de_livros)). Acesso em 16/07/2023.

Figura 09: Interface do site.



Fonte: *Spiritfanfiction.com* (2023)

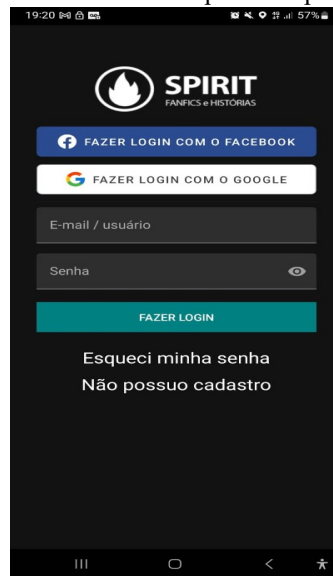
Não era necessário cadastrar-se ou fazer o login para ter acesso às histórias, no entanto, realizei o cadastro, como Polypocket775, quando escolhi apenas o nome, já que os números foram dados pelo próprio *site*. O *site* também disponibiliza um aplicativo na *playstore*³⁰ para os sistemas operacionais Android³¹ e IOS³². Baixei o aplicativo no celular para ter acesso aos textos em qualquer lugar, no entanto, para acessar o aplicativo digital foi necessário realizar login, ou seja, inserir e-mail pessoal, criar e inserir senha. Realizar o cadastro permite que se publique as próprias histórias, mas não é obrigatório para ler as que estão disponíveis.

³⁰ Google Play ou Google Play Store (inicialmente chamado Android Market) é um serviço de distribuição digital oficial do sistema operacional Android de conteúdos digitais, como: aplicativos, jogos eletrônicos, filmes, programas de televisão, músicas e livros, desenvolvido e operado pela Google. Fonte: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Google_Play&oldid=66728729. Acesso em 12/10/2023.

³¹ Um sistema operacional é algo que transforma o conjunto de peças em algo utilizável, uma ferramenta de acesso a tarefas e aplicativos. O sistema Android é parte da linha de produtos Google e foi desenvolvido para ser utilizado em dispositivos móveis, como *smartphones* e *tablets*. Fonte: <https://tecnoblog.net/responde/o-que-e-o-android-entenda-a-diferenca-para-o-ios-do-iphone/>. Acesso em 12/10/2023.

³² O iOS também é um sistema operacional, mas é exclusivo para *smartphones* da Apple, o iPhone. Fonte: <https://tecnoblog.net/responde/o-que-e-o-android-entenda-a-diferenca-para-o-ios-do-iphone/>. Acesso em 12/10/2023.

Figura 10: Tela inicial do aplicativo para Android



Fonte: *Spiritfanfiction.com* (2023)

A plataforma oferece a versão gratuita e um plano pago. A indicação do *site* é que, ao assinar a *Versão Premium*, o usuário obtém um conjunto de benefícios, além de “apoiar a plataforma a ter maiores meios de manter e desenvolver o sistema [...]” (*SPIRITFANFICTIONS*, 2023).

O acesso aos textos não fica limitado na forma gratuita, no entanto optei por desativar o bloqueador de anúncios que utilizo no meu navegador para apoiar o *site*, ao invés de assiná-lo. Abaixo consta figura 12 com a descrição dos valores e benefícios da conta *premium*.

Figura 11: Valores e benefícios da Conta *Premium*.

Conta Premium


A conta premium é uma assinatura mensal ou anual que o usuário pode fazer, através das lojas Google Play e AppStore.


R\$ 4,90 Mensal **R\$ 49,90** Anual


[BAIXE O APP E ASSINE](#)




Usuários premium têm:

- 

Mostre seu apoio
Um emblema no seu perfil que indica que você é premium
- 

Envio Maiores
Limite de envio de 10MB para uma capa com qualidade
- 

Sem limites
Não tem limite de histórias a serem adicionadas na biblioteca off-line;
- 

Sem anúncios
Tenha uma melhor experiência ao navegar

Fonte: *Spiritfiction.com* (2023)

Spiritfiction também tem um perfil em que publica orientações, aulas de escrita, de gramática, explicações sobre gêneros literários, além de propor desafios aos usuários. Nestes desafios, os escritores são provocados a construir histórias com elementos pré-determinados, que podem ser temas sobre datas especiais, universos específicos, entre outros. A seguir figura 12 em que visualizar os desafios e as orientações, bem indicações de leitura do perfil oficial.

Figura 12: perfil oficial *Spiritfanfiction*

SpiritFanfics
 Nome: Spirit Fanfics e Histórias
 Cadastro: em 01/05/2022 14:45

Bem-vindxs ao Perfil Oficial do Spirit Fanfics e Histórias

Aqui você encontra:

- Aulas de Português, Literatura, Gêneros Textuais e Literários e Técnicas de Escrita
- Prompts mensais e Desafio Destaque
- Recomendações de Leitura
- Avisos oficiais e direto da fonte
- E muito mais!

Fiquem ligadxs que as novidades estão chegando!

E não se esqueçam de sempre Ler os Termos de Uso da plataforma e as Diretrizes de Conteúdo antes de fazer qualquer tipo de publicação no Spirit.

Com dúvidas? Procure o nosso FAQ! (<https://www.spiritfanfiction.com/faq>)

Atividades

SpiritFanfics • 02/01/2023 19:21
 Ano novo, desafios novos!
<https://www.spiritfanfiction.com/historia/desafios-2023-24535657>
 História Desafios 2023
 História Desafios 2023 - História escrita por SpiritFanfics - Venha participar dos desafios mensais do Spirit Fanfics e Histórias! Leia as orientações com atenção.

SpiritFanfics • 2 semanas atrás
 Favoritei a categoria
 Categoria: Jude Bellingham
 Jude Victor William Bellingham é um futebolista inglês, que atua como meio-campista, atualmente jogando no Real Madrid.

SpiritFanfics • 2 semanas atrás
 Dicas: Sobre Cordialidade!
 Devemos sempre ser gentis e respeitosos. Mas, caso precise, você pode utilizar a ferramenta de bloqueio de usuários!
 Mais informações: <https://www.spiritfanfiction.com/faq/como-bloquear-e-desbloquear-um-usuario>
 Faq Como bloquear e desbloquear um usuário? - Spirit Fanfics e Histórias
 Spirit Fanfics e Histórias é uma plataforma para autopublicação de Fanfics e Histórias. Solte sua imaginação, escreva suas histórias, tenha sua própria página personalizada, compartilhe idéias,...

SpiritFanfics • 3 semanas atrás
 Adicionei um novo capítulo
 História: Desafios 2023
 Venha participar dos desafios mensais do Spirit Fanfics e Histórias! Leia as orientações com atenção e não se esqueça de utilizar as tags.

SpiritFanfics • 3 semanas atrás
 Já conhecem os Administradores e Embaixadores Spirit?
 Eles são usuários voluntários que participam do Spirit e se disponibilizam a ajudar a plataforma e os usuários: <https://spiritfanfiction.com/ajuda> e <https://spiritfanfiction.com/embaixadores>

• Veja todas as atualizações deste usuário

Histórias (6)

- Desafios 2023 por SpiritFanfics
- Breve Manual de Dicas aos Autores por SpiritFanfics
- Desafios Destaque 2022.2 por SpiritFanfics
- Aulas de Técnica de Escrita - Escrita Criativa por SpiritFanfics
- Aulas de Língua Portuguesa - Gramática por SpiritFanfics

• Veja todas as Histórias

Listas de leitura (11)

- Aulas Spirit 3 histórias
- Destaque - Junho/2022 (inverno/2022) 5 histórias
- Destaque - Junho/2022 (amer/2022) 5 histórias
- Destaque - Julho/2022 (telemarketing/2022) 5 histórias
- Destaque - Julho/2022 (escritor/2022) 5 histórias

• Veja todas as Listas

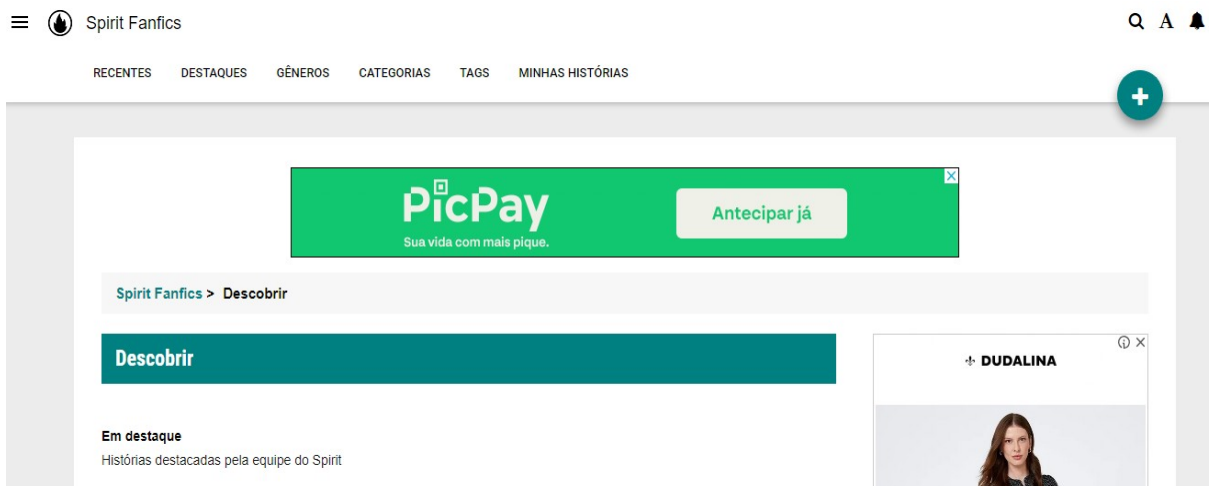
Links

- Facebook
- Instagram
- Twitter

Fonte: *Spiritfanfiction.com* (2023)

Na primeira página estão visíveis seis botões: Recentes, Destaques, Gêneros, Categorias, TAGS, Minhas histórias.

Figura 13: Cabeçalho da página inicial



Fonte: *Spiritfanfiction.com* (2023)

“Recentes” se refere às últimas *fanfics* / *Fanfictions* adicionadas. Todos os textos no *site* são chamados de histórias, *fanfics* ou não. Já “Categorias” diz respeito aos diferentes universos, temas ou obras sobre as quais as histórias de fãs são escritas. Buscando por Harry Potter, foi necessário acessar a sessão “Livros” em Categoria. Obtive o resultado conforme figura 15. De imediato é possível verificar que há 25.405 histórias relacionadas a Harry Potter dentro desta categoria.

Figura 14: Seleção por Categoria: “livros”



Fonte: *Spiritfanfiction.com* (2023)

Ao clicar em Harry Potter, o que aparece é a história em destaque por popularidade³³ no período da visita à plataforma, meu campo de análise. Popularidade é medida pela quantidade de usuários que adicionaram a história aos favoritos, sendo representado graficamente por corações. Na *fanfiction* em destaque é possível verificar que 10.264 perfis a “favoritaram”. Também é possível pesquisar por quantidade de comentários, representados graficamente por balões à direita da classificação indicativa.

Figura 15: *Fanfiction* mais popular na Categoria “Harry Potter”.

Fanfics de Harry Potter

Mais Recentes | Mais populares | Mais comentadas

Black Water
escrita por **Kashi_**

Concluído
Capítulos 51
Palavras 150.565
Atualizada em 27/04/2020 09:30

Idioma Português
Categorias Harry Potter
Gêneros Gay / Yaoi, Romântico / Shoujo

Absolutamente ninguém parecia estar curioso para saber porque diabos Draco Malfoy era um dos reféns na prova do Lago Negro, e o mais importante:
Quem iria salvá-lo

18 7.570 10.264 [Ver sinopse](#)

Fonte: spiritfanfiction.com (2023)

Quanto aos “Destaques”, esses são *fanfictions*/histórias originais que os administradores da plataforma ajudam a promover a partir de indicações de leitura. Inserido num contexto em que os usuários gerenciam o conteúdo de forma voluntária, os administradores recebem poderes com intuito de zelar pela aplicação dos termos e regras de envio nos conteúdos adicionados, formando uma equipe. No entanto, para destacar uma história, ou seja, deixá-la como a primeira que se vê na página inicial, os escritores devem participar de certas diretrizes que são instituídas pela plataforma, que conta com voto dos administradores, também a adequação às regras de publicação, a quantidade de buscas e leitores, bem como a quantidade de comentários.

³³ Acesso em Agosto de 2022.

Também é necessário que o escritor se dedique a promover a própria história, conseqüentemente a plataforma, ativamente. O que inclui compartilhar o *link* da sua história nas suas redes sociais, assim como em outros *sites* e comunidades online relacionadas ao tema abordado. Essa foi a forma que tomei conhecimento do *site* quando me deparei com uma *fanfiction* compartilhada por um perfil de uma pessoa que eu seguia na rede social X (ainda quando era Twitter).

