

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM EDUCAÇÃO  
LINGUAGEM E TECNOLOGIAS (PPG-IELT)

***FANFICTION: O MODELO AUTORAL DA ESCRITA DE FICÇÃO DE FÃS DE  
PRODUTOS DA INDÚSTRIA DO ENTRETENIMENTO***

ANDRESSA ANDRADE PIRES

Anápolis

2021

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM EDUCAÇÃO  
LINGUAGEM E TECNOLOGIAS (PPG-IELT)

***FANFICTION: O MODELO AUTORAL DA ESCRITA DE FICÇÃO DE FÃS DE  
PRODUTOS DA INDÚSTRIA DO ENTRETENIMENTO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias.

Orientador: Prof. Dr. Sostenes Cezar de Lima

ANDRESSA ANDRADE PIRES

Anápolis

2021

***FANFICTION: O MODELO AUTORAL DA ESCRITA DE FICÇÃO DE FÃS DE  
PRODUTOS DA INDÚSTRIA DO ENTRETENIMENTO***

Esta dissertação foi considerada aprovada para obtenção do título de Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás – UEG, em 14 de abril de 2021.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Sostenes Cezar de Lima (PPG-IELT/UEG)

Orientador/ Presidente

---

Profa. Dra. Daniela Palma (PPG-LA/UNICAMP)

Membro externo

---

Prof. Dr. Ariovaldo Lopes Pereira (PPG-IELT/UEG)

Membro interno

---

Profa. Dra. Barbra do Rosário Sabota Silva (PPG-IELT/UEG)

Membro interno/Suplente

Dedico este trabalho a todos os leitores das minhas *fanfics*.

Obrigada por sempre me lembrarem os motivos  
pelos quais eu escolhi o caminho da escrita.

**Em uma hora de faz-de-conta  
Nestas cálidas salas de convenção  
Minha mente está livre para pensar  
E sente tão profundamente  
Uma intimidade nunca encontrada  
Dentro das paredes silenciosas deles  
Em um ano ou mais  
Do que eles chamam de realidade.**

**Em meu mundo só de fim de semana,  
Que eles chamam de faz-de-conta,  
Estão aqueles que compartilham  
Das visões que eu vejo.  
Na vida em tempo real deles,  
Que eles me dizem que é real,  
As coisas com as quais eles se importam  
Não são reais para mim.**

T.J. Burnside Clapp, *Weekend-Only World*,  
1987<sup>1</sup>, tradução livre

---

<sup>1</sup> apud JENKINS, 1992, p. 277.

## RESUMO

PIRES, Andressa Andrade. *Fanfiction: o modelo autoral da escrita de ficção de fãs de produtos da indústria do entretenimento*. 2021. 141 f.

Dissertação de Mestrado em Educação, Linguagem e Tecnologias, Universidade Estadual de Goiás – UEG, Anápolis-GO. 2021.

Orientador(a): Dr. Sostenes Cezar de Lima.

Defesa: 14 de abril de 2021.

Este trabalho tem por objetivo analisar e descrever teoricamente o modelo autoral específico desenvolvido em torno da prática de escrita das *fanfictions*, histórias ficcionais criadas por fãs com base em produtos da indústria do entretenimento e compartilhadas em comunidades de fãs online. Para tanto, a *fanfiction* é trabalhada como constituinte de um campo discursivo particular, aqui denominado *fanwriting*. Os limites de tal campo discursivo são traçados a partir de categoriais provenientes da teoria dos campos sociais de Pierre Bourdieu e de sua adaptação aos estudos discursivos, promovida por Dominique Maingueneau. A partir dessa delimitação, para o desenvolvimento da pesquisa, utilizou-se o método netnográfico, constituído por um período de observação participativa em campo de pesquisa digital, com posterior análise dos dados coletados, acompanhada de elaboração teórica pertinente. O campo de pesquisa selecionado foi o *Nyah!Fanfiction*, a segunda maior plataforma brasileira dedicada à publicação de *fanfictions*. Além dele, utilizaram-se como fontes secundárias discussões observadas em páginas das redes sociais Twitter e Facebook. Para orientar as análises, foram utilizadas categorias oriundas da proposta de Michel Foucault, que considera a função-autor como uma função essencialmente discursiva. Desse modo, a argumentação orienta-se em torno das categorias de atribuição autoral, apropriação autoral dos discursos, construção da figura autoral e posição social do autor. As análises demonstraram que o campo da *fanwriting* é marcado por um modelo cultural e econômico característico, fundado na cultura participativa, inicialmente descrita por Henry Jenkins, e na economia da dádiva, discutida por Giuseppe Cocco e Gilvan Vilarim, entre outros. Essa leitura permite concluir que o autor de *fanfiction* não corresponde exatamente a um indivíduo, mas é uma função discursiva de construção essencialmente colaborativa, pertinente ao modelo cultural e econômico vivenciado nas comunidades de fãs. Nesse cenário, o processo autoral é caracterizado por sua natureza aberta e coletiva, e pelas formas como é compartilhado com a comunidade, que contribui direta e indiretamente sobre os textos através de diversos mecanismos, alguns dos quais só podem ser verificados no campo da *fanwriting*, devido à natureza das relações sociais ocorridas em seu interior. O modelo autoral da *fanwriting* é marcado, portanto, por complexas operações discursivas que, em última instância, permitem que os fãs escritores superem o aparente conflito existente entre o empréstimo que fazem dos elementos das obras de referência e as noções correntes de originalidade, criatividade e propriedade intelectual.

Palavras-chave: Autoria. Modelo autoral. Função-autor. *Fanfiction*. Campo discursivo.

## ABSTRACT

PIRES, Andressa Andrade. *Fanfiction: o modelo autoral da escrita de ficção de fãs de produtos da indústria do entretenimento*. 2021. 141 f.

Dissertação de Mestrado em Educação, Linguagem e Tecnologias, Universidade Estadual de Goiás – UEG, Anápolis-GO. 2021.

Orientador(a): Dr. Sostenes Cezar de Lima.

Defesa: 14 de abril de 2021.

This work aims at analyzing and theoretically describing the specific authorship model built around the practice of writing fan fiction — fictional stories written by fans based off products from the entertainment industry and shared in online fan communities. To accomplish that, fan fiction is considered the basis of a specific discursive field, herein named “*fanwriting*”. The limits of such discursive field are established through categories originated from Pierre Bourdieu’s theory of social fields and Dominique Maingueneau’s adaption of such theory to discursive studies. From there, techniques and principles of netnography were applied to develop the study. Netnography consists in a period of participatory observation in an online digital research field, followed by data analysis and corresponding theory elaboration. The selected research field is *Nyah!Fanfiction*, the second leading Brazilian online platform dedicated to the publishing of fan fiction texts. Besides that, some pages from Twitter and Facebook were used as secondary sources of data. To guide the analyses, categories from Michel Foucault’s approach to the authorship discussion were elected. Foucault describes the “author function” as being a function that belongs essentially to discourse, fundamentally distancing it from the view of the author as an individual. From that, the argumentation in this work is centered around the categories of authorial attribution, authorial appropriation of discourses, the building of the author figure, and the social status of the author. The analyses showed that the *fanwriting* field is characterized by a particular cultural and economic model, founded in the participatory culture, initially described by Henry Jenkins, and in a gift economy, a type of economic regime discussed by Giuseppe Cocco, Gilvan Vilarim, and others. Such reading leads to the conclusion that the fan fiction author figure does not exactly correspond to an individual but is rather a discursive function of an essentially collaborative building, which directly relates to the cultural and economic paradigm within which fan communities are developed. In such scenario, the authorial process is characterized by its open and collective nature, and by the multiple forms in which it is shared with the community, which contributes directly and indirectly to the texts through many mechanisms, some of which can only be verified within the *fanwriting* field, due to the nature of the social relations that can be observed in its interior. The authorship model of *fanwriting* is thus marked by complex discursive operations that, ultimately, allow fan writers to overcome the apparent conflict that exists between their borrowing of elements from source texts and the current notions of originality, creativity, and intellectual property.

Keywords: Authorship. Authorship model. Author function. Fan fiction. Discursive field.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>CAPÍTULO 1 TRAJETÓRIAS DA AUTORIA</b> .....	5
1.1 O desenvolvimento histórico da autoria .....	5
1.2 Perspectivas teóricas sobre a autoria .....	16
1.3 Elementos teóricos fundantes para as análises .....	19
<b>CAPÍTULO 2 O CAMPO DISCURSIVO DA FANWRITING</b> .....	22
2.1 A história da <i>fanfiction</i> .....	23
2.2 O campo discursivo em que se dá a escrita de <i>fanwriting</i> .....	28
2.2.1 <i>Elementos para delimitação do campo discursivo da fanwriting</i> .....	31
2.2.2 <i>A problemática da autoria no campo discursivo da fanwriting</i> .....	42
2.3 As comunidades de <i>fanfiction</i> .....	46
<b>CAPÍTULO 3 ASPECTOS METODOLÓGICOS</b> .....	57
3.1 A pesquisa netnográfica.....	57
3.2 O campo de pesquisa: <i>Nyah!Fanfiction</i> e redes sociais associadas.....	67
3.2.1 <i>+Fiction: a nova versão do Nyah!Fanfiction em funcionamento em formato alfa</i> .....	69
3.2.2 <i>O ficdom como fonte secundária de dados para análise</i> .....	71
3.3 A constituição do <i>corpus</i> da pesquisa.....	73
3.3.1 <i>Regulamentações discursivas presentes na comunidade do Nyah!Fanfiction</i> .	73
3.3.2 <i>Manifestações textuais dos membros da comunidade (dados coletados)</i> .....	74
3.3.3 <i>Diário de campo da pesquisadora</i> .....	74
3.3.4 <i>Dados gerados</i> .....	74
<b>CAPÍTULO 4 ABORDAGEM TEÓRICO-ANALÍTICA DOS DADOS</b> .....	76



4.1 Processos de regulação da atribuição autoral na comunidade do <i>Nyah!Fanfiction</i> . 76	
4.1.1 <i>Regulamentação vs. regulação</i> ..... 76	
4.1.2 <i>Discursos oficiais de regulamentação da autoria no site do Nyah!Fanfiction</i> 77	
4.1.3 <i>O conceito ambíguo de originalidade presente no campo discursivo da fanwriting</i> ..... 81	
4.1.4 <i>Práticas de regulação da atribuição autoral na comunidade do Nyah!Fanfiction</i> ..... 84	
4.1.5 <i>A hierarquização dos autores na comunidade do Nyah!Fanfiction</i> ..... 88	
4.2 Apropriação: a responsabilização do <i>autor de fanfiction</i> ..... 94	
4.2.1 <i>O discurso oficial dos administradores do Nyah!Fanfiction sobre a responsabilidade do autor</i> ..... 95	
4.2.2 <i>As responsabilidades atribuídas pela comunidade aos ficwriters</i> ..... 98	
4.3 Construindo autores: a cultura participativa na comunidade do <i>Nyah!Fanfiction</i> 107	
4.3.1 <i>A cultura participativa e a aprendizagem colaborativa na comunidade do Nyah!Fanfiction</i> ..... 108	
4.3.2 <i>Ações de escrita colaborativa na comunidade do Nyah!Fanfiction</i> ..... 113	
4.3.3 <i>A economia da dádiva e o papel da comunidade na construção do autor de fanfiction</i> ..... 118	
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> ..... 127	
<b>REFERÊNCIAS DOS DADOS DA PESQUISA</b> ..... 133	
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> ..... 135	

## INTRODUÇÃO

A expansão do acesso aos microcomputadores conectados à internet permitiu à chamada “geração Y” o acesso a um novo mundo de possibilidades. A conectividade possibilitada pela rede deu a esses jovens a oportunidade de se expressarem online e de encontrarem pares que compartilhavam dos mesmos interesses, formando comunidades únicas e profundamente criativas.

Eu tive a felicidade de ser um desses jovens<sup>2</sup>. E foi assim que, por volta do ano de 2007, encontrei pela primeira vez o universo das *fanfictions*, no qual fãs criavam narrativas divertidas, surpreendentes e intrigantes com base em seus produtos culturais preferidos<sup>3</sup>. Foi através da leitura de histórias cômicas inspiradas pela minha animação japonesa preferida, *Naruto*, que eu me senti inspirada a compartilhar pela primeira vez as histórias que eu às vezes escrevia por brincadeira, e que antes eram lidas apenas por mim mesma e umas poucas amigas. Desde então, eu nunca parei de ler e escrever *fanfics*<sup>4</sup>.

O constante apoio que recebi dos leitores e amigos nas comunidades de *fanfiction* culminou na minha decisão de cursar Letras e de correr atrás do sonho de fazer da escrita literária a minha profissão. Se hoje estou aqui, escrevendo esta dissertação, é porque antes disso, passei horas e horas lendo e escrevendo narrativas inspiradas pelas histórias que me fascinam.

Durante todos esses anos de convivência em comunidades de fãs de diversos produtos da indústria do entretenimento, pude observar as várias formas de expressão artística encontradas nesse meio, que vão desde as artes plásticas até a produção cinematográfica. Até hoje, a riqueza e a criatividade que encontro nesses ambientes não deixam de me surpreender e encantar. E quando

---

<sup>2</sup> Esta introdução tem, portanto, um tom mais confessional e, por isso, está escrita na 1ª pessoa do singular. No restante da dissertação, no entanto, optei por assumir a impessoalidade acadêmica, e passo a utilizar a 3ª pessoa do singular ou 1ª pessoa do plural.

<sup>3</sup> O campo da *fanfiction*, objeto de interesse principal deste trabalho, será discutido em maior profundidade ao longo do texto. Para uma caracterização mais completa, ver especialmente o capítulo 2, em que as características principais do campo discursivo são exploradas.

<sup>4</sup> “*Fanfic*” ou simplesmente “*fic*” são abreviaturas comumente utilizadas por fãs escritores e leitores de *fanfiction*, especialmente em comunidades brasileiras. Neste trabalho, procurei usar com mais frequência o termo completo, *fanfiction*, mas ocasionalmente, o substituí pela abreviatura “*fanfic*”, a fim de tentar evitar o enfado da repetição.

cheguei à universidade, fiquei surpresa ao descobrir que todo esse universo ainda tem sido muito pouco explorado pela comunidade científica.

Com isso, desenvolvi a convicção de que as produções advindas desse campo são dignas de reconhecimento acadêmico e de uma caracterização teórico-analítica específica. A fim de contribuir para o desenvolvimento desses estudos, escolhi como tema do meu trabalho de conclusão da graduação a intertextualidade característica das *fanfictions*, com foco na relação entre o texto da *fanfic* e o texto da obra de referência. Esse esforço de pesquisa, embora breve, serviu para aumentar o meu interesse no estudo do tema e para despertar a minha atenção para a quantidade de aspectos da escrita de fãs que ainda precisam ser explorados academicamente.

Esta dissertação surgiu, portanto, do meu interesse em continuar desbravando o universo da *fanfiction* e despertando o interesse da comunidade acadêmica em conhecê-lo. Neste trabalho, eu proponho uma nova perspectiva de abordagem da *fanfiction*, considerando-a como um campo discursivo particular. A partir daí, procuro discutir o modelo autoral desenvolvido em seu interior, em uma tentativa de explicar como os fãs escritores superam o aparente conflito existente entre o empréstimo que fazem dos elementos das obras de referência e as noções correntes de originalidade e criatividade.

Assim, como objetivo geral, me proponho a analisar o modelo autoral presente no campo discursivo da *fanwriting*<sup>5</sup> e a sugerir um modelo teórico capaz de compreendê-lo. Para tal, como objetivos específicos, elenco:

- investigar de que modo(s) os membros do campo discursivo da *fanwriting* concebem a noção de autor(ia) e que valores atribuem a ela;
- verificar como se constrói a figura do autor de *fanfiction* e como se realiza a autoria no campo da *fanfiction*;
- caracterizar as relações de poder existentes no campo da *fanwriting*, a partir das figuras do autor da obra de referência e do autor de *fanfiction*.

Com essa finalidade, este trabalho está dividido em quatro capítulos. No CAPÍTULO 1, apresento o que denominei de “trajetórias da autoria”. Inicialmente, recorro às pesquisas de Roger

---

<sup>5</sup> O termo “*fanwriting*” foi cunhado por mim para me referir ao campo discursivo em que se dão as práticas de escrita e leitura de *fanfiction*. Essa opção terminológica foi feita com o propósito de trazer uma maior clareza conceitual, uma vez que não é qualquer texto de ficção escrito por fãs que pode ser classificado como *fanfiction*. Somente os textos que utilizam exclusivamente a linguagem verbal escrita podem ser incluídos nessa categoria. Textos ficcionais elaborados por fãs, mas que utilizam outros tipos de linguagem (linguagem gráfica ou audiovisual, por exemplo), recebem outras classificações no interior das comunidades de fãs (*fanart*, *fancomic*, *fanfilm* etc.).

Chartier (1998) e Beatriz Cintra Martins (2012) para fazer uma retomada do percurso histórico do surgimento das noções de autor e de autoria na sociedade ocidental. Ao final dessa subseção, apresento também uma breve descrição dos contornos que a questão autoral assumiu na contemporaneidade, considerando o contexto do denominado “capitalismo cognitivo” (COCCO, VILARIM, 2009a, 2009b). Ainda nesse primeiro capítulo, apresento as principais perspectivas teóricas sobre a autoria desenvolvidas no campo dos estudos linguísticos, a partir de Mikhail Bakhtin (2010), Roland Barthes (1988) e Michel Foucault (1999, 2008, 2009). Finalmente, concluo o capítulo apresentando os conceitos de autor e de autoria que optei por utilizar neste trabalho, tendo em vista todo esse trabalho de revisão da literatura existente sobre o tema.

O CAPÍTULO 2 é dedicado à caracterização do campo discursivo da *fanfiction*, que optei por denominar de *fanwriting*. Para dar início a essa discussão, eu procuro retomar as origens históricas das práticas de leitura e escrita de *fanfiction*, a partir dos poucos indícios de que dispomos, apoiando-me principalmente nas pesquisas de Maria Lucia B. Vargas (2015) e Lucio Luiz (2008a, 2008b). Em seguida, apresento as razões que me levaram a considerar a *fanwriting* como um campo discursivo particular, partindo da teoria geral dos campos de Pierre Bourdieu (1996, 2003) e de sua adaptação aos estudos discursivos, realizada por Dominique Mainguenu (1997, 2010). Para dar sustentação a essa proposta de abordagem, apresento em detalhes os elementos que utilizei para delimitar o campo da *fanwriting* e discuto mais especificamente a problemática engendrada pela noção de autoria em seu interior. Antes de concluir o capítulo, dedico algumas páginas à descrição das comunidades de *fanfiction*, de seus membros e de sua organização típica.

No CAPÍTULO 3, apresento os aspectos metodológicos da pesquisa, a começar por uma breve discussão a respeito do método netnográfico (KOZINETS, 2014; POLIVANOV, 2013), que escolhi para a realização deste projeto. Na sequência, apresento o *Nyah!Fanfiction*, o site especializado em *fanfiction* que escolhi como campo de pesquisa primário. Por último, discuto a constituição do *corpus* da minha análise e os métodos de coleta, arquivamento e categorização dos dados.

Finalmente, o CAPÍTULO 4 é dedicado a uma elaboração teórico-analítica baseada nos principais elementos relacionados à autoria que identifiquei na comunidade do *Nyah!Fanfiction* durante o período de observação participativa. O capítulo é dividido em 3 subseções, cada uma das

quais, organizada em torno de um elemento teórico chave retirado da bibliografia estudada: atribuição autoral, responsabilização do autor e construção da figura autoral, respectivamente. A partir desses elementos, construo uma descrição das configurações que eles assumem no campo discursivo particular da *fanwriting*, exemplificada pelos dados do *corpus*. Com isso, espero ao final obter uma descrição coerente do modelo autoral específico presente nas comunidades de *fanfiction*, que inclua as particularidades que essa prática de escrita implica.

Nas CONSIDERAÇÕES FINAIS, faço uma retomada das categorias que escolhi para orientar a análise e sintetizo as principais descobertas feitas em cada uma delas, de maneira a destacar as principais características do modelo autoral da *fanwriting*. Além disso, aponto questões que a pesquisa ainda deixou em aberto e sugiro caminhos para futuras pesquisas acerca da temática da autoria na *fanfiction* e do campo discursivo da *fanwriting* como um todo.

## CAPÍTULO 1

### TRAJETÓRIAS DA AUTORIA

Os objetos das ciências humanas são sempre instáveis e apresentam variações dramáticas ao longo da história. Nesse sentido, qualquer esforço legítimo de pesquisa deve ser iniciado por uma delimitação que permita esclarecer como compreendemos o objeto, sob que perspectivas e com que viés teórico nos propomos a observá-lo. É isso que procuraremos estabelecer neste capítulo.

#### 1.1 O desenvolvimento histórico da autoria

O primeiro passo natural nessa empreitada consiste em voltarmos o olhar para o passado e tentarmos buscar o momento, na linha do tempo, em que nosso objeto foi vislumbrado pela primeira vez. Contudo, essa tarefa não é tão simples quanto erguer um dedo e pousá-lo sobre determinado ponto no papel, visto que não é possível precisar o momento exato em que uma noção abstrata como a de “autoria” passou a fazer parte do nosso imaginário.

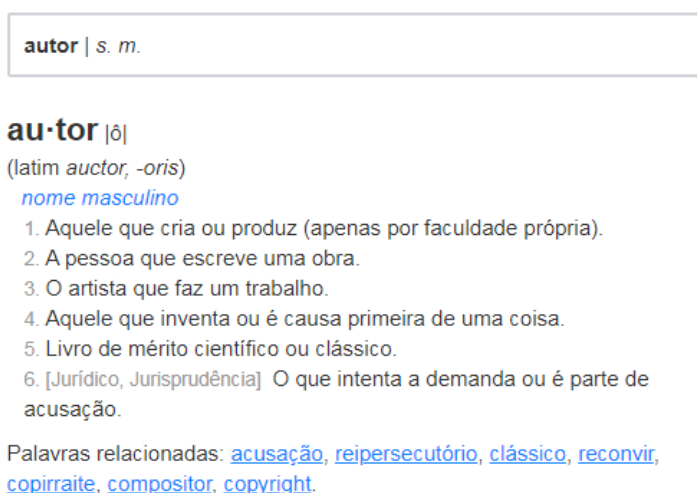
Neste ponto, é fundamental enfatizar que embora a ideia de autor nos pareça ser “natural” — uma vez que todas as coisas, para nós, carecem de uma origem e de alguém que assuma a responsabilidade por sua descoberta ou invenção —, ela nem sempre existiu.

Para compreendermos melhor essa questão, é conveniente retomarmos as origens etimológicas do termo “autor”. Essa palavra chegou a nós vinda do latim, no qual era grafada como *auctor*. Esse termo, por sua vez, apresenta quatro possíveis origens (BURKE, 2005 *apud* MARTINS, 2012, p. 27). As três primeiras são palavras também originárias da cultura romana: *agere*, *augere* e *auieo*, que significam, respectivamente, “agir”, “crescer” e “amarrar”. Observa-se, a partir daí, que a noção de “autor”, de acordo com essa etimologia, estaria muito mais ligada a uma performance e a uma sistematização de algo, do que à ideia de responsabilidade, originalidade e criatividade que lhe atribuímos hoje. A última possível origem para o termo, proveniente do grego

antigo *autentim*, significa “autoridade”, o que, para Martins (2012, p. 27), aproxima a palavra “da noção de autor como o de um legitimador do texto, mas não como a origem do ato criativo”.

Na língua portuguesa, essa multiplicidade de significações persiste, como podemos ver na definição apresentada em um dicionário online da língua, reproduzida na figura 1 abaixo:

Figura 1 – Definição de “autor” apresentada pelo Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (Online)



Fonte: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (Online). Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/autor>>. Acesso em: 30 set. 2020.

No entanto, se considerarmos a amplitude de termos derivados da palavra, o caráter de “autor” que parece se sobressair em nossa língua é o que está ligado a poder e controle. É esse viés de significação que se destaca em termos como “autorizar”, “autoridade” e “autoritário”. Todos eles implicam em certo grau de poder atribuído a um indivíduo ou grupo de indivíduos. Nesse sentido, falar em “autor autoritário” ou “autoridade do autor”, por exemplo, não constitui essencialmente um pleonasma, mas contribui para enfatizar o caráter de mérito, status e poder geralmente atribuídos a figuras autorais em nossa sociedade.

Mas tornemos à nossa linha do tempo. Escolhemos iniciar essa revisão histórica a partir da Antiguidade grega, considerada por muitos como o berço da civilização ocidental. Naquele período, a noção de autoria ainda estava longe de existir, pelo menos com os contornos que lhe

damos hoje. Isso se deve ao fato de que os textos eram, em sua maior parte, transmitidos oralmente e cada pessoa que os proclamava tinha o direito de “aumentar um ponto”, como diz o ditado popular. Não havia a necessidade de se estabelecer uma responsabilidade pelo “fechamento” da obra, porque o anonimato não impedia a sua valorização — a antiguidade, por si só, era garantia de seu valor e autenticidade (CAVALHEIRO, 2008).

Além disso, a criação e propagação das obras encontravam-se envoltas pelo nebuloso véu do misticismo. O processo autoral assumia, nesse período, um caráter transcendental (MARTINS, 2012), pois se acreditava que os poetas e oradores falavam sob influência do espírito das musas, entidades divinas que concediam aos homens a inspiração e o poder de ouvir e transmitir a seus semelhantes as mensagens dos deuses. É por isso que Homero inicia a *Ilíada* com o famoso canto de invocação da deusa, pedindo que ela o inspire para que possa compor o resto da obra.

Somente no período Helenístico, o mais recente da história da Grécia Antiga, é que se encontram indícios de uma tentativa de atribuição autoral. Esses sinais de uma noção de autoria estão intimamente ligados ao avanço da cultura da escrita e do livro, pois é nas bibliotecas que se nota uma preocupação de se atribuir as obras aos autores corretos (MARTINS, 2012), possivelmente com fins de facilitar a classificação dos acervos. Long (2001 *apud* MARTINS, 2012) alerta, porém, para o fato de que o *sentido* de autoria não era o mesmo da contemporaneidade, pois não estava relacionado à ideia de propriedade intelectual.

O historiador francês Roger Chartier (1998) também enfatiza que nem sempre a noção de autor esteve ligada à imagem da mão que escreve. A figura do “autor oral”, que compõe para declamar em público ou que dita suas obras para que outro escreva, persistiu durante vários séculos, adentrando boa parte da Idade Média e convivendo com o autor escritor mesmo muito depois que a cultura escrita se estabeleceu na sociedade ocidental.

E foi precisamente essa cultura que trouxe pela primeira vez a necessidade da atribuição autoral individual. Conforme lembra Chartier (1998, p. 23), “a cultura escrita é inseparável dos gestos violentos que a reprimem. Antes mesmo que fosse reconhecido o direito do autor sobre sua obra, a primeira afirmação de sua identidade esteve ligada à censura e à interdição dos textos tidos como subversivos pelas autoridades religiosas ou políticas”.



É na Idade Média, portanto, durante o período da Inquisição liderada pela Igreja, que emerge a compreensão de que o autor é *responsável* pelo texto e que deve responder legalmente por seu conteúdo. Assim, chegamos à afirmação de Cavalheiro (2008, p. 68) de que “historicamente, os textos passaram a ter autores na medida em que os discursos tornaram-se transgressores com origens passíveis de punição”. Esse fenômeno é chamado por Foucault de “apropriação penal” dos discursos (apud CHARTIER, 1998, p. 23). Para o filósofo francês, essa situação criou, no início da história da autoria, um estado de desequilíbrio, em que ser *autor* de um texto colocava o indivíduo em uma posição repleta de riscos, mas que não trazia nenhuma compensação. Foi apenas durante a Modernidade que esse desequilíbrio foi desfeito, a partir do momento em que a autoria é atrelada à noção de propriedade, oferecendo ao autor uma série de direitos em contrapartida aos riscos que assume ao tomar para si a responsabilidade pelos discursos (FOUCAULT, 2009).

Com o fim da Idade Média e a chegada da Renascença, uma série de “fatores sociais, políticos e econômicos contribuíram para a invenção e a exaltação do indivíduo, o qual, na arte, corresponde à figura do autor” (CAVALHEIRO, 2008, p. 68). Houve um período antes do século XVII em que alguns autores da época, tais como Dante e Petrarca, receberam um status que antes era reservado somente aos autores da tradição clássica ou da Igreja. Esses autores tinham seus retratos reproduzidos nas capas dos manuscritos e eram frequentemente retratados em obras de arte, representados no ato de escrever suas obras. Na mesma época, a organização de coletâneas de obras de um mesmo autor indica o início de uma visão do autor como figura integradora dos textos e da obra (CHARTIER, 1998).

É a partir dos séculos XVII e XVIII, no entanto, que a figura do autor começa de fato a se firmar na sociedade ocidental. Nesse período, ocorre um fenômeno curioso. Os textos científicos passam a ter seu valor relacionado não à pessoa que os elaborou, e sim ao rigor do método científico e ao estabelecimento de verdades demonstráveis. Com isso, eles passam a ser aceitos por si mesmos, com o apagamento da função do autor (FOUCAULT, 2009). Por outro lado, no campo literário, a figura do autor torna-se ainda mais forte, especialmente com o advento do Romantismo, que vai atribuir ao escritor a imagem do “gênio criador” como origem individual e absoluta da obra, sem a qual sua existência não seria possível. A partir de então, o sentido que é dado a um texto literário e o status ou o valor que ele recebe na sociedade dependem imediatamente do autor

identificado “por trás” dele. “E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. O anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma” (FOUCAULT, 2009, p. 16).

É também na era Moderna que encontramos a origem das legislações que regulamentam os direitos autorais. Contudo, é preciso cuidado ao se tratar desse tema. Embora essas leis tenham servido, em última instância, para garantir a propriedade ao autor, reestabelecendo a lucratividade da escrita, como observado por Foucault (2009), esse não foi seu propósito inicial. Assim como boa parte das conquistas da humanidade ocorridas nesse período, as origens dos direitos autorais estão atreladas ao mundo dos negócios e do lucro.

A partir da invenção da imprensa no século XV, a reprodução e a distribuição dos textos tornaram-se muito mais rápidas e fáceis. Então, os livros rapidamente deixaram de ser objetos sagrados e restritos a poucos leitores e se tornaram uma verdadeira *commodity* a ser explorada economicamente (MARTINS, 2012). Surgiu nesse período a figura do editor-livreiro, que ao mesmo tempo em que organiza a impressão do livro, é responsável por sua venda e distribuição. Foi para proteger o investimento que esses comerciantes faziam ao adquirir os manuscritos que surgiram as primeiras leis que regulamentavam os direitos de impressão das obras (MARTINS, 2012; CHARTIER, 1998).

Ainda no século XVI, foi estabelecido em alguns países da Europa o sistema de privilégios, que concedia a determinados editores-livreiros o direito exclusivo sobre a publicação de certas obras. No entanto, esse sistema apresentava falhas graves, pois era restrito a alguns territórios específicos, não se estendendo por todo o território nacional. Como consequência, o sistema não garantia a exclusividade de publicação, pois para obtê-la, os comerciantes precisariam adquirir a licença em todos os territórios, o que implicaria em custos altíssimos. Como não era possível prever se o livro cairia no gosto do público antes de sua publicação, esse seria um negócio muito arriscado e, portanto, pouco atraente (MARTINS, 2012).

A solução encontrada pelos editores-livreiros para resolver esse problema foi centrar a propriedade sobre a obra na figura do autor. Com isso, seria o autor, e não mais o Estado, quem decidiria quais editores teriam o direito de publicar suas obras, o que facilitaria a negociação da exclusividade sobre a publicação e distribuição dos livros (CHARTIER, 1998). Esse foi, contudo,

um processo bastante lento, pois foi somente no século XVIII, no ano de 1710, que foi promulgado na Inglaterra o *Copyright Act*<sup>6</sup>, a primeira legislação destinada a regulamentar os direitos autorais (MARTINS, 2012).

É importante enfatizar, no entanto, que “os autores ainda não tinham sido reconhecidos como agentes produtores dignos de remuneração, o que só vai ocorrer gradativamente, durante o século XVIII, com o crescimento do interesse pela leitura, quando então os escritores começaram a reivindicar seu direito de viver da venda de seu trabalho intelectual” (MARTINS, 2012, p. 36). Essa demanda, por sua vez, só se tornou possível devido à propagação dos ideais de valorização do indivíduo, em especial do pensamento de John Locke, que defendia que a propriedade deveria ser entendida como fruto direto do trabalho individual.

Martins (2012) observa que é também nesse período, a partir da noção de “gênio criador” propagada pelo Romantismo, que a vida do autor começa a ser considerada como uma parte intrínseca à obra. A crítica literária passa então a buscar na biografia do autor explicações para elementos presentes nos seus escritos. Com isso, amplia-se a ideia da inseparabilidade entre autor e obra, que vai ser um dos fundamentos do direito autoral moderno e que permanece presente na legislação contemporânea.

O século XVIII representou, portanto, uma grande virada no que diz respeito ao status da figura do autor na sociedade. Não somente seus direitos começavam a ser estabelecidos e reconhecidos, como seu poder de controle sobre a obra se ampliava cada vez mais. Quando os textos eram compostos para serem proclamados diante de audiências em apresentações orais, era fácil e comum que o público interviesse em sua construção. Com o estabelecimento da cultura do livro, no entanto, houve um afastamento entre autor e leitor, o que fortaleceu a noção de acabamento das obras e limitou as intervenções do leitor a silenciosas anotações feitas nas margens das páginas de seu exemplar individual, cujos impactos estavam restritos àquela única versão da obra.

Chartier considera que a exigência do silêncio nas bibliotecas, estabelecida na Idade Média, é um símbolo dessa relação entre o autor autoritário e o leitor passivo. Segundo o autor,

---

<sup>6</sup> A expressão “*copyright*” originou-se do inglês “*right in copies*”, pois para os editores-livreiros, o objeto protegido por essa legislação era o manuscrito original da obra, que era a garantia de autenticidade do material. A partir daí, estabelecia-se para o editor o direito de produzir cópias, desde que ele fosse “dono” do original (CHARTIER, 1998).

“encontramos, nas bibliotecas, esta mesma ideia de um comportamento que deve ser regulado e controlado” (1998, p. 78). Essa é a uma relação que demorará muito a ser quebrada e continuará forte em nossa sociedade ao longo de todo o século XIX e durante boa parte do século XX.

Isso não significa, evidentemente, que não tenha havido questionamentos importantes em relação à figura do autor nos últimos séculos. Ao longo do século XIX, o pensamento darwinista, que enfatizou a dimensão biológica do humano, e o pensamento marxista, que valorizou a noção de classe social acima da individualidade, abalaram significativamente “a concepção do autor individual e autônomo” (MARTINS, 2012, p. 39). Já no século XX, as contribuições de Freud e de Saussure levaram a uma desestabilização da própria noção de sujeito e inspiraram alguns dos mais importantes questionamentos teóricos em relação à autoria, que discutiremos mais detalhadamente no item 1.2 deste trabalho.

Apesar de todo o debate teórico,

ainda prevalece na atualidade a concepção de autoria como aquela do Romantismo: a de autor como um gênio criador. Essa noção está presente não só no senso comum sobre o conceito mas também, o que é mais significativo, embasa ainda as normas através das quais nos relacionamos com os bens intelectuais em nossa sociedade (MARTINS, 2012, p. 40).

Finalmente, é preciso analisar o contexto em que nos encontramos na contemporaneidade, para podermos compreender os contornos que a questão autoral adquiriu atualmente, nas primeiras décadas do século XXI.

Vivemos, como se sabe, imersos em um sistema capitalista. No entanto, o capitalismo não é o mesmo desde o seu estabelecimento na Idade Moderna. O sistema descrito por Karl Marx em *O Capital* já sofreu inúmeras transformações desde a publicação da obra. De fato, seria mais preciso falar em capitalismo, no plural.