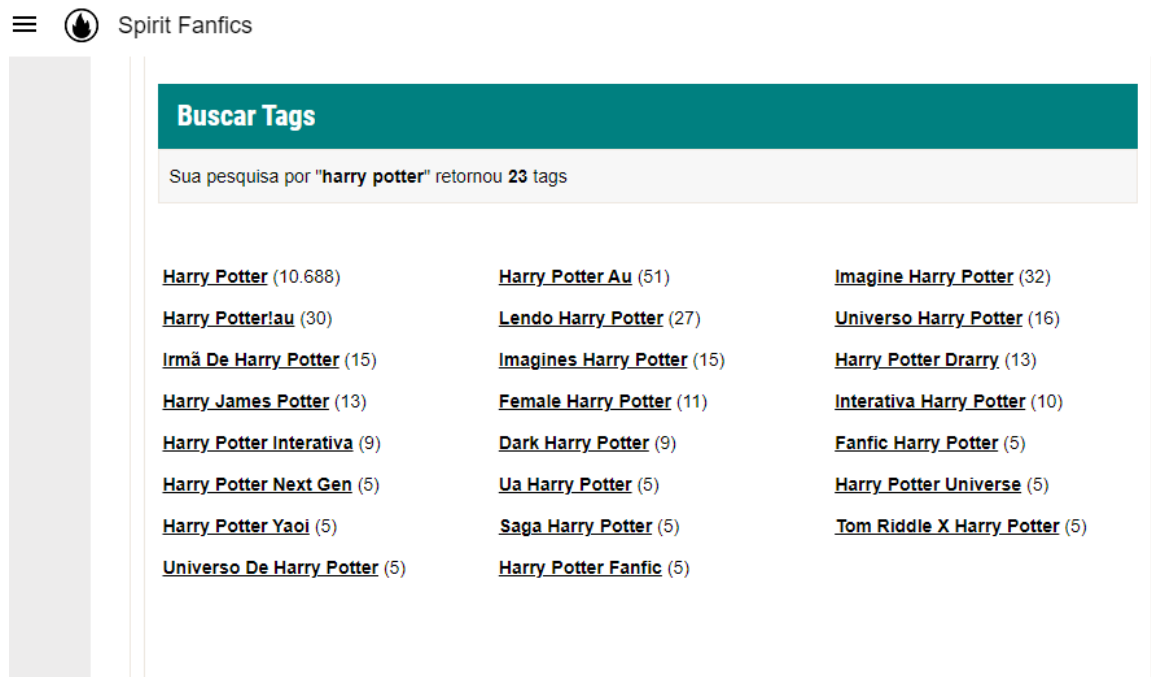
No campo das *fanfictions*, os temas podem ser variados e não necessariamente relacionados a artistas famosos ou obras conhecidas, o que lhes confere uma diversidade muito grande de temas, e que podem ser classificadas por relacionamentos, idade, universo ficcional, isso mesmo dentro de um *fandom* específico, como é o caso aqui de Harry Potter. Nesse caminho, para se guiar entre a gama de textos, as TAGS desempenham um papel fundamental ao categorizar e descrever esses temas. As TAGS, ou etiquetas, em páginas de *fanfiction* desempenham um papel crucial na organização e na busca eficiente de histórias específicas. Essas etiquetas são palavras-chave que resumem o conteúdo do texto, ajudando os leitores a filtrar suas preferências e encontrar histórias relevantes aos seus interesses. TAGS podem ser colaborativas, de forma que o usuário pode solicitar a inserção de uma na plataforma, justificando o motivo pelos quais aquelas disponíveis não contemplam por completo o texto que o usuário deseja publicar. Sendo necessário enviar mensagem à equipe da plataforma solicitando a inclusão de uma nova, o pode ou não ser atendido.

Nesse campo, os temas podem ou não se relacionar com algum artista ou obra famosa, tanto quanto podem ser algo completamente novo e ainda assim ser *fanfiction*, pois são seus temas que cativam. Ainda que busquem se inserir, por meio de TAGS, em gêneros literários tradicionais de massa, como terror, policial, entre outros, também se construiu outras etiquetas para definir os relacionamentos em que são centrados. No fim, ambos, TAGS e gêneros literários, contêm um texto que apresenta as expectativas que sobre eles se aguardam.

Além da classificação de gênero literário e da indicação de conteúdo, as TAGS também funcionam como localizadores eficazes em sites de *fanfiction*. O conceito de folksonomia, em que os usuários criam e gerenciam coletivamente as TAGS, desempenha um papel importante nesse processo. Os leitores de *fanfiction* podem adicionar TAGS às histórias para ajudar a

categorizar e filtrar os trabalhos. Essa abordagem colaborativa não apenas incentiva a participação da comunidade, mas também garante que as histórias sejam marcadas corretamente, facilitando sua localização por meio de funções de pesquisa. Utilizei a TAG Harry Potter para refinar a pesquisa dentro da plataforma. O resultado obtido foi o seguinte:

Figura 16: Resultado por busca pela TAG “Harry Potter”.



Fonte: *Spiritfanfiction.com* (2023)

Observando as TAGS na plataforma verifiquei a diversidade de textos, tanto em relação as possibilidades de extrapolar quanto ao cânone e às formas de expressar a sexualidade das personagens. Embora as TAGS sejam valiosas para orientar os leitores, elas não devem ser consideradas como representações definitivas de uma história, uma vez que sua interpretação pode variar de usuário para usuário, cabendo ao autor inseri-las no próprio texto.

Há TAGS que se direcionam especificamente à comunidade LGBTQIA+, como, por exemplo, a denominada *Yaoi*, cujo termo deriva dos mangás³⁴ nos quais os relacionamentos amorosos se dão entre duas personagens do gênero masculino. A variedade de TAGS revela algo importante sobre a *fanfiction*, qual seja, a diversidade de relacionamentos que se pode ficcionar dentro de um universo já criado.

³⁴São histórias em quadrinhos ou romances gráficos originários do Japão. A maioria dos mangás segue um estilo desenvolvido no final do século XIX naquele país. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mang%C3%A1>. Acesso em 13/12/2023.

Nesse sentido, Susan Clerc (2000) em seu artigo *Estrogen Brigades and 'Big Tits' Threads: Media Fandom Online and Off* explora a relação entre as comunidades de fãs na internet e a representação da sexualidade feminina, concentrando-se na presença e a representação das mulheres nos *fandoms*, especialmente em relação a programas de televisão e filmes de ficção científica. Ela analisa as dinâmicas de gênero que se dão dentro dessas comunidades e como as mulheres navegam e influenciam o *fandom* na era digital.

A autora explora como as mulheres se organizam em grupos de fãs, muitas vezes chamados de *Estrogen Brigades*, como interagem e discutem suas paixões por certos aspectos da cultura pop. Aborda, também, a maneira como as mulheres são retratadas e discutidas nesses espaços online, muitas vezes, de maneira sexualizada, como indicado pelo termo *Big Tits Threads*. Ela aponta como as *Estrogen Brigades* produzem e compartilham *fanfictions* que incluem conteúdo adulto e erótico, mais especificamente as do tipo *Slash*, em que exploram enlances românticos ou sexuais entre personagens do mesmo sexo, geralmente masculinos, que não estão envolvidos em tais relacionamentos no trabalho original. Clerc (2000) analisa a maneira como esses grupos usam a *fanfiction* para explorar e expressar sua sexualidade de uma forma que muitas vezes é marginalizada ou ignorada pela mídia *mainstream*. Para a autora, o *Slash fanfiction* é importante porque representa uma forma das fãs reimaginarem e reescreverem narrativas existentes de uma maneira que desafia as normas cis/heteronormativas. O *Slash*, que geralmente envolve relacionamentos homoeróticos entre personagens, oferece um espaço para explorar a sexualidade e a identidade de maneira que a mídia tradicional muitas vezes não permite. Isso possibilita que as fãs criem e compartilhem histórias que refletem suas próprias experiências e desejos, contribuindo para a diversidade e inclusão dentro das comunidades de fãs.

A plataforma *spiritfanfiction* oferece um espaço livre para publicação de textos autorais, no campo “Minhas histórias” onde é possível inserir e gerenciar os próprios textos. Ao clicar em “adicionar histórias” o autor é levado à página “Diretrizes de conteúdo”, em que estão definidas as responsabilidades e limites sobre os conteúdos das publicações, sob pena de exclusão dos textos e do perfil.

4.5 AS FANFICTIONS SELECIONADAS

No vasto universo das *fanfictions*, destaca-se um interesse particular nas obras “Me and the Devil” escrita por Ju_ks3 (Camellia Santorini) e “The Light of Your Darkness” de Nvsky_ (Nicole Vladsky). Ambas se destacam ao focalizar a transformação da personagem principal da saga Harry Potter, o icônico herói, em uma versão feminina. Essa escolha narrativa não apenas subverte as expectativas do público, mas também redefine os papéis de gênero dentro do contexto literário. Essas narrativas, cuidadosamente escolhidas por suas características únicas, são investigadas com destaque nas alterações em relação as expectativas heroicas atribuídas ao protagonista quando as heroínas são mulheres. Busca-se investigar possíveis esteriótipos de gênero contidos nos textos.

4.5.1 Dobrando o gênero

Dentro desse vasto campo, interessei-me especificamente pelas *fanfictions* *Me and the Devil* escrita por Ju_ks3 (Camellia Santorini) e *The Light of Your Darkness* de Nvsky_ (Nicole Vladsky) por focar suas histórias na alteração da personagem principal da saga Harry Potter, o próprio herói. Em ambos os textos, o protagonismo é uma versão feminina de Harry. Em ambas as *fanfictions* selecionadas para análise, Tom Riddle é o interesse amoroso das protagonistas. Sobre isso é importante apontar que as duas histórias também são identificadas por meio das TAGS pelo seu *shipp*³⁵ TOMARRY no *fandom* de Harry Potter. Como dito anteriormente, relacionamentos homoeróticos entre dois homens é identificado como *Slash/Yaoi*, no entanto ao fazer a protagonista se relacionar com Tom, o que se expressa é um relacionamento heterossexual, o que descaracteriza o subgênero literário *Slash/Yaoi*, de forma que optou-se pela associação com TAG FEM HARRY, o que caracteriza outra forma de elaboração do gênero dentro da literatura, o *gender bender*.

Alterar o gênero de personagens não é algo novo na literatura, ou nas artes, como na obra *Orlando* de Virginia Woolf, por exemplo, publicada em 1928. Nesta história, Orlando é um jovem aristocrata do século XVI que vive por volta de 350 anos testemunhando e participando de eventos históricos importantes da Inglaterra. Acompanhamos a personagem em suas

³⁵“*Shipp*” é uma gíria que se originou do termo “*relationship*” em inglês. É usada principalmente em comunidades online, como em *fanfictions* e *fandoms*, para indicar apoio ou torcida por um casal fictício ou real. O termo “*shipp*” é comumente mantido na forma original em textos em português para referir-se a essa torcida ou apoio a casais. Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Shipping_\(fandom\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Shipping_(fandom)). Acesso em 18/12/2023.

viagens, descoberta da própria escrita e também sua viagem na Turquia em que se torna mulher. Essa mudança de gênero não é explicada de forma científica, mas sim como parte da natureza fantástica da narrativa. De acordo com Felski (2003), Orlando é uma obra de referência nos estudos literários feministas, tornando-se “um texto *cult*. Estabelecendo paralelos entre a subversão de gênero e a astúcia da ficção” (p. 81, tradução nossa³⁶). A alteração do gênero da personagem principal é chamado *gender bender* e o termo é usado para descrever personagens que dobram ou quebram os papéis binários tradicionais de gênero ou desafiam as normas de masculinidade e feminilidade.

Comparando os retratos de Orlando como homem e como mulher, veremos que, embora se trate, sem dúvida, da mesma pessoa, há algumas mudanças. O homem mantém a mão livre para empunhar a espada, a mulher precisa usar a sua a fim de evitar que o vestido de cetim escorregue dos ombros. O homem olha para o mundo de frente, como se ele tivesse sido feito para servi-lo e criado a seu gosto. A mulher o observa de soslaio, com um olhar prenhe de sutileza, até mesmo de suspeição. Caso usassem as mesmas roupas, é possível que vissem o mundo de forma idêntica. (Woolf, 2014, p. 151)

Dobrar o gênero é um exercício criativo de reflexão sobre as expectativas e normas binárias. O trecho acima retirado do livro Orlando revela que há, na mesma personagem, diferenças ao portar-se frente ao mundo. Como se observa na citação entre a espada e o vestido de cetim há um conjunto de imposições sobre o gênero.

Indo além, Busse e Lothian (2017) no artigo *Bending gender: feminist and (trans)gender discourses in the changing bodies of slash fan fiction*, examinam as maneiras pelas quais as *slash fanfictions* usam mudanças de gênero para explorar críticas em relação à identidade de gênero e sexualidade na cultura pop, concentram-se especialmente nas *genderfuck fiction*, que utiliza elementos de ficção científica e fantasia para alterar e reimaginar os corpos sexuados e a diversidade de expressões de gênero dos personagens. As autoras exploram as diferentes maneiras pelas quais as *fanfics* transformam o gênero para desafiar algumas das convenções de representação na sociedade, argumentam que a tensão entre as demandas culturais e ativistas impulsiona o desenvolvimento de histórias de fãs. E concluem que, mesmo em *fanfictions* aparentemente apolíticas, como as mais românticas, as questões de gênero e sexualidade estão sempre presentes e, por isso, a análise crítica dessas histórias é valiosa para compreender as dinâmicas culturais e políticas da sociedade.

³⁶For example, Virginia Woolf's gender-bending novel Orlando, which had once inspired lukewarm responses from feminists, now became a cult text. Drawing parallels between the subversion of gender and the artfulness of fiction [...]. (Felski, 2003, p. 81)

Busse e Lothian (2017) apontam em *Bending gender* como a *fanfiction* é uma ferramenta poderosa para subverter as normas de gênero da cultura popular. A liberdade de reimaginar personagens e suas identidades de gênero, criando narrativas que desafiam ativamente as normas prescritivas, denotam como esta prática permite uma exploração criativa das possibilidades de gênero. Seja através de mudanças temporárias ou permanentes, físicas ou sociais, destacando a maleabilidade dos papéis de gênero e contribuindo para a evolução das discussões sobre identidade e expressão de gênero e sexualidade na sociedade. Neste sentido, Felski (2003) aponta que toda a literatura trata “de gênero no sentido mínimo de lidar com pessoas que são ou homens ou mulheres [...] além disso, que uma grande parte da literatura é ‘sobre’ gênero de maneira muito mais deliberada e autoconsciente” (p. 18). Ao realizar a dobra do gênero nas histórias a intenção é verificar os estereótipos presentes nos textos. Por esses motivos, optei por direcionar o olhar para as *fanfictions gender bender* que se centram no protagonismo feminino.

A primeira história selecionada foi *Me and the Devil*, escrita por Ju_ks3 (Camellia Santorini). É a primeira *fanfiction* em destaque na plataforma *spiritfanfiction* quando se busca pela TAG Fem Harry, por ter 339 comentários, favoritada por 1.048 usuários e visualizada 91.532 vezes³⁷. A narrativa tem seu início após os eventos do último livro da Saga Harry Potter, quando o protagonista matou o grande inimigo e livrou o mundo do mal. Para a autora, no entanto, ao matar Voldemort, o herói também perdeu seu companheiro de alma. Ao retornar para a casa deixada por seu padrinho, Sirius Black, Harry encontra uma carta em que toma conhecimento que Lorde Voldemort é, na verdade, seu companheiro de alma e que Dumbledore o manipulou para matá-lo e assim negar-lhe a possibilidade de ser feliz ao lado do seu grande amor. Mais que isso, Dumbledore é o grande inimigo que provocou a morte de diversas pessoas, assumindo os cuidados dos possíveis órfãos para roubar a herança desses. Harry, desnorteado, pede ajuda à Walburga Black³⁸ para transformá-lo em menina e enviá-la ao passado. Assim Harry torna-se Rowena Liliun Beaumont-Black e retorna 20 anos no passado, com 16 anos de idade, para Hogwarts, onde tem por missão vingar-se do mentor e casar-se com Voldemort. Neste passado, muitas coisas estão diferentes: não há Lorde das

³⁷Tanto a posição de destaque na página quanto a quantidade de comentários na *fanfiction* pode alterar, tendo em vista que este número se refere ao período em que selecionei o texto por preferência de favoritos e quantidade de comentários, em agosto de 2023.

³⁸Mãe de Sirius Black, padrinho de Harry Potter, Walburga na saga fonte é falecida, porém se faz presente por meio de quadro mágico preso à parede da casa da família Black.

trevas, nem Tom Riddle, mas Tom Marvolo Gaunt, um homem por volta dos seus 50 anos de idade, que busca poder por meio da política e não por magia das trevas. Rowena tem 16 anos e entra novamente para Hogwarts, mas, dessa vez, é selecionada para a Sonserina. Satisfeita com a escolha, Rowena passa a ser mais próxima da elite bruxa puro sangue e mostra-se interessada em participar nos costumes tradicionais destes. Ao longo dos 27 capítulos, publicados a partir maio de 2020 e concluída em maio de 2021, acompanhamos a protagonista em sua reconstrução para ser feliz ao lado do amado Tom, bem como sua busca por justiça e vingança contra o cruel Dumbledore que a fez sofrer tanto enquanto era Harry Potter.

A segunda *fanfiction* intitulada *The Light of Your Darkness – Tom Riddle*, escrita por Nvsky_ (Nicole Vladsky), é composta por 29 capítulos publicados entre setembro de 2020 e março de 2022, e não foi finalizada. É o segundo destaque na plataforma *spiritfanfiction* quando se busca pela TAG Fem Harry, por ter 437 comentários³⁹, favoritada por 757 usuários e visualizada 88.297 vezes. Na história, acompanhamos Hope Lilith Potter, a eleita, que é enviada à Hogwarts em 1942 para cumprir sua missão, designada por seu mentor, Dumbledore, de matar Tom Riddle quando este ainda é adolescente e assim salvar o mundo da crueldade do Lorde das trevas. Neste mundo alternativo, Hope retrocede 42 anos no passado. Nessa história, a segunda bruxa ainda não aconteceu e o plano do diretor é evitar que aconteça modificando o passado ao enviar a jovem, que pela primeira vez enfrentará os desafios sem seus fiéis amigos. Ocorre que ao chegar à Hogwarts de 1942, a protagonista se envolve amorosamente com o jovem Tom que imediatamente ao conhecê-la se encanta por sua beleza, cerca-a de forma possessiva e passa a chamá-la de “docinho”, que é o nome do primeiro capítulo. Hope encontra o diretor de então, Dippet, e entrega a ele a carta de recomendação de Dumbledore sobre sua situação de orfandade e transferência escolar. Dippet anuncia que ela será passada para guarda da família Potter e a submete ao chapéu seletor para escolha de uma das quatro casas que ficará. Hope torna-se uma aluna da Sonserina, da qual Riddle é monitor. A atração entre os personagens e a constante proximidade é a receita para longas descrições eróticas que compõem os capítulos.

³⁹Tanto a posição de destaque na página quanto a quantidade de comentários na *fanfiction* pode alterar, tendo em vista que este número se refere ao período em que selecionei o texto por preferência de favoritos e quantidade de comentários, em agosto de 2023.

4.5.2 O romance de formação e a formação da heroína

Francisco (2019) aponta a possibilidade de considerar a Saga Harry Potter como uma atualização do Romance de formação ou *Bildungsroman*. Isto porque, comumente, “o romance de formação irá retratar o período de amadurecimento de um jovem protagonista e como ele aprende a lidar com sua interioridade frente as adversidades do mundo” (Francisco, 2019, p. 41). Para a pesquisadora, a contemporaneidade de Harry Potter é evidente na forma como a obra aborda questões universais, como a importância da amizade, a luta contra a discriminação (trouxas e bruxos) e a exploração de temas morais complexos, em um elaborado cenário em que é refletir sobre dilemas éticos que ressoam no mundo real (Francisco, 2020).

Em “O Romance de Formação”, Moretti (2020), explora a natureza deste gênero literário e suas variadas configurações que assumiu nos países da Europa dos séculos XVIII e XIX. Aponta a obra “Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister”, publicada em 1795, pelo alemão de Johann Wolfgang von Goethe, como precursora do Bildungsroman. Neste livro de Goethe é retratada a jornada de crescimento e evolução nos aspectos espiritual, intelectual, moral, social, emocional e político do protagonista que dá nome ao título, em sua transição da juventude para a vida adulta. Moretti (2020) indica que esse gênero literário ajuda a compreender as transformações da modernidade e a transformação dos valores sociais, políticos e culturais que estruturam a vida social. É a modernidade por excelência,

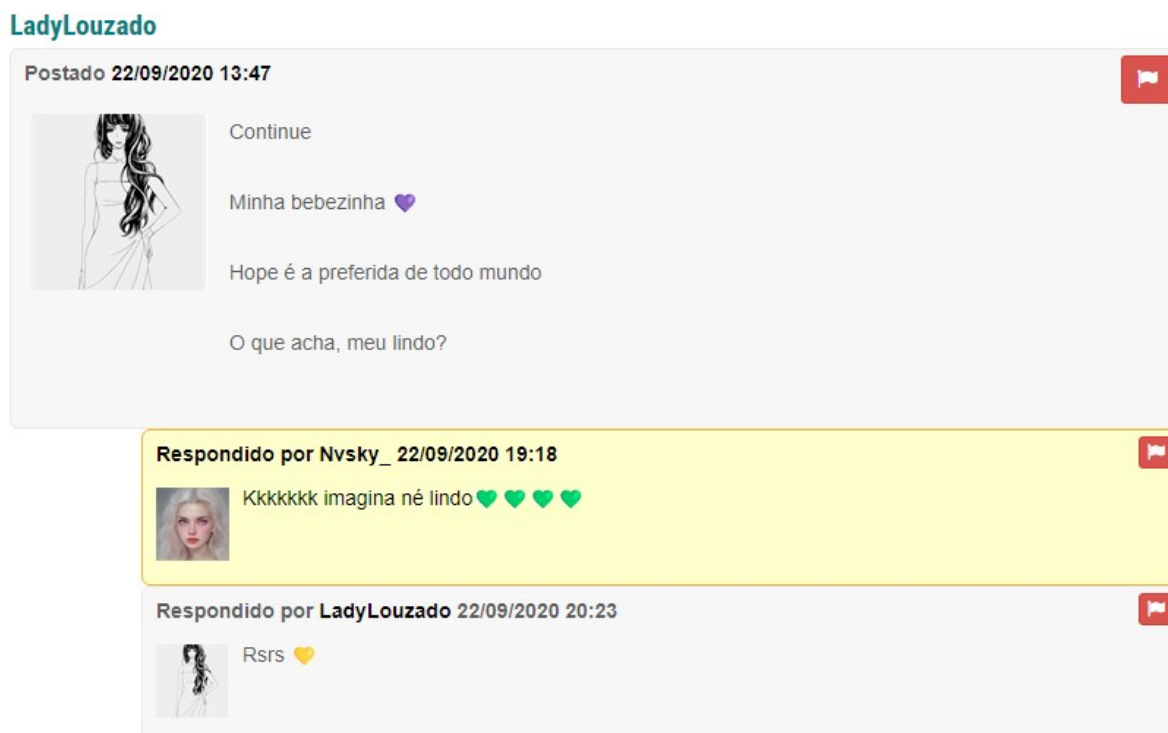
[...] porque a ideia que temos hoje sobre juventude passou a existir na sociedade europeia do século XVIII, junto da ideia de mobilidade. O romance de formação, portanto, seria a forma da juventude e da mobilidade. É interessante observarmos como o conceito de tempo aparece de forma bem marcada aqui: a juventude não dura para sempre, já que o tempo passa e as pessoas envelhecem. O romance de formação retrata especificamente esse fragmento temporal da vida de seus personagens e seu enredo trata da forma como a passagem do tempo dentro de uma determinada sociedade influencia na mudança e no amadurecimento de seus personagens. (Francisco, 2020, p. 41)

Por carregar traços inerentes às sociedades em que foram escritos, os *Bildungsromans* trazem especificidades em relação ao enfrentamento dos desafios colocados aos personagens. Especificamente quanto aos romances de formação ingleses, Moretti (2020) aponta que a infância é particularmente importante, bem como a perda dos pais e a busca por mentores para auxiliá-los na jornada. No material fonte, o processo de formação de Harry Potter de criança a

adulto é elemento central, seu processo de amadurecimento dos 11 aos 18, completando a saga com um aniversário a cada livro, de forma que acompanhamos como o personagem forma seu caráter gradualmente, lidando com suas motivações e desafios. Pode-se afirmar que as adversidades enfrentadas por Harry em sua jornada para sua formação enquanto homem também. Assim Lorde Voldemort é seu inimigo e está ligado a ele por uma profecia, suas vidas e mortes estão ligadas, mas é também o espelho do que não ser, o que os separa são suas escolhas. A partir da Ordem da Fênix acompanhamos a jornada de formação de Tom Riddle para Lorde Voldemort / Lorde das trevas, o que passa pela negação de sua humanidade ao dividir a alma em diversos pedaços na busca pela imortalidade, tornando-se a representação da crueldade, do desumano e da incapacidade de amar e ser amado.

Em comum, ambas as histórias trazem a personagem principal com 16 anos de idade, tanto Rowena Black (*fanfiction* 01) quanto Hope Potter (*fanfiction* 02) apresentam características próprias já desenvolvidas. Por serem textos que partem de um universo literário já definido, *fanfictions* não começam do nada, personagens são previamente conhecidos. Mais do que isso, numa mesma plataforma uma escritora pode partir dos próprios textos previamente publicados. É o caso da personagem Hope Lilith Potter, por exemplo. Sua autora, Nvsky, possui 62 histórias publicadas, todas na categoria Harry Potter, nas quais em doze delas Hope é a personagem principal. Nos comentários do primeiro capítulo, intitulado “Docinho”, suas leitoras dão as boas-vindas à personagem conhecida.

Figura 17 – Comentário LadyLouzado *The Light of Your Darkness* de Nvsky_



Fonte: *spiritfanfiction.com* (2023)

Nessa história, Hope é descrita como uma personagem que, ao lado dos amigos, viveu aventuras e enfrentou grandes perigos, que não são especificados. O que se sabe dela é que é uma garota excepcional:

Dona de uma doçura inexplicável, de um coração grande, uma lealdade mortal e de uma valentia incomparável, Hope era a combinação perfeita para que o plano do velho Dumbledore desse certo...Hope era muito mais que uma garota normal, era como um diamante que poucos tinham o que era suficiente para tocá-lo. (Nvsky_, *spiritfanfiction*, 2020)

Como parte de sua missão de eliminar Voldemort, ela é enviado por Dumbledore ao passado, de forma que terá a mesma idade que Tom Riddle. Sua aparição é sempre sentida com admiração e desejo, ela encanta a todos imediatamente, e não precisa de esforço algum para cativar seu par romântico, basta aparecer:

Hope abre os olhos um tanto quanto exitante e instantaneamente dá de cara com um par de olhos azuis intensos, a olhando de perto, muito perto, deixando Hope imediatamente vermelha por estar sendo observada com tanta atenção pelo belo garoto.