Giuseppe Cocco e Gilvan Vilarim (2009a, 2009b), ao analisarem o modelo capitalista contemporâneo, optaram por denominá-lo de *capitalismo cognitivo*. Segundo os autores, “a crise (que se declarou na década de 1970) do regime de acumulação da grande indústria taylorista e de sua regulação fordista-keynesiana abriu, após a transição das décadas de 1980 e 1990, o caminho

para um novo regime de acumulação de tipo cognitivo” (2009a, p. 148). Esse novo regime é caracterizado pela “valorização dos elementos cognitivos da produção e do consumo” (COCCO; VILARIM, 2009a, p. 148) e pela imaterialidade do trabalho.

O termo “trabalho imaterial” pode ser compreendido em duas dimensões. Por um lado, ele pode referir-se à imaterialidade dos “bens” produzidos, que não são necessariamente mercadorias físicas e tangíveis, mas que muitas vezes se apresentam na forma de prestação de serviços ou de produtos digitais, existentes apenas no campo virtual das redes informáticas, ou mesmo na forma de conhecimento e informação, elementos intangíveis (LAZZARATO; NEGRI, 2001; COCCO; VILARIM, 2009a, 2009b). Por outro lado, essa nomenclatura faz referência “[a]o fato da progressiva hibridização das tradicionais esferas de produção e circulação” (COCCO; VILARIM, 2009a, p. 148). Nesse modelo de capitalismo,

a produção, circulação e o consumo se misturam. Neste capitalismo, o caráter imaterial da produção se torna hegemônico e resgata a existência de um trabalho vivo, que pode produzir sem necessidade de meios de produção fornecidos pelo capital. A acumulação de valor está cada vez mais situada do lado do “imaterial”. (COCCO; VILARIM, 2009b, p. 174)

Um “trabalho vivo” é um trabalho que permeia toda a vida do sujeito, embaçando as barreiras entre “tempo de trabalho” e “tempo livre e/ou de lazer”. Mas além disso, ele representa “a transformação do trabalho operário em trabalho de controle, de gestão da informação, de capacidades de decisão que pedem o investimento da subjetividade” (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p. 25). Em resumo, o trabalhador é convidado a incluir sua subjetividade no produto e a investir em criatividade, flexibilidade e comunicabilidade, mais do que apenas em habilidades técnicas.

Para Cocco e Vilarim (2009a, p. 148-149), dois elementos foram fundamentais para possibilitar esse deslocamento que desfez a separação entre produção, reprodução e consumo: “o uso intenso de novas tecnologias de informação e de comunicação, e a constituição de redes sociotécnicas que favorecem a cooperação para além do espaço das organizações (de tipo fabril)”. Foram precisamente esses dois fatores que impulsionaram também a expansão das práticas de

escrita e leitura de *fanfiction* a partir dos anos de 1990, conforme detalharemos no capítulo 2 deste trabalho.

Mas tornemos à questão da autoria. Como temos visto, desde o seu surgimento no período medieval, a figura do autor tem cada vez mais se vinculado à ideia de propriedade, que mais tarde se definiria como o direito de obter lucro a partir de seu trabalho intelectual. Contudo, no capitalismo cognitivo, essa propriedade cria um grande paradoxo.

No capitalismo clássico, o que gera lucro é a comercialização de mercadorias. No capitalismo cognitivo, no entanto, a base do lucro é o trabalho imaterial, que produz informação e outros bens intangíveis. Nas palavras de Lima et al. (2009, p. 160), “o trabalho de produção material, mensurável em unidades de produtos por unidades de tempo, é substituído por trabalho imaterial, ao qual os padrões clássicos de medida não mais podem se aplicar”.

A principal riqueza, nesse contexto, é a propriedade intelectual — uma patente de um produto inovador, por exemplo, que é convertida em *royalties* a serem pagos por qualquer pessoa que queira replicá-lo. É a criação de novas patentes e de outros bens intangíveis, como o conhecimento e os bens culturais, que produz o maior lucro, portanto. Mas esses produtos imateriais possuem uma característica peculiar. Conforme apontam Negri e Hardt (2005 *apud* LIMA et. al., 2009, p. 160),

todo aquele que trabalha com a informação ou o conhecimento – dos agricultores que desenvolvem determinadas sementes aos criadores de softwares – dependem do conhecimento comum recebido de outros e por sua vez criam novos conhecimentos comuns. Isto se aplica particularmente a todas as formas de trabalho que criam projetos imateriais, como ideias, imagens, afetos e relações.

Assim, no capitalismo cognitivo, em que a inovação é o principal gerador de riqueza, a propriedade privada, que limita o acesso das pessoas aos bens imateriais que servem de inspiração e fonte para a inovação, acaba se tornando o principal empecilho à geração de riqueza (MARTINS, 2012). Eis o paradoxo em que nos encontramos imersos na atualidade.

Como resultado dessa contradição,

os produtos do trabalho imaterial, imediatamente sociais, configuram um comum que é base para a própria produção, em esquema de retroalimentação. As modalidades baseadas na dádiva, isto é, na aliança e na criação sem necessariamente haver interesses instrumentais, fogem aos paradigmas economicistas e utilitaristas do capitalismo – tornam-se um paradigma do dom (COCCO; VILARIM, 2009a, p. 149)

Esse novo paradigma, denominado pelos economistas de “economia da dádiva”, consiste em um sistema em que o valor não é mais traduzido em moeda, e sim em reputação. Os sujeitos cooperam e contribuem para a criação de novos produtos imateriais não buscando o lucro econômico, e sim a aprovação de seus pares na comunidade (MARTINS, 2012; LIMA et. al, 2009). É o que ocorre, por exemplo, no campo acadêmico, no qual os pesquisadores realizam publicações e divulgação de seus trabalhos buscando não um retorno econômico, e sim o reconhecimento da própria comunidade acadêmica. Outro exemplo clássico de funcionamento desse tipo de economia é a produção dos chamados “*softwares* livres”, que não são comercializados e cujos códigos operacionais são disponibilizados gratuitamente na rede, em troca do desenvolvimento contínuo de novas ferramentas e outras melhorias.

Associado a essa nova lógica econômica, temos o desenvolvimento de um novo regime cultural, que Henry Jenkins (2013, 2006a, 2006b) denominou de *cultura participativa*, a qual pode ser compreendida como

uma cultura com relativamente poucas barreiras à expressão artística e ao engajamento cívico, um forte apoio à criação e ao compartilhamento de criações individuais, e algum tipo de mentoria informal a partir da qual aquilo que é conhecido pelo mais experiente é passado adiante para os novatos. Uma cultura participativa também é uma cultura em que seus membros acreditam que suas contribuições são importantes, e sentem algum grau de conexão social uns com os outros (ao menos, eles se importam com aquilo que outras pessoas pensam a respeito do que eles criaram). (JENKINS, 2006b, *online*)

Esse novo modelo cultural é o que dá origem e sustentação às comunidades de fãs e, portanto, às comunidades de *fanfiction*, alvo de interesse deste trabalho. Discutiremos mais detalhadamente o funcionamento da economia da dádiva e da cultura participativa nessas comunidades no capítulo 4, em especial no item 4.3.

Evidentemente, a transição entre um modelo econômico tão duradouro quanto o capitalismo moderno e um novo sistema que desafia tudo aquilo em que ele é pautado não ocorreria sem conflito. E no centro desse conflito, se encontra o sistema de produção e reprodução dos bens culturais, no qual a indústria do entretenimento, nosso contexto de análise, se sustenta. Afinal, é

ali onde a informação, a linguagem, o modo de vida, o gosto e a moda são produzidos e reproduzidos pelas forças do capital e do Estado; ali onde, dito de outro modo, a subjetividade, a “identidade” das pessoas, seus valores, as imagens que fazem de si mesmos e do mundo são perpetuamente estruturadas, fabricadas, moldadas. A frente de batalha do conflito está em todos os lugares e sua radicalização no terreno cultural é a condição de sua radicalização no terreno do trabalho. (LIMA et. al., 2009, p. 162)

A economia da dádiva vai de encontro a valores importantes desse universo de produção cultural, dentre eles, as noções de autoria e de propriedade intelectual. Como vimos, esses conceitos foram criados precisamente a partir de uma tentativa de garantir o lucro econômico aos comerciantes que negociavam a “posse” de bens culturais, os livros. No entanto, quando esses mesmos bens passam a ser compreendidos como produtos imateriais aos quais a economia da dádiva pode ser aplicada, esses valores caem por terra.

Nesse contexto, o processo de dissolução da figura do autor individual e autoritário, iniciado a partir das contestações ocorridas nos séculos XIX e XX, se acelera dramaticamente. É preciso que surja um novo modelo autoral, que se adapte a esse sistema de produção em que o lucro econômico não é necessariamente o mais importante e em que a colaboração e a inovação se sobrepõem à originalidade e à propriedade individual.

Além dessa mudança de paradigma econômico, o avanço da tecnologia gerou também novas possibilidades de autoria, e sobretudo de coautoria, ao facilitar o processo de escrita coletiva. Martins analisou produções realizadas no formato *wiki*<sup>7</sup> e no formato de fóruns *online* e denominou esse novo modelo de “autoria em rede”. Para ela,

---

<sup>7</sup> O modelo “*wiki*” de escrita colaborativa iniciou-se, como o nome sugere, com a conhecida enciclopédia digital, a Wikipédia. Nesse site, diversos coautores contribuem na edição conjunta dos verbetes da enciclopédia, mesmo que nem sequer se conheçam. Isso é possível porque o acesso à enciclopédia é disponibilizado gratuitamente na rede e os verbetes são mantidos abertos à edição por qualquer usuário.



o processo autoral em rede é um híbrido dessas práticas anteriores, combinando o coletivo, a obra aberta e inacabada, com um traço também individual, herdado da cultura do livro e adequado à economia da dádiva, formando uma nova configuração que não corresponde nem à dissolução completa do autor mas também não à autoria individualizada. Esse “autor em coletivo”, como propõe Weissberg, é descentrado, distribuído, auto-organizado, interconectado, interativo, dialógico, entre outros atributos. Porém, mantém ainda uma ligação com algo de natureza individual: o indivíduo contribui para a construção de um coletivo comum mas quer que seu acréscimo, sua diferença, seja devidamente registrado e creditado (MARTINS, 2012, p. 44-45)

Existe na atualidade uma variedade de modelos autorais que se desenvolvem em meio digital. A título de exemplo, além dos dois modelos estudados por Martins (2012), podemos citar os textos “interativos”, nos quais o leitor é solicitado a realizar escolhas que alteram os rumos do texto, em geral narrativo, contribuindo para o “fechamento” do texto. Esse modelo pode ser facilmente observado no campo dos jogos eletrônicos, nos jogos chamados de RPG (do inglês “*role playing game*”, “jogo de interpretação de personagens”), nos quais o jogador participa de uma história, no papel de um personagem cujas escolhas influenciam diretamente no desenvolvimento da história<sup>8</sup>.

Outros modelos autorais, “individuais”<sup>9</sup> e coletivos, continuam a emergir, especialmente a partir do desenvolvimento de tecnologias que facilitam a construção de textos multimodais e multimidiáticos pelo usuário comum da *internet*. O objetivo deste trabalho é analisar o modelo autoral específico constituído em torno da prática de escrita de *fanfiction* e verificar de que maneira ele se insere nessa linha do tempo do processo de criação e recriação da figura do autor em nossa sociedade.

## 1.2 Perspectivas teóricas sobre a autoria

---

<sup>8</sup> Esse tipo de coautoria também existe no campo da *fanfiction*, interesse deste trabalho, nas chamadas “*fanfics* interativas”. Esse tipo de *fanfiction* existe em menor número e não é possível no *Nyah!Fanfiction*, plataforma que escolhemos como centro de nossa análise, e, por isso, não será discutido em profundidade neste trabalho (embora seja mencionado brevemente no item 4.3.2). Para uma discussão a respeito dessa temática e uma comparação entre as *fanfics* interativas e os jogos de RPG, recomendamos a leitura do artigo de Barros e Escalante (2018).

<sup>9</sup> Embora não compartilhem da visão romântica que designa o autor como um gênio individual e autônomo, que escreve a partir do nada, sem qualquer influência da coletividade social, utilizamos o termo “individual” aqui para nos referirmos aos modelos autorais nos quais apenas um indivíduo, ou um “autor-pessoa”, nos termos de Bakhtin (2010), assume a autoria e é atribuído como “autor” do texto.

A linha do tempo que acabamos de traçar, por si só, já aponta diversos caminhos para nossa interrogação a respeito da questão da autoria no campo da *fanfiction*. Contudo, ainda é necessário que voltemos nosso olhar aos tratamentos teóricos que a autoria já recebeu em outros campos. Interessam-nos sobretudo os vieses que esses questionamentos tomaram no campo literário, pois o campo da *fanfiction* guarda importantes semelhanças ao universo da criação literária, como descreveremos mais detalhadamente no capítulo 2 deste trabalho.

Como vimos, embora seja uma noção consideravelmente antiga, a autoria ainda é um conceito bastante controverso. As análises teóricas sobre ela divergem drasticamente. Dentre os mais importantes autores a teorizarem sobre essa noção, destacam-se Mikhail Bakhtin, Roland Barthes e Michel Foucault. Suas concepções de autor variam, pois “Barthes tem em mira a noção de autor dentro da perspectiva dos estudos literários, já Foucault discute sobre o discurso e o sujeito e Bakhtin aborda a autoria no âmbito da discussão dos enunciados concretos” (FRANCELINO; NASCIMENTO, 2015, p. 71).

Bakhtin se insere nos limites entre o campo da Linguística e o da crítica literária. Ao tratar do conceito de autor, ele estabelece uma distinção entre “o autor-criador, elemento da obra” e “o autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida” (BAKHTIN, 2010, p. 9). O autor-criador é considerado parte da obra e só existe em seu interior. De acordo com o linguista russo, esse autor é responsável pelo “fechamento” da obra, isto é, por torná-la um todo estético coerente. Esse papel lhe é atribuído devido ao fato de que o autor possui uma consciência que transcende aquela da personagem e de todos os elementos da obra. Assim, por ter essa visão externa, consegue abarcar a obra em sua totalidade, dando-lhe integridade.

O autor-homem de Bakhtin, enquanto elemento da vida social, é um falante como qualquer outro. Convém, então, lembrarmos o princípio do dialogismo bakhtiniano, segundo o qual todo enunciado é polifônico, isto é, se insere numa cadeia de outros enunciados, realizados e potenciais (BAKHTIN, 2010). Dessa forma, Bakhtin coloca autor e leitor em uma relação livre de qualquer hierarquia — ambos são falantes e interagem em pé de igualdade, através de enunciados (FRANCELINO; NASCIMENTO, 2015).

O mesmo não pode ser dito a respeito de Barthes. Para o crítico literário francês, “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1988, p. 71). De acordo com ele, a escrita é “a destruição de toda voz, de toda a origem [...], a começar precisamente pela

do corpo que escreve” (p. 66). Em outras palavras, o Autor é justamente aquele que está ausente da obra. A partir do momento em que ele começa a escrever, quem fala é a linguagem, não o autor. Assim, o Autor deve ser destituído do papel de “pai” do livro, que, como vimos, os editores e a crítica literária lhe atribuíram por conveniência (MARTINS, 2012; CHARTIER, 1998).

Sobrepõe-se ao Autor barthesiano, portanto, a figura do *leitor*, que 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, 1988, p. 71, grifo do autor). É nesse sentido que Barthes anuncia a morte do autor como necessária para o surgimento do leitor: aquele se apaga no momento da escrita, e este nasce no momento da leitura. E é ao leitor, e não ao autor, que cabe o papel de dar unidade à obra e completar seu sentido.

Foucault (1999, 2009), por sua vez, analisa a questão sob um ponto de vista estritamente discursivo e considera a *função-autor* uma especialidade da função-sujeito. Nem todos os discursos possuem essa função, isto é, nem todos os discursos possuem um “autor”. Quando há a atribuição de um discurso a um autor, isso indica que esse discurso não é uma palavra comum do cotidiano, “imediatamente consumível”, mas “que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status” (FOUCAULT, 1999, p. 274).

Em Foucault, portanto, a noção de autoria está diretamente ligada às noções de poder e de status, e a *função-autor* é, sobretudo, uma função do discurso, compreendido como “um conjunto de enunciados [...] que se apoiem na mesma formação discursiva” (FOUCAULT, 2008, p. 132). Uma formação discursiva, nesse contexto, pode ser definida como “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 2008, p. 133). Nesse sentido, a função-autor, sendo propriedade do discurso, é essencialmente histórica e socialmente determinada. Ela é produto e produtora das condições de enunciação discursiva, as quais, por sua vez, são determinadas pelas regras da formação discursiva em que a autoria se exerce.

Na célebre conferência *O que é um autor?* (1999), Foucault fala ainda na ideia da “morte do autor”, retomando a proposta de Barthes. Para ele, dizer que o autor está morto significa lembrar que “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto

no jogo da escrita” (p. 269). Assim, Foucault se interessa não pelo indivíduo, mas pelo *conceito* de autor e busca investigar segundo que regras ele se forma e funciona.

### 1.3 Elementos teóricos fundantes para as análises

Diante do exposto, resta-nos a difícil tarefa de apresentar conceitos de *autor* e de *autoria* pertinentes às análises aqui propostas. Como vimos, a questão pode ser observada sob diferentes perspectivas, cada uma das quais busca visualizar os objetos com o maior alcance possível sem, contudo, serem jamais capazes de enxergá-lo em sua totalidade. Essa é uma limitação com a qual todo esforço de pesquisa se depara, antes mesmo de seu início.

Nesse sentido, cada uma das proposições teóricas discutidas na seção anterior tem algo a oferecer à pesquisa no campo da *fanfiction*. A perspectiva de Bakhtin coloca em destaque o aspecto dialógico da linguagem, o qual é fortemente sentido no universo da *fanwriting*, nos complexos diálogos existentes entre a obra de referência e o texto da *fanfiction*, e nas diversas trocas que o compartilhamento dessas histórias engendra no interior das comunidades de fãs (CLEMENTE, 2016; FÉLIX, 2008; LUIZ, 2008a). A proposição de Barthes a respeito do papel do leitor na conclusão dos textos tem o potencial de lançar uma nova luz sobre as múltiplas contribuições que os fãs leitores de *fanfiction* oferecem à elaboração das histórias, as quais vão muito além do simples comentário (TURK, 2014; HELLEKSON, 2009). A proposta de Foucault, por sua vez, permite-nos investir mais a fundo nas construções discursivas (FOUCAULT, 2008, 2009, 1999; MAINGUENEAU, 1997) que subjazem a produção dos textos de *fanfiction*, expandindo a discussão para além da intertextualidade fundamental dessas histórias, imediatamente visível, para abarcar a riqueza de discursos que as circundam, e que frequentemente passam despercebidos. Optar por um desses caminhos é uma etapa fundamental para viabilizar a continuidade do esforço de pesquisa e deve ser uma decisão consciente, pois tem um impacto imediato sobre a decisão dos rumos do estudo proposto.

Iniciemos pela emblemática figura do autor. Após nosso passeio pelos vieses da história e pelas diferentes perspectivas teóricas que buscaram discutir esse complexo elemento social, parece-

nos que o conceito que melhor às análises que nos propusemos a empreender é a *função-autor* foucaultiana.

Compreender o autor não como um elemento imediatamente correspondente a um “autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida” (BAKHTIN, 2010, p. 9), e sim como uma função propriamente discursiva nos permite compreender melhor a multiplicidade de sujeitos sociais que podem ser referidos como “autores” no campo discursivo da *fanfiction* (cf. itens 2.2.2 e 4.1.5 deste trabalho). Isso é possível porque o espaço aberto pela função-autor de Foucault pode ser ocupado, nas palavras do filósofo, por uma “pluralidade de egos” (FOUCAULT, 2009, p. 279), que podem, inclusive, corresponder a indivíduos ou a “pessoas” diferentes, nos termos de Bakhtin.

Além dessa multiplicidade, a visão foucaultiana nos fornece a possibilidade de focalizar a autoria como uma “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 274). Assim, no caso específico deste trabalho, podemos observar o funcionamento da autoria no interior do campo da *fanfiction* a partir de categorias originárias da proposta de Foucault.

Para encontrar essas categorias, convém recorrer à explicação do filósofo francês a respeito das características fundamentais da função-autor:

[...] a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (FOUCAULT, 2009, p. 279-280).

Ao discutirmos a questão da autoria no campo discursivo da *fanfiction*, portanto, a tomaremos como o fenômeno social através do qual a função-autor emerge e se exerce no interior de certos discursos. Analisar a autoria sob essa perspectiva implica em buscar respostas a quatro questões fundamentais<sup>10</sup>:

---

<sup>10</sup> Três dessas categorias ou propriedades da função-autor foram nomeadas e debatidas por Foucault em *O que é um autor?* (2009): a atribuição, a apropriação e a posição. Além desses itens, Foucault (2009) inclui o *nome do autor* como objeto de interesse. Neste trabalho, optamos por inserir a questão do nome do autor na discussão a respeito da atribuição

1. Atribuição: de que forma os discursos são atribuídos a determinados sujeitos, identificados como “autores”? Que “operações específicas e complexas” (FOUCAULT, 2009, p. 279) fazem parte desse processo?
2. Apropriação: em que medida o autor pode ser considerado “proprietário” do discurso? Em que medida ele é considerado sua “origem”? E até que ponto pode ser considerado “responsável” por ele?
3. Posição: que classes de indivíduos podem exercer, nesse campo discursivo, a função-autor? Por que esses, e não outros?
4. Construção: de que forma a figura do autor é construída nessa comunidade específica? Como a autoria se exerce nesse meio?

Essas quatro propriedades, em conjunto, nos permitirão compreender e descrever o funcionamento específico da função-autor em nosso campo de interesse.

Outra expressão que utilizaremos com frequência é a de “modelo autoral”, que tomamos emprestada de Martins (2012). A autora utiliza esse termo para descrever as diferentes configurações que a autoria assumiu como regime histórico ao longo do tempo. Assim, Martins discorre, por exemplo, a respeito do modelo autoral da Grécia Antiga e do modelo autoral da Idade Média. Por “modelo autoral”, portanto, nos referimos às configurações que o conjunto dos quatro elementos supracitados assume em determinada sociedade, em determinado período. Ao dizer que estamos analisando o modelo autoral constituído nas comunidades de *fanfiction* contemporâneas, nos dispusemos, em resumo, a verificar de que maneira a função-autor é exercida no interior dessas comunidades, como ela é construída e que tipo de valores sociais são atrelados a ela.

---

e da apropriação. Em vez dessa categoria, portanto, propusemos o debate do que estamos chamando de “construção”, a fim de explicitar mais nitidamente as contribuições dos diversos membros do campo discursivo para a constituição da figura do autor, e especificamente do autor de *fanfiction*. Foucault não utiliza o termo “construção” da mesma forma que nós, mas as discussões propostas por ele em torno da função-autor (2009, 1999) abarcam os elementos que estamos incluindo sob essa nomenclatura.

## CAPÍTULO 2

### O CAMPO DISCURSIVO DA *FANWRITING*

No capítulo anterior, ocupamo-nos em apresentar em detalhes o nosso principal objeto de estudo, a autoria. No entanto, faz-se necessário ainda caracterizarmos mais precisamente o contexto em que buscamos analisar esse objeto. Esse contexto, evidentemente, é o que estamos chamando de “campo discursivo da *fanwriting*”.

Primeiramente, é preciso esclarecer o que são as *fanfictions*. Nas palavras de Maria Lucia Vargas, uma das maiores pesquisadoras brasileiras a tratar sobre o tema, “a *fanfiction* é [...] 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” (VARGAS, 2015, p. 21). O “original” à que a autora se refere é um produto da indústria do entretenimento — um filme, uma série, um livro, um jogo, etc. Feito esse esclarecimento, essa é a definição que melhor resume os aspectos considerados fundamentais pelos fãs que se dedicam à escrita e leitura de *fanfiction*, segundo temos observado ao longo de nossa atuação no campo.

Contudo, além dos fatores explícitos na definição de Vargas (a intertextualidade com uma obra de referência, a ressalva às leis de direitos autorais e a abdicação ao lucro), é importante destacar outras duas características importantes dos textos de *fanfiction*. Em primeiro lugar, eles devem ser ficcionais ou poéticos. Análises teóricas sobre os universos ficcionais das obras, traduções de letras de música e notícias sobre o lançamento de novos produtos afiliados às obras são todos textos que circulam nas comunidades de fãs, mas que não podem ser considerados *fanfictions*. Essa convenção se torna bastante clara nas normas dos sites especializados em *fanfiction*, a exemplo das *Regras de Envio* do site *Nyah!Fanfiction*:

#### **O que é permitido postar?**

1. Prosa: Somente são permitidos textos ficcionais. Deste grupo, excluem-se: avisos em forma de capítulos, guias e manuais, listas de qualquer tipo, autobiografias, biografias de terceiros ou de personagens, capítulos de inscrição de personagens, colunas, reportagens, dissertações, posts de blogs, piadas, colunas, artigos, trabalhos acadêmicos ou quaisquer outros tipos de texto não ficcionais. (NYAH!FANFICTION, 2015, *online*)

Além disso, os textos de *fanfiction* devem empregar somente a linguagem verbal escrita na construção das narrativas. As obras de ficção criadas por fãs que se utilizam de outras linguagens, como a linguagem gráfica e os recursos audiovisuais, recebem outros nomes: *fanart*, *fanfilm*, etc. Por isso, em nome da clareza terminológica, optamos por utilizar, neste trabalho, o termo *fanwriting* para nos referirmos a essa prática de escrita derivada e para nomear o campo discursivo em que ela é desenvolvida. Continuaremos utilizando o termo “*fanfiction*”, no entanto, para nos referirmos aos textos concretos, devido ao fato de esse termo já ser convencional entre os fãs.

Neste capítulo, procuraremos explorar melhor o desenvolvimento das práticas de escrita e leitura de *fanwriting*, explicitar os limites do campo discursivo em que elas se inserem e caracterizar a problemática que a autoria constitui em seu interior.

## 2.1 A história da *fanfiction*

Começaremos, naturalmente, por buscar uma linha do tempo que nos permita compreender o desenvolvimento das práticas de escrita e de leitura de *fanfiction*. Essas práticas surgiram em meio a comunidades de fãs de programas televisivos, que sempre foram tratadas como um segmento marginalizado da sociedade (STANFILL, 2011; JENSON, 1992). Por isso, é difícil precisar sua origem histórica.

Tendo em vista as características que a *fanwriting* assumiu atualmente, poderíamos pensar que ela surgiu por volta dos anos de 1990, a partir da popularização do acesso à informática e à internet. No entanto, a verdade é que práticas muito semelhantes podem ser encontradas ainda nos séculos XVII e XVIII, quando admiradores de clássicos como *Orgulho e Preconceito* (da britânica Jane Austen) e *Dom Quixote* (do espanhol Miguel de Cervantes) empenhavam-se em escrever versões alternativas<sup>11</sup> das obras (FÉLIX, 2008). No entanto, esses textos ainda não podem ser

---

<sup>11</sup> Além dessas práticas de releitura, que costumam ser discutidas no âmbito da crítica literária como formas de reescrita, o campo literário inclui vários outros tipos de escrita derivada. A título de exemplo, podemos mencionar as traduções, as adaptações para outros gêneros e/ou outras mídias (de romance para peça teatral ou obra cinematográfica, por exemplo) e os pastiches, sátiras ou paródias. Todos esses gêneros são caracterizados pela dependência de uma obra de referência a partir da qual se constrói um novo texto. No entanto, todos eles se diferenciam da *fanfiction* a partir de diversos critérios, que não poderemos discutir em detalhes neste trabalho para não nos desviarmos de nossa temática central, mas que esperamos ao menos indicar ao longo deste capítulo.



considerados *fanfictions*, porque podiam ser comercializados e recebiam da crítica o status de obras literárias. Além disso, essas “releituras”, como podemos denominá-las mais apropriadamente, demonstram uma acentuada preocupação estética, que não necessariamente se faz presente nos textos de *fanwriting* (LUIZ, 2008a, 2008b).

O primeiro texto de *fanfiction* conhecido foi publicado em 1967, inspirado pela série de televisão estadunidense *Star Trek*, criada pelo roteirista e produtor televisivo Gene Roddenberry. Essa série foi cancelada pela emissora e teve um final abrupto, o que gerou grande insatisfação e frustração na comunidade de fãs. Acredita-se que foram esses sentimentos que motivaram a escrita das primeiras *fanfics*, pois a série “teria sido uma das primeiras a possuir uma legião de fãs tão fiéis a ponto de se dedicarem à escrita de novos episódios” (VARGAS, 2015, p. 23).

Essas primeiras *fanfictions* eram publicadas nas chamadas *fanzines*<sup>12</sup> (do inglês *fan* [fã] + *magazine* [revista]), que eram revistas amadoras escritas e organizadas pelos próprios fãs, muitas vezes em produções caseiras, com tiragem bastante limitada. Elas eram distribuídas nas convenções de fãs, eventos em que os fãs se reúnem para se divertir e para confraternizar, tendo como motivador o interesse em comum pelos produtos da indústria do entretenimento. Esses eventos são ainda raros no Brasil, mas muito populares nos Estados Unidos desde a década de 1970 (VARGAS, 2015). Como aponta Vargas,

com o passar do tempo e com a ampliação do alcance dos meios de comunicação de massa, os *fandoms* [grupos de fãs] foram aumentando de tamanho e as *fanzines*, conseqüentemente, foram ganhando mais sofisticação, ainda que nunca perdessem sua característica de publicação voltada para um grupo específico de fãs, fosse de um seriado televisivo, de um filme, de uma banda ou de um ator (VARGAS, 2015, p. 23).

É importante enfatizar que desde o seu surgimento, as *fanzines* apresentavam a característica de serem publicações não-comerciais. Quando chegavam a ser vendidas, o preço

---

<sup>12</sup> De acordo com Luiz (2008b), a primeira *fanzine* conhecida foi publicada ainda na década de 1930, muito antes da data apontada por Vargas (2015) para a publicação da primeira *fanfiction*. É possível que as primeiras *fanzines* se concentrassem na publicação de informações a respeito das obras, e que ainda não contivessem textos ficcionais escritos pelos fãs. É possível também que elas apresentassem textos que poderiam ser considerados como *fanfictions*. Como dissemos, a falta de registros dificulta a construção de uma linha do tempo precisa para o desenvolvimento das práticas de *fanwriting*. De qualquer forma, parece asseguro afirmar que as primeiras *fanfics* propriamente ditas surgiram no século XX, em algum momento entre as décadas de 1930 e 1960.

correspondia apenas ao valor necessário para cobrir os custos de sua produção (LUIZ, 2008.). Esse será um fator importante no debate a respeito do conflito existente entre a *fanwriting* e as leis de propriedade intelectual, a ser discutido nas subseções 2.2.3, 4.1 e 4.3 deste trabalho.

Com a expansão do acesso aos microcomputadores conectados à internet, as *fanzines* impressas foram gradualmente sendo substituídas por *e-zines*, revistas em formato digital. Isso facilitou muito a sua produção e divulgação, ampliando também o alcance do fenômeno *fanfiction* pelo mundo (VARGAS, 2015; LUIZ, 2008b). Atualmente, as *fanzines* praticamente deixaram de existir, dando lugar a websites criados e administrados por fãs<sup>13</sup>. O papel de divulgar informações a respeito das séries cabe agora principalmente a páginas geridas por fãs nas redes sociais, como o Twitter, o Facebook e o Instagram. Análises e discussões teóricas sobre as obras se concentram em fóruns e sites em modelo *wiki*. As *fanfictions*, por sua vez, são majoritariamente publicadas em sites especializados em *fanwriting*, como o internacional *Fanfiction.net*<sup>14</sup>, e o *Spirit Fanfics e Histórias*<sup>15</sup> e o *Nyah!Fanfiction*<sup>16</sup>, que dominam o setor no Brasil.

Por aqui, as práticas de leitura e escrita de *fanwriting* chegaram tardiamente. Luiz (2008b) aponta que um dos primeiros sites nacionais dedicados exclusivamente à publicação de *fanfics*, com o nome de *Exodus Fanfictions*<sup>17</sup>, surgiu apenas em 1997. Outro site brasileiro importante, o *Shipper X*<sup>18</sup>, teria entrado no ar já no final da década, em 1999.

A esse respeito, Vargas (2015) considera importante enfatizar que uma obra específica foi responsável por uma segunda onda de expansão do fenômeno *fanfiction*, já como prática *online*. Trata-se da série de livros *Harry Potter*, de autoria da britânica J.K. Rowling. O primeiro dos sete livros foi publicado em meados de 1997, mas a série só alcançou popularidade no Brasil no começo dos anos 2000, após o lançamento da primeira adaptação cinematográfica do livro. Ao redor de

---

<sup>13</sup> De fato, o termo *fanzine* vem sofrendo uma modificação semântica. Atualmente, ele tem sido utilizado, cada vez mais frequentemente, para se referir a histórias em quadrinhos criadas pelos fãs, tendo como referência os produtos da indústria do entretenimento. Nesse sentido, o termo compete com outro, *fancomic*, que já desempenhava essa função.

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://fanfiction.net/>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://www.spiritfanfiction.com/>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

<sup>17</sup> O site atualmente encontra-se fora do ar, exibindo uma mensagem dos administradores em que eles justificam a retirada dizendo que a série que motivou sua criação (a animação japonesa *Sailor Moon*, que foi muito popular na década de 1990) não criava mais tanto interesse, nem entre leitores, nem entre os próprios autores, que pararam de investir nela. Disponível em: <<http://www.exodusfanfictions.net/>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

<sup>18</sup> O *Shipper X* não existe mais e o antigo endereço, “[www.shipperx.com](http://www.shipperx.com)”, redireciona o usuário para uma página em que o domínio pode ser comprado. Acesso em: 15 jul. 2020.

todo o mundo, *Harry Potter* inspirou a criação de milhares de *fanfictions*. Apenas o *Fanfiction.net*, o maior site internacional de *fanwriting*, conta atualmente com mais de 822.000 *fanfics* inspiradas na obra. No Brasil, o site *Spirit Fanfics e Histórias* reúne 16.441 textos na categoria *Harry Potter*. O *Nyah!Fanfiction* não disponibiliza dados a respeito da quantidade de *fanfictions* publicadas em categorias específicas, mas é bastante provável que esse número seja ainda mais elevado, pois a plataforma é mais utilizada para a publicação de textos inspirados em livros e filmes, ao passo que o *Spirit Fanfics* é mais escolhido por fãs de bandas e cantores.

Atualmente, temos observado o que parece ser uma terceira onda de expansão das *fanfictions*, desta vez, impulsionada pelo crescimento na popularidade de bandas do gênero musical coreano *k-pop*<sup>19</sup>. Curiosamente, o *Fanfiction.net* ainda não apresenta uma categoria dedicada a *fanfics* inspiradas em bandas e cantores, limitando-se a categorias mais tradicionais, como os livros, filmes e jogos. No entanto, os fãs de *k-pop* ainda encontram meios de publicar suas histórias no site, inserindo-as em categorias relacionadas a filmes musicais ou a publicações de histórias em quadrinhos coreanas (denominadas *manhwa*). No Brasil, 6 das 12 categorias indicadas pelo *Spirit Fanfics* como as mais populares do site são relacionadas a grupos de *k-pop*<sup>20</sup>. A maior delas, dedicada à banda coreana *BTS*, extremamente popular no Brasil, conta com 177.090 histórias publicadas<sup>21</sup>.