- Está perdida, docinho? - a voz profunda e grossa saí dos lábios levemente carnudos e vermelhos bastante umidificados do rapaz, deixando a garota um

tanto...curiosa e assustada...já ouvira essa voz antes. (Nvsky_, *spiritfanfiction*, 2020)

A personagem causa apenas boas impressões, como ao se apresentar ao diretor de Hogwarts, Dippet:

- Me chamo Hope Lilith Potter, Senhor diretor e isso aqui é para você - pega a carta em suas mãos a entregando sorrindo alegre para o homem que instantaneamente sorri para a menina, um dom de Hope, fazer as pessoas sorrirem apenas com o seu sorriso, Dumbledore vivia a dizendo que seu sorriso era onde toda a sua energia boa se concentrava, na verdade o homem nunca viu nada medonho em Hope Potter...nem ninguém...nem ela mesma.

O homem lê a carta com atenção e olha novamente para a menina nervosa, que enrolava uma mecha de seu cabelo castanho liso em seus dedos...ele a achou meiga...muito meiga. (Nvsky_, *spiritfanfiction*, 2020)

Sua saga, a cada capítulo, é seguida de descrições de como é bela, meiga, gentil, sensual, irresistível. A personagem é um caso interessante para apontar um padrão recorrente e muito criticado presente no campo da *fanfiction*, o da *Mary Sue*, aqui tratado como alegoria de autoria feminina. Como abordado anteriormente, trata-se de uma personagem feminina mal caracterizada, que geralmente é apelidada pelo nome do autor ou é fortemente baseada nela. Para os críticos, aponta Wilson (2021), a *Mary Sue* pode se tornar cansativa quando é usada como um recurso de escrita repetitivo e o seu uso dificulta a construção de um enredo forte e relevante. Por outro lado, para a autora, este tipo de personagem é um exemplo da forma como a *fanfiction* interfere e questiona a “maneira apropriada” de escrever ficção. Além de afetar a forma de construir narrativas nos textos da cultura de massas, seu uso permite também que as autoras explorem questões pessoais e afetivas, reimaginando mundos e personagens de uma maneira que não é necessariamente realista, mas que abre espaço para novas formas de pensar a literatura e a identidade (Wilson, 2021).

Uma crítica possível a forma de ver a *Mary Sue* como uma representação mal elaborada da escritora reside no fato de ser uma denominação misógina voltada majoritariamente à personagens femininas criadas por mulheres⁴⁰, dado que sua origem nos *fandoms* de ficção científica nos conta isso. O risco de aceitar ler um texto a partir de uma alegoria de autoria é buscar no literário rastros de quem escreve, de negar as escolhas e a agência de sua autora, igualmente daqueles que leem, como se o consumo daquela *fanfiction* não fosse fruto de escolhas do que se quer daquele texto. As noções de autoria discutidos anteriormente com base em Barthes (2004) e Foucault (2006) podem nos ajudar a pensar que o autor não é um

⁴⁰Sua versão masculina, *Gary Stu*, caracteriza-se por ser inatingível e de um poder onipresente e completamente inatingível (Neves, 2011, p. 164)

gênio deslocado de sua formação histórica. A *Mary Sue* é parte da construção da história da *fanfiction* e da cultura de massas, é uma recorrência narrativa deste tipo de texto, mas também uma alegoria de quem escreve a personagem. Neste sentido, realizar a crítica a partir da alegoria, nos alerta Felski (2003) citando Cheryl Walker, é um risco de cair numa “superfeminização” e/ou “subfeminização”:

Em vez de matar o autor ou ler as obras literárias como alegorias da autoria feminina, os críticos feministas estão agora mais propensos a optar pelo que Cheryl Walker chama de “terceira posição”. Essa visão, escreve ela, “não afirma ingenuamente que o autor é um gênio originário, criando objetos estéticos fora da história, mas não diminui a importância da diferença e da agência nas respostas das escritoras às formações históricas.” **Podemos reconhecer que as autoras foram elas mesmas autoras—ou seja, moldadas por uma multiplicidade de forças sociais e culturais que excedem seu alcance – sem negar, portanto, sua capacidade de agir e criar.** Da mesma forma, podemos incluir o autor em nossas leituras de obras literárias sem reduzir a literatura à autobiografia ou presumir que esses vínculos determinam o significado da obra de uma vez por todas. A autoria é um fio na trama do texto, e não uma chave mágica para desvendar seus mistérios. O truque, como diz Elaine Showalter, é evitar a “superfeminização”, a crença de que tudo na escrita das mulheres pode ser explicado pelo gênero, bem como a “subfeminização”, a completanegligência dos sinais de gênero nos textos das mulheres. (Felski, 2003, p. 95)⁴¹

A formação da personagem Hope em *The Light of Your Darkness – Tom Riddle*, parece ser atravessada pela expressão de sua sexualidade, a possibilidade de exercê-la completamente e sem julgamentos. De forma que a personagem experimenta outras relações, além de Tom. No capítulo 27, por exemplo, Hope tem um encontro sexual com a amiga Ana Abbott:

—Sim, mommy, cuide de mim, por favor – a moreninha a pede manhosa revelando seus seios aos olhos atentos da lufana, era erótico, muito erótico, agora ela entendia o porquê do terrível Tom Riddle ser completamente insano nessa garota, ela era... um conjunto de fetiches montados em uma pessoinha pequena e manhosa. (Nvsky_, *spiritfanfiction*, 2020)

⁴¹Rather than either killing the author or reading literary works as allegories of female authorship, feminist critics are now most likely to opt for what Cheryl Walker calls a “third position.” This view, she writes, “does not naively assert that the author is an originating genius, creating aesthetic objects outside of history, but does not diminish the importance of difference and agency in the responses of women writers to historical formations.”⁵ We can recognize that female authors have themselves been authored—that is to say, haped by a multiplicity of social and cultural forces that exceed their grasp—without thereby denying their ability to act and to create. Similarly, we can factor the author into our readings of literary works without reducing literature to autobiography or assuming that such links determine the meaning of the work once and for all. Authorship is one strand in the weave of the text rather than a magic key to unlocking its mysteries. The trick, as Elaine Showalter puts it, is to avoid “over-feminization,” the belief that everything in women’s writing can be explained by gender, as well as “under-feminization,” the complete neglect of signs of gender in women’s texts. (Felski, 2003, p. 95)

Quanto a Rowena Black, algo importante sobre ela é que ela *foi* Harry Potter. Ela passa por uma transição mágica de homem para mulher. Como aontado anteriormente, esta *fanfiction* se inicia logo após o jovem matar e morrer com Voldemort, cumprindo assim sua profecia que dizia “nenhum dos dois pode viver enquanto o outro sobreviver”. Ao voltar à vida, Harry vai à casa do padrinho Sirius Black (que lhe deixou a mansão de herança) e encontra documentos que provam que Alvo Dumbledore o manipulou e, ainda, que este lhe impediu de viver com seu companheiro de alma, o Lorde das trevas. Ao contrário do que se dá no último livro da saga, Harry não segue sendo amigo de Rony e Hermione, enquanto o vilão é Dumbledore.

Harry se odiava por ter sido tão ignorante. Se ele tivesse feito o teste de herança mais cedo, ele poderia ter consertado Tom. E ele nunca iria imaginar que Granger e a família Weasley estavam roubando de seus cofres. Nem em seus sonhos mais loucos ele poderia sonhar com Alvo usando seus assentos no *wizengamot*⁴². Eles usaram Harry, o tinham feito de uma mera peça de xadrez, odiava cada um deles. E ele se certificaria de vingar o seu falecido companheiro. (Ju_ks3, *spiritfanfiction*, 2020)

Magoado e pensando ter sofrido – e cometido – uma grande injustiça, Harry pede ajuda à matriarca da casa Black, Walburga, para que o transforme em mulher e lhe envie ao passado para que possa reconstruir sua vida ao lado do seu predestinado Tom Riddle e se vingue daqueles que o manipularam. Rowena tem a vivência e os traumas de Harry, mas após sua transição ela terá uma adolescência feminina e dentro de uma família rica e tradicional do mundo bruxo. Neste sentido, sua jornada enquanto mulher é explorada na *fanfic*:

Quando Rowena era Harry Potter, não existia o sentimento de ser vaidoso, ele se preocupava apenas com a guerra e em se manter vivo.

No entanto, depois de se transformar em uma bela jovem, Walburga a tinha ensinado que a aparência abria portas.

A parte mais dolorosa das novas mudanças, eram o seu gênero. Depois do ritual ter sido realizado - com ajuda de Monstro⁴³ - Harry acordou com um corpo totalmente novo e diferente do seu antigo. Foi um processo muito lento para ele aceitar o seu novo eu, toda vez que o ex-Potter olhava seu corpo no banho, corava. (Ju_ks3, *spiritfanfiction*, 2020)

Rowena, sob a guia de sua nova mestre, aprende a se vestir e a se portar como mulher aprendendo, assim, a ser mulher, adaptando-se ao novo corpo, mas também ao que se espera

⁴²O Wizengamot seria a Suprema Corte dos Bruxos, é parte da estrutura de governo do mundo mágico, no qual Alvo Dumbledore é o Bruxo Presidente. Embora nunca tenha sido definido diretamente nos livros, o Wizengamot é aparentemente um Conselho dos bruxos mais respeitados, e pode ser algo paralelo à Suprema Corte no mundo dos Trouxas. Fonte: https://pt.wikibooks.org/wiki/Guia_dos_Trouxas_para_Harry_Potter/Magia/Wizengamot. Acessado em 02 de janeiro de 2024.

⁴³Elfo escravizado com função doméstica na casa Black. A escravização de elfos é elemento presente na Saga Harry Potter.

dela enquanto moça de uma família tradicional. O feminino no texto é um devir e uma performance. Harry torna-se mulher e Rowena busca as ferramentas da feminilidade para isso. A personagem e Tom Riddle se aproximam quando esse se torna seu professor na Escola de Magia Hogwarts, onde ele também é o diretor da Casa Sonserina. Sua forma de exercer poder é por meio da política, tendo conquistado então diversos acentos nas instituições do mundo bruxo. Ele pede sua mão por meio de uma tradição das casas nobres, em que o patriarca da família deve aprovar o matrimônio com antecedência, que é selado num contrato de casamento que não pode ser quebrado. Esses elementos sobre tradição são parte do universo alternativo criado pela autora da *fanfiction* e não estão presentes na obra fonte.

Algo a se pontuar sobre as duas *fanfictions* é que ambas logo resolvem a situação de orfandade de suas protagonistas. Hope é imediatamente enviada à família Potter para que sua adoção ocorra, e Rowena é acolhida pela família Black. No romance de formação inglês, o órfão acaba por exercer uma função na jornada de amadurecimento do personagem. Moretti (2020) afirma que a perda dos pais é uma situação que catalisa a entrada do personagem no mundo adulto. Sem a proteção e orientação dos pais, o órfão é obrigado a desenvolver habilidades e características necessárias para sobreviver e progredir na vida adulta, incluindo a busca pela identidade e o desenvolvimento de um senso de independência. Esse processo é muitas vezes retratado como doloroso e solitário, e os órfãos frequentemente recorrem a mentores substitutos, como professores ou parentes distantes, para ajudá-los em sua jornada de formação. Além disso, essa perda pode ser vista como um símbolo de uma mudança mais ampla na vida do personagem, envolvendo uma transição da inocência para a experiência, e do mundo protegido da infância para a complexidade do mundo adulto. O órfão, portanto, tem um papel importante no romance de formação como um ponto de partida para a formação de um personagem central (Moretti, 2020).

Quanto à Rowena, sua adoção tem consequências narrativas muito importantes, dado que ela não só se torna uma Black, como sua casa em Hogwarts passa a ser Sonserina, ao contrário de Harry que era da Grifinória. Enquanto em Grifinória a coragem, bravura, determinação, ousadia, nobreza e cavalheirismo são atributos dos seus alunos, na Sonserina o desprezo pelas regras, determinação, criatividade, orgulho, astúcia, ambição e autopreservação são os elementos que definem os valores da Casa⁴⁴, de forma que a caracterização do que faz a

⁴⁴Fonte: <https://harrypotter.fandom.com/pt-br/wiki/Sonserina>; <https://harrypotter.fandom.com/pt-br/wiki/Grifinoria>. Acessado em 18 do dezembro de 2023.

jornada de Harry heroica praticamente não se identifica aqui. Pode-se dizer que ela fica órfã daqueles que foram seus mentores no passado e busca em Walburga uma jornada própria. A família Black ocupa, em parte, o lugar que os tios de Harry, os Dursley, embora de forma acolhedora e amável, mas Walburga ocupa também o lugar de Dumbledore como mentora da menina.

A figura dos “tios” é característico, pois são personagens que preenchem o vazio deixado pelos pais ausentes ou inadequados. Os tios representam um modelo alternativo de parentesco, que mantém o princípio hereditário e familiar, mas que se adapta à necessidade de justiça e equidade na resolução dos conflitos em que os personagens se encontram. São, assim, um recurso narrativo que permite a resolução dos conflitos e a promoção da justiça de uma forma que não colide com o princípio hereditário-familiar caro à sociedade inglesa (Moretti, 2020).

Nesse sentido, a protagonista de *Me and the Devil - Tomarry* terá sua própria história de formação, mas Rowena busca ser feliz sendo uma mulher, tendo uma família que acolhe, vivendo um romance com seu parceiro de alma, objetando o uso da violência de qualquer forma, ainda assim buscando justiça contra seus algozes. Sua jornada heroica inclui não viver mais provações.

4.5.3 Heroínas e suas missões

Enquanto Hope tem por função matar o Lorde da Trevas encontrando sua versão jovem, ainda não transmutada em algo desumano e maligno, Rowena destoa ainda mais do cânone por fazer de Dumbledore o verdadeiro inimigo. O mal é algo a ser combatido nas três histórias, no entanto, para as fanfiqueiras em questão a forma que essa luta se dará pode dizer algo sobre as histórias em que as heroínas são elas.

Na saga, o amor exerce um papel importante para que Harry vença o mal. Para Francisco (2020)

Harry Potter é uma série de livros que fala, sobretudo, sobre a salvação do próximo pelo amor. Harry derrotou Voldemort com apenas um ano de idade porque sua mãe, em nome do amor que sentia por seu filho, se sacrificou para salvá-lo. Posteriormente, por conta do amor que sente por seus amigos, Harry também entrega sua vida a Voldemort. É por amor que Harry retorna dos mortos [...] (2020, p. 98)

Hope Potter (*fanfiction 01*) ao encontrar Tom Riddle logo engata um relacionamento baseado em obsessão e erotismo. Tom, que também é monitor da casa Sonserina, passa a acompanhar a protagonista por todos os lados e a isola de ter outros interesses além dele. Hope exerce poder de atração tão grande em Riddle, que em três dias após terem se conhecido ele se diz apaixonado por ela. Não acreditando na intensidade desse sentimento, Hope acredita que ele esteja sob efeito da poção de amor *Amortentia*. ao que ele, para provar que sua paixão era autêntica, e não magicamente influenciada, de forma que se compromete a ficar sete dias distante dela, inclusive para deixá-la livre para conviver com os familiares que conheceu e fazer novas amizades. Isso é visto por ela como um sacrifício que o assassino de seus pais jamais faria por amor.

Riddle observava sua pequena caminhar ao lado do ridículo do Potter, ele queria ir até lá e a trazer em seu ombro para se sentar em seu colo, mas, ele agora teria que ficar sete longos dias sem por as mãos no corpinho pequeno e bonito de Hope, ah ele mal conseguia se conter, seus pés tentavam o forçar a se levantar e ir atrás do doce e sua mente dizia para dar espaço para seu docinho, que ela seria sua mesmo que demore sete dias, ela seria dele pela eternidade.

—Ela acha que estou sob Amortentia e me pediu para tomar o antídoto e esperar uma semana para ver o efeito do maldito antídoto – ele confia aos colegas.

À medida que os laços entre o casal se estreitam e Tom se dedica em expressar seus sentimentos à Hope, o futuro Voldemort experimenta mudanças. No capítulo 15 “Banho” consiste em uma descrição erótica em que Tom e Hope banham-se juntos e ele lava os cabelos dela. A consequência é sentida cinco décadas depois:

– CINCO DÉCADAS À FRENTE -

—Maldita – Voldemort derruba alguns móveis de sua mansão ao ter visões de Hope Potter em seu passado como Tom Riddle ... ele sentia ...sentia algo dentro dele em que ele nunca havia sentido antes. Ele visualizava o sorriso dela em sua mente, sentia o sabor dos lábios dela em seus lábios e o homem sentia o cheiro dela...por Salazar ele queria matar aquela bruxa atrevida por o enfeitiçar dessa forma.

—Eu a odeio...a odeio – ele esbravejava fervendo de ódio por não tirar o bendito sorriso de sua mente...Hope Potter...sua maldita manhosa. (Nvsky_, *spiritfanfiction*, 2020)

O que é definido à Hope como missão não será cumprido da forma designada. O que se percebe é que a personagem derrotará o Lorde das trevas por meio do amor. Fazendo com que Tom Riddle nunca se transforme no grande vilão que assombrará o futuro. É o que se pode imaginar, pois a história *The Light of Your Darkness* não recebeu um capítulo de conclusão.

Algo característico da própria *fanfiction* é o não saber, pois como aponta Jamison (2017) *fic*s deixam de ser atualizadas, os *sites* deixam de existir, ou os autores retiram seus textos das plataformas. Não há como prever se uma história será finalizada, nem mesmo se ao ser retirada a leremos novamente.

Pensando o romance de formação feminino, Felski (2003) traz à discussão autoras que se debruçaram sobre o tema, em que o enredo amoroso parece ser quase uma regra,

Susan Fraiman, que destaca as dificuldades que residem na própria noção de um *Bildungsroman* feminino. No romance vitoriano, a heroína encontra poucos mentores; seu movimento no mundo é cercado de restrições e proibições; seu professor geralmente é seu marido; a afiliação triunfa sobre a ambição. Muitas outras estudiosas feministas, incluindo Nancy Miller, Rachel Blau du Plessis, Patricia Meyer Spacks e outras, também mostraram como, em diferentes períodos e tradições nacionais, a ação feminina é restringida e contida pela onipresença do enredo amoroso. (Felski, 2003, p. 100)

Harry Potter é salvo pelo amor, porque Hope não poderia também? O enredo amoroso nesse caso é uma forma de “consertar” o vilão, mas também a impacta o que a personagem pensa sobre o mal ao ver que seu alvo, o Lorde das trevas, não o é rapaz ciumento pelo qual se apaixona, o mal é uma construção. Ela se deixa ser amada e isso o transforma, embora talvez nunca saibamos o quanto. Mas isso importa pouco, *The Light of Your Darkness* é uma aventura erótica centrada em Tom Riddle e é lida por leitores e leitoras seduzidos por sua figura.

Em *Me and the Devil*, a protagonista Rowena tem por missão desmascarar e condenar Dumbledore e seus seguidores. Ela o fará não por meio da violência, mas por meio do conhecimento que obteve enquanto Harry Potter e dos tribunais de justiça do mundo bruxo. Algo a se destacar em ambas *fanfictions* é a rejeição da violência: Hope Potter é descrita como alguém “não mataria nem uma mosca” de tão doce e inocente (Nvsky_, *spiritfanfiction*, 2020).

Rowena por sua vez, é descrita como alguém que abomina o heroísmo e todo sofrimento que passou até exterminar Voldemort. Sua ida ao passado sempre teve por função “poder ter chance de ser e fazer as pessoas felizes, inclusive seu companheiro” (Ju_ks3, *spiritfanfiction*, 2020). A vida heroica de Harry é tomada pela personagem como um período de turbulência e suplício ao qual não teve paz e não pôde viver sem passar por constantes provações.

O chapéu seletor riu para que todos presentes escutassem. “Você é extremamente poderosa, e com sede de vingança, claro, claro. Oh, o que temos aqui, muita astúcia. Eu sei exatamente onde você pertence e espero grandes coisas da senhorita, assim como o seu companheiro” (Ju_ks3, *spiritfanfiction*, 2020).

Ora, pode-se dizer que é essa a definição do *Bildungsroman*. Como lembra Moretti (2020), é por meio dos desafios e sofrimento que o herói forma seu caráter. No entanto, após envolver-se romanticamente com Tom, encontra nele um parceiro que a ajudará a provar a crueldade de Dumbledore. Antes do casamento, Rowena revela ao parceiro seu passado como Harry, suas ações contra Voldemort e sua transição para a mulher do presente. Como resultado, é acolhida e Tom inicia investigações contra o inimigo que agora tem em comum.

Para Rowena e Tom o diretor se utilizou da solidão do garoto para transformá-lo em uma arma. Forçá-lo ao heroísmo foi uma forma de subverter os costumes bruxos tão odiados pelo diretor.

O diretor com ajuda de outras pessoas, criaram uma arma. Isso era o que definia Harry Potter. Ele foi feito de escravo, saco de pancadas e um instrumento para utilizarem como quisessem. Harry foi manipulado para o matar, o garotinho abusado matou seu companheiro de alma. Dumbledore o tornou um monstro, sua outra pessoa era um ser sem nenhum tipo de humanidade. Ele nem tinha mais alma. Aquelas ações do futuro só ajudaram para o desconfiar mais ainda do diretor. Harry Potter tinha se tornado Rowena Black para os salvarem do que poderia ter acontecido novamente no futuro. (Ju_ks3, *spiritfanfiction*, 2020).

Ao contrário de Harry, Rowena parece não ter vontade, nem capacidade para a liderança, entregando sua inteligência a serviço do esposo, o qual ela promete fazer o ser mais poderoso da terra bruxa

Claro que Rowena nunca seria para comandar, ela não tinha o melhor espírito de líder, isso ela deixava completamente para Tom. Mas ela queria ser sua igual, ela desejava ser ouvida por seu companheiro, quando ele fosse vitorioso.

Ele (Tom) viu a inteligência, a astúcia, o poder mágico que não era nada menos que intoxicante e aquele estranho fio de atração que os ligavam. Ela era aberta a falar sobre tudo o que lhe convinha, mas nunca seria uma comandante ou líder, ela tinha um alto desejo de ser ouvida e nada mais que isso. (Ju_ks3, *spiritfanfiction*, 2020).

A protagonista não confronta os problemas diretamente, utiliza-se do nome nobre da família para que o futuro não aconteça como na história de Harry Potter. Cortejo e casamentos são uma realidade aqui, ainda assim, há a vontade da protagonista e nada é forçado na relação com Tom. Nem mesmo o casamento: “- *É claro que eu quero que você me corteje! Eu gosto de ti, e você não faz ideia do quanto. - ela responde chorosa*” (Ju_ks3, *spiritfanfiction*, 2020). O enredo de casamento tão tradicional é contraditoriamente subversivo quando se pensa que a

jornada de Rowena é fazer o que não pôde enquanto era Harry Potter, ser feliz com seu parceiro de alma, e, como afirma Felski (2003), não necessariamente uma trama matrimonial é ruim para as mulheres

A ubiquidade dessa trama durante grande parte da longa história do romance pode representar um problema para estudiosas feministas; no entanto, é difícil argumentar que toda obra de ficção que se encaminha para o casamento está impondo uma visão de mundo definida pelos homens sobre leitoras femininas desprevenidas. Na verdade, como alguns críticos destacaram, um gênero como o romance revela muito mais sobre as fantasias das mulheres do que sobre as dos homens; ele não reflete simplesmente os papéis de gênero atuais, mas os recria e remodela imaginativamente à luz dos desejos de suas leitoras. Daí o motivo persistente do herói romântico que é insensível mas cuidadoso, magneticamente masculino, mas impossivelmente acolhedor. O romance, nos termos de Janice Radway, serve a uma função compensatória; ao oferecer uma fantasia de amor incondicional, de ser o objeto da atenção ansiosa e ávida de um homem, ele atende a necessidades e desejos que muitas vezes são inculcados nas mulheres e que podem permanecer não satisfeitos em suas vidas cotidianas. (Felski, 2003, p. 114, *tradução nossa*⁴⁵)

Rowena gosta das tradições, porém, faz pequenas manipulações para que suas vontades sejam cumpridas como quando estimula o casamento de Sirius. Ela o faz para evitar os problemas futuros que ele terá sendo amigo de Tiago Potter (que não é mais seu pai na história). Ela diz a Orion Black, seu pai adotivo, mas também pai de Sirius e Regulus, que Lionel Yaxley é um bom parceiro para ele. E assim, ela maneja que sejam feitos contrato de casamentos para ele com famílias puro-sangue, afastando-o de sua rejeição pela tradição. Sua ideia é tirar todos do seu caminho.

—Papai, Sirius é menor de idade, você legalmente pode fazer qualquer coisa que ache que é bom para ele. Com certeza ele iria preferir se relacionar com um homem. Orion estava a ponto de falar algo, mas a herdeira beaumont interveio.
—Você sabe, na sociedade bruxa é muito comum termos relacionamentos homoafetivos, e para produzir um herdeiro, ele poderia muito bem recorrer a poções.
- Rowena encolheu os ombros. (Ju_ks3, *spiritfiction*, 2020).

Aqui também se evidencia algo comum nas *fanfictions* que é Mpreg, *male pregnancy* ou gravidez masculina, algo que é parte dos subgêneros que brincam com gênero e os corpos generificados. Sem qualquer escândalo, Sirius engravidará de seu parceiro logo após o casamento.

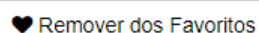
⁴⁵Nor, finally, can we simply assume that any example of a marriage plot is bad news for women. The ubiquity of this plot during much of the long history of the novel may pose a problem for feminist scholars; yet it is hard to make the case that every work of fiction that moves toward marriage is imposing a male_x005F_xfff defined worldview on unsuspecting female readers. In fact, as some critics have pointed out, a genre such as the romance novel reveals much more about women's fantasies than about men's; it does not simply reflect current gender roles but imaginatively reworks and reshapes them in the light of its readers' desires. Hence the persistent motif of the romantic hero who is callous yet caring, magnetically masculine yet impossibly nurturing. The romance, in Janice Radway's terms, serves a compensatory function; in offering a fantasy of unconditional love, of being the object of a man's eager attention and anxious solicitude, it caters to needs and desires that are often inculcated in women and yet that may remain unfulfilled in their everyday lives. (Felski, 2003, p. 114)

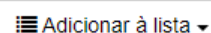
Sobre Regulos, a autora pede ao *fandom*, nos comentários que decidam com quem casá-lo. Fica decido, num placar de 5 votos contra 3, a opção 1, formando os casais Regulos Black e Severo Snape e Remus Lupin e Rabastan.