Quanto ao *Nyah!Fanfiction*, durante muito tempo, o site foi conhecido por proibir a publicação de histórias inspiradas em pessoas reais, como atores e músicos. No entanto, em 2015, a plataforma viu-se obrigada a rever essas normas e a abrir uma exceção para histórias que incluam integrantes de bandas e cantores, para não perder o público que cada vez mais se interessava em escrever sobre grupos de *k-pop*. Atualmente, consta nas *Regras de Envio* do site que é proibido postar “histórias que utilizem pessoas reais (celebridades, atores e atrizes, etc.), com exceção de

---

<sup>19</sup> O termo *k-pop* vem do inglês “*Korean pop*” e pode ser traduzido como “música popular coreana”. O gênero, cujo público-alvo em geral consiste em adolescentes e jovens adultos, chama a atenção devido à grande quantidade de membros dos grupos musicais que se dedicam a ele (em geral, os grupos ou bandas incluem algo entre 7 e 12 membros, todos cantores e dançarinos) e ao visual intensamente colorido e com roupas extravagantes. Além disso, o *k-pop* se destaca pelas intensas rotinas de dança coreografadas que os cantores exibem nos palcos. Esse gênero musical já existe há várias décadas, mas aumentou exponencialmente em popularidade na década de 2010, especialmente a partir do aumento de visibilidade proporcionado pela globalização da cultura digital.

<sup>20</sup> Dado verificado no dia 16 de fevereiro de 2021. Disponível em: <<https://www.spiritfanfiction.com/>>. Acesso em: 16 fev. 2021.)

<sup>21</sup> Dado verificado no dia 16 de fevereiro de 2021. Disponível em: <<https://www.spiritfanfiction.com/categorias/bandas-musicos>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

integrantes de banda e cantores. Nos últimos casos, é proibido postar histórias que incentivem qualquer tipo de discriminação e/ou que denigrem [sic]<sup>22</sup> a imagem de alguém” (NYAH!FANFICTION, 2015, *online*).

Podemos afirmar, portanto, que o “fenômeno *k-pop*”, como vem sendo chamado pela mídia que cobre a indústria do entretenimento, trouxe para a *fanwriting* não apenas uma nova geração de escritores e leitores, mas também uma quebra na hegemonia dos livros e *animes* (animações japonesas) como obras de referência, para dar espaço a um número cada vez maior de histórias inspiradas na biografia de pessoas reais, os cantores.

Essa “terceira onda”, como temos chamado, veio acompanhada também de uma revolução tecnológica. Se a segunda onda descrita por Vargas (2015) foi impulsionada pela popularização dos microcomputadores com acesso à internet, a terceira onda tem sido fortalecida pela popularização de outro suporte de acesso à rede: os dispositivos móveis. Sabemos que a popularização dos *smartphones* e *tablets* tem sido responsável por expandir também o acesso à internet, com planos cada vez mais baratos e com uma profusão de locais públicos que oferecem acesso gratuito a pontos de wi-fi. Desse modo, outras camadas da população têm tido acesso ao mundo online, o que inclui, evidentemente, as plataformas de *fanwriting*.

Um sinal claro dessa transformação está no fato de que todas as grandes plataformas atualmente possuem websites em versão *mobile*, isto é, adaptados para a visualização em dispositivos móveis. Além disso, boa parte delas está começando a desenvolver aplicativos (*apps*) específicos para o acesso nesses dispositivos. Dentre as plataformas mais utilizadas pelos *ficwriters* brasileiros, o *Nyah!Fanfiction* é o único que ainda não possui um aplicativo próprio. Contudo, o dono do *site* já deu indicações de que pretende lançar uma aplicação em breve, junto com a nova versão da plataforma que está no momento em fase de testes (cf. item 3.2.1 deste trabalho).

Ao que tudo indica, as práticas de escrita e leitura de *fanwriting* não são um fenômeno passageiro. Pelo contrário, elas continuam a se expandir e a se renovar conforme novos produtos

---

<sup>22</sup> Convém ressaltar que o verbo “denegrir”, utilizado pelos administradores do *Nyah!Fanfiction* nesse trecho das *Regras de Envio*, contém conotações racistas. Literalmente, esse verbo significa “tornar negro”. Associar o ato de tornar algo “negro” a uma ação de depreciação, negativa e pejorativa, é resultado de um discurso racista que há muito circula, de maneira velada, na sociedade brasileira. Por isso, o uso desse verbo é inadequado e deve ser o quanto antes extinguido de nosso vocabulário, a fim de interromper a perpetuação do racismo estrutural em nossa sociedade.

de entretenimento conquistam o gosto do público. Conforme Luiz observou, ainda na década passada, “atualmente, é impossível contabilizar quantos *sites* dedicados [sic.] à publicação de fanfics, já que centenas de jovens publicam suas histórias de forma descentralizada em blogs pessoais, páginas de grupos de amigos ou sites dedicados a ‘gêneros’ ou universos ficcionais específicos”<sup>23</sup> (LUIZ, 2008b, p. 4).

## 2.2 O campo discursivo em que se dá a escrita de *fanwriting*

As pesquisas a respeito da *fanwriting* ainda são muito incipientes, mesmo que a prática já exista há mais de meio século. Recentemente, ela vem atraindo mais a atenção de grupos acadêmicos, especialmente no que diz respeito ao seu potencial para uso pedagógico (COSTA; REATEGUI, 2012; SOUZA; SILVA; SANTOS, 2020). Outro aspecto das *fanfictions* que vem sendo bastante explorado é sua natureza intrinsecamente intertextual e dialógica (LUIZ, 2008; FÉLIX, 2008; CAVALCANTI, 2010). Além disso, temos assistido ao surgimento de pesquisas que enfatizam temáticas específicas discutidas no campo da *fanwriting* (SACHS, 2019; MIXER, 2018) e outros esforços incipientes em analisar a *fanfiction* sob a perspectiva da Análise do Discurso (CAMARGO; ABREU, 2014). Contudo, ainda são poucos os trabalhos que se empenham em caracterizar a *fanfiction* sob um ponto de vista teórico linguístico. As que o fazem (CAVALCANTI, 2010; COSTA; REATEGUI, 2012, entre outras) costumam tratá-la como um gênero discursivo particular.

No entanto, essa classificação apresenta sérios problemas. Se tomarmos a definição clássica de *gênero discursivo* proposta por Bakhtin, que o define como um “tipo relativamente estável de enunciado” (2010, p. 280), e analisarmos os três critérios de estabilidade por ele propostos (tema, composição e estilo), logo nos deparamos com a dificuldade de identificar esses elementos na *fanwriting*. Na realidade,

---

<sup>23</sup> Por essa razão, o recorte de análise das pesquisas sobre *fanfiction* é sempre feito por um viés qualitativo, e não quantitativo. Na impossibilidade de abarcar o campo como um todo, os pesquisadores em geral optam por pesquisar um website específico e/ou *fanfics* relacionadas a uma obra de referência específica. Também são comuns os estudos que focalizam somente um aspecto particular da *fanwriting*, como a questão da autoria, em nosso caso.

em última análise, *fanfiction* ainda é um gênero<sup>24</sup> com incontáveis subdivisões que abrangem uma lista infindável de estilos: de textos minúsculos a romances inteiros; de *fanfics* Mpreg! a clássicas histórias de amores angustiantes; de descrições gráficas de relações sexuais a profundos debates existencialistas; de narrativas cultas e progressistas a histórias que reforçam modelos reacionários tanto por seu conteúdo quanto pela forma como são contadas; de trabalhos repletos de cultura que brincam com referências intertextuais e interculturais a ficções que são indubitavelmente ruins. Desde que haja um público-alvo em que se sustentar, qualquer coisa pode ser escrita e qualquer coisa pode ser lida. (LACHEV, 2005, p. 89, tradução nossa)<sup>25</sup>

Devido a todas essas variações, portanto, consideramos mais apropriado caracterizar a *fanwriting* não como um gênero discursivo, e sim como um *campo discursivo*, que, tendo sido construído em torno das práticas de leitura e escrita de *fanfiction*, reúne grupos sociais interessados nessas atividades. Cada texto de *fanwriting* ilustra e afirma sua pertença ao campo através de determinadas convenções, formadas a partir de suas condições de produção. Esses elementos, de natureza sociodiscursiva, são o que dá unidade ao campo. Nesse sentido, a teoria dos campos nos permite compreender mais amplamente não apenas o objeto “*fanfiction*”, mas principalmente as práticas sociais que se constroem em torno dele.

Para melhor caracterizar esse campo discursivo, é preciso, inicialmente, contextualizar a teoria geral dos campos, desenvolvida por Pierre Bourdieu ao longo das últimas décadas do século passado. O sociólogo inspirou-se nos campos eletromagnéticos descritos pela física clássica para propor uma metáfora que nos permitisse visualizar as dinâmicas da vida social. Um elétron que está inserido em um campo eletromagnético é determinante *no* campo, pois cada um de seus movimentos altera o equilíbrio do campo como um todo, contribuindo para sua dinâmica. Por outro lado, e ao mesmo tempo, o elétron é determinado *pelo* campo, uma vez que assume características impostas pela dinâmica do campo, sem as quais ele não poderia permanecer nele (BONNAUD, 2012). Dessa forma, ao propor essa metáfora, Bourdieu enfatiza a dualidade do papel do agente, que é, a uma só vez, produto e produtor da realidade social. Nas palavras do autor,

---

<sup>24</sup> Como sabemos, o termo “gênero” é polissêmico e costuma ser usado de maneira diferente a depender da área de estudos em que o pesquisador se insere. Lachev (2005) escreve à luz dos estudos literários, e não da Análise de Discurso. Por isso, ele emprega a palavra “gênero” no sentido de “gênero literário”, como ainda é utilizado em certas correntes dos estudos literários, e não no sentido de “gênero discursivo”, como estamos discutindo neste trabalho.

<sup>25</sup> Todas as citações provenientes de textos escritos originalmente em língua estrangeira foram traduzidas por nós.

o campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições [...]. Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capital (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção dos lucros específicos (como o prestígio literário) postos em jogo no campo. (BOURDIEU, 1996, p. 261)

Essa definição cria a imagem de um grande campo social, no qual diversos interesses e formas de poder estão constantemente em jogo, em negociação. Contudo, esse campo social não é uniforme. De fato, em seu interior, podem ser recortados diversos campos menores, caracterizados por interesses e estruturas de poder particulares. Assim, pode-se falar, por exemplo, em *campo da política*, *campo da religião*, *campo da filosofia*, etc. E, embora o senso comum nos diga que tais campos são demasiado diferentes, por vezes até opostos, Bourdieu nos assegura que existem certas leis e propriedades gerais que fazem com que o projeto de uma teoria geral dos campos “não seja insensato e com que, desde já, possamos servir-nos do que aprendemos sobre o funcionamento de cada campo particular para interrogarmos e interpretarmos outros campos” (BOURDIEU, 2003, p. 119).

O conceito de *campo discursivo* surgiu precisamente dessa tentativa de adaptar o conceito de Bourdieu a outras esferas de análise, mais especificamente, à análise do discurso. Essa apropriação foi realizada por Dominique Maingueneau, que define o campo discursivo como “um conjunto de formações discursivas que se encontram em relação de concorrência em sentido amplo” (MAINGUENEAU, 1997, p. 116), isto é, “como um espaço no interior do qual interagem diferentes ‘posicionamentos’, fontes de enunciados que devem assumir os embates impostos pela natureza do campo, definindo e legitimando seu próprio lugar de enunciação” (MAINGUENEAU, 2010, p. 50).

Nesse sentido, a definição de campo discursivo é mais restritiva que a de campo social. Ela nos permite focalizar as práticas discursivas e os enunciados, delimitando melhor o nosso objeto de análise. Essa restrição é resultado de uma partição não espontânea e nem “natural” do universo discursivo. Segundo Maingueneau, é papel do analista do discurso fazer esse recorte e esclarecer

quais critérios foram utilizados para desenhá-lo, pois ele “deve decorrer de hipóteses explícitas” (MAINGUENEAU, 1997, p. 116). É a partir desse procedimento que o analista constrói campos pertinentes à análise.

Contudo, Maingueneau não aponta exatamente quais critérios ou estratégias devem ser utilizadas nesse processo de estabelecimento de hipóteses para a delimitação dos campos. Por isso, no esforço de delimitar o campo discursivo da *fanwriting*, recorreremos a categorias e propriedades descritas por Bourdieu (1996, 2003) na teoria geral dos campos. A partir desses conceitos, pretendemos evidenciar que a *fanwriting* apresenta características suficientemente consolidadas para que possamos reconhecê-la como um campo discursivo já constituído em nossa sociedade.

### 2.2.1 Elementos para delimitação do campo discursivo da *fanwriting*

Uma das categorias mais importantes da teoria de Bourdieu é o *habitus*, que figura entre as principais propriedades distintivas de um campo. O *habitus* pode ser descrito como um “sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita [das leis de funcionamento do campo]” (BOURDIEU, 2003, p. 125). Essa aprendizagem é uma condição indispensável para que um indivíduo adquira o direito de entrada no campo. Portanto, esses conhecimentos são comuns a todos os membros do campo, de forma que o *habitus* pode ser observado na forma de “um capital de técnicas, de referências, um conjunto de ‘crenças’” (BOURDIEU, 2003, p. 120) que caracteriza os membros de determinado campo.

Por exemplo, os membros do campo universitário são caracterizados por um conjunto de técnicas, referências e crenças relativas ao conhecimento científico — como distingui-lo do conhecimento do senso comum, que procedimentos adotar na sua construção etc. A construção desse *habitus* ocorre, evidentemente, através de aprendizagem explícita nos diversos cursos de formação científica, mas ocorre também implicitamente, a partir da convivência do indivíduo no âmbito da universidade.

No campo da *fanwriting*, não existe uma instituição formal responsável por transmitir o *habitus* aos novos membros. Essa aquisição ocorre sempre, portanto, em situações de aprendizagem informal. Desse modo, não há exigências formais por parte da comunidade para a



emergência do fã-escritor<sup>26</sup>. Uma vez que um fã tome conhecimento da existência da prática de escrita de *fanfictions* e decida escrever suas próprias histórias, selecionando como obras de referência os produtos da indústria do entretenimento que mais lhe agradem, ele já está apto a iniciar o processo de escrita. A partir de então, sua inserção no campo da *fanwriting* é praticamente automática. As comunidades de *fanfiction* abrem espaço para que os sujeitos escrevam com relativa liberdade, independentemente das restrições sociais (talento, letramento, status etc.) impostas pela sociedade geral.

Ao descrever os campos artístico e literário, Bourdieu afirmou que eles se distinguem dos demais pela “extrema permeabilidade de suas fronteiras” (1996, p. 256). Isso se deve ao fato de que a aquisição dos *habitus* desses campos não se dá necessariamente em situações de aprendizagem formal, ao contrário do que acontece, por exemplo, no campo universitário. O campo da *fanwriting* também pode ser considerado extremamente permeável, talvez ainda mais do que os campos artístico e literário, porque o conhecimento técnico necessário para a escrita de *fanfictions* é muito limitado. Em muitos casos, ele se restringe às técnicas necessárias para o ato de escrever, isto é, para a operacionalização dos objetos utilizados na escrita (os lápis, as canetas, e, atualmente, os teclados e *softwares* de computadores e dispositivos móveis).

Além desse conhecimento técnico mínimo, o fã-escritor precisa ainda habituar-se às normas (explícitas) e convenções (implícitas) de circulação textual no interior das comunidades de *fanwriting*. Cada comunidade estabelece seu próprio conjunto de regras, normalmente explicitadas nos textos de regulamentação presentes no site principal da comunidade (cf. subseção 4.1 deste trabalho). No entanto, certas convenções ultrapassam os limites de comunidades específicas e se estendem a todo o *ficdom*<sup>27</sup>. Como exemplo, podemos mencionar a utilização de um léxico

---

<sup>26</sup> Nas comunidades de *fanwriting*, é comumente utilizado o termo “*ficwriter*”, originário da língua inglesa, para se referir aos membros que escrevem as *fanfics*. No Brasil, às vezes é empregado o termo “fanfiqueiro”, construído a partir de elementos da língua portuguesa. No entanto, o termo “*fanfic*” tem sido cada vez mais utilizado no Brasil com uma significação negativa, para designar uma história falsa e mal construída, criada apenas para chamar a atenção na internet. Por consequência desse uso, o termo “fanfiqueiro” adquiriu uma conotação pejorativa e costuma ser usado ou para designar uma pessoa mentirosa que faz tudo por atenção, ou simplesmente para diminuir a importância das práticas de leitura e escrita de *fanfictions* (cf. GRAZIE S., 2019). Por isso, neste trabalho, optamos por manter o termo *ficwriter*, que é corrente no campo discursivo que estamos analisando, ou por traduzi-lo como “fã-escritor”, termo cunhado por nós. Da mesma forma, nos referiremos aos leitores de *fanwriting* como *ficreaders* ou “fãs-leitores”.

<sup>27</sup> O termo *ficdom* (junção de *fanfic* e *kingdom*, “reino”) refere-se ao conjunto de todas as comunidades e pessoas que se dedicam à escrita e/ou à leitura de *fanfictions*. Acreditamos que ele tenha surgido apenas recentemente. A ocorrência mais antiga que conseguimos encontrar data de 2016 (Disponível em: <<https://deer-you.livejournal.com/36794.html>>. Acesso em: 27 jul. 2020). Apesar disso, esse termo não costuma apresentar nenhuma dificuldade de compreensão pelos membros do campo, que já estão habituados ao uso do termo *fandom* para se referir aos grupos de fãs (produtores de

especializado para a categorização das *fanfics* e para a descrição de práticas que se organizam nas comunidades. Ludmilla Modesto Alves e Sostenes Cezar de Lima (2016, p. 36-38) apresentam uma lista extensiva de termos que são utilizados na comunidade do *Nyah!Fanfiction*. Os autores os dividiram em três categorias: “termos referentes ao conteúdo e temática das histórias; termos relacionados às formalidades de extensão, modo e foco narrativo; termos atribuídos às práticas sociais particulares de um *fandom*” (ALVES; LIMA, 2016, p. 35). Não os descreveremos neste momento, a fim de evitar desviar o foco da presente argumentação.

De todo modo, a aprendizagem dessas normas e convenções das comunidades de *fanwriting* não costuma impor dificuldades aos novos membros. Em geral, ela ocorre informalmente, a partir da convivência do fã nos sites e redes sociais afiliados à comunidade. Além disso, os administradores das comunidades costumam incluir nos websites páginas que esclareçam as regras de postagem de histórias, inclusive listando boa parte dos termos especializados utilizados na comunidade (NYAH!FANFICTION, s.d.a, *online*; SPIRIT FANFICS, s.d., *online*). Assim, as normas e convenções particulares das comunidades de *fanfiction* praticamente não interferem na permeabilidade das fronteiras do campo discursivo.

Uma segunda categoria importante da teoria de Bourdieu é o *capital*. Para o autor, o “capital” é um elemento cuja posse concede a um indivíduo algum tipo de poder em uma comunidade. O exemplo mais claro, evidentemente, é o capital econômico, com o qual realizamos nossas trocas comerciais cotidianas. Mas Bourdieu (1996, 2003) afirma que existem outros tipos de capital, ligados a outras formas de valor. Um dos conceitos de Bourdieu mais discutidos no meio acadêmico é o de *capital cultural*, o qual é adquirido pelos indivíduos ao longo de suas vidas e é capaz de estabelecer um sistema de poder simbólico que distingue as classes socioeconômicas. Um professor, por exemplo, talvez não possua grande poder econômico, mas pode ainda assim ser altamente valorizado e ter sua “importância” social reconhecida devido ao vasto capital cultural que possui.

Assim, a noção de *habitus* está intrinsicamente ligada à noção de capital, pois a aquisição do *habitus* específico de um campo geralmente requer a aquisição de um capital específico daquele

---

*fanfiction* ou não) de produtos culturais específicos. A esse respeito, é preciso observar, ainda, que o termo *ficdom* pode ser utilizado para se referir a grupos de escritores e leitores de um *fandom* em particular, desde que especificado ou implícito pelo perfil do falante (ex.: “o *ficdom* de Harry Potter”, “o *ficdom* da Marvel” etc.).

campo, ou, mais precisamente o estabelecimento de um equilíbrio de capitais pertinente aos membros do campo. Nesse sentido, convém esclarecer que “falar de capital específico é dizer que o capital vale *em relação com* um certo campo, portanto nos limites desse campo, e que não é convertível numa outra espécie de capital a não ser em certas condições” (BOURDIEU, 2003, p. 121, grifo do autor).

É preciso, portanto, investigar que capitais constituem o equilíbrio específico exigido dos membros do campo da *fanwriting*. Para isso, talvez seja mais conveniente recorrermos ao conceito de *arquivo* que Maingueneau propõe com base no uso que Foucault fez anteriormente do termo. Ao teorizar sobre o campo literário, Maingueneau propôs que subjacente aos discursos que nele circulam, existe um “arquivo” formado pelos intertextos (isto é, pelas próprias obras literárias e pelas diversas formas pelas quais elas remetem umas às outras) e pelo que ele denomina de “lendas”, narrativas construídas a respeito das obras e de seus autores. Esse arquivo constitui uma “memória que, por sua vez, é ela mesma, assumida nos conflitos do campo, que não cessam de reformulá-la” (MAINGUENEAU, 2012, p. 51).

Nesses termos, podemos dizer que o “capital” requerido a um fã-escritor é precisamente um “arquivo” constituído pelo conhecimento intertextual pertinente à(s) obra(s) que escolhe utilizar como referência na construção de suas *fanfictions*. Essa memória intertextual é importante porque, conforme ressaltam Stein e Busse (2009, p. 196),

embora os fãs nem sempre decidam aderir a todos os detalhes do que eles consideram sua referência textual primária, eles devem pelo menos lidar com o fato de que muitos de seus leitores lerão sua *fan fiction* com o conhecimento do texto de referência como plano de fundo e como filtro.

Assim, esse arquivo acaba por ser frequentemente invocado em situações de conflito no interior do campo, quando um fã-escritor diverge do conteúdo apresentado na obra de referência, sem avisar previamente aos leitores. Para alguns fãs, e sobretudo em determinadas comunidades, o respeito à obra de referência é um elemento vital na atribuição do valor de uma *fanfic*. Por isso,

tornou-se comum a utilização do termo “*canon*” ou “cânone”<sup>28</sup> para se referir aos elementos provenientes das obras de referência “oficiais” de certos produtos da indústria do entretenimento. Esse termo, por sua vez, é ele mesmo, origem de muitos conflitos no campo da *fanwriting*, porque é frequente que os fãs não concordem a respeito do que pode ou não ser considerado canônico no *fandom*.

Associada a essa questão, localizamos na *fanwriting* outra característica importante dos campos descritos por Bourdieu (1996, 2003): a existência de obras que só podem ser plenamente compreendidas pelos membros do campo em que foram produzidas. Trata-se do fenômeno que Bourdieu denomina “efeito de campo” (2003, p. 123), que resulta da constituição de uma lógica, de um sistema de valores e de estratégias de interpretação próprias de um campo particular. Devido a esses elementos,

a percepção exigida pela obra produzida na lógica do campo é uma percepção *diferencial*, distintiva, comprometendo na percepção de cada obra singular o espaço das obras compossíveis, logo, atenta e sensível às *variações* com relação a outras obras, contemporâneas e também passadas. O espectador desprovido dessa competência histórica está condenado à indiferença daquele que não tem os meios de estabelecer diferenças. (BOURDIEU, 1996, p. 280, grifos do autor)

Nas *fanfictions*, o efeito de campo se manifesta nas relações intertextuais que os textos estabelecem com as obras de referência. Os intertextos presentes nos textos de *fanwriting* não costumam ser marcados, diluindo-se ao longo de toda a *fanfic* na forma de nomes de personagens, de alusões a elementos da obra de referência e de outros traços sutis, que exigem um leitor altamente especializado: o fã daquela obra de referência em particular. Um leitor que não pertença a essa categoria pode perder parte das nuances de sentido que a *fanfiction* propõe através dos intertextos ou, em casos extremos, pode mesmo não conseguir compreender a história proposta, que por manter implícitos os intertextos, pode parecer incompleta ou ilógica para um leitor que não possua o devido arquivo exigido pelo texto.

---

<sup>28</sup> É impossível não relacionar esse uso ao campo literário. De fato, o campo da *fanwriting* deve ao campo literário muito de sua estrutura. Esse fenômeno pode ser relacionado, provavelmente, ao fato de que os campos compartilham diversos gêneros discursivos ligados à escrita ficcional e poética, tais como o *poema*, o *conto* e o *romance*. Além disso, seus objetos de interesse apresentam outras características em comum, como a utilização primordial da linguagem verbal escrita.

Mas a obra de referência não é o único elemento retomado pelos textos de *fanwriting*. Segundo Stein e Busse, a *fanfiction* apresenta a característica peculiar de lidar com “intertextos múltiplos”, pois

por definição, a *fan fiction* está em comunicação intertextual com o texto de referência; no entanto, na prática ela também se liga a uma série de outros textos, sejam eles requisitos claramente expressos, caracterizações interpretativas compartilhadas, ou mesmo circunstâncias particulares dos universos sobre os quais o fã escritor decide se expandir. Esses intertextos múltiplos impõem mais limites à criatividade do fã, mas também geram mais ideias e expansão. (STEIN; BUSSE, 2009, p. 199-200)

Contudo, os elementos descritos pelas autoras, a nosso ver, não compõem intertextos propriamente ditos. Eles possuem uma natureza distinta, pois não provêm de textos efetivos, e sim das normas particulares do campo discursivo. Nesse sentido, eles podem ser melhor descritos como “interdiscursos”, termo que pode ser encontrado na obra de Fairclough, o qual considera que “as FDs [formações discursivas] são posicionadas em complexos de FDs relacionadas, referidas como 'interdiscurso', e os sentidos específicos de uma FD são determinados 'de fora' por sua relação com outras no interdiscurso” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 53). O que o autor denomina de “complexos de formações discursivas” pode ser traduzido para nossa terminologia como “campos discursivos”<sup>29</sup>. Assim, propomos a utilização do termo *interdiscursividade* para nos referirmos à maneira como elementos próprios do campo discursivo entram na composição dos textos que circulam em seu interior, colaborando na construção das estratégias de compreensão próprias dos membros pertinentes ao campo.

No campo da *fanwriting*, a interdiscursividade se torna bastante explícita na utilização do léxico próprio dos fãs escritores e leitores de *fanfiction*, como já descrevemos. Esse vocabulário é frequentemente utilizado, por exemplo, na classificação e organização dos textos no interior das comunidades, nas quais encontramos gêneros dramáticos característicos do campo, que funcionam como categorias organizacionais em vários sites de publicação de *fanfics*. Alguns desses gêneros foram adaptados a partir de outros campos, como o gênero “Aventura” e o gênero “Ação”, que são

---

<sup>29</sup> Essa “tradução” está ancorada no texto de Maingueneau (1997, p. 116), que sustenta que “o ‘campo discursivo’ é definível como *um conjunto de formações discursivas* que se encontram em relação de concorrência, em sentido amplo, e se delimitam, pois, por uma posição enunciativa em uma dada região” (grifo nosso).

comuns nos campos do cinema e dos jogos eletrônicos. Outros gêneros só ocorrem no campo da *fanwriting*, como o gênero “*Angst*”<sup>30</sup>, o gênero “*Deathfic*”<sup>31</sup> e o gênero “Universo Alternativo”<sup>32</sup>.

Essas classificações influenciam a aproximação do *ficreader* ao texto, pois colaboram na construção de expectativas que orientam suas estratégias de leitura e interpretação. Um leitor não especializado que se depare com esses gêneros corre o risco de se frustrar, ou no mínimo, de se surpreender com a leitura. Assim, é seguro afirmar que as obras pertencentes ao campo da *fanwriting* só podem ser plenamente compreendidas em seu interior, tanto pelas relações intertextuais e pelo arquivo particular que pressupõem, quanto pelas relações interdiscursivas que realizam.

Outro conceito fundamental da teoria dos campos é o *interesse*. Para Bourdieu, a participação em um campo pode ser comparada ao engajamento em um jogo. Durante uma partida, somente os jogadores sabem de fato quais são os riscos envolvidos e as recompensas visadas. Assim, os jogadores estabelecem um regime de interesses específicos, “que não são percebidos por alguém que não tenha sido construído para entrar nesse campo” (BOURDIEU, 2003, p. 120).

Quando um fã decide escrever uma *fanfiction*, existem vários interesses em jogo. Por um lado, há o interesse de produzir e consumir entretenimento, tanto por parte do *ficwriter* quanto do *ficreader*. Mas frequentemente, há também o interesse do fã-escritor de obter o reconhecimento da comunidade, de ter sua *fanfic* lida, comentada e compartilhada. Essa preocupação, porém, não é específica dos membros do campo da *fanwriting*. Ela é característica do modelo de economia da dádiva que se tem enraizado em nossa sociedade, especialmente com o advento da internet e das redes sociais nela estabelecidas, conforme discutimos no item 1.1.

Talvez um dos interesses mais particulares do campo da *fanwriting* se relacione ao investimento emocional envolvido nas práticas de leitura e de escrita de *fanfiction*. Segundo Vargas

---

<sup>30</sup> Gênero encontrado no *Nyah!Fanfiction* e no *Fanfiction.Net* (Acesso em: 03 mar. 2020). Segundo Alves e Lima (2016, p. 36) essa palavra, de origem alemã, significa “angústia” e “é usada para classificar *fanfics* com enfoque dramático na personalidade dos personagens”.

<sup>31</sup> Gênero presente no *Nyah!Fanfiction*. É constituído por histórias em que pelo um dos personagens principais da obra de referência morre. Essa classificação em particular é fundamental na constituição das expectativas dos fãs-leitores quanto à *fanfiction* e por vezes é causa de conflitos no campo discursivo, quando ignorada ou não percebida.

<sup>32</sup> Gênero presente em ambos *Spirit Fanfics* e *Nyah!Fanfiction*, é caracterizado por “histórias que inserem os personagens da obra referencial em universos aos quais eles originalmente não pertencem, com novas temáticas, enredos. Somente os personagens e suas personalidades permanecem de referência à obra original” (ALVES; LIMA, 2016, p. 36).

(2015, p. 21), “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”. Igualmente, o fã que busca ler uma *fanfic* muitas vezes está em busca de algo que possa preencher o vazio deixado por uma série que terminou ou por uma cena que não o satisfaz. Muitas vezes, o fã cria laços afetivos intensos com os personagens fictícios das obras com que interage, e a única possibilidade de agir sobre e com essa afetividade é através do *fanwork*<sup>33</sup>.

Em resumo, o “capital emocional” muitas vezes é responsável pelos maiores investimentos dos fãs no campo da *fanwriting*. Um leitor não-fã que porventura se depare com um texto de *fanfiction* não será capaz de compreender todas as nuances propostas por ele, em parte por não possuir esse capital emocional. Em outras palavras, o fato de não ter sido “construído” para o “jogo” proposto pelo campo é o que o impede de compreender os textos em sua plenitude (BOURDIEU, 1996, 2003).

Outro interesse que podemos localizar no campo da *fanwriting* é o desejo dos fãs de manter “vivos” os produtos culturais que tanto amam. Se eles se dedicam às práticas de leitura e escrita de *fanfiction*, é porque querem estender o contato com o universo das obras de referência e querem que essas narrativas continuem se expandindo, não importa se através de fontes “oficiais” e “canônicas” ou se através da dedicação dos fãs. Com isso, eles mantêm acesa a paixão dos fãs já existentes, ao mesmo tempo em que promovem a divulgação das obras a novos fãs em potencial.

Evidentemente, esse interesse não é exclusivo do campo da *fanwriting*. Não só ele pode ser encontrado em outros subcampos do *fanlabor*, produtores e consumidores de outras criações de fãs, mas — o que talvez seja mais relevante — ele é compartilhado por outros campos que lucram a partir desse investimento passionai dos fãs, isto é, pelos campos produtores de entretenimento, que criam os produtos consumidos pelos fãs como obras de referência. Esse cruzamento de interesses pode dar origem a diversas discussões nos âmbitos da economia, da sociologia, da ética,

---

<sup>33</sup> *Fanwork* ou *fanlabor* são termos utilizados para se referir a todas as formas com que os fãs interagem com e promovem a divulgação de produtos da indústria do entretenimento. Eles incluem criações de objetos simbólicos (*fanfics*, *fanarts*, *fanfilms* etc.), e também campanhas de divulgação empreendidas em redes sociais através de *hashtags* e outros mecanismos próprios das plataformas digitais. A divulgação de rua, com a distribuição de cartazes, panfletos e afins, também é considerada *fanwork*, embora esteja se tornando menos comum nas últimas décadas.

da filosofia etc. Contudo, tais debates extrapolam os limites dos objetivos propostos por nós neste trabalho. Por isso, iremos nos abster de comentá-los, deixando a tarefa a outros pesquisadores que desejem empreendê-la.

De todo modo, os interesses que mencionamos constituem, na terminologia de Bourdieu, os “interesses fundamentais” do campo da *fanwriting*. Para o autor, “todas as pessoas que estão cometidas num campo têm em comum um certo número de interesses fundamentais: a saber tudo o que está ligado à própria existência do campo” (BOURDIEU, 2003, p. 121). Portanto, são esses interesses que dão razão de existência ao campo. Se não fosse pelo profundo engajamento dos fãs com as obras de referência, a *fanwriting* e os demais campos de produção de *fanwork* não existiriam.

Isto posto, restam ainda dois elementos caracterizadores dos campos que precisamos encontrar em nosso campo de estudo: as convenções éticas e as propriedades delimitadoras dos objetos pertinentes ao campo.

Para Bourdieu, nenhum campo cultural está completamente livre das influências dos campos econômico e político. Por isso, o grau de autonomia relativa de um campo cultural pode ser medido “pela importância do efeito de retradução ou de *refração* que sua lógica específica impõe às influências ou aos comandos externos e à transformação, ou mesmo transfiguração, por que faz passar as representações [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 249, grifo do autor). Essa autonomia é conquistada, portanto, através da construção de uma hierarquia e de leis internas que sejam suficientemente fortes para impor resistência às pressões de hierarquias externas. Assim, cada campo discursivo estabelece uma lógica própria e um conjunto de normas éticas que procuram se sobrepor às convenções que lhe são exteriores.

Essas normas são reforçadas “também pelo rigor das sanções negativas (descrédito, exclusão, etc.) que são infligidas às práticas heterônomas [...], e sobretudo pelo vigor das incitações positivas à resistência, ou até à luta aberta contra os poderes [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 250). Por conseguinte, a autonomia de um campo é diretamente proporcional à veemência de seus membros ao exigir obediência às suas leis internas.

No campo da *fanwriting*, esse conflito de forças aparece muito claramente nas discussões em torno das implicações éticas e legais da utilização não-autorizada de elementos de propriedade



intelectual alheia. Em linhas gerais, porém, os fãs superam essa contradição através do estabelecimento de uma ética convencionada segundo a qual a utilização dos elementos da obra de referência não configura uma infração de direitos autorais, desde que não haja obtenção de lucro econômico com a publicação das *fanfictions*. Essa lógica, interna ao campo, se sobrepõe às leis internacionais de direitos autorais e propriedade intelectual, pertinentes ao campo político e, portanto, externas ao campo da *fanwriting*. Discutiremos a questão mais a fundo na subseção 2.2.2 a seguir.

Essas convenções éticas estão relacionadas a uma propriedade que Bourdieu atribui aos membros do campo: a autoridade para identificar o que é pertinente ou não ao campo. Para exemplificar essa característica, o sociólogo recorre ao *campo filosófico* e argumenta que

um problema filosófico (ou científico, etc.) legítimo, é um problema que os filósofos (ou os cientistas, etc.) reconhecem (no duplo sentido) como tal (porque está inscrito na lógica da história do campo e nas suas disposições historicamente constituídas para e pela pertença ao campo) e que, devido à autoridade específica que se lhes reconhece, tem todas as probabilidades de ser muito amplamente reconhecido como legítimo. (BOURDIEU, 2003, p. 124)

Assim, para compreendermos que textos podem ou não circular no campo da *fanwriting*, é necessário recorrermos à definição segundo a qual os fãs escritores e leitores identificam o que é uma *fanfiction*. Essa definição pode ser encontrada, entre outros locais, nos sites especializados em *fanfics*, a exemplo do *Spirits Fanfics* que esclarece:

Fanfics, ou seu termo em inglês fanfictions, são histórias criadas por fãs baseadas em animes, bandas, celebridades, séries, mangás, games, músicos, livros, filmes, histórias em quadrinhos e outros diversos assuntos. Os personagens e ambientes das obras servem de inspiração para a criação dos enredos das ficções, porém, essas são desenvolvidas segundo as ideias do autor, podendo criar relacionamentos e realidades paralelas completamente diferentes das vistas nas histórias originais. (SPIRIT FANFICS, 2018, recurso *online*)

A partir dessa definição, podemos abstrair que o estabelecimento de relações intertextuais com uma obra de referência proveniente da indústria do entretenimento é essencial para a composição de uma *fanfiction*. Em outras palavras, textos que não possuam tais intertextos

explícitos ou implícitos não podem ser considerados pertinentes ao campo da *fanwriting*. Esse empréstimo textual poderia resultar em uma contradição ética com as leis convencionais de direitos autorais, não fosse pelas convenções próprias do campo discursivo, que discutimos acima.