Figura 18 – Notas do Autor: Ju_ks3 solicita que leitores decidam os casais

Escrita por: **Ju_ks3**

 Seguir Usuário

 Remover dos Favoritos

 Adicionar à lista



Notas do Autor

Vocês precisam decidir os pares:

1. [RegxRab] • [RemxSev]

2. [RegxSev] • [RemxRab]

Deixando claro que independente de quem forem emparelhados, pretendo tornar Severus e Rabastan os submissos (isso não significa que eles não terão voz,ok?).

Capítulo 12 - Chapitre douze

Fonte: *spiritfanfiction.com* (2023)

A recorrência da autora em formar casais, em que uma das partes é submissa e a outra dominante, não passa despercebida pelos leitores. Comentando o capítulo 19 em que ocorre o casamento de Rowena e Tom Gaunt, onde as cores de cada um são rosa e azul, respectivamente, a leitora comenta:

Figura 19 – Comentário da leitora Sipi1

Sipi1

Postado 21/06/2020 22:09



Amei a história e o casamento deles. Mas, sinceramente meu lado feminista incomodou quando Tom foi descrito como a parte dominante e Rowena como a submissa. Além disso, as luzes que surgiram foram diferentes. Para os Malfoy, que representavam Tom foi azul. E para os potter, que representavam Rowena, foi rosa.

Achei bem sexista padronizar as cores dessa maneira e assumir que o casamento é um ato de submissão feminina e prova da dominância masculina. Espero que possa rever seus preceitos. Aliás, não quero que entenda que estou militando. Só quero que entenda que existem fatores misóginos extremamente imbuídos na sociedade atual e nos sujeitamos a eles sem notar. Inúmeras mulheres lutaram por seus direitos e cabe a nós, suas filhas, garantirem que sua luta e morte não tenha sido em vão.

PS: não sei se vc é menino ou menina ou não binário, mas de qualquer forma espero que entenda o que quero dizer.

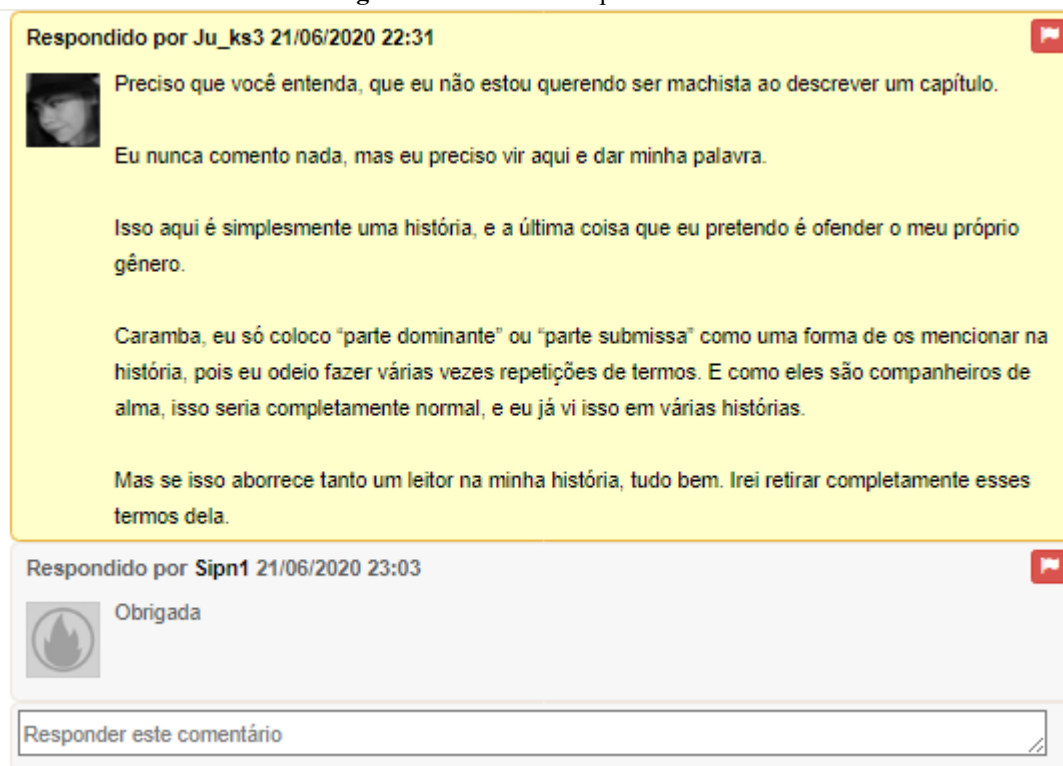
Fonte: *spiritfanfiction.com* (2023)

Ainda que nos os leitores e leitoras enfatizem constantemente como as autoras escrevem bem, os elogios também falam da história, da qualidade da escrita que os fãs apreciam, mesmo assim não há como não ser cobrado pelo *fandom*, principalmente com assuntos em relação à diversidade, violência ou inadequação da classificação etária de um texto, o que não é caso aqui. Mas é interessante observar como a leitora se incomoda com os símbolos de submisso e dominante lidos como masculino e feminino.

Neste ponto, é pertinente retomar as discussões sobre autoria que foram abordadas anteriormente. Isso porque a *fanfiction* parece desafiar a noção de autoria no ponto crucial em autoridade e autoria se ligam pela possibilidade responsabilização. A autoridade se situa no campo do regime de propriedade, nos direitos autorais, do qual não se pode dizer que a *fanfic* participe. Uma vez que a própria plataforma não permite a monetização de textos inspirados em obras já licenciadas, nem disponibiliza formas de se cobrar os leitores mesmo se as histórias sejam fora de qualquer universo literário já estabelecido. De forma que a única pessoa a “lucrar” com Harry Potter é sua escritora, J. K. Rowling, e aqueles que a comercializam sob sua permissão. Esclarecido que Ju_ks3 possivelmente não participa do mercado que se beneficia da venda de narrativas, isso não quer dizer que não pode ser responsabilizada pela história que escreve e publica. Nos lembra Foucault (2006) que as formas de controle sobre o discurso são de ordens variadas, e ser chamada de machista num momento em que isto não significa coisa boa, gera constrangimento.

A concepção Foucaultina da autoria, função-autor, está ligada à sua noção de sujeito, no qual este é resultado do entrecruzamento entre discurso, história e sociedade em relação ao poder (Foucault, 1996), e ainda que as sociedades encontram formas de controlar, selecionar, organizar a produção do discurso. Claro, a ficção participa desse discurso. O que o comentário da leitora Sipn1 parece revelar é o desagrado em relação à associação de símbolos usualmente ligadas ao feminino à submissão, é o reforço de estereótipos de gênero que diminuem a luta das mulheres contra a misoginia. Ainda que um comentário não seja uma punição exemplar, tem certo efeito disciplinador sobre a escritora. Ter seu texto associado ao machismo não pareceu nada agradável a autora que não só se defendeu em seu espaço de resposta, como não repetiu a palavra submisso e dominante nenhuma vez depois do capítulo 19.

Figura 20 – A autora responde ao comentário



Fonte: *spiritfanfiction.com* (2023)

A autora defende-se e informa que é um recurso da escrita para evitar repetições. A partir do capítulo 19, a palavra “submisso” não aparece mais, ou seja, a leitora Sipi1 conseguiu ser ouvida pela escritora. No entanto, o padrão narrativo estabelecido na *fanfiction* em relação às dinâmicas matrimoniais ainda está lá, em que o lado submisso é o que perde o nome da família, tem os filhos (mesmo que homens possam engravidar), mas também são personagens em que as dores sofridas no cânone são compensadas com amor e cuidado pelo parceiro “dominante”. É o caso de Rowena, mas também o de Sirius e Severus Snape.

Severus Snape (passivo) que se casa com Regulus Black (dominante):

Severus estava concentrado. Suas mãos pálidas com dedos longos deslizavam por suas pernas esbranquiçadas, massageando com um creme hidratante.

Regulus admirava calado, o corpo do seu marido.

Após o matrimônio, o agora então Lorde negro, percebeu as mudanças significativas em Severus.

O ex Snape se tornou mais cuidadoso com seu corpo e não agia com frieza e deboche contra si.

Severus parecia mais suave e relaxado. Na verdade, foram dois longos anos para que seu marido confiasse totalmente em si e mostrasse sua verdadeira personalidade.

Para Regulus, foram três anos para notar seu amor, sua paixão e desejo por Severus.

O Black passou muito tempo observando as ações de seu marido na escola, seu

comportamento solitário e sua visível inteligência. E também, o próprio Black se pegou admirando a forma esbelta do outro.

- Oras Sev, deixe de resmungar, são apenas crianças. - Rowena fala, divertida com seu amigo gestante.
Severus Black estava grávido do segundo filho de Regulus, não precisava falar que os hormônios estavam o deixando louco. (Ju_ks3, *spiritfanfiction*, 2020).

Na figura 21, a autora expõe em sua nota os motivos pelos quais dá à Severus e Rabastan Lestrage os papéis submissos e o de dominante à Remus Lupin. Vale lembrar que esses emparelhamentos de personagens foram os casais escolhidos nos comentários:

Figura 21 – Sobre os casais Sev x Reg, Rab x Remus – Submissos e dominantes.

Notas do Autor

Deixei Sev como submisso, porque acho que ele merece ser cuidado por alguém, ele já passou por muita coisa difícil na vida. E no caso de Rab, ele já tinha um ar naturalmente delicado, então porque não o tornar o sub da relação? Aliás, como Lupin é um lobo, é da natureza dele ser o alfa.

Eu juro a vocês que não faço a mínima ideia de quem emparelhar com James, mas definitivamente não quero ele se envolvendo com Belatrix.

Eu sei que vocês amam as interações do casal principal, mas preciso que vocês entendam que alguns capítulos terei que focar em outras pessoas ou acontecimentos para o desenvolvimento da história.

Rowena com certeza quer se vingar de Dumbledore, mas ela precisa de alguma consistência para julgamento. Ela precisa descobrir alguma transgressão do velho tolo.

Estou pensando em fazer casamentos duplos, começando pela cerimônia das irmãs negras (Narcisa e Andromeda), por enquanto Belatrix não será deserdada como o pai, algo futuramente irá fazer isso acontecer.

Enfim, aproveitem o capítulo, lembrando que não é revisado.

Capítulo 14 - Chapitre quatorze

Fonte: *Spiritfanfiction.com* (2023)

Ainda que as relações homoafetivas e gravidez masculina sejam expressos sem conflito na *fanfiction*, isso não livra a autora de ser criticada por recorrer aos clichés sexistas. Há mais um ponto sobre o casamento na qual contribuição de Felski (2003) enriquece a compreensão, citando Ann duCille que trata de mulheres afro-americanas, lembra que histórias de amor podem “ter uma ressonância especialmente rica e poderosa para aqueles que por muito tempo foram negados o direito de se casar” (2003, p. 114, *tradução nossa*⁴⁶).

⁴⁶Ann duCille also reminds us that stories of love and marriage may have an especially rich and powerful resonance for those long denied the right to marry. (Felski, 2003, p. 114)

Por fim, gostaria de levantar algo que me provoca em relação às histórias que analisei nesta dissertação, que é a forma que as autoras lidam com o mal: se na saga de Harry Potter, que pode ser lida como um romance de formação, o personagem precisa lutar com coragem, inteligência e também com violência para eliminar o mal. O que as autoras, Ju_ks3 e Nvsky, optam, é por eliminar o mal evitando uma batalha direta, ainda assim o que as personagens têm por intenção é sempre eliminar a formação do perigo. Enquanto Hope se relaciona com Tom em um relação amorosa alterando o futuro do vilão. Rowena, por sua vez, quer impedir que a segunda grande guerra bruxa aconteça, para isso, precisa encontrar formas de revelar os crimes de Dumbledore. Ambas personagens desenvolvem estratégias para evitar o mal antes de se formar. Não sem motivo, são histórias com viagem no tempo: elas vão ao passado para resolver o futuro.

Rowena, com a ajuda de Tom, consegue provar os crimes de Dumbledore e condená-lo antes mesmo que chegasse a cometer os eventos que ocorreriam na saga Harry Potter. Hope, por sua vez, dá a Voldemort o amor que nunca esteve presente em sua formação enquanto vilão. A subversão da *fanfiction* é interessante por brincar com o cânone ao pôr o antigo mentor e os amigos de Harry como traidores que o impediram de ter uma vida tranquila e feliz. O heroísmo foi imposto à Potter, enquanto Rowena seria a possibilidade de ter paz e felicidade, embora não sem se submeter às tradições, ao casamento, à vida de esposa, que são colocados como caminho para dar a Harry aquilo que a jornada do herói lhe sacrificou, pois o que Rowena obtém não é a felicidade no fim, como conquista, mas uma vida sem os mesmos desafios.

A diferença entre Tom Riddle e Harry Potter em suas jornadas também está no poder do amor que recebeu de sua mãe, a proteção que ela lhe proveu se sacrificando por ele. Ninguém amou Tom Riddle, apenas o temeram. Parece ser um fardo a ser resolvido por meio do enredo romântico, o amor como poder. Não deixa de ser uma estratégia inteligente e corajosa, talvez não em conformidade ao que as histórias de formação pensam do heroísmo, as focadas no masculino especialmente, mas cumpre os requisitos para uma boa história, e não há escritora que deva algo a uma tradição, ou a alguma forma de construir enredos e personagens. Retomando Felski (2003), as mulheres estão emergindo em um território desconhecido, criando novas histórias de ação e liberdade. A relação delas com o enredo é de criação e inovação, e não de desconstrução ou ironia. Embora alguns argumentem que as mulheres

estão confinadas em uma bolha literária isolada, incapazes de escapar das tradições masculinas, outros veem nas mulheres a capacidade de moldar a narrativa de acordo com seus próprios desejos e propósitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo central dessa dissertação foi a análise de duas *fanfictions*, produzidas pela comunidade de fãs da saga Harry Potter, disponibilizadas na plataforma *Spiritfanfiction.com*. Trata-se de pesquisa qualitativa inserida no campo das Ciências Sociais. Ao explorar as narrativas que se desdobram a partir da saga Harry Potter na plataforma de escrita, com foco nas histórias do tipo *gender-bender*, notamos uma mudança significativa de enfoque em relação ao romance de aventura que as inspirou. Considera-se, aqui, a *fanfiction* como um fenômeno cultural que deriva da cultura de massas e que conjuga uma relação com a literatura de afeto a um material fonte, ou cânone, e questionei o que a reescrita no *fandom* retornaria em termos de elaboração textual e qual a influência do ambiente participativo em que o texto foi publicado.

Observou-se uma lacuna na sociologia e na antropologia para analisar estas obras, por sua combinação de elementos que desafiam e interagem com a centralidade da cultura na sociedade contemporânea. Harry Potter, além de uma obra literária, é um produto da indústria cultural, uma marca multimilionária, e essa marca detém diversos outros bem-sucedidos produtos que, por fim, diminuem bastante as chances de não conhecermos alguma coisa do jovem bruxo, mas não seria apenas por isso que a história fez e faz tanto sucesso, o que não seria pouco, aliás. A *fanfiction* envolve narrativa, escrita, literatura, o campo dos intelectuais, o mercado editorial, a sociabilidade, direito autoral, autoria e discurso, só para citar alguns.

Considerando os temas que permeiam a *fanfiction*, conforme citados acima, a questão central que orientou minha pesquisa foi: “por que certas histórias seguem sendo recontadas e transformadas?” E seguem assim porque podem, porque aquilo que se leu não é como absorvemos, porque nada prende a interpretação numa gaiola, nem a escrita. Autoria não é a autoridade definitiva, nem mesmo os direitos sobre uma narrativa. Histórias podem ser contadas ao redor da fogueira ou em plataformas digitais, elas guardam o amor que temos por elas, mas também a vontade de mudá-las e tudo isso ocorre dentro de um determinado tempo e contexto. Narramos e somos narrados pelas nossas ficções. Sonhar novas histórias se dá a partir do que conhecemos. Os *fandoms*, pelo menos na plataforma estudada, são ambientes para se contar histórias das quais já se conhece e conversar com seus leitores. Ainda são textos aguardados por uma comunidade cujo afeto pela obra fonte é a que mantém o vínculo

entre leitores e escritores. Para Jamison (2017), na *fic*, “O autor não está morto; o autor é legião” (p. 12).

Busquei também, ao longo desta pesquisa, testar algumas hipóteses sobre a participação feminina nesses ambientes, especialmente a de que há mais mulheres escrevendo, lendo e discutindo a *fanfiction* (em termos quantitativos) verificados por meio da participação na seção de comentários da plataforma *spiritfanfiction* que abriga as *fanfictions* analisadas, são elas *Me and the Devil* de Ju_ks3 (*fanfiction 01*) e *The Light of Your Darkness* de Nvsky_ (*fanfiction 02*). A análise quantitativa inicial dos dados, focada na seção de comentários, indicou uma notável presença feminina. Os números expressivos de comentários, visualizações e favoritamentos sugerem uma forte interação por parte do público feminino, como evidenciado pelos 339 comentários, 91.532 visualizações e 1.048 favoritos para *fanfiction 01*, e os 437 comentários, 88.297 visualizações e 757 favoritos para a *fanfiction 02*. No entanto, reconheço a limitação da análise quantitativa, uma vez que a correlação entre a quantidade de leitoras e a totalidade das visualizações e favoritamentos não pôde ser estabelecida. Tendo em vista a dificuldade em cruzar esses dados levanta a necessidade de abordagens metodológicas mais sofisticadas para validar conclusivamente a hipótese inicial em termos quantitativos. Em um ambiente digital como o estudado, talvez ferramentas algorítmicas e análises mais aprofundadas sejam necessárias para extrair informações mais robustas.

Por outro lado, a abordagem qualitativa adotada, apoiada em um levantamento bibliográfico sobre a leitura e escrita de *fanfiction* no ambiente online, trouxe uma perspectiva enriquecedora. O trabalho de Leitão e Gomes (2017) sobre os usos dos métodos etnográficos em ambientes digitais ofereceu suporte para o estudo da plataforma selecionada, no sentido de compreendê-la como um espaço a ser percorrido. As contribuições das autoras Vargas (2005), Jamison (2017), Wilson (2021), Busse (2006, 2014, 2017) e Lothiam (2017) destacaram a participação significativa não só de mulheres, mas também de pessoas LGBTQIA+. Os dados quantitativos, embora inconclusivos, são complementados pela riqueza das análises qualitativas, evidenciando a importância de considerar ambas as abordagens para uma compreensão abrangente do fenômeno em questão. Quanto a sociologia digital, Lupton (2015) adverte que a ubiquidade da internet hoje faz com todos os tópicos que se estuda na sociologia estejam inevitavelmente conectados às tecnologias digitais.

Com relação ao aporte para análise das *fanfictions* selecionadas, este trabalho foi beneficiado pela perspectiva dos Estudos Culturais e da crítica literária feminista, a partir de Rita Felski. Este enfoque se justifica pelo reconhecimento da peculiaridade dos E.C, que, conforme argumenta Morris (2013), muitas vezes iniciam seu percurso a partir do particular, do detalhe, buscando por desvelar a complexidade, a “densidade de relações e de domínios sociais interligados que o informam” (p. 124, tradução nossa⁴⁷). A crítica feminista, por sua vez, trouxe para a análise a percepção de um legado dinâmico, moldado por diversas correntes e direções que surgiram a partir desse movimento. Para Maria Lara, por exemplo, a narrativa não é apenas uma expressão artística, mas também um instrumento de autoformação, possibilitando a reimaginação e a reescrita das vidas das mulheres com uma carga de força estética, moral e política significativa (Felski, 2003). De igual modo, tal abordagem amplia a visão sobre a diversidade da produção literária feminina. Felski (2003) salienta que grande parte da ficção contemporânea escrita por mulheres não se alinha a uma perspectiva feminista. Sendo que nem apreciação e avaliação dessas obras nem seu valor deve ser avaliado sob tal prisma. No entanto, ela existe, “por padrão, no rescaldo do movimento das mulheres, que criou infinitos redemoinhos e correntes que fluem em direções muitas vezes surpreendentes e inesperadas.” (2003, p. 112, tradução nossa⁴⁸)

Ademais, no tocante às histórias selecionadas, ao ancorar a análise dos textos em Felski (2003) a intenção foi buscar os estereótipos de gênero nos textos e, por fim, encontrei muito mais do que isso. Uma expressão do feminino que ainda que reforce certos elementos patriarcais não passa despercebido pelo *fandom*. O que autora, por certo, nos alerta é que a liberdade da escrita da mulher está além do gênero, além dos binarismos feminino/masculino tão presentes na literatura moderna, e isso é evidente para a *fanfiction*.

No mesmo caminho, Lothiam e Busse (2017) afirmam que a *fanfiction* brinca não só com o gênero, mas com corpos generificados, com as diversas expressões da sexualidade, e ainda

⁴⁷Cultural studies often tends to operate in what looks like an eccentric way, starting with the particular, the detail, the scrap of ordinary or banal existence, and then working to unpack the density of relations and of intersecting social domains that inform it. (Morris, 2013, p. 124)

⁴⁸I also agree with Maria Pia Lara when she argues that storytelling has been a vital means of carving out a feminist presence in the public sphere. Narrative, observes Lara, is a mode of self-fashioning; it allows us to reimagine and redescribe the lives of women in a way that carries aesthetic, moral, and political force.³ Of course, much recent fiction by women is not feminist in any strict ideological sense, nor should its value be assessed in such a light. But it exists, by default, in the aftermath of the women’s movement, which has created endless eddies and currents that flow in often surprising and unexpected directions. (Felski, 2003, p. 112)

que seus autores o façam por diversão isso não é menos político. Para não deixar passar em branco, talvez seja o caso da própria saga de Harry Potter, cuja autora usa dos lucros obtidos com as obras e sua influência para atacar as conquistas e atravancar a luta por direitos das pessoas trans, mas fanfiqueres não se importarão. Por vezes, a ficção é tudo o que se tem para sonhar um outro mundo. Não sem motivo Saer (2009) chama a ficção de antropologia especulativa. Essa perspectiva, alíás, oferece uma abordagem interessante. De forma que em outras pesquisas pode ser enriquecedor aprofundar a análise da *fanfiction* sob tal ângulo. Visto que, divertir-se com as performances e os estereótipos expressa um desejo de existir em todas as formas que ainda se pode descobrir. Ficção como que para sonhar um mundo, mesmo que literário, em que o gênero é uma expressão narrativa em que estamos presos e que podemos reescrever.

Dessa maneira, o caminho percorrido nesta pesquisa, revelou-se surpreendente: pensemos como a *fanfiction* brinca com o *gênero* na forma como se estrutura, em que a expressão do gênero está a serviço da narrativa, é gênero enquanto identidade – expressão do ser, e gênero literário, como uma expectativa sobre o texto, uma TAG que etiqueta o conteúdo, mas não o aprisiona, abre sempre mais possibilidades. O gênero pode ser assim: fluido, prazeroso e divertido, como uma história/vida pode ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Enid. Direitos autorais e domínio público: a questão da promoção do saber.
- ANDRADE, Ana Paula; DE ANDRADE, Fernanda Batista Moreira. Procedimentos de controle do discurso em Michel Foucault: uma leitura possível. *Revista Vagalumear*, v. 1, n. 1, p. 75-88, 2021.
- ANG, Ien. On cultural studies, again. *International Journal of Cultural Studies*, v. 23, n. 3, p. 285-291, 2020.
- ARAÚJO, Laura Ribeiro. *Fanfiction* na escola: usos pedagógicos da ficção autoral de fãs para processos de letramento literário e digital em sala de aula. *Revista Gatilho*, v. 23, 2022.
- BAKOS, Margaret Marchiori. Hieróglifos: Imagens, sons e egiptomania. *PHOÏNIX*, v. 13, n. 1, p. 178-201, 2007.
- BARRETO, Eloá Gaspar; MARTINS, Cláudia. *Fanfiction*: definição e contributo para a literatura. *AdolesCiência: Revista Júnior de Investigação*, v. 6, n. 1, p. 34-41, 2019.
- BARRON, Anne. Copyright. *Theory, Culture and Society*, V. 23 (2-3):278-282. 2006
- BARROS, Maria Rita et al. A construção da autoria compartilhada no universo da *fanfiction*. 2009.
- BARROS, Mayara Fidalgo Pereira de et al. Fã autor: Práticas narrativas, colaborativas e criativas. 2018.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *O rumor da língua*, v. 2, n. 1, p. 57-64, 2004.
- BELISÁRIO, Adriano. Sobre guerrilhas e cópias. :(){Copyfight:|: Pirataria & Cultura Livre}, p. 75, 2012.
- BELLIN, Greicy. A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem. *FronteiraZ*, n. 7, p. 75-85, 2011.
- BOHANNAN, Laura. Shakespeare no meio do mato. Trad. Lenita Esteves y Francis H. Aubert. *Tradução e Comunicação-Revista Brasileira de Tradutores*, v. 17, p. 135-159, 2008.
- BRANDÃO, Aline Borges Castanheira. *Fanfiction* e autoria na contemporaneidade. 2008. 58 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação – Habilitação em Jornalismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BRAUDEL, Fernand. Histoire et sciences sociales: la longue durée. *Annales E.S.C.*, vol. 13, n. 4, outubro-dezembro 1958, pp. 725 – 753. _____. História e ciências sociais: a longa duração. Trad. Ana Maria Camargo. *Revista de História*, vol. 30, n. 62, abril-junho de 1965, pp. 261-194.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BRUNER, J. Realidade Mental, Mundos Possíveis. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

BUSSE, Kristina (Ed.). Fan fiction and fan communities in the age of the Internet: new essays. McFarland, 2014.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Editora José Olympio, 2018.

CARBONI, Guilherme. Aspectos gerais da teoria da função social do direito de autor. PIMENTA, Eduardo Salles. Propriedade intelectual: estudos em homenagem ao Min. Carlos Fernando Mathias de Souza, v. 1, 2009.

CARUSO, Francisco. A DIMENSIONALIDADE DO LIVRO E DA NATUREZA. *Rivista di Studi Italici*, v. 1, n. 1/2, p. 135-158, 1997.