Outra fonte importante para a compreensão das convenções sociodiscursivas que os membros do campo utilizam para delimitar seus objetos pertinentes são os textos regulamentares — leis, normas, decretos etc. No campo da *fanwriting*, esses textos são muito limitados, pois, como vimos, suas fronteiras são extremamente permeáveis, o que implica em um sistema de coerção e controle sociais relativamente brando. Nesse sentido, os textos regulamentares do campo da *fanwriting* limitam-se aos termos de uso, de privacidade e de publicação dos websites especializados em *fanfiction*<sup>34</sup>. A partir desses textos, é possível identificar uma característica importante da *fanwriting*: o escopo genérico.

#### **O que é permitido postar?**

1. Prosa: Somente são permitidos textos ficcionais. Deste grupo, excluem-se: avisos em forma de capítulos, guias e manuais, listas de qualquer tipo, autobiografias, biografias de terceiros ou de personagens, capítulos de inscrição de personagens, colunas, reportagens, dissertações, posts de blogs, piadas, colunas, artigos, trabalhos acadêmicos ou quaisquer outros tipos de texto não ficcionais.
2. Sobre as listas: Serão consideradas dentro da regra as listas ambientadas em história. Serão consideradas fora da regra as fics que forem simplesmente lista.
3. Poesia. (NYAH!FANFICTION, 2015, *online*)<sup>35</sup>

Somente podem ser considerados *fanfictions* textos que sejam formatados nos gêneros discursivos próprios da prosa escrita ficcional, como os *contos*, *romances* e *roteiros*, ou próprios da poesia escrita, como os *sonetos*, as *quadrilhas* e os *poemas em versos livres*. O gênero *lista*, conforme o item (2), não tem autonomia para constituir sozinho uma *fanfic*, embora possa aparecer

---

<sup>34</sup> É importante ressaltar, porém, que a adesão a esses textos é opcional, pois é completamente possível que um fã-escritor escolha não veicular suas *fanfics* nesses sites, preferindo publicá-las de maneira autônoma em blogs pessoais ou outros meios disponibilizados na rede. Contudo, é evidente que essa escolha implicaria em certas limitações. Por exemplo, a circulação dos textos seria muito mais baixa, visto que nenhuma iniciativa autônoma possuiria a mesma capacidade de divulgação e socialização que uma plataforma especializada.

<sup>35</sup> Além das *Regras de Envio* do *Nyah!Fanfiction*, também consultamos as *Diretrizes de Conteúdo* do *Spirit Fanfics e Histórias* (2020). Os dois textos são bastante similares e representam o padrão adotado pela maioria das comunidades online de *fanfiction*.

como um subgênero inserido em textos de *fanwriting* que pertençam ao escopo genérico tradicional do campo.

Com isso, encerramos a apresentação dos principais elementos que constituem os limites do campo discursivo com o qual pretendemos trabalhar. É necessário ressaltar, porém, que este capítulo não pretende encerrar as discussões a respeito da compreensão da *fanwriting* como campo discursivo. Ao contrário, acreditamos que essa perspectiva de análise abre caminhos para diversas outras indagações, pois conforme lembra Bourdieu (1996, p. 254), “se o campo literário (etc.) é universalmente o lugar de uma luta pela definição do escritor, não existe definição universal do escritor e a análise nunca encontra mais que definições correspondentes a um estado da luta pela imposição da definição legítima do escritor”. Nesse sentido, se o campo da *fanwriting* é constituído por uma eterna luta pela definição do que é uma *fanfiction*, então essa questão não apresenta uma única resposta, e a análise que acabamos de desenhar é meramente um retrato do estado presente dessa infundável luta que constitui a essência do campo.

Por isso, podemos somente esperar que tenhamos sido capazes, tão simplesmente, de apontar “propriedades específicas, próprias de um campo particular, ao mesmo tempo que fazemos progredir o conhecimento dos mecanismos universais dos campos que se especificam em função de variáveis secundárias” (BOURDIEU, 2003, p. 119).

Feita essa ressalva, propomos a seguir um olhar mais atento ao que a questão autoral representa no campo discursivo particular da *fanwriting*.

### 2.2.2 A problemática da autoria no campo discursivo da *fanwriting*

Diante do que vimos discutindo, é evidente o problema legal e ético que a prática de escrita de *fanfictions* engendra. Conforme a definição de Vargas (2015, p. 21), “a *fanfiction* é [...] 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”. Contudo, o fato de a violação de direitos autorais não ser “intencional” não impede que ela ocorra, sob um ponto de vista jurídico.

Essa violação já ocasionou a abertura de processos contra fãs-escritores, especialmente na década de 1990, quando a *fanwriting* estava se popularizando e ganhando novo alcance através da internet. Rebecca Tushnet (1997) apresenta em nota de rodapé uma lista contendo diversos exemplos de processos abertos por detentores de direitos autorais contra fãs que escreviam e publicavam *fanfictions* e outros tipos de *fanwork*. Na época, a autora acreditava que o crescente uso da internet como meio de propagação faria com que a *fanwriting* fosse mais fácil de policiar e censurar, pois a maioria dos fãs e dos servidores de internet de que eles dependiam não possuíam o conhecimento jurídico ou os meios necessários para se defenderem de processos, de modo que seria mais provável que os administradores da rede procedessem à suspensão automática de contas e publicações, mesmo a partir de reclamações informais relativas a *copyright*.

Na realidade, a utilização do anonimato na internet acaba por dificultar o policiamento das *fanfictions*. O uso de pseudônimos “torna praticamente impossível localizá-los [os fãs] em um universo dinâmico, multifacetado, e cuja existência se dá num espaço virtual globalizado, como o da *fanfiction*” (VARGAS, 2015, p. 37).

Além disso, não é interessante para os detentores dos direitos autorais se posicionarem contra a *fanwriting* e processarem os próprios fãs. Em primeiro lugar, porque isso poderia gerar uma antipatia no público, que pararia de consumir os produtos que eles ofertam (PADRÃO, 2007). Em segundo lugar, porque os fãs realizam um papel importante de divulgação, uma espécie de “curadoria”, “produzindo as formas de definição de determinado conteúdo, formatando as dinâmicas hipertextuais da rede em benefício das comunidades de fãs”. (ESPINDOLA, 2015, p. 10). Desse modo, essas comunidades expõem o que há de melhor a respeito dos produtos culturais que tomam como obra de referência, o que faz com que elas tenham o potencial de gerar novos fãs e atrair novos consumidores. Por isso,

esta lógica se faz importante no universo organizacional posto que os interagentes, ou públicos, produzem e consomem seus conteúdos e produzem sentidos e representações que fogem ao controle das organizações. Neste sentido as organizações precisam atentar-se com o tipo de relacionamento que produzem com seus públicos num ambiente onde o controle do receptor é muito menor do que as organizações gostariam (ESPINDOLA, 2015, p. 12).

Podemos apontar também o paradoxo que as leis sobre a propriedade intelectual representam no contexto do chamado “capitalismo cognitivo” (COCCO; VILARIM, 2009a, 2009b; LAZZARATO; NEGRI, 2001; MARTINS, 2012), que já apresentamos brevemente no item 1.1 deste trabalho. Nas palavras de Tushnet (1997, p. 651), “a lacuna existente entre lei e tecnologia [...] faz com que todo indivíduo que navega na Rede Mundial de Computadores (‘a rede’) seja um provável infrator da lei”. A esse respeito, Michael Madow apontava, já na década de 1990, que

é impossível [...] que a lei permaneça neutra nessa disputa. A lei pode reforçar a já potente influência das indústrias culturais sobre a produção e circulação de sentido, ou ela pode facilitar a participação popular, incluindo a participação de grupos subalternos e marginalizados<sup>36</sup>, nos processos pelos quais o sentido é construído e comunicado (MADOW, 1993 apud TUSHNET, 1997, p. 653)

Em resumo, não faltam argumentos em favor da legalidade, ou pelo menos da exculpação jurídica da *fanwriting*<sup>37</sup>. Quanto à questão ética, a contradição existente entre a prática de escrita de *fanfiction* e as leis de direitos autorais é superada, no campo da *fanwriting*, a partir do estabelecimento de convenções éticas próprias do campo, como expusemos no item 2.2.1. Essas convenções se sobrepõem às leis e sanções externas, de modo que

quando estão inscritas em estado de potencialidade objetiva, ou mesmo exigência, na *razão específica* do campo, as liberdades e as audácias que seriam desarrazoadas ou simplesmente impensáveis em um outro estado do campo ou em um outro campo tornam-se normais, ou até banais. (BOURDIEU, 1996, p. 250, grifo do autor)

---

<sup>36</sup> Nesse contexto, é importante enfatizar que as comunidades de fãs sempre foram, elas mesmas, marginalizadas (cf. item 2.1). Além disso, elas costumam reunir indivíduos pertinentes a classes e grupos sociais que também têm suas vozes constantemente silenciadas, como as mulheres e a comunidade LGBT+ (GRINNELL COLLEGE, s.d.; JENSON, 1992; STANFILL, 2011; GATSON, REID, 2011; BUSSE, 2013). De fato, Vargas (2015) discute que boa parte da censura que as comunidades de *fanwriting* enfrentaram em seus primórdios estava relacionada a histórias do gênero *slash*, cuja temática gira em torno da construção de relacionamentos homoafetivos entre personagens das obras de referência.

<sup>37</sup> Rebecca Tushnet conduz brilhantemente essa discussão no artigo *Legal Fictions: Copyright, Fan Fiction, and a New Common Law* (1997).

Contudo, nosso intuito neste trabalho não é promover uma defesa ética ou legal das *fanfictions*. Nosso foco consiste em analisar o modelo autoral presente nas comunidades de *fanwriting* e propor um modelo teórico capaz de compreendê-lo. Evidentemente, no entanto, os paradoxos e contradições que expusemos até aqui estão na base da constituição desse modelo autoral, de modo que não podemos simplesmente ignorá-los. A autoria se constitui em um “problema” no campo da *fanwriting* precisamente devido às dualidades que os empréstimos intertextuais engendram em seu interior.

Ao discutir sobre o modelo autoral que denominou *autoria em rede*, Martins (2012) propôs a classificação dos regimes de autoria interativa em dois tipos: autoria *colaborativa* e autoria *dialógica*. No tipo colaborativo, “o processo autoral se dá através do trabalho de duas ou mais pessoas que interagem na elaboração de um texto de forma predominantemente compartilhada, isto é, em uma produção conjunta” (MARTINS, 2012, p. 50). Como principal exemplo desse tipo de autoria, Martins aponta os sites em modelo *wiki*, cujo exemplo mais famoso é a *Wikipédia*. Nesses sites, diversos autores contribuem na elaboração de textos, em geral do tipo informativo. Essa contribuição ocorre de maneira assíncrona e na maior parte das vezes, os coautores nem sequer se conhecem. A plataforma mantém um registro das edições feitas ao texto, através do qual é possível identificar os colaboradores individuais.

O tipo dialógico, por sua vez, é constituído por um texto motivador principal e pelos diálogos que surgem a partir dele através de comentários e outras intervenções que ao final, compõem “um todo discursivo” (MARTINS, 2012, p. 50). Para exemplificar esse tipo de autoria interativa, Martins apresentou uma análise de um *fórum de internet*, tipo de site em que esse é o principal gênero discursivo presente.

Ao analisarmos os textos de *fanfiction* e outros que se constroem em torno dele, percebemos que o modelo autoral da *fanwriting* não se encaixa exatamente em nenhum dos tipos propostos por Martins (2012). O regime de “coautoria” existente entre o autor da *fanfiction* e o autor da obra de referência não pode ser comparado ao da autoria colaborativa, visto que os dois não trabalham em um mesmo texto e nem têm os mesmos propósitos. Esse tipo de coautoria é possível no campo da *fanwriting*, mas apenas quando dois ou mais fãs-escritores se unem para trabalhar em uma mesma *fanfiction*. Isso ocorre com certa frequência, embora seja muito mais comum que apenas um *ficwriter* trabalhe individualmente em cada *fanfic*.

Também não se pode dizer que as *fanfictions* são construídas num regime dialógico de autoria. Embora os fãs-leitores façam comentários nas histórias que, em muitos casos, podem influenciar em seu desenvolvimento, tais comentários não chegam a constituir um “todo discursivo” com a *fanfic*. A história se desenvolve de maneira independente dos comentários, o que se torna bastante claro no caso das *fanfictions* que apresentam mais de um capítulo, pois normalmente<sup>38</sup>, os diferentes capítulos são apresentados em páginas diferentes, com endereços digitais diferentes, o que impede que os comentários sejam lidos como continuações ou intervenções diretas ao texto principal. Em certas plataformas (a exemplo do *Nyah!Fanfiction* e do *Fanfiction.Net*), os comentários não são nem sequer apresentados na mesma página que a *fanfiction*, de modo que a separação entre eles e o texto principal da história fica ainda mais evidente.

Diante desse cenário, faz-se necessária a construção de um modelo teórico que dê conta de explicar as relações existentes entre as diversas figuras autorais presentes nas comunidades de *fanwriting*. Se a *fanfiction* é constituída por “intertextos múltiplos” (STEIN, BUSSE, 2009), é preciso haver um esforço para compreender como essas múltiplas vozes se organizam para exercer a função-autor (FOUCAULT, 1999, 2009) nesse campo discursivo. É essa teorização que nos propusemos a desenvolver neste trabalho.

### 2.3 As comunidades de *fanfiction*

Antes de apresentarmos nossa metodologia, é importante definir o que são as “comunidades de *fanfiction*” a que nos referimos ao longo deste trabalho. A resposta abrange múltiplas questões.

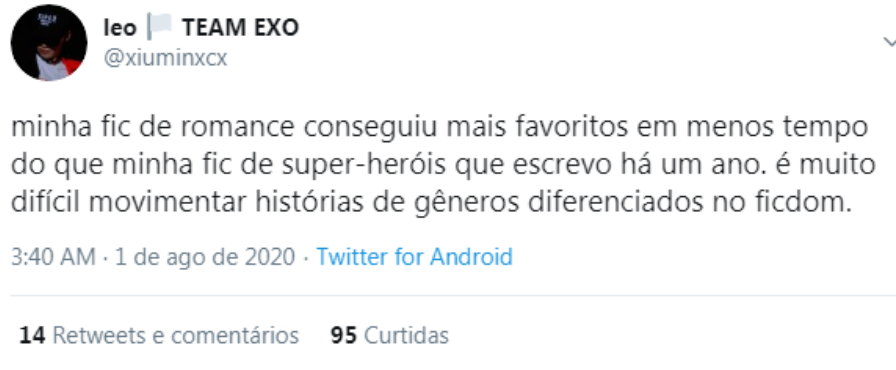
No item 2.2.1, apresentamos em nota de rodapé o termo “*ficdom*”, que vem sendo utilizado por membros do campo da *fanwriting* para se referir à totalidade dos indivíduos e grupos que se dedicam à escrita e/ou leitura de *fanfiction*. Por ser referir a um coletivo, esse termo ocorre

---

<sup>38</sup> Isso ocorre nas três principais plataformas de *fanfiction* utilizadas por fãs brasileiros (*Spirit Histórias e Fanfics*, *Nyah!Fanfiction* e *Wattpad*), e também na maior plataforma especializada do mundo, o *Fanfiction.Net*.

normalmente de maneira singularizada, acompanhado do artigo definido “o”, como vemos no exemplo abaixo:

Figura 2 – Tweet de um *ficwriter* mencionando dificuldades que encontra no *ficdom*



Fonte: Twitter. Disponível em: <<https://twitter.com/xiuminxcx/status/1289450907596476416>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

Devido a esse uso, o termo pode gerar a falsa impressão de que a comunidade construída em torno da *fanwriting* é homogênea, ou ao menos unificada. Contudo, a realidade é bem diferente. Conforme observado por Luiz (2008b, p. 4), “atualmente, é impossível contabilizar quantos *sites* dedicados à publicação de fanfics [existem], já que centenas de jovens publicam suas histórias de forma descentralizada em blogs pessoais, páginas de grupos de amigos ou *sites* dedicados a ‘gêneros’ ou universos ficcionais específicos”. Essa descentralização só tende a aumentar conforme o surgimento de novas ferramentas que facilitam a criação de ambientes de convivência online, como as redes sociais e as plataformas gratuitas para criação de blogs, *vlogs*, *podcasts* e afins.

Na realidade, a própria prática de escrita e leitura de *fanfictions* surgiu de maneira dispersa, em meio a pequenos grupos de fãs, cada um dedicado a uma obra de referência diferente. Se esses grupos por vezes compartilhavam do mesmo espaço nos eventos e convenções de fãs, suas *fanfics* em geral ainda permaneciam separadas, pois eram publicadas nas *fanzines*, que geralmente costumavam ser separadas por *fandoms* (LUIZ, 2008b). Nesse sentido, ao tratarmos de *fanwriting*, é mais apropriado falarmos de comunidades, no plural.



Como vimos, com a expansão do acesso aos microcomputadores conectados à internet, essas comunidades acabaram por fixar-se na rede, que oferece diversas condições favoráveis ao desenvolvimento das práticas em torno das quais elas se organizam. De acordo com Alves e Lima, foram

a interconectividade e sociodiscursividade da rede [que] levaram essas comunidades a se fixarem em constelações de plataformas multimídia e hipermediáticas, uma vez que oferecem território ideal para a publicação e difusão dos conteúdos por eles produzidos. A partir disso, oportunamente dão início a todo um processo de desenvolvimento de normas próprias de produção, bem como convenções ideológicas, comportamentais, culturais e linguísticas. (ALVES; LIMA, 2016, p. 3).

Assim, a partir do estabelecimento na rede, as comunidades de *fanwriting* se organizaram e se fortaleceram, não somente aumentando em termos quantitativos, mas também estabelecendo convenções que contribuíram para o fortalecimento dos laços sociais nelas estabelecidos. Contudo, isso não significa que as comunidades se tenham centralizado mais. Elas seguem dispersas, e é possível que se tenham dispersado ainda mais, uma vez que a própria estrutura da rede favorece a dispersão através de elementos como os hiperlinks e hipertextos.

Apesar de toda essa dispersão, ainda conseguimos encontrar comunidades sociais bastante coesas nos ambientes virtuais. Ao discutir a respeito dessas comunidades, Robert Kozinets afirma que

seus limites às vezes são indistintos, mas devem ser compreendidos em termos de autoidentificação como um membro, contato repetido, familiaridade recíproca, conhecimento compartilhado de alguns rituais e costumes, algum senso de obrigação e participação (KOZINETTS, 2014, p. 17).

Nesse contexto, os websites especializados em *fanfiction* ajudam a promover algum senso de coesão. Ao discutir o desenvolvimento de grupos culturais no ciberespaço, Espindola (2015) emprega o conceito de *interface*, comumente utilizado na área da informática. De acordo com a autora,

a ligação virtual entre o homem e a máquina no ambiente organizacional é feita pela interface que atua como um tradutor, mediando a interação entre as duas partes e tornando uma sensível para a outra. A interface digital nada mais é do que uma metáfora que se apropria de símbolos da nossa realidade (janelas, lixeira, pastas etc.) e dá sentido simbólico ao mundo digital (ESPINDOLA, 2015, p. 2).

Se quisermos utilizar o mesmo conceito, podemos dizer que de certo modo, as plataformas dos websites especializados atuam como uma espécie de interface, organizando as *fanfictions* em estruturas que contêm elementos denominados de “capas”, “índices”, “capítulos” etc. Essa aproximação com o universo do livro ajuda a tornar a *fanfic* relativamente compreensível mesmo para eventuais visitantes que não pertençam ao campo da *fanwriting*. Além disso, ela aproxima a leitura em meio digital à antiga forma de leitura das *fanfics* em *fanzines* (revistas). Nesse sentido, os websites promovem uma atualização mais suave das tradicionais práticas de escrita e leitura de *fanfiction*.

Ademais, os sites especializados reúnem uma grande quantidade de fãs, promovendo uma maior circulação dos textos e criando um senso de comunidade mais sólido. É mais fácil encontrar outros leitores e escritores que tenham interesse nos mesmos objetos, uma vez que os sites são categorizados e organizados para facilitar esse contato. Assim, esses websites costumam ser uma boa medida para identificação das diversas comunidades que se dedicam à *fanwriting* na internet. Podemos falar, portanto, em “comunidade do *Nyah!Fanfiction*”, “comunidade do *Spirit Fanfics e Histórias*” etc.

É preciso enfatizar, contudo, que essas comunidades não se restringem às plataformas principais dos websites especializados. Em geral, os sites possuem contas ativas em outras redes sociais, como o Twitter, o Instagram e o Facebook. Essas contas oficiais acabam por formar grupos de usuários que interagem também a partir delas, expandindo os limites das comunidades muito além das páginas disponibilizadas nos websites (CLEMENTE, 2016). Ademais, é comum que usuários desses sites troquem informações de contato externas, como endereços de e-mail e números de telefone, transferindo os laços que estabelecem no site para a esfera de seu convívio social privado. Por isso, embora possamos tomar os sites como uma forma de recortar uma comunidade mais ou menos definida, é preciso termos em mente que os limites desses sites não são fronteiras intransponíveis e que boa parte de seus usuários, se não a totalidade deles, interage com o *ficdom* através de outros meios.

Podemos questionar, então, o que promove a manutenção do senso de comunidade nos ambientes de *fanwriting*. Conforme aponta Espindola,

os participantes dessas comunidades virtuais são humanos sensibilizados à lógica da sociabilidade – ou seja, da troca entre os indivíduos que pressupõem a existência do outro para justificar a própria existência, e isso é percebido pelo estilo de escrita e por posicionamentos, que deixam transparecer suas personalidades. (ESPINDOLA, 2015, p. 4)

Nas comunidades de *fanwriting*, esse sentimento de coletividade é reforçado pelo senso de pertencimento promovido pelo próprio *fandom*, que é um grupo social que se sobrepõe ao *ficdom*<sup>39</sup>. Antes de pertencer às comunidades de *fanfiction*, os indivíduos já pertenciam a *fandoms* em comum. Desse modo, os laços sociais construídos no interior da comunidade possuem uma base afetiva bastante sólida, uma vez que são construídos a partir de uma relação intensa de afetividade que os fãs cultivam em relação aos produtos culturais que admiram (VARGAS, 2015).

Nos *fandoms*, as relações sociais em geral se diferem das relações cotidianas pelos tipos de capital que estão em jogo (BOURDIEU, 1996; 2003). Se nas interações cotidianas o capital econômico impera, nas comunidades de fãs é o capital social que se destaca. O capital social pode ser compreendido como “um conjunto de elementos intangíveis que definem o cotidiano dos indivíduos como, por exemplo, boa vontade, companheirismo, simpatia, relações sociais entre as famílias, entre outros” (ESPINDOLA, 2015, p. 12).

Nesse sentido, Turk (2014) argumenta que os *fandoms* são constituídos a partir de um tipo de economia da dádiva<sup>40</sup> baseada principalmente na oferta de produtos artísticos (*fanfictions*, *fanmusic*, *fanarts*, *fanfilms* etc.) em troca da obtenção do reconhecimento e da admiração de outros fãs. De acordo com a autora,

<sup>39</sup> É possível que um indivíduo seja membro de um ou mais *fandoms*, mas que não leia e nem escreva *fanfictions*, ou seja, que não pertença ao *ficdom*. Mas todo indivíduo pertencente ao *ficdom* pertence a pelo menos um *fandom*, simplesmente por ser fã da obra de referência que utiliza ou busca nas *fanfics*.

<sup>40</sup> Vide item 1.1 deste trabalho para uma conceituação e discussão iniciais sobre esse modelo econômico. Uma discussão mais completa será apresentada durante a análise dos dados, na seção 4.3, em especial no item 4.3.3.

esse constante e reiterativo processo de troca é parte do que faz com que seja possível vivenciar e analisar o *fandom* como uma comunidade, ou melhor, como uma série de comunidades sobrepostas, em vez de simplesmente um grande e inconstante amontoado de pessoas que ocupam o mesmo espaço de afinidade (TURK, 2014, *online*).

Nesse contexto, os dons e “presentes” mais apreciados são os que envolvem tempo, dedicação e habilidades específicas, isto é, objetos que são produzidos “de fã para fãs”, como os produtos artísticos supracitados. Esses são “os objetos, e conseqüentemente os trabalhos, que são mais prováveis de receberem valorização pública (na forma de comentários, kudos<sup>41</sup>, likes, compartilhamentos<sup>42</sup>, recomendações, etc. de outros fãs e de serem estudados por acadêmicos” (TURK, 2014, *online*). No entanto, a autora enfatiza que esses não são os únicos tipos de trabalho empreendidos por fãs envolvidos nas comunidades. Há também todo o trabalho desenvolvido “por trás das cenas”, na manutenção das próprias comunidades. Por exemplo, Turk cita o esforço dispensado em comentar nas histórias, escrever recomendações, catalogar conteúdo, moderar discussões, entre outras tarefas desempenhadas por diferentes membros das comunidades. Essas atividades também são consideradas parte do *fanlabor* e são fundamentais para o funcionamento do campo da *fanwriting*.

Finalmente, é preciso atentarmo-nos ao perfil dos indivíduos que compõem as comunidades de fãs e, conseqüentemente, as comunidades de *fanfiction*. Diversos autores (JENSON, 1992; STANFILL, 2011; GATSON; REID, 2011; BUSSE, 2013) vêm chamando atenção para a imprecisão das representações estereotípicas de fãs. Em geral, tais representações têm como origem o conceito de “fanático”, do qual o termo “fã” é derivado. No dicionário, o verbete “fanático” apresenta conotações bastante depreciativas para o sujeito assim caracterizado:

#### fa·ná·ti·co

<sup>41</sup> “Kudos” são um tipo de reação que visualizadores podem dar a conteúdos publicados em certas plataformas. Eles representam a “aprovação” do conteúdo por parte do visualizador, de modo que quanto mais kudos recebidos, mais valorizado é o conteúdo.

<sup>42</sup> Convém observar que essas formas eletrônicas de valorização pública, que em geral se traduzem em números nas redes sociais digitais (likes, kudos, compartilhamentos etc.), são facilmente manipuláveis através da ação dos chamados *bots*, máquinas e *softwares* criados para gerar automaticamente um grande número de interações em postagens online, sem quem haja de fato seres humanos interagindo com esses conteúdos. Durante o período da observação participativa da pesquisa e ao longo dos anos de experiência pessoal nas comunidades de *fanfiction*, eu jamais observei a ação desses *bots* nessas comunidades. No entanto, não é possível afirmar com total segurança que ela não ocorra.

*adjectivo e nome masculino*

1. Diz-se da pessoa animada por um zelo excessivo por uma religião ou uma opinião.
2. Que se julga inspirado.
3. [Figurado] Loucamente apaixonado; desvairado.

Palavras relacionadas:

fanaticamente, fanatismo, fanatizar, jacobeu, ossianista, tiete, tietagem

(DICIONÁRIO PRIBERAM, s. d., *online*)<sup>43</sup>

A partir dessas concepções de fanático surgiram duas principais representações estereotipadas do fã: ou ele é visto como um indivíduo do sexo masculino, branco, heterossexual, desempregado e alienado, que ainda precisa “crescer” e amadurecer (GATSON; REID, 2011; STANFILL, 2011); ou ele é retratado como uma adolescente do sexo feminino, também branca e heterossexual, barulhenta e histérica (BUSSE, 2013). Evidentemente, essas representações contribuem para uma construção negativa da imagem do fã e para a marginalização das comunidades de fãs.

Para estudar a cultura de fãs, é preciso superar essas caracterizações imprecisas. Essa desconstrução discursiva é necessária porque o discurso não é composto apenas de palavras, mas também de ideologias, isto é, de formas de poder. Conforme lembra Stanfill (2011, *online*), “o discurso efetivamente nos traz à existência através da construção das categorias que nos tornam inteligíveis a nós mesmos e aos outros enquanto sujeitos”. Em consequência, “o discurso do *fandom* em circulação nas representações da mídia tradicional traz consequências para a compreensão do que os fãs são, tanto por não-fãs quando pelos próprios fãs” (STANFILL, 2011, *online*). Nesse sentido, superar os estereótipos é fundamental a qualquer esforço de pesquisa que busque verdadeiramente compreender qualquer aspecto do *fandom*.

Os grupos de fãs são notórios pela diversidade de indivíduos que os compõem, precisamente por se tratar de campos discursivos extremamente permeáveis (cf. item 2.2 deste trabalho). Apesar disso, estereótipos ainda podem ser fortemente observados na construção da imagem dos membros de grupos de fãs, não somente por indivíduos externos ao campo, mas também pelos próprios membros. Um exemplo claro são os estereótipos relativos ao gênero, pois

<sup>43</sup> Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/fan%C3%A1tico>>. Acesso em: 25 ago. 2020.

a participação na cultura de fãs frequentemente é impactada pelo gênero, e a posição de determinada atividade de fãs nas hierarquias internas [ao campo] é frequentemente relacionada ao gênero dos participantes. Por exemplo, a vasta maioria dos escritores de *fanfiction* são mulheres (Coppa, 2013). Geralmente, atividades “transformativas” — como a criação de *fanfiction*, *fanart*, *fanvids*, etc. — são associadas a fãs do gênero feminino. Inversamente, atividades de “curadoria” ou “afirmacionais”<sup>44</sup>, tais como a memorização de informações relativas aos produtos culturais ou a coleção de produtos oficiais, costumam ser associadas a fãs do gênero masculino. Embora os dois tipos de atividades de fãs não sejam mutualmente excludentes, e embora pessoas de todos os gêneros se dediquem a todo tipo de atividade, os estereótipos de gênero associados a cada tipo de *fandom* se refletem no julgamento se aqueles que exercem tais atividades devem ou não ser tratados como fãs “sérios” (GRINNELL COLLEGE, s.d., *online*).

Em outras palavras, os preconceitos relativos a gênero social presentes em nossa sociedade patriarcal e machista se encontram refletidos também no interior dos *fandoms* e impactam diretamente na construção discursiva de certas atividades de fãs. A *fanwriting*, por exemplo, considerando o gênero dos nomes adotados pelos *ficwriters*, é uma área dominada pelas fãs do gênero feminino, o que contribui para a depreciação da atividade pela sociedade, e às vezes, até pela própria comunidade de fãs. A esse respeito, a *ficwriter* Grazie S. argumenta que as pessoas precisam conhecer o universo da *fanfiction* antes de julgá-lo, pois as atividades de escrita e leitura desenvolvidas em seu interior são válidas e são muito importantes para o desenvolvimento das jovens mulheres que fazem parte delas. Mais do que isso, a autora acredita que a *fanwriting* apresenta uma contribuição direta no processo da busca pela igualdade entre os gêneros em nossa sociedade, pois

é uma quantidade gigante de mulheres escrevendo. De mulheres lendo. De mulheres fazendo aquilo que lhes foi negado por muito tempo: imaginar, criar e escrever. São escritoras fazendo aquilo que amam. E leitoras vivendo suas histórias favoritas. Não há nada de errado com isso e nunca vai haver, fora o preconceito de pessoas de fora desse universo. (GRAZIE S., 2019, *online*)

---

<sup>44</sup> O termo “*fandom* afirmacional” foi cunhado por um fã que escreve sob o pseudônimo “*obsession\_inc*” no ensaio *Affirmational fandom vs. Transformational fandom* (“*Fandom* afirmacional X *Fandom* transformacional”) (2009). Ele se refere às atividades de fãs cujo propósito é reafirmar características e informações presentes no chamado “cânone”, isto é, nos produtos “oficiais” comercializados e disponibilizados pelos autores das obras de referência. Essas atividades envolvem a análise minuciosa das obras de referência e enfatizam a “fidelidade” a elas, proibindo qualquer tipo de modificação de suas características originais. O *fandom* “transformacional”, por outro lado, seria aquele que se dedica a atividades que buscam criar novos produtos a partir das obras de referência, gerando material derivado, “não-oficial”. É nessa segunda categoria, evidentemente, que se encaixam as atividades de escrita e leitura de *fanfiction*.

Henry Jenkins (1992 apud GRINNELL COLLEGE, s.d., *online*), um dos maiores estudiosos da cultura de fãs no mundo, concorda com essa noção. Para o autor, “*fanfiction, fanvids*, e músicas *filk* frequentemente exploram temas e aspectos do material de referência que são de interesse das partes da comunidade de fãs dominadas pelas mulheres, indo além das histórias que a indústria midiática, dominada pelos homens, está interessada em e disposta a contar” (GRINNELL COLLEGE, s.d., *online*). Indo mais além, é possível dizer que a própria existência do *fandom* “representa uma crítica às formas tradicionais da cultura de consumo” (JENKINS, 1992 apud GRINNELL COLLEGE, s.d., *online*).

O mesmo pode ser dito a respeito de outros segmentos marginalizados da sociedade, que encontram na *fanwriting* um espaço livre e seguro para se manifestar. Os gêneros dramáticos dedicados à publicação de histórias que apresentam relações homoafetivas entre as personagens<sup>45</sup>, por exemplo, são extremamente populares em todas as comunidades de *fanfiction*. A proeminência desses temas indica que a comunidade LGBTQIA+ também compõe uma parcela importante dos grupos de fãs escritores e leitores de *fanfiction*. Conforme aponta Busse (2013, p. 88),

para muitos fãs dos *fandoms* transformacionais, esses *fandoms* se tornaram espaços seguros não apenas para o comportamento *geek*<sup>46</sup>, mas também para a expressão de suas identidades e sexualidades. Seja no caso de fãs gays de *Star Trek* apreciando IDIC (*Infinite Diversity in Infinite Combinations* [Diversidade Infinita em Combinações Infinitas], vide Tulloch e Jenkins, 1995) ou escritores de *fanfiction* queer encontrando seus primeiros parceiros através do *fandom* (Lothian, Busse e Reid, 2007); seja na liberdade de explorar seus desejos sexuais através de *cosplay* em convenções BDSM ou através de desafios de *fanwork* como o Kink Bingo, todos esses exemplos mostram como o *fandom* pode ser um lugar importante para *fangirls* e *fanboys*, heterossexuais e queers, cis e trans, velhos e jovens, para conectar mentes a corpos e paixões de fãs a interesses da vida real.

---

<sup>45</sup> Tais gêneros são identificados por vocabulário próprio do campo discursivo da *fanwriting*, tais como os termos *yaoi/lemon* (relações homoafetivas entre personagens do gênero masculino), *yuri/orange* (relações homoafetivas entre personagens do gênero feminino) e *slash* (relações homoafetivas entre personagens, independentemente do gênero) (ALVES; LIMA, 2016; VARGAS, 2015).

<sup>46</sup> O termo “*geek*”, de origem inglesa, é utilizado para se referir a um indivíduo que apresenta “excessivo entusiasmo e alguma expertise sobre um assunto ou atividade especializada” e também a “uma pessoa peculiar, especialmente alguém que seja percebido como excessivamente intelectual, fora de moda, ou socialmente inadequado” (DICTIONARY.COM, 2012, *online*). Em sua origem, esse termo possui uma conotação pejorativa, mas nos últimos anos, ele vem sendo reapropriado como motivo de orgulho por certos grupos sociais, dentre os quais se destacam os fãs de ficção científica e de histórias de super-heróis estadunidenses.

Outros grupos minorizados que se destacam nas comunidades de fãs e, por conseguinte, nas comunidades de *fanwriting*, são os grupos étnico-raciais. Apesar de o estereótipo de fã representar sempre indivíduos brancos, é ampla a participação de negros, asiáticos e outras identidades raciais nos *fandoms*. Num panorama histórico, temos visto que comumente, “formas culturais originadas e produzidas por grupos minoritários são cooptadas, embranquecidas [*whitewashed*] (ou, inversamente, hiperracializadas), e historicamente monetizadas para o benefício de produtores e consumidores brancos” (GATSON; REID, 2011, *online*). Embora os *fandoms* sejam espaços de resistência (GRINNELL COLLEGE, s.d., *online*), esse processo certamente se manifesta em seu interior, não apenas na representação estereotípica do fã, mas também no fato de que o comportamento de fã vindo de uma pessoa branca é considerado socialmente mais aceitável do que o mesmo comportamento vindo de uma pessoa negra (STANFILL, 2011).

Além disso, fãs oriundos de grupos raciais e étnicos minorizados frequentemente têm que lidar com a falta de representatividade na mídia e com distorções de personagens que a mídia promove para adequar os produtos culturais ao gosto do público branco. Um exemplo clássico é o chamado *racebending*, processo através do qual atores brancos são escolhidos para representar personagens de outras etnias em adaptações cinematográficas, o que leva ou a uma recharacterização da personagem dentro da etnia branca, ou a uma representação caricata por parte do ator branco, que busca se adaptar à etnia original da personagem, à qual ele não pertence (GATSON; REID, 2011).

Apesar desses pontos negativos, as comunidades de fãs em si mesmas costumam ser bastante abertas e receptivas, de modo que se constituem em espaços de convivência seguros para esses grupos minorizados. A liberdade dos trabalhos transformacionais exercidos pelos fãs possibilita a essas pessoas construir por si próprias espaços de representatividade, inserindo personagens de suas etnias nos universos ficcionais de que tanto gostam. Ademais, a facilidade de acesso às *fanfictions* faz com que elas se tornem fontes de leitura e meios para a escrita muito mais acessíveis que os livros publicados pelo mercado editorial, por exemplo. Assim, a *fanwriting* tem o potencial de democratizar o acesso à leitura e à escrita literárias, tradicionalmente dominado pela elite cultural branca.

Diante do exposto, é evidente que a diversidade presente nas comunidades de fãs é um campo fértil para a exploração sociológica e antropológica, e, definitivamente, não é um assunto



passível se ser esgotado nesta dissertação. Por isso, interromperemos aqui a discussão, deixando-a aberta para futuros pesquisadores que queiram explorar mais profundamente um desses vieses, seja no campo discursivo mais restrito da *fanwriting*, seja no *fandom* como um todo.

Em resumo, o perfil dos membros do campo da *fanwriting* é bastante diverso e imprevisível. Contudo, não podemos deixar de dar destaque à ampla presença dos grupos minorizados, como as mulheres, a comunidade LGBTQIA+ e os grupos étnico-raciais, que encontram nas *fanfictions* um espaço para se manifestarem e explorarem suas identidades e anseios. Assim, o *fandom* se torna efetivamente “um espaço no qual os fãs podem articular suas preocupações específicas a respeito de sexualidade, gênero, racismo, colonialismo, militarismo e conformidade forçada” (JENKINS, 1992 apud GRINNELL COLLEGE, s.d., *online*). Foi com tal concepção em mente que nos dirigimos ao campo de pesquisa, conforme descreveremos no capítulo seguinte.

## CAPÍTULO 3

### ASPECTOS METODOLÓGICOS

#### 3.1 A pesquisa netnográfica

A utilização da internet como campo de pesquisa ainda é um fenômeno recente se comparada às pesquisas de campo tradicionais, que envolvem a inserção física do pesquisador no meio pesquisado. Por essa razão, esse tipo de pesquisa ainda gera muitas dúvidas e desconfianças, especialmente em relação à legitimidade dos métodos utilizados. De fato, a incerteza causada pela novidade gera muitos riscos para o pesquisador, que pode sem querer dirigir-se ao campo de pesquisa com falsas noções pré-concebidas, as quais podem prejudicar o andamento do processo e colocar em cheque a validade dos resultados alcançados.

Por exemplo, “muitos pesquisadores da internet têm a sensação equivocada de que são os primeiros a descobrir um fenômeno online (uma sensação tão forte que muitos aparentemente nunca se preocuparam em pesquisar a literatura existente para ver se este é o caso)” (BAYM, 2006, apud KOZINETS, 2014, p. 148). Desse risco, pelo menos, estamos seguros, pois nunca sustentamos a ilusão de sermos os primeiros a pesquisar a respeito da *fanwriting*, e muito menos a respeito da autoria. Nesse sentido, para garantir que nossa pesquisa pudesse de alguma forma contribuir com pesquisas já desenvolvidas nessas áreas, e não apenas repeti-las, iniciamos nosso empenho de pesquisa por uma extensa revisão da literatura pré-existente, cujos principais pontos de interesse encontram-se resumidos nos capítulos 1 e 2 deste trabalho.

Contudo, a revisão da literatura (ou ausência dela) não é o único ponto a gerar incerteza em torno das pesquisas em meio digital. Após desviar desse perigo, o pesquisador ainda precisa definir o método a ser utilizado, elemento que costuma gerar talvez ainda mais controvérsia. A esse respeito, Robert Kozinets, acadêmico estadunidense dedicado à adaptação de métodos de pesquisa tradicionais para o meio virtual, entre outros projetos, aponta que

muitos também tendem a entrar em campo com a sensação equivocada de que a pesquisa na internet ou em comunidades online é revolucionária. Ao longo da última década, tem

sido afirmado *ad nauseum* que a pesquisa na internet e os fenômenos dos quais ela trata são tão diferentes que eles exigem um conjunto de regras totalmente novo. Um bom historiador da ciência observará que os leigos e estudiosos presentes no nascimento da eletricidade, da ferrovia, do telefone, da televisão e da maioria das outras grandes inovações proferiram declarações semelhantes. Mas, como inevitavelmente acontece, nossas teorias e técnicas quase sempre podem acomodar novos fenômenos, sejam eles viagens aéreas globais ou avatares digitais em mundos virtuais. Na verdade, lançar luz sobre as semelhanças e as diferenças com o que ocorreu antes – de maneira teórica e substantiva – muitas vezes é nosso objetivo como estudiosos e pensadores científicos. (KOZINETS, 2014, p. 148)

Compartilhamos com o autor a crença de que embora a internet e as inovações dela decorrentes exijam do pesquisador uma abertura para novas perspectivas, isso não significa que seja impossível utilizar métodos já amplamente testados e reconhecidos para pesquisá-las. Foi assim que nos deparamos com a *netnografia*, termo popularizado pelo próprio Kozinets no final da década de 1990 para referir-se à adaptação do método de pesquisa etnográfica para as pesquisas em meio virtual. Nesse sentido, no livro intitulado *Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online*, o autor se propõe a apresentar “um conjunto de diretrizes metodológicas, uma abordagem disciplinada ao estudo culturalmente orientado daquela interação social mediada pela tecnologia que ocorre por meio da internet e das tecnologias de informação e comunicação (ou TIC) relacionadas” (KOZINETS, 2014, p. 11).

As primeiras pesquisas etnográficas em meio online ocorreram ainda no início dos anos 1990, antes mesmo do surgimento de um nome específico para a adaptação do método ao contexto virtual. Os primeiros pesquisadores que se dispuseram a pesquisar as interações sociais ocorridas na internet optaram por utilizar metodologias que se aproximavam bastante da etnografia tradicional. Em 1992, Michael Rosenberg empreendeu uma pesquisa de forte cunho etnográfico em um site de RPG (*role-playing game*, “jogo de interpretação de personagens”) denominado *WolfMOO*. Outra investigação desse tipo foi registrada somente no ano de 1994, quando John Masterton conduziu uma análise etnográfica da comunidade do *Ancient Anguish*, outro site de RPG (POLIVANOV, 2013).

Seguindo nessa mesma linha, reconhecemos na netnografia o método mais adequado para o tipo de investigação que desejávamos empreender, devido ao caráter das pesquisas e dos resultados alcançados pela etnografia, seja ela em meio físico ou virtual. Acreditamos que essa metodologia oferece caminhos para a obtenção de uma compreensão mais profunda da vida nas

comunidades humanas, permitindo ao pesquisador inteirar-se mais adequadamente das práticas sociais nelas desenvolvidas, uma vez que ele se insere completamente no contexto do grupo pesquisado. Assim, em acordo com Polivanov, sustentamos que

independentemente da terminologia utilizada, acreditamos que se deva enfatizar a “importância do trabalho etnográfico na compreensão da produtividade social do “ciberespaço”, permitindo-nos assim “perceber que a existência social dos espaços criados na ‘comunicação mediada por computador’ está diretamente relacionada aos padrões culturais construídos pelos sujeitos em interação”, sendo necessária “uma abordagem sempre contextual (...) considerando-se que os aspectos relativos à interação num dado contexto social só adquirem significado se analisados no seu próprio registro”. (MÁXIMO, 2007, p. 26) (POLIVANOV, 2013, p. 69)

Contudo, embora a netnografia possa ser considerada uma espécie de “especialização” do método etnográfico, ainda assim dedicamo-nos a conhecer mais de suas particularidades. Kozinets (2014) defende a necessidade da caracterização da netnografia como um método específico por três razões. Em primeiro lugar, “o ingresso na cultura ou comunidade online é diferente. Ele diverge do ingresso face a face em termos de acessibilidade, abordagem e extensão da potencial inclusão. ‘Participação’ pode significar algo diferente pessoalmente e online. Assim como o termo ‘observação’” (KOZINETS, 2014, p. 12). Em segundo lugar, e em consequência disso, a coleta, geração e análise dos dados também é modificada, pois apresenta, ao mesmo tempo, novos desafios e novas oportunidades ao pesquisador.

Finalmente, a terceira ressalva do autor diz respeito aos procedimentos éticos adotados para o trabalho de campo, pois os critérios utilizados para as pesquisas em meio físico dificilmente se traduzem para o meio online (KOZINETS, 2014). De muitas maneiras, o distanciamento físico ocasionado pela virtualidade das relações parece favorecer o anonimato dos sujeitos pesquisados, o que tornaria a pesquisa mais ética. No entanto, essa mesma característica dificulta, se não inviabiliza completamente, a obtenção do consentimento informado dos participantes da pesquisa. Nesse sentido, a netnografia impõe critérios de validação bastante diversos aos impostos pela pesquisa etnográfica.

Mesmo diante dos desafios apresentados, optamos ainda assim por utilizar o método netnográfico em nosso trabalho, não apenas pelas razões que já apresentamos, mas também devido

ao fato de que esse método já vem sendo utilizado em outras pesquisas que investigaram comunidades de fãs em meio online (KOZINETS, 1997, 2001; MOURA, 2018; BRITO, 2019, entre outros).

Isto posto, falta ainda especificar como o método netnográfico foi aplicado nesta pesquisa em particular. Conforme indicado pelas ressalvas feitas por Kozinets (2014), adaptar o método etnográfico ao meio digital implica na necessidade de uma reexaminação de suas etapas e procedimentos. No entanto, “as características principais, as bases da etnografia devem ser mantidas quando se usa a internet como lugar de pesquisa. Tais bases seriam a imersão em um caso particular, a referência a uma localidade específica e a observação participante” (POLIVANOV, 2013, p. 66).

O caso particular que elegemos para este trabalho foi o campo discursivo da *fanwriting* e, por conseguinte, o *ficdom*, compreendido como o conjunto das comunidades formadas por leitores e escritores de *fanfiction*. Reconhecemos, no entanto, que esse recorte é demasiado abrangente, pois, como discutimos no capítulo 2, nos é impossível abarcar um campo discursivo por inteiro, ainda mais se tratando de um que se materializa de maneira tão dispersa quanto a *fanwriting*.

Para tentar resolver essa questão, buscamos nos ancorar em uma “localidade” específica: a plataforma do *Nyah!Fanfiction*. Embora as fronteiras de tal “localidade” sejam muito menos concretas que as de qualquer espaço localizado no mundo físico, ela ainda nos oferece um ponto de referência minimamente estável em torno do qual pudemos realizar nossa pesquisa. A definição dessa plataforma como centro do estudo foi fundamental, por exemplo, para que soubéssemos onde concentrar nossas buscas por dados tais como fragmentos discursivos e textos regulamentares, fundamentais para a compreensão da natureza da comunidade com que estamos trabalhando. Sem essa centralização, nos seria impossível agrupar nossos dados e concentrar nossas observações de modo a constituir um *corpus* coerente e pertinente à análise.

Além disso, a opção pelo *Nyah!Fanfiction* facilitou imensamente a etapa da observação participante, uma vez que já participávamos como membro efetivo de sua comunidade desde 2010. Desse modo, já nos encontrávamos inseridos no contexto da comunidade e conhecíamos os espaços virtuais nos quais seus membros mais frequentemente se reúnem, além de conhecer os termos e vocabulário especializado empregado por eles, entre outros elementos de sua cultura particular.

A intensidade de nosso envolvimento pessoal pré-existente com a comunidade pesquisada pode trazer à tona um dos aspectos mais criticados da pesquisa etnográfica, seja ela em meio físico ou digital: o grau de aproximação e de envolvimento do pesquisador em relação ao campo de pesquisa. Desde seu surgimento, o método etnográfico vem sendo criticado devido à intensidade da interação entre o pesquisador e o objeto pesquisado. Sabemos que toda pesquisa envolve certo grau de envolvimento pessoal do pesquisador com o objeto, de modo que sua influência sempre pode ser sentida nos resultados do estudo (BORTONI-RICARDO, 2008). No entanto, o aspecto “participativo” da observação realizada no método etnográfico leva essa interação a outro nível, pois intensifica o envolvimento do pesquisador com o objeto, ampliando também seu grau de interferência nos resultados.

A etnografia tradicional vem superando essas críticas através do estabelecimento de critérios éticos rígidos e da utilização de procedimentos emprestados de outros métodos, buscando

fundamentar a descrição científica das observações sobre a vida do ‘outro’, procurando enquadrar seu relato nos critérios científicos canônicos de validade, confiabilidade e objetividade. O pesquisador descreve o caos dos fatos observados, estabelece os fundamentos da análise, os critérios de comprovação para extrair interpretações generalizantes fidedignas. (CHIZZOTTI, 2003, p. 226)

A netnografia aparentemente resolveria essa questão, pois o distanciamento físico facilitaria a realização de uma observação menos intrusiva. Através das ferramentas disponibilizadas pela rede, o pesquisador seria capaz até mesmo de tornar-se “invisível” aos demais membros da comunidade, apagando sua presença. De fato, essa é uma estratégia frequentemente utilizada na netnografia, que em muitos casos, usa somente as “informações publicamente disponíveis em fóruns eletrônicos” (KOZINETS, 2014, p. 58) ou em outros sites, sem participar ativamente das discussões desenvolvidas nesses meios. No entanto, essa é apenas uma possibilidade, pois

existe um espectro de engajamento e envolvimento em comunidades online e em comunidades offline relacionadas que varia desde ler regularmente mensagens em tempo real (em contraposição a baixá-las em massa para serem vasculhadas e automaticamente codificadas), seguir links, classificar, responder a outros membros por correio eletrônico ou outras comunicações entre apenas duas pessoas, fazer comentários breves, fazer comentários longos, aderir e contribuir para atividades comunitárias, até tornar-se organizador, perito ou voz reconhecida da comunidade. (KOZINETS, 2014, p. 93)

Esse amplo espectro de possibilidades de participação está aberto a qualquer usuário da rede e, portanto, também ao pesquisador. A decisão a respeito do nível de engajamento na comunidade é, nesse sentido, uma opção metodológica. Fragoso, Recuero e Amaral (2011) distinguem dois tipos de pesquisadores no método netnográfico: o *lurker* e o *insider*. O termo “lurker” provém da língua inglesa, na qual o verbo “to lurk” significa “existir de maneira despercebida e insuspeita”<sup>47</sup> e pode ser traduzido, *grosso modo*, como “espionar” ou “espreitar”. O pesquisador *lurker*, portanto, é aquele que utiliza as ferramentas disponibilizadas pela rede para ocultar sua presença e observar a comunidade sem ser percebido pelos demais membros.

O pesquisador *insider*, por sua vez, é aquele que participa ativamente da comunidade, deixando sua presença ser conhecida pelos outros membros, com os quais interage normalmente dentro dos parâmetros disponibilizados pelas plataformas. Em geral, o pesquisador *insider* não é novo na comunidade que deseja pesquisar; ao contrário, ele escolhe realizar a investigação nessa comunidade específica precisamente por já fazer parte dela e por ter identificado nela elementos de interesse acadêmico. Por isso, alguns autores denominam esse método de “autonetnografia” (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2011; POLIVANOV, 2013). Nos seus estudos a respeito dos *fandoms*, Jenkins (2006 apud FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2011, p. 194) denomina esse pesquisador de “ACA-fan”, um neologismo que podemos traduzir como “Fã-acadêmico” ou “Fã-pesquisador”.

Evidentemente, considerando a longa extensão de nosso contato prévio com a comunidade do *Nyah!Fanfiction*, nós nos identificamos de pronto como pesquisador *insider*. Polivanov (2013, p. 64) destaca que nesse tipo de pesquisa, o pesquisador “está inserido no ou tem ligações próximas com o objeto de estudo e, portanto, seu comportamento dificilmente poderia ser o de alguém que apenas observa o grupo”. Para a autora, esse é apenas um dos desafios da autonetnografia, que também incluem

a tentativa de manter um olhar afastado e crítico do objeto; o perigo de não se fazer uma sistematização adequada dos dados coletados; a possível falta de rigor metodológico ao fazer o relato e descrição do objeto e o cuidado ao publicar determinados relatos e

<sup>47</sup> DICTIONARY.COM. **Lurk.** Dictionary.com. 2020. Disponível em: <<https://www.dictionary.com/browse/lurk?s=t>>. Acesso em: 14 set. 2020.

experiências que possam afetar o relacionamento do pesquisador com seus informantes” (POLIVANOV, 2013, p. 65)

Convém, portanto, esclarecer como procuramos superar tais desafios em nossa pesquisa. Em primeiro lugar, assumimos desde o princípio a nossa proximidade com a comunidade pesquisada, tornando-a clara desde as primeiras etapas da elaboração do projeto. Com isso, procuramos afastar qualquer pretensão de neutralidade, posto que sabíamos que seria impossível nos comportarmos como meros observadores, conforme bem observado por Polivanov (2011). Assim, procuramos incluir em nossa bibliografia trabalhos de outros autores que também realizaram investigações na comunidade do *Nyah!Fanfiction* (ALVES; LIMA, 2016; CLEMENTE, 2016), de modo a verificar parte de nossas impressões a partir das descrições feitas por nossos pares.

Associado a essa tentativa de manter um olhar crítico sobre o objeto está o método de sistematização que escolhemos para organizar a apresentação dos dados. Nós optamos por agrupá-los em categorias geradas em torno de conceitos-chave, os quais foram adaptados de ou formulados a partir de autores constantes em nossa bibliografia (FOUCAULT, 2009, 2008, 1999; BOURDIEU, 2003, 1996; JENKINS, 2013, 2006a, 2006b; VARGAS, 2015, entre outros). Essa sistematização está refletida nas subseções do capítulo 4 deste trabalho, no qual apresentamos os dados e propomos a construção de uma teoria explicativa do modelo autoral observado na comunidade de *fanwriting*. Com isso, esperamos evitar “o perigo de não fazer uma sistematização adequada dos dados coletados” (POLIVANOV, 2013, p. 65).

No que concerne ao risco de uma “possível falta de rigor metodológico ao fazer o relato e descrição do objeto” (POLIVANOV, 2013, p. 65), além do cuidado com a sistematização dos dados, também procuramos enfatizar a referência a outros autores que pesquisaram a respeito da cultura de fãs e da *fanwriting* antes de nós, evitando ao máximo fazer afirmações que se baseassem exclusivamente em nosso conhecimento prévio advindo dos anos passados como membro da comunidade do *Nyah!Fanfiction*. Mesmo nas situações em que nos julgamos capazes de definir termos e explicar características da comunidade, buscamos evidências externas que pudessem validar esses conceitos, fosse na pesquisa de outros autores ou em dados obtidos diretamente da comunidade e apresentados a partir de capturas de tela ou citações diretas.



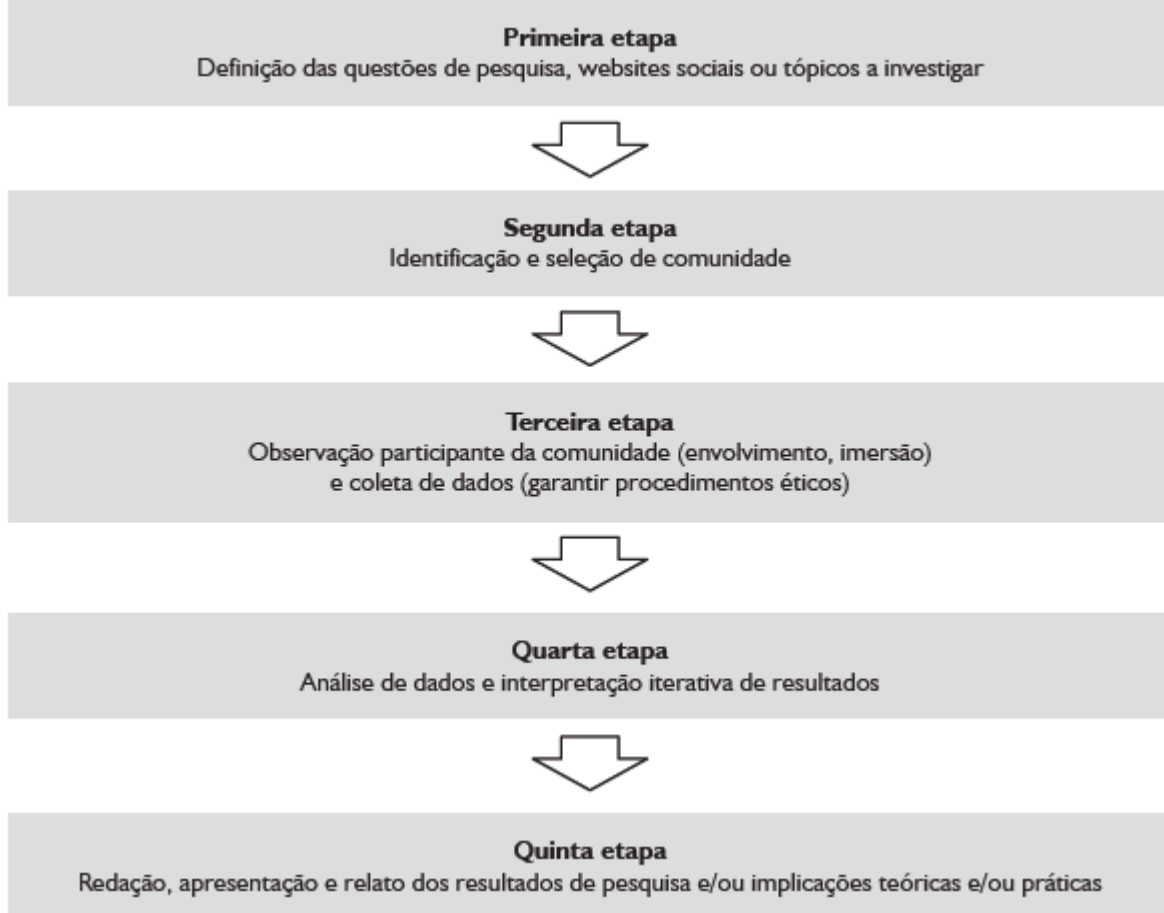
Finalmente, em relação ao cuidado com nosso relacionamento com os demais membros da comunidade, evitamos propositalmente coletar quaisquer dados publicados por usuários com os quais mantemos relações pessoais de amizade. Além disso, nos asseguramos de coletar somente dados que tenham sido disponibilizados publicamente na comunidade e que, portanto, poderiam ser acessados por qualquer usuário da rede. Dessa forma, procuramos eliminar a necessidade da obtenção de consenso dos usuários, já que, uma vez que publicam conteúdo nas plataformas, eles abrem a possibilidade para sua livre visualização por qualquer pessoa (KOZINETS, 2014).

Além desses desafios apontados por Polivanov (2013), dos quais esperamos ter nos defendido o melhor possível, cabe ainda mais uma observação importante a respeito do método netnográfico, relativa à multiplicidade de procedimentos que a compõem. Kozinets (2014, p. 61) afirma que “qualquer etnografia [...] já é uma combinação de múltiplos métodos – muitos dos quais nomeados separadamente, tais como entrevistas criativas, análise de discurso, análise visual e observações – sob uma designação”. Isso se deve principalmente à natureza da pesquisa etnográfica, que está sempre “sintonizada com as sutilezas do contexto” (KOZINETS, 2014, p. 61), de modo que seria impossível utilizar um sistema demasiado rígido de procedimentos de pesquisa. Nesse sentido, o etnógrafo precisa manter-se sensível às necessidades apresentadas pelo estudo e flexível para recorrer aos procedimentos que melhor as atenda. Assim, Kozinets defende que

a netnografia é pesquisa observacional participante baseada em trabalho de campo online. Ela usa comunicações mediadas por computador como fonte de dados para chegar à compreensão e à representação etnográfica de um fenômeno cultural ou comunal. Portanto, assim como praticamente toda etnografia, ela se estenderá, quase que de forma natural e orgânica, de uma base na observação participante para incluir outros elementos, como entrevistas, estatísticas descritivas, coletas de dados arquivais, análise de caso histórico estendida, videografia, técnicas projetivas como colagens, análise semiótica e uma série de outras técnicas (KOZINETS, 2014, p. 61-62).

Isso não significa que a netnografia não possua certo grau de organização. Naturalmente, existem procedimentos e etapas básicas a serem seguidas para orientar o desenvolvimento da pesquisa. Kozinets sintetizou a estrutura base de uma pesquisa netnográfica na figura abaixo:

Figura 3 – Fluxograma simplificado de um projeto de pesquisa netnográfica



Fonte: Kozinets (2014, p. 63)

Atentando-nos às etapas acima descritas, iniciamos nosso trabalho por uma revisão da literatura, a fim de identificar questões e tópicos pertinentes ao estudo que pretendíamos realizar. A escolha da comunidade a ser analisada antecedeu esse processo, devido ao fato, como já dissemos, de já termos um histórico de convivência e de pesquisa na comunidade do *Nyah!Fanfiction*. Desse modo, as duas primeiras etapas da pesquisa ocorreram simultaneamente.

Em seguida, utilizamos procedimentos típicos da pesquisa netnográfica para coletar e armazenar os dados que viriam a compor o *corpus* de análise do nosso estudo. Nessa terceira etapa, utilizamos um diário de pesquisa, no qual realizamos entradas sistematizando os eventos que despertaram nossa atenção e anotando de que maneira eles remetiam a nossas hipóteses ou a situações e elementos descritos pelos autores presentes em nossa bibliografia. A figura 4 apresenta a ficha que utilizamos para fazer esses registros no diário de pesquisa:

Figura 4 — Ficha utilizada pela pesquisadora para organizar as entradas no diário de pesquisa

<b>DIÁRIO DE PESQUISA</b>
<b>Data:</b>
<b>Evento:</b>
<b>Link:</b>
<b><u>Categoria(s):</u></b>
<b><u>Prints:</u></b>
<b>Outros documentos:</b>
<b>Comentários:</b>

Fonte: Diário de pesquisa da autora (2019-2020)

A primeira entrada no diário data de 21 de março de 2019 e a última, de 31 de março de 2020. Inicialmente, pretendíamos restringir a coleta de dados ao primeiro semestre de 2019. No entanto, ao longo de nossa participação na comunidade, ininterrupta devido a nosso interesse pessoal pré-existente, outros dados chamaram nossa atenção, os quais não pudemos ignorar. Por isso, optamos por manter o diário e o processo de coleta de dados em aberto até o fechamento da pesquisa.

Os dados foram arquivados de duas maneiras. Utilizamos o método de captura de tela (*screenshot* ou *print screen*) para obter registros instantâneos dos eventos observados. Essas capturas de telas foram armazenadas no computador pessoal da pesquisadora e em uma pasta na nuvem digital do *Dropbox*, ferramenta utilizada para armazenamento de dados na rede. Para identificá-los, utilizamos o nome “PR#” em que “#” corresponde a um número sequencial, de acordo com a ordem em que as capturas de tela foram realizadas. Ao todo, foram coletadas 112

capturas de tela. Além disso, quando possível, registramos também os hiperlinks que levavam às páginas em que os eventos ocorreram, de modo a poder retomá-los quando necessário.

O item “categorias” constante na ficha de registro do diário de pesquisa corresponde a palavras-chave que usamos para identificar os tópicos relevantes observados durante a pesquisa, a fim de facilitar a indexação dos dados. Entre essas palavras-chave, estão incluídos, por exemplo, os termos “relação autor-leitor”, “escrita colaborativa” e “*disclaimer*”.

Em geral, é na quarta etapa da pesquisa, “análise de dados e interpretação iterativa dos resultados” (KOZINETS, 2014, p. 63), que intervêm os múltiplos procedimentos descritos por Kozinets. Em nosso trabalho em particular, partimos dos dados coletados durante o período da observação participativa para então incluir procedimentos provenientes da análise do discurso. A partir de fragmentos discursivos coletados durante nossa imersão na comunidade, construímos uma representação das práticas relacionadas à atribuição autoral (cf. capítulo 4). Para produzir essa representação, analisamos elementos como o vocabulário utilizado nos textos e outros índices ideológicos que nos permitissem identificar os múltiplos discursos que estavam envolvidos nas práticas observadas. Essa técnica da seleção de fragmentos discursivos, seguida de uma análise minuciosa dos índices discursivos neles presentes é típica das pesquisas em análise do discurso, cujos procedimentos adotamos a fim de enriquecer os resultados da pesquisa e corroborar nossas proposições teóricas, apresentadas no capítulo 4 deste trabalho.

Antes, porém, de partimos para a última etapa e apresentarmos os resultados de nossa pesquisa e suas implicações teóricas, é necessário apresentarmos mais detalhadamente nosso campo de pesquisa e a natureza dos dados que compuseram nosso *corpus*. É a isso que nos dedicaremos nos dois tópicos seguintes.

### 3.2 O campo de pesquisa: *Nyah!Fanfiction* e redes sociais associadas

O *Nyah!Fanfiction* foi criado em novembro de 2005 por Michael Frank, que se identifica no site e nas redes sociais com o pseudônimo de Seiji (NYAH!FANFICTION, s.d.c, *online*). Seiji tinha então 18 anos de idade e diz que sua única intenção ao criar o site era que seus amigos tivessem um lugar para postar suas *fanfics* e conversar com outras pessoas que tivessem interesse

nos mesmos animes (animações japonesas), livros e séries. Atualmente, aos 33 anos, ele declara que seu objetivo com a plataforma é “fazer com que as pessoas tenham prazer na leitura, ao mesmo tempo incentivá-las a explorar seu lado criativo” (NYAH!FANFICTION, s.d.c, *online*).

Desde a fundação, o *Nyah!Fanfiction* passou por diversas alterações. Ao longo dos anos, novas ferramentas foram sendo implementadas e o sistema foi sendo melhorado. Seiji era quase completamente leigo em programação quando criou o site, mas desde então, concluiu a graduação em Desenvolvimento de Sistemas para a Internet na UNICASTELO (NYAH!FANFICTION, s.d.c, *online*). Atualmente, além de Seiji, a equipe do *Nyah!* conta com 2 moderadoras e 2 responsáveis pela Liga dos Betas e pelas aulas de língua portuguesa disponibilizadas no site.

No que diz respeito a números, o *Nyah!Fanfiction* é hoje a segunda maior plataforma brasileira especializada em *fanfiction*. Em 2016, Alves e Lima relataram que até o ano de 2015, o site possuía cerca de 300.000 usuários brasileiros cadastrados, o que o deixava atrás apenas do *Spirit Fanfics e Histórias*, que à época registrava 887.947 usuários (ALVES; LIMA, 2016, p. 3-4). O *Nyah!Fanfiction* não disponibiliza em nenhuma página da plataforma o número total de usuários, de forma que não conseguimos dados atualizados a esse respeito. No entanto, o *Spirit Fanfics* afirma que possui 2.795.198 usuários (dados atualizados em fevereiro de 2018) (SPIRIT FANFICS, 2018, *online*) e se autodeclara “a maior plataforma de livros gratuitos do país” (SPIRIT FANFICS, 2017, *online*). Além disso, uma análise superficial dos números de histórias postadas nas categorias principais das duas plataformas nos permite supor que a hierarquia numérica entre elas se mantém a mesma desde a pesquisa de Alves e Lima (2016).

É importante enfatizar, contudo, que a comunidade do *Nyah!Fanfiction* não se limita à plataforma principal (o website em si), e se expande também para outras redes sociais. Dentre essas, se destaca o Facebook, pois o *Nyah!* possui um grupo oficial, administrado pelos mesmos usuários que administram a plataforma principal, no qual se reúnem atualmente cerca de 22.000 dos usuários da comunidade. Ali, os membros podem expandir o diálogo com a comunidade e discutir assuntos de interesse mútuo, além de divulgar suas histórias e pedir apoio, comentários, sugestões e afins. Na página de informações (“sobre” ou “about”) do grupo (NYAH!FANFICTION, s.d.d, *online*), são apresentadas as regras de convivência às quais os usuários estão submetidos nesse ambiente, as quais são bastante semelhantes às normas presentes na plataforma principal.

Além do grupo no Facebook, o *Nyah!Fanfiction* possui uma conta oficial no Twitter, que é seguida por mais de 27.000 pessoas. A conta é utilizada principalmente para manter os usuários atualizados a respeito de manutenções e novidades da plataforma. O Twitter não é uma rede na qual se costuma criar grupos, pois os diálogos ocorrem geralmente entre poucos indivíduos e não ficam tão visíveis para o resto dos seguidores quanto no Facebook. Por isso, a interação da comunidade nessa rede social não é tão assídua. Contudo, os membros da comunidade ainda podem utilizar a listagem de seguidores da conta oficial para encontrar outras pessoas que utilizam o site e entrar em contato com elas.

Essas são as únicas contas oficiais externas do *Nyah!Fanfiction*. É provável que os membros do site interajam ainda através de outras redes sociais e aplicativos, como o Instagram e o WhatsApp. No entanto, não nos é possível rastrear essas interações, visto que elas não têm relação direta com a plataforma do *Nyah!Fanfiction*.

### 3.2.1 +Fiction: a nova versão do Nyah!Fanfiction em funcionamento em formato alfa

Ao discutir os desafios colocados pela netnografia, Polivanov (2013) destaca a instabilidade do campo de pesquisa e dos objetos, pois

devido à rapidez e facilidade de se atualizarem dados nos ambientes digitais e à própria dinâmica da web 2.0, lugares diversos como sites de redes sociais, fóruns, blogs, games etc. estão sempre sendo modificados (pelos usuários e pelos criadores das plataformas), o que não raras vezes pode dificultar o trabalho do pesquisador, que deve guardar sempre que possível os rastros digitais das interações entre os atores e os sistemas. (POLIVANOV, 2013, p. 69)

Esse é um desafio com o qual nos deparamos neste momento em relação ao *Nyah!Fanfiction*. Já havia alguns anos que Seiji, o desenvolvedor da plataforma, vinha anunciando a intenção de realizar uma série de mudanças no site. Finalmente, no dia 04 de maio de 2019, foi publicado no mural de notícias da plataforma um anúncio de que na verdade, as atualizações iriam constituir um “novo site” (NYAH!FANFICTION, 2019, *online*). À época, Seiji listou 7 mudanças

consideráveis, que justificariam a transição para um novo endereço, além das alterações internas no código-base da plataforma.