CASSIMIRO, Larissa Dos Santos Teixeira et al. *Fanfiction: uma proposta de sequência didática para o letramento e a escrita de alunos*. 2017.

CATARINO, Maria Elisabete; BAPTISTA, Ana Alice. Folksonomia: um novo conceito para a organização dos recursos digitais na Web. *DataGramZero-Revista de Ciência da Informação*, v. 8, n. 3, p. 1-20, 2007.

CAVALHEIRO, Rodrigo da Costa Ratto. História dos direitos autorais no Brasil e no mundo. *Cadernos de Direito*, v. 1, n. 1, p. 209-220, 2001.

CHAGAS, Isabel, RODRIGUES, Bernardete Biasi. O fanzine: um gênero textual marginal. In: SOARES, Maria Elias (org.). *Pesquisas em lingüística e literatura: descrição, aplicação, ensino*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará-GELNE, 2006. p.151-153.

CHANDER, Anupam; SUNDER, Madhavi. Everyone's a superhero: a cultural theory of Mary Sue fan fiction as fair use. *Calif. L. Rev.*, v. 95, p. 597, 2007.

CHARTIER, Roger. A aventura do livro: do leitor ao navegador. São Paulo: UNESP, 1999.

CHAVES, Antonio. Criador na Obra Intelectual: Direito do Autor – Natureza, Importância e Evolução. São Paulo: Ltr, 1995. 294 p.

CHAVES, Lília Silvestre et al. *Fanfictions* na Internet- um clique na construção do leitor-autor. 2011.

CLERC, Susan. *Estrogen Brigades and 'Big Tits' Threads: Media Fandom Online and Off*. In: BELL, D; KENNEDY, B.M. *The cybercultures reader*. London: Routledge, 2000, p. 216

CORDÃO, Vinicius FERREIRA Ribeiro; LEAL, Ana Regina RÊGO Barros. *Eis a mulher contemporânea: a Revista Claudia e a representação do feminino*.

CORREA, Ângelo Alves. *Cienc. Cult. São Paulo*. v. 65, n. 2, p. 26-29, June 2013. Available from <encr.pw/vP6vU>. access on 27 Mar 2023. <http://dx.doi.org/10.21800/S0009-67252013000200011>

CORVAL, Camilla Almeida Cruzal da Silva. “Tradição e Inovação: uma análise da popularidade das *fanfictions* de Harry Potter.” (2013).

CRUZ, Leonardo Ribeiro da. *Internet e direito autoral: o ciberespaço e as mudanças na distribuição da cultura*. 2008.

BELL, David; KENNEDY, Barbara (Ed.). *The cybercultures reader*. Routledge, 2000.

DE JESUS NEVES, André. *A literatura marginal na internet: o fenômeno *fanfiction* como instrumento de disseminação e divulgação das/nas margens*. Pontos de Interrogação–Revista de Crítica Cultural, v. 1, n. 1, p. 158-172, 2011.

DE OLIVEIRA, Adriana Figueiredo; MANZANO, Luciana Carmona Garcia. *Fanfiction: “nova” ferramenta de leitura e escrita para o ensino de língua materna no ensino básico*. *Calidoscópio*, v. 13, n. 2, p. 210-217, 2015.

DE QUEIROZ, RITA DE CR. *A informação escrita: do manuscrito ao texto virtual*. 2005.

DE SOUZA, Juliana Barros. *Fanfiction* como recurso de letramento e cultura. *Encontros de Vista*, v. 14, n. 2, p. 50-62, 2014.

EISENSTEIN, Elizabeth L. *A revolução da cultura impressa: os primórdios da Europa moderna*. S.,o Paulo: Ética, 1998.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina et al. *Estudos Culturais: uma introdução*. O que é, afinal, *Estudos Culturais*, v. 3, p. 133-166, 2000.

ESTEVES, Lenita Rimoli; AUBERT, Francis Henrik. “Shakespeare in the bush”- história e tradução. *Tradução & Comunicação*, v. 17, 2008.

FAVRET-SAADA, Jeanne; SIQUEIRA, Paula. “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. *Cadernos De Campo* (São Paulo-1991), v. 13, n. 13, p. 155-161, 2005.

FELSKI, Rita. *Literature after feminism*. University of Chicago Press, 2003.

FIESLER, Casey; DYM, Brianna. Moving across lands: Online platform migration in *fandom* communities. *Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction*, v. 4, n. CSCW1, p. 1-25, 2020.

FIESLER, Casey; MORRISON, Shannon; BRUCKMAN, Amy S. An archive of their own: A case study of feminist HCI and values in design. In: *Proceedings of the 2016 CHI conference on human factors in computing systems*. 2016. p. 2574-2585.

FIGUEIREDO DOS REIS, Fabiola do Socorro. *Ficções e traduções de fãs na internet: um estudo sobre reescrita, colaboração e compartilhamento de fanfictions*. 2017. Tese de Doutorado. University of Antwerp.

FOUCAULT, Michel. *Ordem do discurso (A)*. Edições Loyola, 1996.

FRANCISCO, Beatriz Masson. *Leitores e leituras de Harry Potter*. 2019. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

GODOY, Elenilton Vieira; SANTOS, Vinício de Macedo. Um olhar sobre a cultura. *Educação em Revista*, v. 30, p. 15-41, 2014.

GOMES, Laura Graziela Figueiredo Fernandes et al. Etnografia em ambientes digitais: perambulações, acompanhamentos e imersões. *Revista Antropolítica*, n. 42, Niterói, p. 41-65, 1. sem. 2017, 2017.

GUIMARÃES, Edgard. *Fanzine. João Pessoa: Marca de Fantasia e NAMID*, 2000.

HORTON, John. Stuart HALL, et al.: "Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order". 1978.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & realidade*, v. 22, n. 2, 1997.

HALL, Stuart. (SOVIK, Liv, organizadora.) *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HELLEKSON, Karen; BUSSE, Kristina (Ed.). *Fan fiction and fan communities in the age of the internet: new essays*. McFarland, 2006.

HONORIO, Bianca Gallieri et al. *Dos sites aos livros: um estudo sobre as interferências da escrita literária da internet no mercado editorial*. 2020. Dissertação de Mestrado. Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

HUYSSSEN, Andreas. A cultura de massa enquanto mulher: o “outro” do modernismo. Memórias do modernismo, p. 40-69, 1996.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Aleph, 2014.

JENKINS, Henry. Cultura da convergência. São Paulo: Aleph, 2008.

JENKINS, Henry. Lendo criticamente e lendo criativamente. Matrizes, v. 6, n. 1, p. 11-24, 2012.

KATZENSTEIN, Ursula Ephraim. A origem do livro: da Idade da Pedra ao advento da impressão tipográfica no Ocidente.. São Paulo: HUCITEC, 1986. [BSCED]

LANGDON, E. Jean. “O Dito e o Não-Dito”: reflexões sobre narrativas que famílias não contam. Revista Estudos Feministas, v. 1, n. 1, p. 155-155, 1993.

LANGDON, Ester Jean. A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral. Horizontes antropológicos, v. 5, p. 13-36, 1999.

LE MOS, Adriana Falqueto; DALVI, Maria Amélia. O videogame como materialidade de texto em uma perspectiva histórico-cultural. Revista Desenredo, v. 10, n. 2, 2014.

LIMA, Maria Emília Caixeta de Castro; GERALDI, Corinta Maria Grisolia; GERALDI, João Wanderley. O trabalho com narrativas na investigação em educação. Educação em revista, v. 31, p. 17-44, 2015.

LIPTON, Jacqueline D. Law and Authors: A Legal Handbook for Writers. University of California Press, 2020.

BUSSE, Kristina; LOTHIAN, Alexis. Bending Gender: Feminist and (Trans)Gender Discourses in the Changing Bodies of Slash Fanfictions. In: BUSSE, Kristina. Framing fan fiction: literary and social practices in fan fiction communities. Iowa City: University Of Iowa Press, 2017. p. 57-77.

LUPTON, Deborah. Digital Sociology. New York/London, Routledge, 2015.

MACEDO, Tarcízio. O custo da participação: lazer e trabalho gratuito (de fãs) na cultura da conectividade. Lumina, v. 15, n. 2, p. 191-211, 2021.

MAGALHÃES, Henrique. O que é fanzine. Coleção Primeiros Passos, 283. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MAGALHÃES, Henrique. O rebuliço apaixonante dos fanzines. João Pessoa: Marca de Fantasia/Editora Universitária UFPB, 2003.

MAGALHÃES, Henrique. Fanzines de Histórias em Quadrinhos: linguagem e contribuições à educação. *DISCURSIVIDADES*, v. 7, n. 2, p. 170-201, 2020.

MAGALHÃES, Henrique. A mutação radical dos fanzines. João Pessoa: Marca de Fantasia, 9ª, ed. 2016.

MARTINS, Maurício Vieira. Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário. *Revista brasileira de ciências sociais*, v. 19, p. 63-74, 2004.

MATTIA, Fábio Maria de. Estudos de Direito do Autor. Rio de Janeiro: Revisa dos Tribunais, 1992.

MIRA, Maria Celeste. O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar. *cadernos pagu*, p. 13-38, 2003.

MORETTI, Franco. O romance de formação. *Todavia*, 2020.

MORRIS, Meaghan. Interview with Meaghan Morris. *Communication and Critical/Cultural Studies*, v. 10, n. 1, p. 124-137, 2013.

MURAKAMI, Raquel Yukie. O *fcwriter* e o campo da *fanfiction*: reflexão sobre uma forma de escrita contemporânea. 2020. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

NAVARRO, Vinícius. Entrevista com Henry Jenkins. *Revista Contracampo*, n. 21, p. 2-25, 2010.

NETO, João Augusto Máttar. Teorias literárias pragmatistas: a função do autor. *Cognitio: Revista de Filosofia*, n. 1, p. 58-78, 2000.

NEVES, André de Jesus et al. Autoria, apropriação e práticas colaborativas em plataformas literárias digitais. 2021.

OLIVEIRA, José Teixeira de. A fascinante história do livro. Rio de Janeiro: Cátedra, v. 1, 1984.

ORTIZ, Renato. A Escola de Frankfurt e a questão da cultura. *Revista Sociologia em rede*, v. 6, n. 06, 2016.

POELL, Thomas; NIEBORG, David; VAN DIJCK, José. Plataformização. *Fronteiras-estudos midiáticos*, v. 22, n. 1, p. 2-10, 2020.

QUINTANA, Tiago. “A vingança de Amleth, príncipe da Jutlândia”: Apresentando o ancestral nórdico de Hamlet. *BRATHAIR-Revista de estudos Celtas e Germânicos*, v. 19, n. 1, 2019.

- REIMÃO, Sandra Lúcia. O que é romance policial. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- REIS, José Carlos. História da História (1950/60). História e Estruturalismo: Braudel versus Lévi-Strauss. História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, v. 1, n. 1, p. 08-18, 2008.
- RIBEIRO, Ana Elisa; DE JESUS, Lucas Mariano. Produção de *fanfictions* e escrita colaborativa: uma proposta de adaptação para a sala de aula. Scripta, v. 23, n. 48, p. 93-108, 2019.
- ROCHA, Anderson Nunes et al. Juventude, gênero *fanfiction* e letramento digital: um estudo das práticas de leitura e escrita no ensino médio. 2019.
- SAER, Juan José. O conceito de ficção. Tradução de Joca Wolff. Sopro, v. 15, p. 1-4, 2009.
- SARMENTO, Luciana. Indústria cultural, cultura de massa e contracultura. INTERCOM SUDESTE, 2006.
- SOARES, Magda. Novas práticas de leitura e escrita: letramento na cibercultura. Educação & Sociedade, v. 23, p. 143-160, 2002.
- História The Light of Your Darkness - Tom Riddle - História escrita por Nvsky_ - Spirit Fanfics e Histórias (spiritfanfiction.com). Disponível em <https://www.spiritfanfiction.com/historia/the-light-of-your-darkness—tom-riddle-20554962>.
- História Me and the Devil - Tomarry - História escrita por Ju_ks3 - Spirit Fanfics e Histórias (spiritfanfiction.com). Disponível em <https://www.spiritfanfiction.com/historia/me-and-the-devil—tomarry-19376346>.
- VAN DIJCK, José. La Cultura de la Conectividad: una historia crítica de las redes sociales. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2015.
- VARGAS, Maria Lucia Bandeira. Do fã consumidor ao fã navegador-autor: o fenômeno *fanfiction*. 2005.
- VARGAS, Maria Lucia Bandeira et al. *Slash: a fan fiction* homoerótica no fandom potteriano brasileiro. 2011.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- WEYMAR, Lucia Bergamaschi Costa. A questão da autoria e da morte do autor. Paralelo 31, v. 1, n. 1, 2013.

WILLIAMS, Raymond; IANNUZZI, Ricardo B.; DE FARIA CRUZ, Heloisa. A imprensa e a cultura popular: uma perspectiva histórica. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 35, 2007.

WILSON, Anna. Fan fiction and premodern literature: Methods and definitions. Transformative Works and Cultures, v. 36, 2021.

WOODMANSEE, Martha. The author, art, and the market: Rereading the history of aesthetics. Columbia University Press, 1994.

ZILBERMAN, Regina. Nos princípios da epopéia: Gilgamesh. BAKOS, Margaret Marchiori; POZZER, 1998.