Quase um ano depois, em uma postagem realizada no dia 24 de abril de 2020, Seiji anunciou que estava iniciando a primeira fase da transição para o novo site, que estaria funcionando em formato *alfa*<sup>48</sup> para um número limitado dos usuários cadastrados no *Nyah!Fanfiction*. Essa fase teria como objetivo a realização de testes e a identificação de problemas a serem consertados na “infraestrutura geral” (NYAH!FANFICTION, 2020a, *online*) do novo site. Nessa mesma postagem, foi revelado o nome do sucessor do *Nyah!Fanfiction*, que se chamará “+*Fiction*” (lê-se “*plus fiction*”) e poderá ser acessado no endereço *plusfiction.com*.

Finalmente, em 17 de agosto de 2020, Seiji anunciou que o novo site, ainda em versão *alfa*, estava disponível para o acesso de todos os usuários cadastrados no *Nyah!Fanfiction*. Apesar disso, o desenvolvedor destacou que o +*Fiction* ainda não está pronto e que muitas de suas funcionalidades estão desativadas e/ou ainda em construção (NYAH!FANFICTION, 2020b, *online*). Atualmente, não é possível se cadastrar e nem postar novas histórias diretamente no site. Essas ações devem ser realizadas ainda na plataforma do *Nyah!*, embora os dados sejam automaticamente transferidos para o +*Fiction*.

Não é a intenção deste trabalho analisar as alterações propostas na transição do *Nyah!Fanfiction* para o +*Fiction*, portanto, não nos prolongaremos na descrição do novo site. As diferenças mais significativas que pudemos observar em uma análise superficial estão no fato de que o visual do site se aproximou bastante da apresentação visual do *Wattpad*, no qual as histórias são apresentadas como “livros”, com capas na vertical que procuram imitar as capas de livros vendidos em websites como a *Amazon* e a *Submarino*. Através dessa aproximação, o +*Fiction* parece querer se estabelecer como uma concorrente do *Wattpad* na publicação de “livros”, isto é, de histórias “originais”, de forma que procura se desvincular da imagem de plataforma

---

<sup>48</sup> O termo “*alfa*” é utilizado por desenvolvedores de *softwares* e de sistemas para a internet para designar a primeira versão de um programa, site ou aplicativo. Essa versão ainda está sujeita a muitos erros e problemas e é utilizada principalmente para testar as aplicações e para gerar uma patente de registro do produto que está sendo desenvolvido. Após a versão *alfa*, normalmente é lançada uma segunda versão de teste, chamada “*beta*”, que ainda pode possuir alguns erros, mas em quantidade bem inferior e que é disponibilizada a um número maior de usuários para expandir o alcance da testagem. Em geral, é somente após passar por essas duas fases de testes que um produto é lançado em sua versão final para ser disponibilizado aos consumidores-alvo.

especializada em *fanfiction*<sup>49</sup>. Ademais, notamos que a plataforma parece querer se internacionalizar, pois os termos de uso<sup>50</sup> e de privacidade<sup>51</sup> estão agora disponíveis somente na língua inglesa.

Finalmente, uma novidade importante é que Seiji indicou a intenção (NYAH!FANFICTION, 2020b, *online*) de produzir um aplicativo para dispositivos móveis para a nova plataforma. Isso insere o *Nyah!Fanfiction* (ou melhor, seu sucessor) na terceira onda de expansão das plataformas de *fanfiction* que descrevemos no item 2.1 deste trabalho. Assim, o +*Fiction* será a terceira<sup>52</sup> grande plataforma utilizada pelos fãs-escritores brasileiros a desenvolver um aplicativo exclusivo para a leitura em celulares e *tablets*, cada vez mais comum entre os jovens, que em geral preferem acessar a rede por dispositivos móveis, e não por microcomputadores.

Diante desse cenário, precisamos tomar medidas de precaução para o caso de a plataforma do *Nyah!Fanfiction* ser subitamente tirada do ar. Para nos preparar para essa eventualidade, utilizamos uma função própria do navegador *Google Chrome* para salvar cópias em PDF das principais páginas do website. Além disso, buscamos salvar diversas capturas de tela que mostrassem os aspectos da plataforma que pretendíamos discutir. Com isso, esperamos ter guardado “rastros digitais” (POLIVANOV, 2013, p. 69) suficientes para dar prosseguimento à pesquisa, mesmo que o acesso ao campo de pesquisa seja perdido.

### 3.2.2 O ficdom como fonte secundária de dados para análise

Uma diferença fundamental entre o campo de pesquisa físico e o campo de pesquisa em meio virtual é o fato de que os limites deste último são muito menos concretos (POLIVANOV, 2013). Enquanto espaços físicos apresentam fronteiras relativamente objetivas, os espaços online

---

<sup>49</sup> É importante observar que a publicação de histórias “originais”, i.e., não baseadas em nenhuma obra de referência, sempre foi permitida no *Nyah!Fanfiction*. Contudo, a presença do termo “*fanfiction*” tanto no nome quanto no endereço digital do site gera, obviamente, a interpretação de que a plataforma se dedica especialmente à publicação de *fanfictions*.

<sup>50</sup> Disponíveis em: <<https://pt.plusfiction.com/page/tos>>. Acesso em: 24 set. 2020.

<sup>51</sup> Disponíveis em: <<https://pt.plusfiction.com/page/privacy>>. Acesso em: 24 set. 2020.

<sup>52</sup> Atualmente, dentre as três maiores plataformas utilizadas por *ficwriters* brasileiros, somente o *Spirit Fanfics e Histórias* e o *Wattpad* possuem aplicativos oficiais para acesso em dispositivos móveis.



apresentam um potencial de expansão teoricamente infinito, devido à possibilidade de construir novos hiperlinks a qualquer momento.

Nesse sentido, é difícil esperar que qualquer comunidade online se restrinja somente a um website ou aplicativo, ou mesmo a um conjunto deles. Nesta seção, nós procuramos enfatizar que a comunidade do *Nyah!Fanfiction* não se limita à plataforma principal, mas se expande também para redes sociais associadas a essa plataforma. No entanto, mesmo esse campo de pesquisa expandido não pode ser considerado representativo dos limites das interações realizadas pelos membros do campo discursivo da *fanwriting*. É preciso considerar que os usuários do *Nyah!Fanfiction* representam uma parcela muito pequena da totalidade de fãs escritores e leitores de *fanfiction*, os quais publicam e leem suas histórias em diversas plataformas. Essas outras interações, ainda que não ocorram no âmbito da comunidade do *Nyah!Fanfiction*, estão inseridas no âmbito do *ficdom* e, por isso, devem ser consideradas como representações legítimas do discurso dos fãs produtores e consumidores de *fanwriting*.

Conforme já admiti, eu mesma já participo da comunidade do *Nyah!Fanfiction* desde 2010. No entanto, minha participação no *ficdom* em si é ainda anterior à nossa entrada no *Nyah!*, tendo sido iniciada por volta de 2007. Assim, meu contato com o *ficdom* também ocorre em ambientes externos à comunidade do *Nyah!Fanfiction*, como em redes sociais como o *Twitter* e o *Instagram* e em fóruns digitais como o *Reddit*.

A adoção do *Nyah!Fanfiction* como plataforma centralizadora do nosso campo de pesquisa se deveu à necessidade de remetermos a uma “localidade específica” para ancorar a pesquisa, conforme descrito por Polivanov (2013) (cf. item 3.1). Contudo, não seria adequado ignorar dados relevantes encontrados em outros locais do *ficdom*. Como observado por Kozinets (2014, p. 79), “você precisa já ter começado a guardar notas de campo, e estar pronto para adicioná-las toda vez que contatar, pensar ou fizer qualquer outra coisa relacionada a seu grupo social online”. Assim, embora continuemos a utilizar o *Nyah!Fanfiction* e sua comunidade como fonte primária dos dados da pesquisa, optamos por colher dados também em outros ambientes em que presenciássemos a interação entre fãs escritores e leitores de *fanwriting*. Esses “achados” também foram devidamente registrados em diário de pesquisa e em capturas de tela e receberam o mesmo tratamento que os dados provenientes da fonte primária da pesquisa.

Tendo esclarecido a multiplicidade das fontes utilizadas na coleta de dados, passaremos a seguir à descrição do *corpus* do nosso estudo.

### 3.3 A constituição do *corpus* da pesquisa

Os dados coletados em uma pesquisa netnográfica são bastante diferentes daqueles obtidos em pesquisas etnográficas tradicionais, pois os ambientes digitais possuem

linguagens próprias que não podem ser perdidas de vista. Desse modo, observar uma lista de discussão na internet ou uma comunidade virtual em um site de rede social trará dados materialmente distintos (como textos escritos, emoticons, imagens e links publicados pelos usuários, por exemplo) daqueles coletados em encontros presenciais (POLIVANOV, 2013, p. 65)

Outra diferença fundamental no processo de coleta de dados dos dois modelos de pesquisa diz respeito ao arquivamento. Na internet, as comunicações sociais são arquivadas instantaneamente, produzindo registros fiéis das interações, os quais podem ser acessados e reproduzidos muito tempo depois do momento em que elas ocorreram. Esse arquivamento instantâneo “torna este um contexto muito diferente para fazer pesquisa etnográfica comparado com o contexto da interação social face a face” (KOZINETS, 2014, p. 72).

Tendo em vista essas características particulares dos dados do nosso estudo, dividimos nosso *corpus* em quatro categorias, descritas a seguir.

#### 3.3.1 Regulamentações discursivas presentes na comunidade do Nyah!Fanfiction

Essas regulamentações ou textos regulamentários são provenientes dos membros administradores da comunidade do *Nyah!Fanfiction* e podem ser encontradas na plataforma principal do site e nas redes sociais a ela associadas. Dentre elas, destacamos os *Termos de Uso e Política de Privacidade* (NYAH!FANFICTION, s.d.a), as *Regras de Envio*

(NYAH!FANFICTION, 2015), as *Regras de Conduta* (NYAH!FANFICTION, 2013) e as *Regras do Grupo Oficial do Nyah!Fanfiction no Facebook* (NYAH!FANFICTION, s.d.d).

Esses textos são tomados como representativos do discurso oficial dos administradores da comunidade e são analisados no item 4.1.2 deste trabalho.

### 3.3.2 *Manifestações textuais dos membros da comunidade (dados coletados)*

Essa categoria engloba a maior parte dos dados que coletamos. Trata-se de manifestações textuais espontâneas dos membros da comunidade postadas na plataforma do *Nyah!Fanfiction*, nas redes sociais a ela associadas ou em outros espaços do *ficdom* pelos quais circulamos. Esses dados foram coletados na forma de capturas de tela (totalizando 112 imagens), de imagens baixadas diretamente dos websites (2 imagens) e de endereços de páginas registrados no diário de pesquisa.

É importante ressaltar que essas manifestações textuais não tiveram a interferência da pesquisadora, que apenas as observou em espaços compartilhados publicamente pelos membros da comunidade.

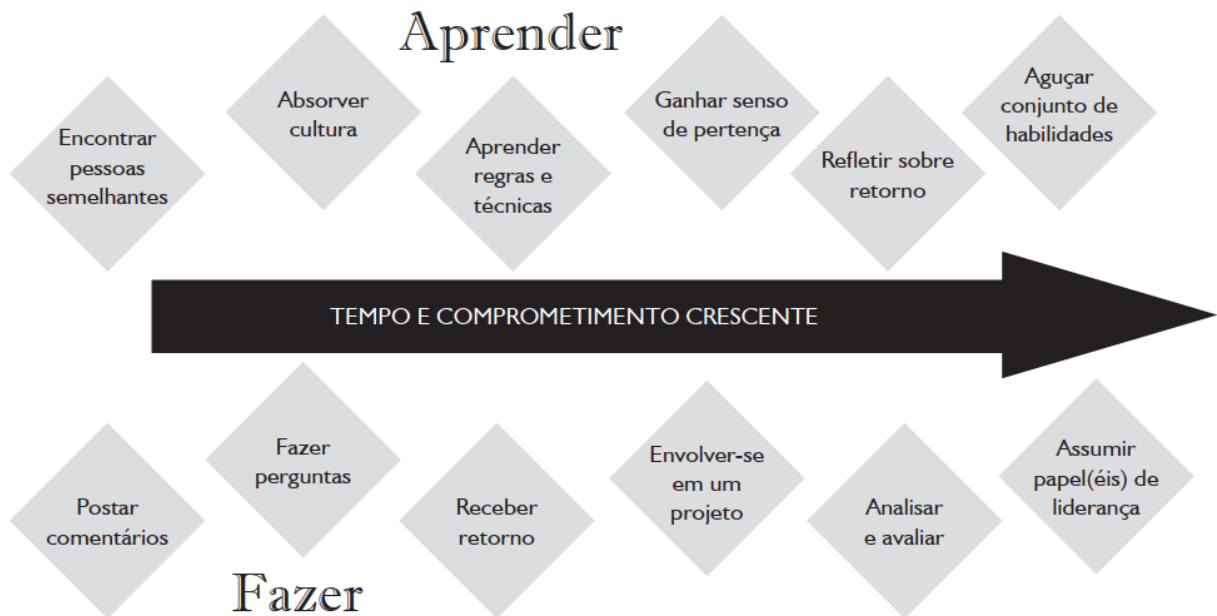
### 3.3.3 *Diário de campo da pesquisadora*

O diário de campo foi utilizado principalmente para registrar as datas e as referências de nossas observações. Nele, também foram inseridos pequenos comentários a respeito de nossas impressões acerca dos eventos observados. Essas anotações não são reproduzidas diretamente no texto desta dissertação, mas foram fundamentais para que pudéssemos organizar os dados em categorias de análise pertinentes e produzir observações coerentes e relevantes acerca do objeto estudado.

### 3.3.4 *Dados gerados*

Nessa categoria, incluímos um pequeno número de dados que foram gerados a partir de provocações e interações diretas da pesquisadora com os membros da comunidade. Conforme descrito por Kozinets na figura 5 abaixo, o netnógrafo pode optar por diferentes níveis de envolvimento com a comunidade pesquisada.

Figura 5 - Formas potenciais de participação netnográfica em uma comunidade online



Fonte: Kozinets (2014, p. 94)

No que diz respeito a aprender a respeito da comunidade, como estamos trabalhando com autonetnografia, evidentemente, nosso nível de participação já era bastante avançado, antes mesmo do início da pesquisa. No que tange ao “fazer”, no entanto, para os propósitos desta pesquisa, procuramos limitar a intensidade de nossa participação. Assim, apenas em duas ocasiões fizemos perguntas diretas aos membros da comunidade, através de comentários em postagens espontâneas deles e de uma conversa informal por mensagem privada. Essas perguntas foram feitas com o propósito de esclarecer questões que não haviam sido muito detalhadas nas postagens originais e foram elaboradas de maneira a diminuir a influência da pesquisadora nas respostas dos membros com que esse diálogo foi estabelecido.

## CAPÍTULO 4

### ABORDAGEM TEÓRICO-ANALÍTICA DOS DADOS

Neste capítulo, apresentaremos os dados de nossa pesquisa e, ao mesmo tempo, procuraremos propor um modelo teórico capaz de descrever o modelo autoral que identificamos na comunidade leitora e escritora de *fanwriting*. Para fazê-lo, partiremos de elementos teóricos chave, cada um dos quais aparece em uma subseção deste capítulo. Ao mesmo tempo, procuraremos sempre retomar as categorias elencadas por Foucault (2009) para compreensão da função-autor, visto que estamos nos baseando nessa compreensão de autoria em particular.

#### 4.1 Processos de regulação da atribuição autoral na comunidade do *Nyah!Fanfiction*

##### 4.1.1 *Regulamentação vs. regulação*

É importante, primeiramente, estabelecermos uma distinção entre processos de *regulação* e processos de *regulamentação* da autoria. Podemos considerar como procedimentos de regulação todo e qualquer ato que vise estabelecer controle social sobre a autoria no interior da comunidade discursiva analisada. Isso inclui não apenas discursos “oficiais”, isto é, provenientes de membros especialistas (administradores e moderadores) da comunidade, mas também qualquer enunciado produzido por membros comuns que indique a intenção de realizar sanções ou coerções relativas à atribuição autoral no campo da comunidade.

Os processos de regulamentação, por sua vez, referem-se mais especificamente ao estabelecimento de *normas explícitas* a serem seguidas pelos membros da comunidade. Essas normas partem, necessariamente, dos membros especialistas do website e se manifestam através de textos e documentos oficiais, que podem ser encontrados na plataforma e são aceitos pelos usuários do site no momento do cadastro de suas contas. O não cumprimento de tais regras resulta em punições que vão além da mera repreensão social, podendo incluir advertências oficiais, suspensão de direitos, e até mesmo a expulsão da comunidade.

Inicialmente, analisaremos os textos regulamentários presentes na plataforma do *Nyah!Fanfiction*, para em seguida verificarmos de que maneira essas normas se traduzem em práticas efetivas de regulação da atribuição autoral no interior da comunidade. Utilizamos aqui o termo “atribuição”, que é uma das categorias propostas por Foucault (2009) em sua teorização a respeito da função-autor. Segundo ele, “o autor é, sem dúvida, aquele a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito. Mas a atribuição — mesmo quando se trata de um autor conhecido — é o resultado de operações críticas complexas e raramente justificadas” (FOUCAULT, 2009, p. 265). São essas operações que buscaremos identificar no campo da *fanwriting*, a fim de descrevê-las e explicitá-las.

#### 4.1.2 Discursos oficiais de regulamentação da autoria no site do Nyah!Fanfiction

Na plataforma do *Nyah!Fanfiction*, os discursos de regulamentação se manifestam através de três textos: as *Regras de Conduta*, as *Regras de Envio* e os *Termos de Uso e Política de Privacidade*.

O texto das *Regras de Conduta* diz respeito ao comportamento social esperado dos usuários. São normas que visam principalmente garantir a boa convivência entre todos. Nelas, não há menção a nenhum tipo de controle sobre a atribuição autoral das *fanfictions*, embora haja orientações para a escrita de outros gêneros textuais, como os *comentários* e as *mensagens privadas*. Provavelmente, isso se deve ao fato de que esses gêneros são os responsáveis por promoverem a interação entre os membros do site e, desse modo, são vistos como ferramentas cujo bom uso depende da boa conduta dos usuários.

As normas específicas para a publicação de *fanfics* estão reunidas em outra página, que contém as *Regras de Envio*. Sua função é esclarecer que tipos de conteúdo podem (ou não) ser publicados no site e estabelecer regras básicas de formatação e categorização das histórias, a fim de manter a organização da plataforma. O texto também cumpre o papel de deixar os autores cientes a respeito das punições previstas para aqueles que desobedecerem a esse regulamento. Além de estarem disponíveis em uma página específica do website, essas regras são obrigatoriamente visualizadas pelos fãs-escritores no momento da postagem de novas histórias, quando é necessário

clicar em um hiperlink que diz “Sim, minha história está de acordo com os termos acima, desejo postá-la” antes de prosseguir com o processo de publicação.

Os três primeiros itens da seção “O que é proibido postar?” são fundamentais para a compreensão da concepção de autoria convencionada entre os fãs leitores e escritores de *fanwriting*:

**O que é proibido postar?**

1. Textos que não sejam de sua autoria, mesmo que tenha autorização para tal.
2. Traduções, mesmo que tenha autorização para tal.
3. Adaptações que utilizem o material original na íntegra ou parte dele.

(NYAH!FANFICTION, 2015, recurso *online*)

Os itens 1 e 3 podem parecer paradoxais, se retirados do contexto da comunidade de *fanfiction* e, conseqüentemente, do campo discursivo em que estão inscritos. Nota-se, através deles, que existem duas figuras autorais distintas reconhecidas pelos membros da comunidade. No item 1, é implicitamente reconhecido como “autor” o sujeito responsável pela escrita de uma *fanfiction* e que está agora intencionando publicá-la na plataforma do *Nyah!*. É a essa pessoa, que está lendo as *Regras de Envio*, que o pronome possessivo “sua” se refere.

Por outro lado, no item 3, o uso do termo “original” para referir-se ao material da obra de referência remete-nos a um conceito proveniente de outro campo discursivo: o campo literário. Nele, a noção de *originalidade* está fortemente ligada à imagem de um autor individual, “um criador plenamente autônomo que elabora obras das quais ele é o único fiador” (MAINGUENEAU, 2010, p. 58). Em outras palavras, ao usarem esse termo para nomear o material proveniente da obra de referência, os administradores do *Nyah!Fanfiction* reconhecem a existência de um outro autor, o *autor da obra de referência*, que ocupa uma posição hierarquicamente superior ao do *autor de fanfiction*, visto ser sua obra protegida contra a cópia — ao menos, contra a cópia literal, proibida pelas normas transcritas acima.

Ainda no texto das *Regras de Envio*, na seção de regras de formatação, aparece um elemento fundamental para a regulamentação da autoria no *Nyah!Fanfiction*. O item 6 dessa seção orienta o

usuário para que “sempre preencha a parte de ‘Disclaimer’ — referente aos direitos autorais e de imagem da história que está postando” (NYAH!FANFICTION, 2015, *online*). O *disclaimer* é uma pequena nota, inserida na página principal de uma *fanfic*, que funciona como um “aviso obrigatório e convencionado dentro da comunidade, no qual os *ficwriters* renunciam à autoria e lucro com os universos e personagens utilizados em suas histórias” (ALVES; LIMA, 2016, p. 38). Em outras palavras, é através dele que se materializa a convenção do campo discursivo da *fanwriting* de que a criação dessas histórias não tem a intenção de ferir os direitos autorais dos proprietários e criadores das obras de referência.

O texto contido na página de *Termos de Uso e Política de Privacidade* tem a função de esclarecer os direitos e deveres legais dos usuários do *Nyah!Fanfiction*. Em relação à discussão proposta neste trabalho, é particularmente importante a seção II, intitulada “Propriedade Intelectual/Direitos Autorais”. Através dela, os administradores do site utilizam a Lei 9.610 (1998) para tentar, ao mesmo tempo, proibir a prática do plágio na comunidade e proteger seus usuários escritores contra um possível plágio praticado por terceiros não-participantes da comunidade do *Nyah!Fanfiction*:

## **II - Propriedade Intelectual / Direitos Autorais**

São proibidas a reprodução, adaptação, modificação ou utilização do conteúdo, de forma parcial ou integral, sem a autorização prévia e expressa do autor do texto. A violação dos direitos autorais caracteriza-se como crime incurso no art. 184 do Código Penal, assim como nos arts. 105 e 108 da Lei 9.610, de 19/02/1998.

Proíbe-se o uso desta propriedade intelectual até para fins pessoais. Excetua-se, neste caso, a visualização só para fins pessoais e não comerciais destas páginas de Internet, assim como a impressão em papel para uso pessoal. Caso os administradores ou moderadores do Nyah! Fanfiction e/ou seus terceiros venham a sofrer danos por conta de uso indevido, terão o direito de aplicar estes termos por ordem judicial e de apresentar reclamações por compensação de danos ou custos.

(NYAH!FANFICTION, s.d.b, *online*)

Esse texto evidencia, em primeiro lugar, que os administradores do site têm conhecimento da lei brasileira de propriedade intelectual e direitos autorais, e, portanto, provavelmente sabem que as *fanfictions* publicadas em sua plataforma infringem as determinações legais, ainda que os fãs-escritores declarem não ter a “intenção” de fazê-lo. No entanto, o fato de que ainda assim eles



continuam a viabilizar e incentivar a produção de *fanfics* demonstra também que os fãs não temem qualquer tipo de represália por parte dos legítimos detentores dos direitos autorais das obras de referência. E, de fato, como já discutimos (cf. item 2.2.2), “os responsáveis pela indústria cultural costumam relevar a produção de fanfics para evitar o risco de despertar uma antipatia nos fãs, que são exatamente os consumidores de seus produtos culturais” (LUIZ, 2008, p. 2).

Além disso, notamos que há uma atualização do conceito de “plágio” no interior da comunidade. Embora a “cópia” de elementos da obra de referência seja autorizada, ainda é proibido copiar *a fanfic* de outra pessoa. Em outros termos, apesar de estarem plagiando obras de terceiros, os fãs-escritores repudiam expressamente o plágio de seus próprios textos, considerados por eles como originais salvaguardados pela lei de propriedade intelectual. Isso é enfatizado novamente na seção do texto que diz respeito às responsabilidades do usuário, que diz que “o material inserido por você deverá ser de sua autoria. Não é permitido enviar ao site histórias de terceiros” (NYAH!FANFICTION, s.d.b, *online*).

Apesar de toda essa regulamentação, os administradores e moderadores do site utilizam desse texto para se proteger da responsabilidade legal sobre as *fanfics* e demais textos publicados pelos usuários, através do tópico VI, denominado “Descargo de responsabilidade”, em que se lê: “As histórias são de responsabilidade de seus respectivos autores. Nenhum membro da moderação ou administração do site se responsabiliza pelo material aqui contido” (NYAH!FANFICTION, s.d.b, *online*). Isso demonstra que embora endossem um movimento cultural de contestação da autoria única e individual, os membros fundadores da comunidade reconhecem que há instâncias superiores, do campo judiciário, que ainda possuem o domínio sobre as questões de autoria e propriedade intelectual em nossa sociedade.

Finalmente, além desses três textos disponíveis na plataforma principal, o *Nyah!Fanfiction* apresenta ainda um quarto texto regulamentário: as *Regras do Grupo Oficial do Nyah!Fanfiction no Facebook* (NYAH!FANFICTION, s.d.d). O objetivo desse texto é regular a conduta dos membros da comunidade que interagem no grupo do Facebook, externo à plataforma principal. Por isso, nele, não há normas relativas à atribuição autoral das *fanfictions* em si. No entanto, existem duas regras (de números 8 e 9) que estão relacionadas à questão dos direitos autorais:

**8 É expressamente proibido:**

... pedir ou divulgar formas de baixar ilegalmente produtos digitais, tais como programas, livros, músicas e filmes. [...]

**9 É proibida:**

... a doação de imagens que não sejam de domínio público e/ou livres para uso não comercial. Sempre coloque também o link de onde elas vieram. Fotos e desenhos são propriedade de seus autores. (NYAH!FANFICTION, s.d.d, *online*)

Nessas duas regras, nota-se um cuidado por parte dos administradores da comunidade em relação a impedir, ou ao menos coibir, infrações aos direitos autorais de terceiros. Atividades como a pirataria e a utilização de imagens que não sejam de domínio público são desautorizadas. Apesar disso, é comum no grupo a circulação de imagens provenientes de obras da indústria do entretenimento, utilizadas para incentivar discussões a respeito desses produtos, ou mesmo para servir de inspiração para possíveis *fanfics*. O que é proibido não é a mera postagem dessas imagens, e sim a sua “doação”. Em comunidades de *fanwriting*, é comum que os fãs-escritores peçam que outros fãs “doem”, isto é, sugiram imagens a serem utilizadas como “capa” das *fanfictions*. No entanto, como os administradores do *Nyah!Fanfiction* procuram se proteger contra reclamações de infrações de direitos autorais, eles procuram coibir<sup>53</sup> a utilização de imagens que sejam protegidas pelas leis de propriedade intelectual.

Em resumo, as regras do grupo do Facebook estão em consonância com o discurso já apresentado pelos administradores da plataforma nos outros textos regulamentários. Assim, podemos considerá-las uma extensão das normas da plataforma principal.

#### 4.1.3 O conceito ambíguo de originalidade presente no campo discursivo da *fanwriting*

---

<sup>53</sup> Curiosamente, essa proibição não aparece nos textos regulamentários da própria plataforma. Somente quando um usuário tenta trocar a foto que utiliza como imagem de perfil é que ele se depara com a mensagem: “Seja autêntico, envie uma foto sua! Não envie imagens com direitos reservados ou com cenas de nudez total ou parcial”. Por consequência, a maior parte das *fanfics* publicadas no site utiliza como “capa” imagens protegidas por direitos autorais. O que é comum é que os fãs-escritores reconheçam também esse “empréstimo” através dos *disclaimers*, conforme demonstraremos no item 4.1.4.

Diante do exposto, é possível observar que o conceito de *originalidade* representa um paradoxo no campo da *fanwriting*. Conforme apontamos anteriormente, a linguagem empregada pelos administradores nas Regras de Envio do *Nyah!Fanfiction* aponta para a existência de dois tipos distintos de originalidade, não excludentes entre si. Ao mesmo tempo em que reconhecem a existência de uma originalidade característica dos produtos em que as *fanfics* são baseadas, a qual está pautada na preexistência cronológica, eles legitimam também uma segunda possibilidade de criação “original”, baseada na criatividade. Assim, um indivíduo recebe o status de *autor* (de *fanfiction*) a partir do momento em que emprega seu gênio criativo para *transformar* os elementos da obra de referência e mesclá-los às suas próprias criações (STEIN; BUSSE, 2009).

Essa concepção torna-se evidente no fato de que somente a cópia *literal* de trechos da obra de referência é proibida. A utilização dos elementos formadores dessa narrativa (personagens, espaço, enredo etc.), de maneira isolada, não é considerada plágio, e não deslegitima a atribuição da autoria à pessoa que escreveu a *fanfic* — ao contrário, é precisamente a utilização desses elementos que permite que um sujeito seja considerado um *autor de fanfiction*.

Na realidade, a noção de originalidade sempre foi alvo de controvérsia. Seu valor para a arte vem sendo discutido há muito tempo por críticos e estudiosos de diversas áreas. Para Bakhtin (2010), por exemplo, todo enunciado é polifônico e intertextual, de modo que a originalidade absoluta é impossível. O crítico literário Harold Bloom (1997) se aproxima dessa noção ao argumentar que todo escritor deve lidar com o que denomina de “a angústia da influência” e conformar-se com o fato de que depois de Shakespeare, não existem mais obras verdadeiramente originais (ao menos, não na literatura em língua inglesa). Em contrapartida, Alfredo Bosi, ao traçar reflexões a respeito da arte, sai em defesa do valor da originalidade. Sob seu ponto de vista,

só uma leitura neo-retórica cerebrina pode confundir a potência criadora de um poeta, ou a fantasia intelectual de um narrador, com o propósito deliberado de “montar” uma máquina de citações, alusões e paródias. Fieiras de frases tomadas a outros contextos são antologias engenhosas, não são obra da imaginação, da sensibilidade, do pensamento crítico. (BOSI, 1985, p. 21)

No campo da *fanwriting*, no entanto, essa controvérsia é superada pela construção da figura do *autor de fanfiction* como um sujeito que pratica uma espécie de “criatividade secundária”, a

qual “permite que os fãs transcendam a recepção passiva, utilizando material ao qual eles têm fácil acesso” (TUSHNET, 1997, p. 652). A partir dessa construção, para a *fanwriting*, um indivíduo é considerado um “autor” na medida em que é ele quem está criando algo a partir da obra de referência. O *autor de fanfiction* é aquele que realiza o trabalho de transformar os elementos da obra de referência, misturando-os com criações próprias. A partir do momento em que põe em ação o seu gênio criativo, ele está autorizado a reclamar a posse dos direitos autorais daquela *fanfiction* na comunidade e a se dizer proprietário dela, ainda que o texto final contenha elementos sobre os quais ele não tem propriedade intelectual.

Stein e Busse (2009, p. 193) defendem que essa nova concepção de autoria e originalidade representa uma revolução no campo do pensamento social em relação à arte e à estética, uma vez que

a escrita de fãs significa uma transição cultural mais ampla no sentido do distanciamento da valorização da originalidade e da novidade, da criatividade no vácuo, e da posse individual de ideias e estilos criativos. Em vez disso, a escrita de fãs revela uma aceitação cultural mais ampla das estimulantes limitações [geradas pela] intertextualidade.

Contudo, o item 2 da seção “Sobre categorias” das *Regras de Envio* do *Nyah!Fanfiction* nos remete novamente ao conceito de originalidade proveniente do campo literário. Nele, lê-se: “Não adicione sua história à categoria ‘Originais’, a menos que o enredo, o ambiente e todos os personagens tenham sido criados por você” (NYAH!FANFICTION, 2015, recurso *online*). A existência dessa categoria, denominada “Originais”, demonstra, portanto, que a comunidade reconhece que para fins legais, um autor só pode se dizer original se for o criador primeiro de *todos* os elementos narrativos presentes em um texto. Ou seja, embora na prática, os textos de *fanfiction* sejam avaliados pelos leitores a partir do critério de criatividade intertextual (secundária), no discurso oficial da comunidade, ainda prevalece uma noção de originalidade fortemente vinculada ao campo literário e às instituições que o regem.

O campo da *fanwriting* existe apesar dessas contradições discursivas, o que por um lado, indica sua autonomia em relação aos demais campos (BOURDIEU, 1996, 2003) e o caracteriza como um espaço de resistência, e por outro, o coloca às margens da cultura “oficial”, transformando

o campo e os indivíduos que a ele pertencem em alvos de críticas por parte de segmentos mais “puristas” da sociedade.

É por essa razão que os *fandoms*, de maneira geral, e a *fanwriting*, mais especificamente, são considerados práticas transgressoras (GRINNELL COLLEGE, s.d., *online*), e é esse viés ideológico que oferece sustentação às tentativas de desqualificá-los como “subculturas”. Conforme Padrão (2007, p. 10) procurou enfatizar,

as subculturas trabalham constantemente com a ruptura das normas e da linguagem vigentes com o intuito de aparecer ou provocar desordem. [...] Se podemos falar em transgressão em *fanfiction*, seria por conta do fato de ser, por natureza, uma forma literária não-oficial, porque esses escritores decidiram que seus primeiros passos na literatura seriam por meio da criação de outrem.

No tópico seguinte, apresentaremos mais detidamente os *disclaimers*, que sintetizam as principais práticas efetivas de regulação da atribuição autoral observadas na comunidade do *Nyah!Fanfiction*. Essas práticas podem ser consideradas eficientes precisamente porque fazem parte das complexas operações discursivas através das quais os fãs escritores e leitores de *fanwriting* superam essas contradições inerentes ao campo discursivo e legitimam suas práticas como formas de contestação das normas vigentes.

#### 4.1.4 Práticas de regulação da atribuição autoral na comunidade do Nyah!Fanfiction

Os textos regulamentários analisados anteriormente demonstram que as normas de regulação da autoria presentes na comunidade do *Nyah!Fanfiction* condizem com aquelas geralmente observadas no campo discursivo da *fanwriting* (cf. item 2.2) e presentes em outros websites que dele fazem parte. Elas refletem os valores e objetivos comuns que dão unidade a esse campo discursivo. Nesta seção, buscaremos exemplificar de que maneiras esses discursos regulatórios se traduzem em práticas efetivas de regulação da autoria no interior da comunidade.

Sem dúvida, o elemento que melhor reflete a ambivalência que caracteriza as noções de autoria e originalidade presentes no *Nyah!Fanfiction* é o *disclaimer*. Como vimos, os fãs-escritores

são obrigados pelas *Regras de Envio* a incluírem nas notas da história esse “aviso legal”, em que declaram não serem proprietários dos direitos autorais sobre os elementos retirados da obra de referência (ALVES; LIMA, 2016). No entanto, não existem normas específicas para a formatação dos *disclaimers*, de modo que o formato fica por conta dos *ficwriters* e varia muito. Alguns deles são bastante informais e mantêm um tom bem-humorado, como este, encontrado na história *Last Chance*, escrita pela usuária “Biahh”:

Figura 6 — Notas da história da *fanfic* “Last Chance”, de Biahh

**Notas da História:**  
 ~> One Shot pós amanhecer.  
 ~> Esses divos personagens infelizmente não são meus  
 ~> Plágio é crime em galera ;)  
 ~> Divirtam-se, e por favor não me odeiem..

Fonte: <[https://fanfiction.com.br/historia/538337/Last\\_Chance\\_-\\_One\\_Shot/](https://fanfiction.com.br/historia/538337/Last_Chance_-_One_Shot/)>. Acesso em: 18 out. 2019.

Outros apresentam um tom mais sério e fazem menção direta aos autores da obra de referência e demonstram uma compreensão mais madura das implicações do reconhecimento dos direitos de propriedade intelectual e um conhecimento mais profundo da legislação que rege esses direitos, a exemplo das figuras 7 e 8 abaixo.

Figura 7 – Notas da história da *fanfic* “Lembranças”, de Purple

**Notas da História:**

Os personagens e universo original de 'Twilight' pertencem a Stephenie Meyer. A história ficcional e não oficial, escrita sem fins lucrativos pertence a mim, portanto, qualquer cópia, parcial ou imparcial, será considerada plágio.

A sinopse dessa os é um trechinho da música My Imortal-Evanescence.

A imagem da capa foi retirada da internet e eu não possuo nenhum direito sobre ela.

Essa one shot tinha sido postada no meu antigo perfil, que eu excluí, e agora estou postando novamente.

Fonte: <<https://fanfiction.com.br/historia/703615/Lembrancas/>>. Acesso em: 18 out. 2019.

Figura 8 – Notas da história da *fanfic* “Presente” de Lola Royal

**Notas da História:**

- Personagens e história original pertencem a Stephenie Meyer, mas enredo é de minha autoria.

\* Está proibido fazer adaptações desta história, ou a repostar em outro lugar. Estou permitindo o compartilhamento de PDF e afins, mas com sensatez e apenas para fins de leitura, proibindo usar o arquivo para fins ilícitos.

- É uma songfic inspirada na música Espatódea do Nando Reis.

- Me plagie em qualquer coisa que irei te caçar até o inferno. Plágio é crime!

- Comentários são muito bem vindos!

- Imagem da capa retirada da internet e editada por mim.

- Da mesma autora de: Eternamente Sua/ Like a Star/Eternamente Sua: O começo do fim/A viagem da minha vida/Conquistando o amor/Inevitável/Wonderwall, entre outras.

Fonte: <<https://fanfiction.com.br/historia/704709/Presente/>>. Acesso em: 18 out. 2019.

No entanto, independentemente da linguagem utilizada, os *disclaimers* redigidos pelos fãs seguem desprovidos de valor legal efetivo. Em outras palavras, eles não serviriam para proteger os fãs de acusações de infração de direitos autorais, caso fossem levados a um tribunal. Apesar disso, os *disclaimers* ainda exercem uma função importante. Através deles,

os fãs estão utilizando afirmações a respeito da lei para falar de si mesmos como consumidores e produtores de imagens. Eles estão afirmando tanto sua lealdade para com as criações midiáticas que eles apreciam, quanto sua distância dos textos oficiais. Como fãs, eles reconhecem seu status subalterno — eles estão apenas “tomando emprestadas” as personagens. Os fãs reconhecem que eles não podem escrever “cânone”, mas somente evocar possibilidades alternativas. Os *disclaimers* de direitos autorais permitem que os fãs estabeleçam sua posição intermediária, que é dependente de, mas fundamentalmente separada das corporações que são donas de seus amados programas. Além disso, o reconhecimento de uma fonte comum serve para reforçar os aspectos comunitários do *fandom*. Como um autor escreveu, dar créditos é “como tocar o hino nacional antes do jogo”. A história é do autor, mas a razão pela qual os leitores a leem é seu interesse compartilhado (TUSHNET, 1997, p. 678-679, grifo da autora).

Assim, podemos afirmar que os *disclaimers* são fundamentais para esclarecer as questões da apropriação e da atribuição autoral (FOUCAULT, 2009) no campo da *fanwriting*. De um lado, os fãs reconhecem a existência do *autor da obra de referência*, dando-lhe os devidos créditos. Por outro lado, assumem a propriedade e a responsabilidade pelo texto da *fanfiction* propriamente dita. Através desses “avisos legais”, os fãs “estabelecem para autores e públicos que a *fanfiction* não pode nem competir nem ser confundida com ‘a coisa [obra] verdadeira’” (TUSHNET, 1997, p. 680).

Outro elemento que chama a atenção nos três exemplos é que todos eles enfatizam o repúdio à prática do plágio, indicando que as autoras se subscrevem às noções atualizadas de plágio e de originalidade presentes nos textos regulamentários do website. Isso evidencia que essas noções não são meramente impostas pelos administradores, mas refletem valores efetivamente compartilhados pelos membros da comunidade.

A esse respeito, é importante observar também que duas das notas analisadas (figuras 7 e 8) são compostas de múltiplos *disclaimers*, pois indicam a autoria de outros intertextos utilizados na composição das *fanfictions*, tais como letras de músicas empregadas como “trilha sonora” e imagens utilizadas para composição das “capas” das histórias. Esse aspecto não apenas evidencia que as autoras estão cientes da multiplicidade de intertextos (STEIN; BUSSE, 2009) e interdiscursos com que estão lidando, mas também que elas consideram importante a atribuição dos créditos a todos os envolvidos, independentemente do que é considerado obrigatório pelas normas da plataforma em que estão publicando<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Os textos regulamentários do *Nyah!Fanfiction* não obrigam os fãs-escritores a darem créditos aos proprietários de letras de música ou outros textos “paralelos” utilizados na composição das histórias, somente às obras de referência



Desse modo, o *disclaimer* exerce um papel essencial também na manutenção do que Tushnet (1997, p. 685) denomina “o ethos” do *fandom*, ou seja, nas convenções éticas que compõem a “razão específica” (BOURDIEU, 1996, 2003) do campo. Dentre essas convenções, encontra-se, evidentemente, o combate ao plágio, mas também a valorização da criatividade “secundária” (TUSHNET, 1997), isto é, construída a partir de uma fonte inspiradora explícita e declarada. Essencialmente, através da prática de *fanwriting*, os fãs expressam a crença de que

as pessoas deveriam ser capazes de participar ativamente nos aspectos criativos do mundo que as cerca. Quando a maior parte das produções criativas são controladas por grandes corporações, a liberdade de modificar e elaborar a partir de personagens existentes é necessária para preservar um elemento participativo na cultura popular (TUSHNET, 1997, p. 684).

Assim, através de suas práticas discursivas, os fãs estão criando “uma nova lei comum de uso legítimo” (TUSHNET, 1997, p. 679) dos produtos culturais disponibilizados pela indústria do entretenimento, cujo alcance já escapa ao controle por parte dessa indústria. Podemos afirmar, portanto, que em última instância,

os *disclaimers* de direitos autorais são manifestações da democracia em ação, articulando normas sobre a justiça à sombra da lei formal. Realisticamente, os autores sabem que o pior que pode acontecer a eles é que lhes seja pedido que parem de disseminar suas histórias para o grande público. Na ausência de um real risco de punições monetárias, somente o seu senso de justiça limita o que eles escrevem. Portanto, os *disclaimers* de direitos autorais expressam uma verdadeira justiça popular, uma compreensão das leis de propriedade intelectual mais relevante que qualquer processo entre dois gigantes corporativos (TUSHNET, 1997, p. 683).

#### 4.1.5 A hierarquização dos autores na comunidade do Nyah!Fanfiction

---

primárias, das quais são retirados elementos pertinentes a uma narrativa pré-existente. No texto das Regras de Envio, há a menção a “direitos de imagem” no seguinte trecho: “6. Sempre preencha a parte de "Disclaimer" — referente aos direitos autorais e de imagem da história que está postando” (NYAH!FANFICTION, 2015, *online*). Contudo, a redação é ambígua e não deixa claro a que “direitos de imagem” os administradores do site se referem. A julgar pelo uso que verificamos na comunidade, aparentemente, esse trecho se refere aos direitos de imagem relativos à obra de referência — englobando, por exemplo, a aparência de personagens apresentadas em filmes ou jogos —, e não aos direitos sobre imagens eventualmente utilizadas pelos fãs-escritores como “capa” ou para representar outros elementos ao longo da narrativa da *fanfiction*.

Como temos demonstrado, a função-autor no campo da *fanwriting* pode ser exercida por diferentes sujeitos. De início, temos duas figuras autorais distintas, que exercem a função de “autores” ao mesmo tempo, embora com status completamente diferentes: o *autor da obra de referência* e o *autor da fanfiction*. O autor da obra de referência, embora ausente no momento da escrita da *fanfiction*, se faz presente através dos intertextos que lhe são tomados emprestados, os quais, é preciso lembrar, carregam não somente palavras, mas também uma carga ideológica, posto que o discurso jamais é isento de ideologia (FAIRCLOUGH, 2001) No campo da *fanwriting*, essa “presença em ausência” é estabelecida pelo *disclaimer*, cujo papel principal é reestabelecer ao autor da obra de referência os créditos que lhe são devidos.

O autor de *fanfiction*, por sua vez, é aquele que efetivamente escreve a *fanfic*. É ele quem faz o trabalho de selecionar os elementos da obra de referência a serem utilizados na nova narrativa e de entrelaçá-los a outros elementos, criados por ele próprio ou provenientes de outros intertextos<sup>55</sup>, de modo a compor um todo discursivo coerente.

Essas duas figuras ocupam a função-autor de maneira hierarquizada, com a autoridade do autor da obra de referência se sobrepondo ao autor de *fanfiction*, que deve lhe dar todos os devidos créditos e manter-se minimamente submisso ao “cânone” por ele construído. Essa hierarquia encontra-se formalizada, como vimos, no discurso dos textos regulamentários do *Nyah!Fanfiction* (c.f. itens 4.1.2 e 4.1.5).

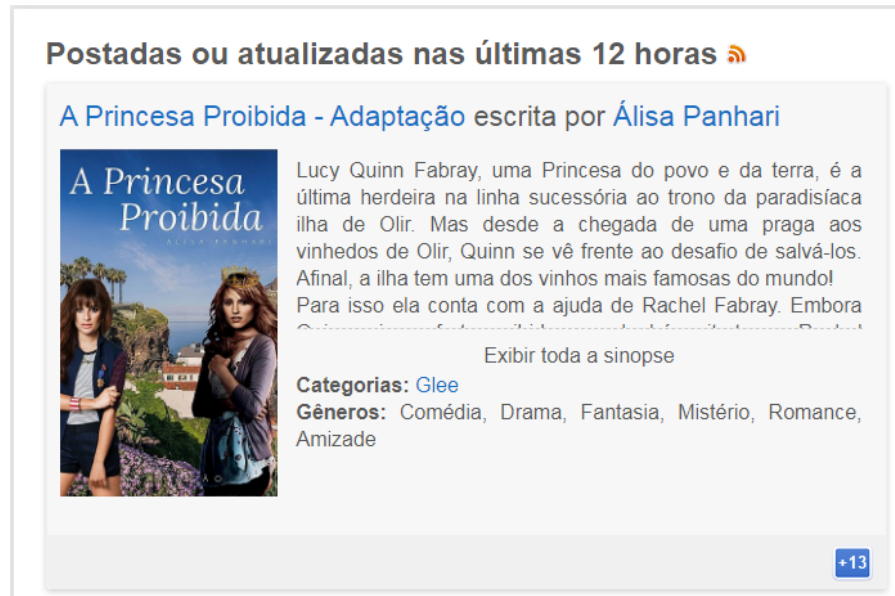
Além disso, essa distinção entre os autores pode ser percebida também na linguagem utilizada na plataforma para referi-los. Embora nos textos regulamentários os administradores usem frequentemente o termo “autor” ou derivados para se referir à pessoa que escreve e publica uma *fanfiction* no site, na página da história propriamente dita, essa pessoa não aparece nomeada

---

<sup>55</sup> Além de intertextos “paralelos”, como as letras de músicas e as imagens de “capa” que vimos mencionadas nos *disclaimers* das figuras 7 e 8, algumas *fanfictions*, denominadas de “*crossovers*”, incorporam mais de uma obra de referência ao mesmo tempo, mesclando elementos de todas para gerar uma nova narrativa. No *Nyah!Fanfiction*, os autores dessas *fanfics* são obrigados a incluir no *disclaimer* os devidos créditos a todos os autores de todas as obras de referência utilizadas. Na plataforma do site, atualmente, é possível encontrar *fanfictions* com dezenas de obras de referência distintas. A *fanfic* “Crossover no Sekai”, por exemplo, lista 33 obras de referência, entre animações japonesas e jogos de videogame. (Disponível em: <[https://fanfiction.com.br/historia/434253/Crossover\\_no\\_Sekai/](https://fanfiction.com.br/historia/434253/Crossover_no_Sekai/)>. Acesso em: 22 out. 2020.)

como “autor”. Em vez disso, ao lado do título da *fanfic*, tem-se a expressão “escrita por” seguida do nome de usuário da pessoa que publicou a história, como exemplificado na figura 9 a seguir:

Figura 9 – Exemplo de como é realizada a atribuição autoral ao autor da *fanfic* na plataforma do *Nyah!Fanfiction*



Fonte: *Nyah!Fanfiction*. Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/listar/recentes/>>. Acesso em: 14 set. 2020.

A diferença entre os termos pode parecer mínima, mas sob um ponto de vista da construção discursiva, ela é bastante significativa. Enquanto a palavra “autor” está relacionada a termos que implicam uma noção de status e de poder, como “autoridade” (cf. item 1.1), o termo “escritor” é filiado ao verbo “escrever”, que tanto pode ser utilizado ao se falar de uma obra de importância reconhecida, quanto pode ser empregado para tratar de uma ação cotidiana, como escrever um bilhete. Assim, discursivamente, constrói-se a imagem do autor de *fanfiction* como alguém que exerce uma atividade menor, de menos importância social, o que condiz com a marginalização das práticas de escrita e leitura de *fanfiction* observada em nossa sociedade.

De acordo com Kozinets (2014, p. 29), os primeiros estudos sobre as interações online sugeriram que os membros das comunidades virtuais estariam sujeitos a um fenômeno de “equalização de status”, através do qual as hierarquias existentes no mundo social se “achatariam”

à medida em que as diferenças sociais seriam minimizadas e o status social se unificaria. No entanto, estudos posteriores

questionaram as afirmações iniciais de equalização de status mostrando como membros de grupos online empregavam várias estratégias de visibilidade e expressão de identidade, a fim de compensar a escassez de marcadores tradicionais de diferenciação de status, e permitir seu restabelecimento online” (KOZINETS, 2014, p. 30).

Esse fenômeno pode ser observado na comunidade do *Nyah!Fanfiction*, onde a distinção entre autor da obra de referência e autor de *fanfiction* não é a única hierarquização autoral presente. Os autores de *fanfiction* também são socialmente diferenciados entre si, embora essa distinção seja apenas parcialmente oficializada.

Ao discutir a respeito dos efeitos do capital social (BOURDIEU, 1996, 2003) na cultura de fãs e na vida organizacional, Espindola (2015) destacou três tipos de capital social presentes nas redes sociais digitais: a reputação, a popularidade e a autoridade. Esses capitais também estão em jogo na comunidade do *Nyah!Fanfiction*, que não deixa de ser uma rede social digital, ou melhor, um emaranhado de redes sociais digitais organizadas em torno de um website principal (cf. itens 2.3 e 3.2).

Tratemos primeiro da autoridade. Além da autoridade do autor da obra de referência, que acabamos de expor, há também, naturalmente, a autoridade dos membros especialistas — administradores e moderadores — da plataforma do *Nyah!Fanfiction*. Esses membros são identificados através da palavra “STAFF” (do inglês, “equipe”), que aparece ao lado dos nomes de usuário em seus perfis e no canto superior direito das publicações feitas por eles no site. Eles detêm poderes que os demais usuários não possuem, como a capacidade de excluir conteúdos que não tenham sido postados por eles próprios. Além disso, eles têm a capacidade de aplicar sanções oficiais, como advertências, suspensões temporárias, ou mesmo o banimento de membros da plataforma. Sua autoridade provém, portanto, do status que possuem na rede e dos privilégios a ele associados.

No entanto, Espindola trata a respeito de outro tipo de autoridade, que está mais relacionada à influência que um indivíduo apresenta na rede, a qual só pode ser percebida “pela difusão de

informações nas redes sociais e pela percepção dos interagentes dos valores contidos nelas” (ESPINDOLA, 2015, p. 6). Esse tipo de autoridade é exercido na comunidade pelos membros da chamada *Liga dos Betas*, um grupo formado por *ficwriters* mais experientes, que se dispõem a auxiliar os fãs-escritores iniciantes e menos experientes na construção de suas *fanfictions*. Em tese, qualquer membro da comunidade pode fazer parte da Liga, desde que participe e seja aprovado no processo seletivo<sup>56</sup> realizado periodicamente pelos administradores da plataforma. A autoridade desses *beta readers* não advém somente do título de membro da Liga, mas é estabelecida principalmente pela percepção dos usuários, que consideram que os comentários de membros da Liga têm um valor superior aos demais comentários, feitos por outros usuários “comuns”.

É possível, ainda, que esse tipo de autoridade seja exercido por outros membros da comunidade, que possuam um vasto conhecimento da obra de referência de determinado *fandom*. A autora de *fanfiction* que responde pelo pseudônimo de Clenery Aingremont<sup>57</sup>, por exemplo, é conhecida na comunidade por se “especializar” em *fanfics* que tomam como referência as obras pertencentes ao universo ficcional de *Harry Potter*. Por ser considerada uma “especialista” nesse *fandom*, é possível que os seus comentários sejam mais valorizados por outros fãs-escritores que escrevam *fanfics* de *Harry Potter*. No entanto, não encontramos evidências para corroborar essa hipótese.

A autoridade está profundamente ligada, portanto, à *reputação* que um indivíduo constrói no interior de determinada comunidade. Contudo, ela não se limita à reputação, pois abrange também outros elementos, como o pertencimento a certas classes de membros da comunidade, o exercício de determinada função ou o acúmulo de tipos específicos de capital (como o conhecimento relacionado à obra de referência, no exemplo que mencionamos).

Ainda assim, a reputação é um capital social importante nas redes sociais digitais. Espindola, ao discutir o impacto da reputação para as organizações, aponta que

---

<sup>56</sup> Recentemente, o processo seletivo para entrada na *Liga dos Betas* foi alterado para incluir um curso de capacitação. Através desse curso, os candidatos a *beta readers* são designados a um mentor, um leitor beta experiente, que os ajudará a aprender as habilidades necessárias para fazer parte da Liga. Além desse curso, o processo seletivo inclui a realização de uma prova. A Liga oferece ainda um grupo do Facebook exclusivo para a interação entre os candidatos e uma página no blog da Liga dedicada exclusivamente às dúvidas que os candidatos apresentam durante o processo. Todo o processo é online e gratuito, sem qualquer ônus para os participantes (NYAH!FANFICTION, 2020c, *online*).

<sup>57</sup> Perfil disponível em: <<https://fanfiction.com.br/u/276920/>>. Acesso em: 22 out. 2020.

a reputação é potencializada e se torna um valor compreendido como a percepção construída de alguma organização pelos demais interagentes. A construção da reputação acontece por meio de três elementos: o “eu” e o “outro” e a relação entre ambos. Esse valor é bem trabalhado nas redes sociais, já que nelas há um maior controle sobre as impressões emitidas e dadas. Trata-se de uma percepção qualitativa, que é relacionada a outros valores agregados (ESPINDOLA, 2015, p. 6).

A mesma definição pode ser aplicada à reputação estabelecida/conquistada por um indivíduo ou um produto em uma comunidade digital. Nesse sentido, a reputação pode ser uma amostra da maneira como determinado objeto é percebido por aqueles que interagem com ele. A plataforma de vendas digitais *Mercado Livre*<sup>58</sup>, por exemplo, apresenta um medidor de “reputação” dos vendedores que anunciam em seu website, o qual é atualizado a partir do *feedback* fornecido pelos compradores, que avaliam a qualidade das transações após a conclusão de suas compras. Nessa medição, são levados em consideração tanto a qualidade dos produtos propriamente ditos, quanto a qualidade dos serviços prestados, como a negociação de valores e a entrega dos produtos.

Na plataforma do *Nyah!Fanfiction*, não existem índices tão explícitos para medir a reputação de determinado *ficwriter*. Como o site principal não apresenta um fórum ou outro espaço semelhante para a “convivência” dos membros, essa reputação acaba por ser construída de maneira dispersa, a partir do contato individual do fã-escritor com seus leitores e com outros membros de seu *fandom* específico. Esse contato muitas vezes ocorre em redes sociais externas à plataforma do *Nyah!*, como no Facebook ou no Twitter, por exemplo. Assim, é difícil medir com precisão a reputação que determinado membro possui na comunidade do *Nyah!Fanfiction*.

Um capital social de medição mais fácil e que também intervém na construção da reputação é “a popularidade, que é um valor associado à audiência” e que “é associada à quantidade e não à qualidade de suas conexões” (ESPINDOLA, 2015, p. 6). Nas redes sociais digitais, essa avaliação quantitativa costuma ser facilitada por elementos inseridos na própria estrutura das plataformas, como os *likes* ou curtidas, os botões de reação e os compartilhamentos. Quanto mais “curtido” e compartilhado for um conteúdo, mais popular ele é.

---

<sup>58</sup> Disponível em: <<https://www.mercadolivre.com.br/>>. Acesso em: 22 out. 2020.

No *Nyah!Fanfiction*, essas reações podem ser medidas pela quantidade de *reviews* (comentários), de acompanhamentos, de pessoas que marcaram a história como “favorita” e de recomendações. Quanto mais reações uma *fanfiction* receber, mais popular ela é considerada, popularidade que acaba refletindo também na reputação do autor da *fanfiction* na comunidade. Alves e Lima também verificaram que no *Nyah!Fanfiction*,

alguns autores alcançam fama significativa dentro comunidade, devido ao sucesso de público das suas *fanfictions*. Esse parece ser o caso da usuária Lunah, cuja *fanfiction* da série *Crepúsculo* é uma das histórias mais lidas do *Nyah! Fanfiction*. A *fanfic* “Bella Problema X Edward Solução” possui, atualmente, dez mil e setenta e oito *reviews*, duzentos e doze recomendações e está adicionada nos favoritos de mil e cinquenta e sete pessoas<sup>59</sup>. Suas outras *fanfictions* alcançaram marcas igualmente surpreendentes (ALVES; LIMA, 2016, p. 40)

Assim, levando em consideração os critérios de autoridade, reputação e popularidade, pudemos verificar que além das hierarquias explícitas — entre o autor da obra de referência e o autor de *fanfiction* e entre os membros especialistas e os membros comuns da comunidade —, que são baseadas principalmente na autoridade, o *Nyah!Fanfiction* apresenta também uma instância implícita de hierarquização, que “diz respeito aos níveis de experiência e/ou popularidade[/reputação] compartilhados por uma parcela de usuários” (ALVES; LIMA, 2016).

#### 4.2 Apropriação: a responsabilização do *autor de fanfiction*

Ao discutir a questão da apropriação dos discursos realizada pela figura do autor, Foucault (2009) a descreve como sendo uma faca de dois gumes. Por um lado, ao ser denominado como o responsável pelo discurso, o autor assume o risco de ser punido por causa dele. Por outro lado, a partir do momento em que se estabelece que o autor é também *proprietário* dos discursos, foi como se ele finalmente “compensasse o status que ele recebia, re-encontrando assim o velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o perigo de uma

<sup>59</sup> Atualmente, a *fanfic* mencionada por Alves e Lima (2016) já conta com 10.160 comentários (*reviews*) e 531 recomendações e consta nas listas de histórias favoritas de 3870 pessoas. (Disponível em: <[https://fanfiction.com.br/historia/23691/Bella\\_Problema\\_X\\_Edward\\_Solucao/](https://fanfiction.com.br/historia/23691/Bella_Problema_X_Edward_Solucao/)>. Acesso em: 22 out. 2020.)

escrita na qual, por outro lado, garantir-se-iam os benefícios da propriedade” (FOUCAULT, 2009, p. 275).

No campo da *fanwriting*, como acabamos de verificar, essa questão da propriedade é revestida de uma ambiguidade característica, gerada pelo reconhecimento de duas figuras autorais distintas: o autor da obra de referência e o autor da *fanfiction*. No entanto, se de certo modo essas figuras compartilham a propriedade sobre os textos, a responsabilidade sobre eles não é dividida da mesma maneira. Na realidade, a responsabilidade do autor da obra de referência não costuma ser discutida no campo da *fanwriting*, embora essa discussão possa ocorrer em outras esferas do *fandom*<sup>60</sup>. Para os autores de *fanfiction*, o autor da obra de referência é uma autoridade, e ainda que seus posicionamentos discursivos possam ser contestados pelas *fanfics*, eles ainda precisam ser reconhecidos como ponto de partida, num movimento de reafirmação pela contestação.

De todo modo, neste trabalho, interessa-nos mais debater a respeito da responsabilização do autor de *fanfiction*, figura que buscamos construir teoricamente. Embora o autor da obra de referência seja responsabilizado pelos discursos que circulam na obra que escreveu, ele não assume qualquer tipo de responsabilidade pelo conteúdo da *fanfiction* em si, mesmo porque é provável que ele jamais a tenha sequer lido. Nesse sentido, a responsabilidade pela *fanfic* recai totalmente sobre a outra figura autoral, isto é, o autor da *fanfiction*. É importante discutirmos, portanto, que tipos de responsabilidades são atribuídos a esse autor pela comunidade de *fanwriting*.

#### 4.2.1 O discurso oficial dos administradores do Nyah!Fanfiction sobre a responsabilidade do autor

No item 4.1.2, analisamos brevemente trechos dos textos regulamentários do *Nyah!Fanfiction* que se referiam à atribuição autoral na comunidade. Em outras seções, esses textos

---

<sup>60</sup> Essas discussões são frequentes em fóruns online e em outros espaços de convivência dos fãs, nos quais questões éticas e sociais existentes por trás das obras costumam ser debatidas, especialmente por fãs que já se encontram engajados em lutas sociais. Um exemplo recente desse tipo de discussão é o debate acerca de afirmações consideradas transfóbicas feitas por J.K. Rowling, autora da série de livros *Harry Potter*, que tomou conta da internet nos anos de 2019 e 2020.



discorrem também a respeito das responsabilidades atribuídas aos autores de *fanfiction*, a começar pela responsabilidade integral pelo conteúdo das histórias publicadas:

#### **VI - Descargo de Responsabilidade**

Apesar de os administradores e moderadores do site tentarem remover ou editar qualquer material indesejável logo que detectado, é impossível rever todo o material enviado. Como tal, você reconhece que todas as mensagens e histórias enviadas expressam os pontos de vista e as opiniões de seus respectivos autores, e não dos administradores, moderadores ou webmasters (exceto mensagens colocadas por essas pessoas), não sendo estes, portanto, responsáveis por elas.

As histórias são de responsabilidade de seus respectivos autores. Nenhum membro da moderação ou administração do site se responsabiliza pelo material aqui contido. (NYAH!FANFICTION, s.d.b, *online*)

Além disso, na seção “Responsabilidade do Usuário” do texto *Termos de Uso e Política de Privacidade*, os administradores indicam uma responsabilização social não apenas dos membros autores de *fanfiction*, mas de todos os usuários do site, em relação ao respeito às leis vigentes:

#### **III - Responsabilidade do Usuário**

Você aceita não colocar qualquer conteúdo abusivo, insultuoso, difamador, de ódio, ameaçador, sexualmente tendencioso ou qualquer outro material que possa violar qualquer lei aplicável. A ocorrência desses fatos implicará em sua expulsão imediata e permanente. (NYAH!FANFICTION, s.d.b, *online*)

A redação desse trecho deixa margem para dúvidas acerca do que os administradores estão tentando proibir na comunidade. Por exemplo, o que exatamente caracterizaria um conteúdo “sexualmente tendencioso”? Histórias com conteúdo sexual e até mesmo pornográfico são previstas nas *Regras de Envio* e nas categorias do site, que incluem gêneros dramáticos caracterizados precisamente por seu conteúdo erótico<sup>61</sup>. Mais adiante, os moderadores da

---

<sup>61</sup> Nas comunidades de *fanfiction*, existem certas nomenclaturas, originárias do mercado literário japonês, que são utilizadas para indicar o conteúdo e a temática das histórias. Dentre essas, há um grupo de gêneros utilizados para indicar histórias com conteúdo erótico, dentre os quais destacamos o *hentai* (histórias que contêm cenas de sexo explícito entre casais heterossexuais), o *lemon* (histórias que contêm cenas de sexo explícito entre casais homossexuais masculinos) e o *orange* (histórias que contêm cenas de sexo explícito entre casais homossexuais femininos) (ALVES; LIMA, 2016).

comunidade fazem menção a “material que possa violar qualquer lei aplicável”, mas é difícil determinar a que lei(s) eles se referem. Qualquer história de *fanfiction* viola as leis brasileiras de propriedade intelectual, como já discutimos. Não seria essa uma “lei aplicável”?

Apesar dessas dificuldades de interpretação, nota-se nesse item a tentativa dos administradores do site de indicarem a necessidade de os autores de *fanfiction* assumirem certo grau de responsabilidade social pelos conteúdos que inserem na comunidade. Essa responsabilização se repete no texto das *Regras de Envio* (regulamentação específica para o envio das *fanfics*), quando determinam que é proibido postar “5. Conteúdo que incentive ou dissemine discriminações, sejam por cor, sexo, religião, etc.” (NYAH!FANFICTION, 2015, *online*), e ainda “7. Títulos, sinopses e nomes de usuário (nome de exibição) que não sejam adequados a todas as idades, isto é, que sejam sexualmente sugestivos ou que façam apologia de drogas (lícitas ou ilícitas) ou de violência” (NYAH!FANFICTION, 2015, *online*).

Nesse texto, observamos também um cuidado maior dos administradores em relação ao conteúdo imagético que é inserido no site, pois eles estabelecem muitas restrições a esse tipo de mídia:

#### **O que é proibido postar?**

[...] 8. Avatares, capas de histórias ou quaisquer imagens que:

- Contenham violência explícita ou insinuação de violência (tortura, intenção de agressão, por exemplo);
- Incentivem qualquer tipo de discriminação (racial, ideológica, etc.);
- Incentivem o uso de drogas (lícitas ou ilícitas);
- Contenham nudez parcial e/ou total;
- Contenham imagens eróticas;
- Sugiram a intenção sexual (beijo excessivamente provocante, pose que sugira relação sexual, entre outras);
- Ofendam a moral de alguma forma. (NYAH!FANFICTION, 2015, *online*)

Conteúdos violentos e sexuais aparecem em várias das histórias postadas no site e são previstas pelo sistema, que apresenta uma seção (de preenchimento obrigatório) na qual os autores devem colocar avisos para que os leitores saibam de antemão a classificação etária das histórias e

se elas apresentam qualquer conteúdo potencialmente ofensivo<sup>62</sup>. A postura mais “purista” dos administradores em relação ao conteúdo imagético talvez se deva ao fato de que esse tipo de conteúdo é mais facilmente monitorado. Ou talvez seja apenas uma tentativa de resguardar os usuários menores de idade que acessam o conteúdo do site, já que é difícil controlar o acesso a um site aberto como o *Nyah!Fanfiction*.

As punições previstas para os autores que desobedecerem a essas regras incluem o recebimento de advertências formais, a exclusão de conteúdo (histórias ou capítulos) e, nos casos mais graves, o bloqueio permanente da conta (NYAH!FANFICTION, 2015, *online*). Na conclusão do texto, os administradores fazem um apelo aos demais membros da comunidade para que auxiliem os moderadores no processo de fiscalização dessas normas, denunciando as histórias ou os usuários que forem vistos infringindo-as. O sistema facilita essa denúncia através de hiperlinks contidos nas páginas das histórias, os quais direcionam os usuários a uma página através da qual pode ser feito o contato com os administradores e moderadores da comunidade.

#### 4.2.2 As responsabilidades atribuídas pela comunidade aos ficwriters

Como vimos, as responsabilidades oficialmente atribuídas aos autores de *fanfiction* na comunidade do *Nyah!Fanfiction* dizem respeito essencialmente ao tipo de conteúdo publicado. Essa responsabilização serve principalmente para resguardar os administradores da comunidade de eventuais ações jurídicas movidas por terceiros que se sintam prejudicados pelo conteúdo das histórias veiculadas no site, seja por questões de direitos autorais, seja por outras razões. No entanto, as comunidades humanas em geral não se limitam aos direitos e deveres estabelecidos

---

<sup>62</sup> De acordo com as normas do site, os autores de *fanfiction* devem obrigatoriamente assinalar se a história contiver qualquer um dos conteúdos listados a seguir: álcool, bissexualidade, canibalismo, *cross-dresser*, drogas, estupro, gravidez masculina (*Mpreg*), heterossexualidade, homossexualidade, incesto, linguagem imprópria, mutilação, necrofilia, nudez, pansexualidade, *self insertion*, sexo, *shotacon/lolicon*, *spoilers*, tortura, transexualidade, violência ou zoofilia (NYAH!FANFICTION, s.d.e, *online*). A necessidade da inclusão de alguns desses itens como “potencialmente ofensivos” poderia ser questionada. Por outro lado, a permissibilidade de outros itens (como necrofilia, zoofilia, e os gêneros *shotacon* e *lolicon*, caracterizados por conteúdos incentivadores de pedofilia) também é altamente questionável, uma vez que infringem leis brasileiras e internacionais, além de serem tabus morais.

pelas leis e regras oficiais, e acabam por criar outros, baseados nos costumes, na tradição, e nas normas implícitas do grupo.

Nas comunidades de *fanwriting*, os fãs-leitores em geral esperam que os fãs-escritores se responsabilizem pela manutenção das histórias postadas. Essa manutenção consiste tanto em manter a *fanfiction* “no ar”, isto é, disponível para a leitura no site, quanto em fazer atualizações periódicas, até que a história seja concluída. E embora seja bastante comum que os *ficwriters* simplesmente abandonem as *fanfics* sem terminarem a história, muitos se sentem culpados por fazê-lo ou por excluir *fanfictions* publicadas, mesmo quando não existe um retorno por parte dos leitores, como demonstra o comentário na figura 10 abaixo:

Figura 10 – Tweet de *ficwriter* comentando sobre o sentimento de culpa que fãs-escritores sentem ao retirar uma *fanfic* da internet



Fonte: Twitter. Disponível em: <<https://twitter.com/exoplanetfanfic/status/1229709804295376896>>. Acesso em: 18 fev. 2020.

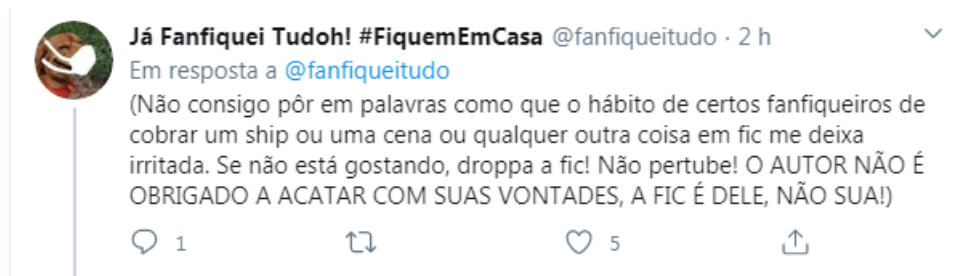
Além dessas expectativas mais elementares (esperar que as histórias sejam mantidas *online* e disponíveis para a leitura a qualquer hora e esperar que elas sejam concluídas em algum momento), alguns leitores de *fanfiction* se sentem no direito de fazer outros tipos de exigências em relação ao conteúdo das histórias. Por serem narrativas publicadas capítulo a capítulo, e não integralmente<sup>63</sup>, as *fanfictions* criam aberturas para que os leitores interfiram no desenvolvimento

<sup>63</sup> À exceção das chamadas “*oneshots*”, *fanfictions* escritas e publicadas sem a divisão em capítulos, em geral pertencentes ao gênero *conto*. As *fanfics* que possuem mais de um capítulo costumam ser postadas a intervalos, conforme os autores vão escrevendo, embora nada impeça que os autores publiquem todos os capítulos de uma vez, caso já os tenham escrito antes de começar a publicar.

da história através dos comentários que, embora não constituam um todo discursivo com o texto da *fanfic*, podem influenciar o autor a alterar os rumos da narrativa para agradar aos leitores. Essa é uma característica peculiar<sup>64</sup> e bastante interessante da *fanwriting* e pode servir como incentivo para que os autores continuem escrevendo para manter essa interação com os leitores que compartilham do gosto pelo mesmo produto cultural.

Por outro lado, é comum que os autores de *fanfiction* reclamem da quantidade e da natureza das “exigências” feitas por alguns leitores, que agem como se o *ficwriter* tivesse a obrigação de corresponder a todas as suas expectativas. Nesse sentido, a influência dos leitores pode, em certos casos, oferecer restrições e inibir o livre desenvolvimento criativo do autor de *fanfiction*, que se sente pressionado a atender as demandas do público leitor, mesmo quando não há lucro econômico envolvido na produção das histórias. Os tweets reproduzidos na figura 11 abaixo, retirados de uma página voltada para escritores e leitores de *fanfiction*, ilustram essa discussão, que é bastante frequente no *ficdom*.

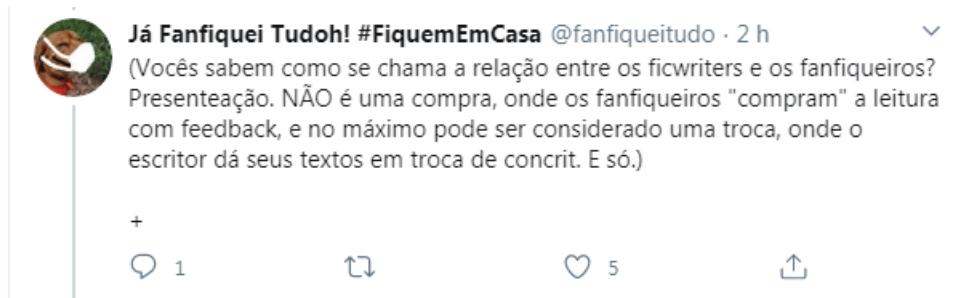
Figura 11<sup>65</sup>– Parte<sup>66</sup> de uma *thread* no Twitter em que uma *ficwriter* reclama a respeito das inúmeras exigências feitas pelos fãs leitores de *fanfiction*



<sup>64</sup> Convém observar, no entanto, que as *fanfictions* não são o primeiro exemplo de narrativas publicadas capítulo a capítulo. São famosos, por exemplo, os romances de folhetins do século XIX, que embora atualmente costumem ser publicados na íntegra, em formato de livro, à época de sua publicação original, eram divulgados capítulo a capítulo, através de jornais e revistas. É provável, portanto, que os leitores interferissem também em sua construção, através da correspondência com os autores. Mas essa interação entre autor e leitor é muito mais fácil no campo da *fanfiction*, devido aos desenvolvimentos das tecnologias que fazem a mediação entre eles. Por isso, ela é muito mais intensa e, conseqüentemente, seus impactos também são muito mais significativos.

<sup>65</sup> O termo “*ship*”, presente no primeiro tweet dessa figura, refere-se a um casal de personagens que o fã gosta ou gostaria de ver juntos, ficando na torcida para que eles interajam o máximo possível e fiquem juntos ao final da narrativa. Já o termo “*concrit*” que aparece no segundo tweet dessa figura é uma abreviação do inglês “*constructive criticism*” e pode ser traduzido como “críticas construtivas”. (FANLORE, *online*. Disponível em: <<https://fanlore.org/wiki/Concrit>>. Acesso em: 01 fev. 2021.)

<sup>66</sup> “*Threads*”, também chamadas de “fios” em português, são sequências de tweets relacionados a determinado assunto, criadas pelos usuários para facilitar o desenvolvimento de uma discussão que ultrapasse os limites de espaço de um único tweet. Nessa figura, apresentamos apenas 2 tweets recortados de uma *thread* composta de 10 tweets.



Fonte: Twitter. Disponível em: < <https://twitter.com/fanfqueitudo/status/1242139552690647044>>. Acesso em: 23 mar. 2020.

Em outra *thread*, parcialmente reproduzida na figura 12, Babi Dewet, uma autora literária conhecida por seus livros de romance infantojuvenis, e que começou a escrever através das *fanfictions*, faz uma comparação entre a relação autor-leitor no mundo das *fanfictions* e no mundo literário. Para ela, as exigências que os leitores de *fanfictions* fazem muitas vezes são até maiores que aquelas apresentadas pelos leitores de livros publicados no mercado editorial.

Figura 12 – Parte<sup>67</sup> de uma *thread* do Twitter em que a autora Babi Dewet discute as diferenças entre a relação autor-leitor no campo literário e no campo da *fanwriting*



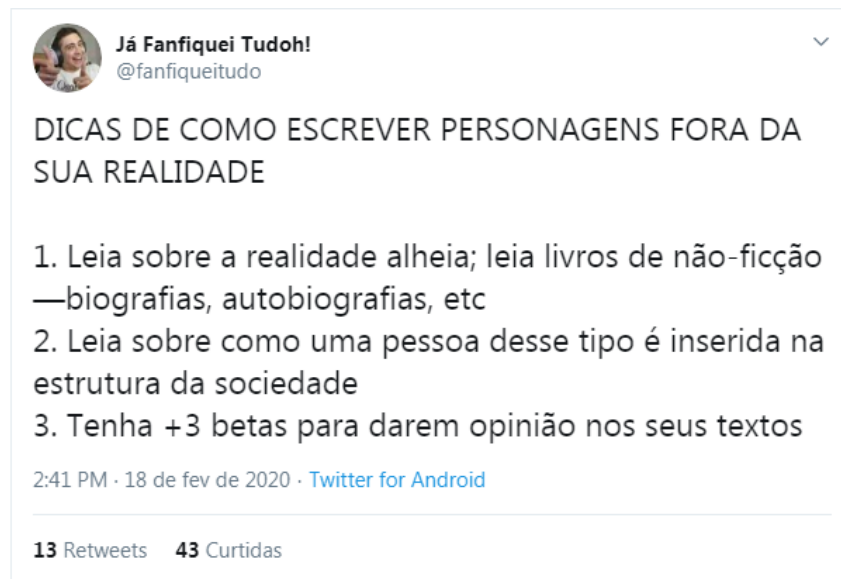
Fonte: Twitter. Disponível em: < <https://twitter.com/babidewet/status/1241917533898395656>>. Acesso em: 23 mar. 2020.

<sup>67</sup> Nessa figura, reproduzimos apenas 2 tweets de uma *thread* composta por 15 tweets.

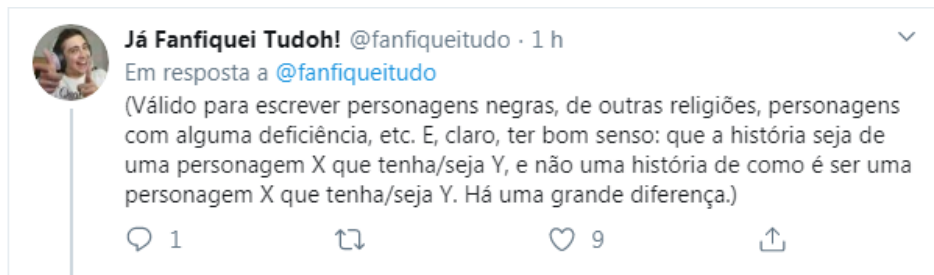
Esse tipo de exigências, que dizem respeito ao gosto individual dos leitores, costumam ser consideradas injustas e não são bem recebidas pelos autores de *fanfiction*, como esses tweets demonstram. Afinal, é preciso levar em consideração que esses autores escrevem, em primeiro lugar, por diversão e por isso, deveriam ter a plena liberdade de decidir sobre o desenvolvimento das próprias histórias, sem se sentirem pressionados a acatar todas as vontades do público leitor. Além disso, muitos leitores não sabem como fazer sugestões aos escritores e acabam sendo rudes, intimidando os autores.

Por outro lado, têm crescido na comunidade de escritores e leitores de *fanfiction* as discussões a respeito de um outro tipo de responsabilidade que os *ficwriters* deveriam assumir: a responsabilidade de criar um conteúdo com consciência social. Por exemplo, nos tweets reproduzidos na figura 13, uma página dedicada exclusivamente à discussão sobre *fanfiction* apresenta dicas para os fãs-escritores que desejam escrever sobre personagens que vivem realidades diferentes das deles próprios:

Figura 13 — Parte<sup>68</sup> de uma *thread* no Twitter em que um *ficwriter* dá dicas à comunidade sobre como escrever sobre realidades sociais distintas da sua própria



<sup>68</sup> Nessa figura, reproduzimos somente 2 dos 3 tweets que compõem essa *thread*.



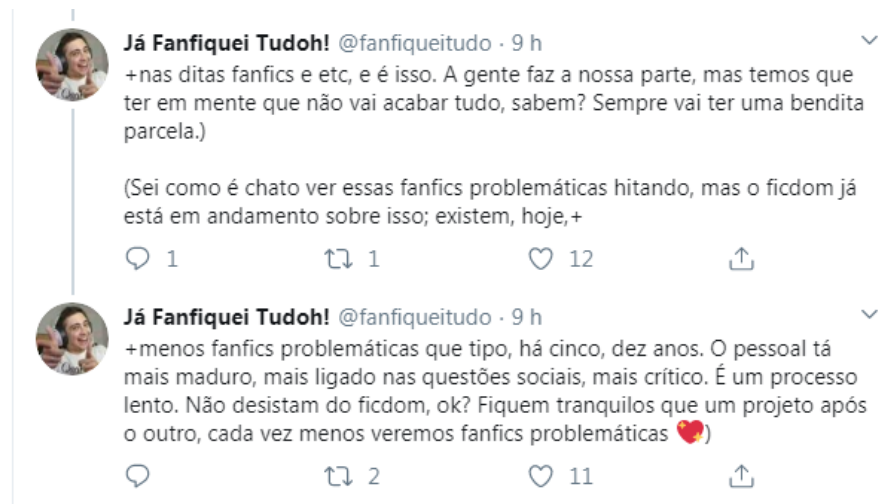
Fonte: Twitter. (Disponível em: <<https://twitter.com/fanfiqueitudo/status/1229823359380328448>>. Acesso em: 18 fev. 2020.)

Nota-se, pela quantidade de compartilhamentos (retweets) e curtidas, que essa é uma discussão considerada importante pelos membros da comunidade. Essa preocupação social não era comum no campo da *fanwriting*, mas tem crescido nos últimos anos, conforme essas discussões têm-se ampliado no âmbito da sociedade como um todo. Outra preocupação, de natureza similar, que tem despertado na comunidade escritora de *fanfiction* é o cuidado para com a saúde mental dos jovens leitores. Nesse sentido, tem sido frequentemente discutida a postura dos *ficwriters* ao retratarem situações consideradas “problemáticas”, como por exemplo, a romantização de relacionamentos abusivos ou de doenças mentais como a depressão. Nos tweets reproduzidos abaixo, uma *ficwriter* argumenta que é natural se indignar com esse tipo de conteúdo em *fanfics*, e clama à comunidade em geral para que faça a sua parte, não escrevendo conteúdo desse tipo, de um lado, e buscando conversar com os autores que ainda o fazem, de outro.

Figura 14 – Parte<sup>69</sup> de uma *thread* em que uma *ficwriter* discute sobre *fanfics* que apresentam conteúdo “problemático” e sobre a responsabilidade da comunidade em combater esse tipo de conteúdo

<sup>69</sup> Nessa figura, reproduzimos apenas 2 dos 4 tweets que compõem essa *thread*.



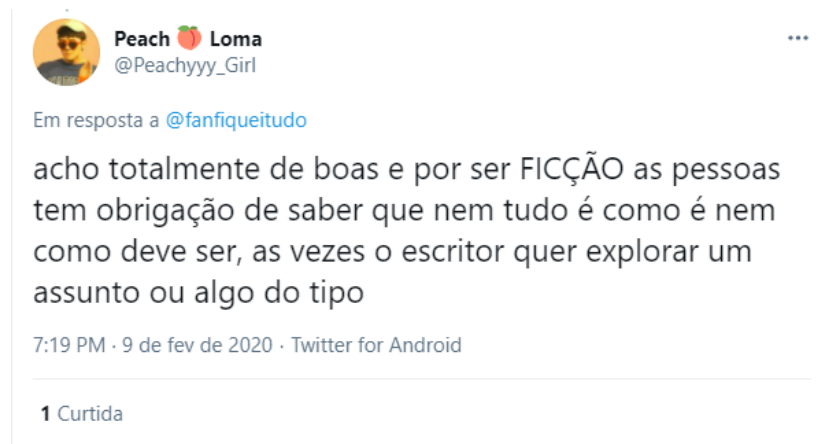


Fonte: Twitter. (Disponível em: < <https://twitter.com/fanfqueitudo/status/1227224800663408640>>. Acesso em: 11 fev. 2020.)

Observe-se que a própria fã-escritora afirma ter percebido a redução desse tipo de conteúdo na comunidade, o que ela atribui a um aumento na conscientização e na criticidade dos jovens escritores a respeito das questões sociais.

Contudo, há também quem argumente que não deve haver restrições ao conteúdo das *fanfictions*, desde que as histórias sejam classificadas corretamente de acordo com as normas das plataformas e que os leitores sejam previamente avisados a respeito do conteúdo potencialmente ofensivo das histórias. Os membros da comunidade que defendem essa liberdade absoluta dos escritores em geral apresentam dois argumentos para sustentar esse ponto de vista. O primeiro deles, ilustrado pelo tweet da figura 15 abaixo, diz respeito à liberdade artística e à necessidade de se explorarem temas considerados desagradáveis ou imorais. Além disso, eles se sustentam no status ficcional das narrativas, que não têm a intenção de refletir e nem de prescrever como deve ser a realidade social.

Figura 15 – Tweet em que um membro do *ficdom* discute a respeito de *fanfictions* que incluem conteúdo imoral ou polêmico



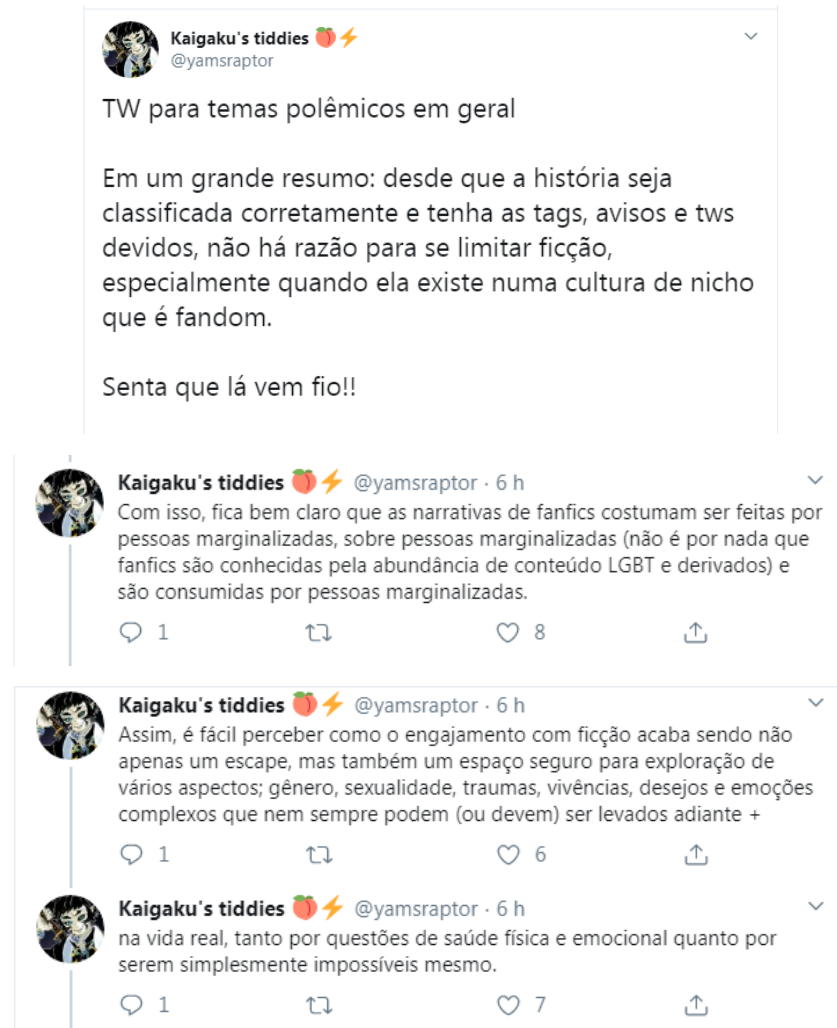
Fonte: Twitter. (Disponível em: <[https://twitter.com/Peachyyy\\_Girl/status/1226631785297174529](https://twitter.com/Peachyyy_Girl/status/1226631785297174529)>. Acesso em: 01 fev. 2021.)

Essa discussão não é exclusiva do campo da *fanwriting*. Na verdade, ela existe em qualquer campo produtor de conteúdo: no campo literário, no campo das artes visuais, no campo humorístico, no campo da comunicação etc. Os limites da liberdade dos criadores de conteúdo permanecem constantemente sob questionamento, e esse é um debate que talvez nunca se encerre, devido às múltiplas questões envolvidas.

O segundo argumento utilizado pelos defensores da liberdade dos fãs escritores de *fanfiction* diz respeito ao status marginalizado de grande parte dos membros que compõem as comunidades de *fanwriting* (cf. item 2.3 deste trabalho). Para os defensores desse posicionamento, as *fanfictions* constituem um espaço importante para a expressão social de autores que costumam viver às margens da sociedade. Nesse sentido, muito do conteúdo produzido por eles pode ser visto com preconceito por parcelas da sociedade que não compartilham de suas vivências, mas nem por isso, eles deveriam ser censurados. A *thread* reproduzida abaixo ilustra essa discussão:

Figura 16 – Parte<sup>70</sup> de uma *thread* em que um membro da comunidade discute a respeito das *fanfictions* que contêm temáticas consideradas polêmicas

<sup>70</sup> Nessa figura, reproduzimos somente 4 dos 47 tweets que compõem essa *thread*. A autora dos tweets faz uma extensa discussão a respeito de todos os avisos e mecanismos que as plataformas de *fanfiction* em geral apresentam para “proteger” os leitores de conteúdo potencialmente ofensivos e apresenta diversos exemplos para ilustrar a discussão, inclusive falando de sua própria vivência como autora e leitora de *fanfictions*.



Fonte: Twitter. (Disponível em: <<https://twitter.com/yamsraptor/status/1227276305625796608>>. Acesso em: 11 fev. 2020.)

Esse posicionamento encontra forte sustentação nos textos regulamentários das comunidades de *fanfiction* que, como vimos no item 4.2.1 deste trabalho, em geral prescrevem que os autores de *fanfiction* indiquem a classificação indicativa de suas histórias e alertem os leitores a respeito de conteúdo potencialmente ofensivo. Ademais, a prática de alertar as pessoas a respeito desse tipo de conteúdo tem aumentado entre os jovens que utilizam a internet como meio de compartilhar conteúdo, devido ao aumento recente das discussões a respeito da saúde mental. Um exemplo claro disso são os “TW”, “*trigger warnings*” ou “avisos de gatilho”, mencionados na *thread* da figura 16. Cada vez mais jovens têm aderido à prática de incluir esses avisos no início

de posts que discutem qualquer tipo de assunto que pode ofender ou magoar alguém<sup>71</sup>, a exemplo da própria *thread* que reproduzimos, que começa com a expressão “TW para temas polêmicos em geral”. Assim, podemos dizer que essa discussão no *ficdom* reflete uma preocupação emergente na comunidade jovem em geral, para além dos limites dos grupos de fãs.

Em resumo, essas discussões demonstram que embora escrevam primordialmente por diversão, os autores de *fanfiction* estão atualmente sujeitos a uma série de responsabilizações, que ultrapassam os limites das discussões acerca de direitos autorais que envolvem a prática desse tipo de escrita desde sua origem. Cada vez mais, tem-se expandido a compreensão de que a escrita de *fanfiction* é mais do que um mero *hobby*: é uma prática social, que possui consequências reais e que, por isso, precisa ser encarada com responsabilidade.

#### 4.3 Construindo autores: a cultura participativa na comunidade do *Nyah!Fanfiction*

Até o momento, discutimos como se dá o processo de atribuição autoral na comunidade do *Nyah!Fanfiction* (item 4.1) e as formas pelas quais os autores de *fanfiction* se apropriam dos discursos, assumindo de um lado, a propriedade parcial sobre eles e de outro, uma série de responsabilidades sobre as histórias publicadas (item 4.2). Nesta seção, procuraremos descrever os meios pelos quais a comunidade e a cultura de fãs influenciam na construção desses autores. Essas interferências se dão tanto na forma de instrução informal a respeito da escrita quanto na forma de colaboração indireta sobre os textos, num tipo peculiar de escrita colaborativa. Além disso, é importante considerar mais a fundo o papel que os fãs-leitores desempenham na elaboração das histórias e, indiretamente, na própria constituição dos autores de *fanfiction*.

---

<sup>71</sup> Ainda não existe um padrão ou consenso na internet a respeito de quais conteúdos requerem ou não a adição de avisos de gatilho. Esses avisos podem ser encontrados em posts que incluem tópicos diversos, que vão desde temas obviamente sensíveis, como estupro, suicídio ou violência doméstica, até temas como imagens de comida, que podem ser nocivas a grupos muito específicos, como as pessoas que sofrem de transtornos alimentares (anorexia, bulimia etc.). Apesar disso, é importante considerar a emergência dos *trigger warnings* como um importante indicativo do aumento da preocupação da sociedade com questões anteriormente ignoradas, como a saúde mental dos usuários da internet e das redes sociais.

#### 4.3.1 A cultura participativa e a aprendizagem colaborativa na comunidade do Nyah!Fanfiction

Os avanços das tecnologias de informação e comunicação ocorridos nas últimas décadas, em especial a partir dos anos de 1990, têm modificado sobremaneira as culturas humanas. O pesquisador estadunidense Henry Jenkins vem denominando esse novo modelo cultural de *cultura da convergência* (2013). O autor denomina “convergência” o fenômeno através do qual os produtos culturais produzidos pela humanidade se expandem e são veiculados por diversas plataformas midiáticas (JENKINS, 2006a, 2013). Esse fenômeno pode ser facilmente notado na indústria do entretenimento, na qual uma mesma narrativa pode dar origem a conteúdos em diversas mídias: livros, filmes, jogos eletrônicos, álbuns de trilha sonora etc.

Nesse cenário, Jenkins identifica também o surgimento de um novo modelo de interação entre os indivíduos e os produtos culturais, que ele denomina de *cultura participativa*. Nele, os consumidores deixam de se comportarem como meros receptores passivos e passam a atuar sobre o conteúdo recebido, modificando-o e criando a partir dele. Nesse sentido, uma cultura participativa pode ser compreendida como

uma cultura com relativamente poucas barreiras à expressão artística e ao engajamento cívico, um forte apoio à criação e ao compartilhamento de criações individuais, e algum tipo de mentoria informal a partir da qual aquilo que é conhecido pelo mais experiente é passado adiante para os novatos. Uma cultura participativa também é uma cultura em que seus membros acreditam que suas contribuições são importantes, e sentem algum grau de conexão social uns com os outros (ao menos, eles se importam com aquilo que outras pessoas pensam a respeito do que eles criaram). (JENKINS, 2006b, *online*)

Evidentemente, é nesse contexto que surgem as comunidades de *fanwriting* que vimos discutindo neste trabalho. As práticas de escrita e leitura de *fanfiction* surgiram precisamente desse movimento de rompimento da passividade do receptor e da ânsia dos fãs de interagirem ativamente com os produtos culturais que admiram (*cf.* item 2.1 deste trabalho). Assim, a cultura dos fãs tem sido fortemente marcada por esse modelo da cultura participativa, que pode ser observada em diversos aspectos dos *fandoms*, sobretudo nas atividades de *fanwork*.

Na cultura participativa, é comum que as comunidades construam o que Jenkins denomina de “inteligência coletiva”, um fenômeno através do qual os membros da comunidade compartilham saberes em torno dos interesses e das práticas que os unem. Desse modo, “nenhum de nós pode saber tudo; cada um de nós sabe alguma coisa; e nós podemos juntar as peças se juntarmos nossos recursos e combinarmos nossas habilidades” (JENKINS, 2006a, *online*). Nas comunidades de *fanfiction*, chama a atenção esse aspecto instrutivo desse modelo cultural. Conforme já apontamos (*cf.* item 2.2 deste trabalho), não existe uma instituição formal responsável pela formação dos escritores de *fanfiction*. No entanto, as interações entre os membros da comunidade são frequentemente caracterizadas por momentos de “mentoria informal a partir da qual aquilo que é conhecido pelo mais experiente é passado adiante para os novatos” (JENKINS, 2006b, *online*).

Portanto, em muitos aspectos, as comunidades de *fanfiction* podem ser caracterizadas como ambientes digitais de aprendizagem colaborativa, uma vez que esses espaços “são multimodais e centram-se em conteúdo significativo e em vivências que requerem trabalho em equipe, letramento digital, cognição socialmente distribuída, pensamento crítico e comunicação, competências básicas a serem desenvolvidas pelas práticas dos letramentos” (DIAS, 2015, p. 320).

Na plataforma do *Nyah!Fanfiction*, existem três elementos instituídos pelos administradores da comunidade que tornam essa aprendizagem colaborativa um pouco mais estruturada: a *seção de português*, as *dicas de português* e a *Liga dos Betas*.

A *seção de português* (NYAH!FANFICTION, s.d.f) é uma área do site em que são disponibilizados textos informativos a respeito de aspectos da norma padrão da língua portuguesa. No banner reproduzido na figura 17, os administradores do site apresentam de maneira resumida os objetivos da seção:

Figura 17 – Cabeçalho da *seção de português*, no qual os administradores apresentam os objetivos dos textos apresentados na seção

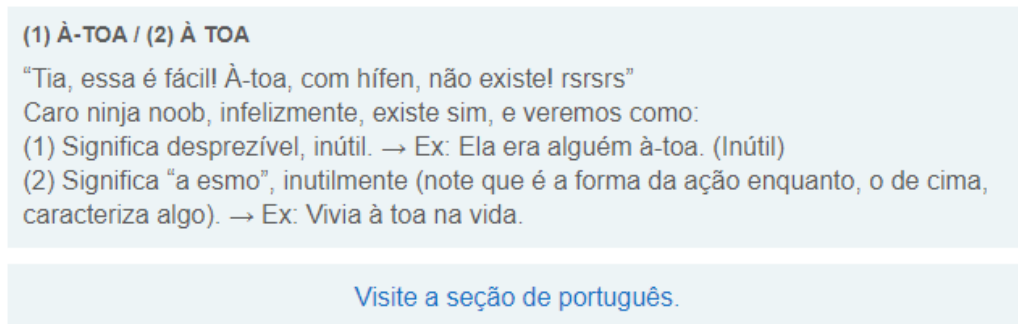
### **Aulas de Português**

Feitas especialmente para você, amante do mundo das fanfics, que não se sente atraído pela Gramática e tem dúvidas em Redação. A língua pode ser muito bonita e fácil de lidar, e aqui vamos te mostrar como.

Esses textos, chamados de “aulas”, são escritos num tom relativamente informal e descontraído e procuram instruir os fãs-escritores, de forma direta e estruturada, acerca de normas consideradas importantes para a prática da escrita. Essas aulas são elaboradas de maneira voluntária por *ficwriters* veteranos<sup>72</sup> escolhidos pelo administrador para comporem a equipe do *site*. No entanto, a leitura desses textos não é obrigatória, de forma que eles se apresentam como um recurso extra oferecido pelos administradores da comunidade aos usuários que se interessarem pelo assunto.

As *dicas de português* estão associadas a essa seção do site e são elaboradas pelos mesmos moderadores. Elas estão presentes na maioria das páginas do site<sup>73</sup> e aparecem no canto da tela, inseridas em uma caixa de texto azul localizada próximo aos textos principais das páginas (*vide* figura 18). Nessas dicas rápidas, os moderadores da *seção de português* apontam desvios da norma padrão da língua que são comumente cometidos pelos fãs-escritores ao elaborarem suas *fanfictions*. Elas são frequentemente escritas em um tom humorístico e são pensadas para expor os usuários do site a uma grande quantidade de normas da gramática padrão, pois a cada novo acesso a uma página, uma nova dica é exibida.

Figura 18 — *Dica de português* exibida na página inicial da plataforma do *Nyah!Fanfiction*



Fonte: Nyah!Fanfiction. (Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/>>. Acesso em: 03 fev. 2021)

<sup>72</sup> Além de serem escritores experientes, os membros atualmente responsáveis pela administração da *seção de português* possuem formação acadêmica em Letras, em Estudos Literários ou áreas derivadas (NYAH!FANFICTION, s.d.c, *online*). Não há informações no site a respeito de como eles foram escolhidos para executarem essa função.

<sup>73</sup> Observamos a ocorrência dessas dicas em todas as páginas do site, exceto em páginas de acesso privado, como a página do perfil pessoal do usuário e a página que dá acesso às mensagens privadas do usuário.

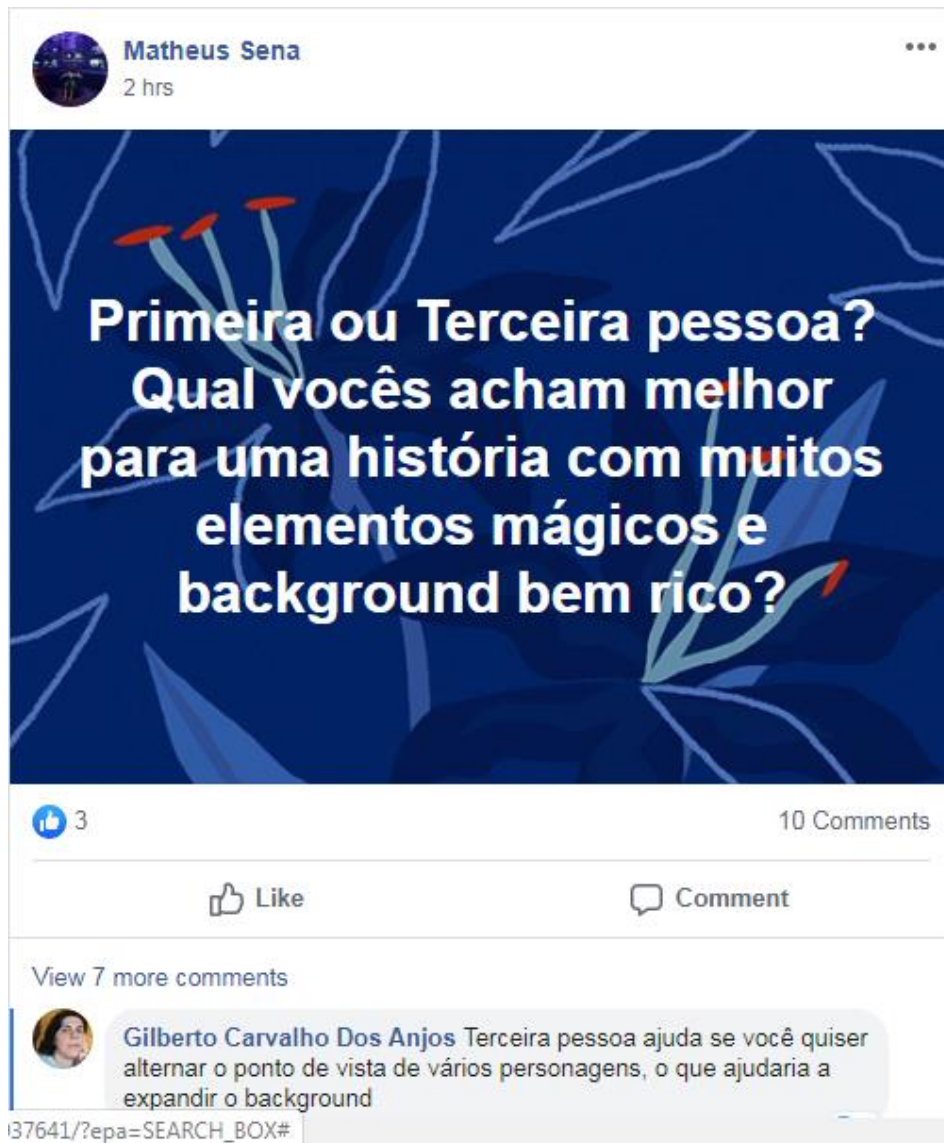
Evidentemente, a leitura dessas dicas e a adesão às normas apresentadas por elas também são facultativas. Os usuários podem escolher simplesmente ignorá-las, sem que haja qualquer prejuízo à sua participação na comunidade. Apesar disso, tanto a *seção de português* quanto as *dicas de português* são ferramentas importantes disponibilizadas aos membros da comunidade do *Nyah!Fanfiction* e têm o potencial de auxiliá-los na construção de saberes e, por isso, podem ser tomadas como instrumentos de aprendizagem colaborativa.

A terceira ferramenta oficial que a plataforma oferece para auxiliar no desenvolvimento da escrita dos usuários é a *Liga dos Betas*, que é um “grupo de usuários [criado] com objetivo de realizar a revisão textual das *fanfictions* a serem publicadas. Em tese, qualquer membro pode se tornar um leitor beta, desde que aprovado no processo seletivo anual” (ALVES; LIMA, 2016, p. 40). Os membros desse grupo trabalham de maneira voluntária, sendo recompensados pela interação com os outros fãs-escritores e pelo prestígio que recebem na comunidade (*cf.* item 4.1.5 deste trabalho). É importante enfatizar, no entanto, que uma *fanfiction* não precisa obrigatoriamente passar pela revisão de um *beta reader* antes de ser publicada. A utilização desse serviço é opcional.

Além desses três elementos oficialmente instituídos para promover a aprendizagem aos *ficwriters*, a comunidade do *Nyah!Fanfiction* oferece muitas outras oportunidades de “mentoria informal” (JENKINS, 2006b, *online*) através da própria convivência entre os usuários. Um ambiente em que essas interações são facilmente notadas é o grupo oficial da plataforma no Facebook. Caso tenham qualquer dúvida durante o processo de escrita, os fãs-escritores podem recorrer ao grupo, fazendo uma postagem em busca de ajuda. Em geral, essas postagens são prontamente respondidas por vários membros da comunidade, escritores e leitores, que compartilham suas opiniões e buscam encontrar respostas de maneira coletiva. A interação registrada na figura 19 é um exemplo desse tipo de construção colaborativa.

Figura 19 – Post de um *ficwriter* no grupo do Facebook pedindo a ajuda da comunidade para definir o foco narrativo de uma história





Fonte: Grupo oficial do *Nyah!Fanfiction* no Facebook. (Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/103030110037641/permalink/1252967728377201>>. Acesso em: 31 mar. 2020.)

Conforme indicado na figura, além do comentário visível, outras 9 pessoas responderam à postagem, num período de apenas 2 horas após a inserção da pergunta no grupo. Isso demonstra a presteza da comunidade em responder dúvidas apresentadas pelos escritores do grupo, independentemente do nível de experiência do questionador e dos respondentes. Nesse sentido, o aspecto de mentoria informal e aprendizagem colaborativa presente na cultura participativa e descrito por Jenkins (2013, 2006a, 2006b) pode ser amplamente verificado na comunidade do *Nyah!Fanfiction*. Dessa forma, é seguro afirmar que o aspecto comunitário é fundamental na

construção do autor de *fanfiction*, que não escreve de maneira isolada, como o autor individual e solitário preconizado pelos ideais românticos e marcado no imaginário do senso comum (*cf.* item 1.1). O autor de *fanfiction* escreve em comunidade e para a comunidade, o que o caracteriza como uma construção essencialmente coletiva.

#### 4.3.2 Ações de escrita colaborativa na comunidade do Nyah!Fanfiction

Para além da aprendizagem colaborativa, a internet facilitou o surgimento de novas formas de escrita colaborativa, em que dois ou mais indivíduos contribuem diretamente para a construção de um mesmo texto. É evidente que textos escritos em coautoria sempre existiram. Contudo, o desenvolvimento tecnológico das últimas décadas proporcionou o surgimento de ferramentas que facilitaram e muitas vezes modificaram esse processo de escrita conjunta.

Em sua tese de doutorado, Beatriz Cintra Martins (2012) descreveu o que denomina de “autoria em rede” e distinguiu entre dois tipos principais de autoria colaborativa ocorridos em ambientes digitais: o colaborativo e o dialógico. Para a autora, na autoria colaborativa, “o processo autoral se dá através do trabalho de duas ou mais pessoas que interagem na elaboração de um texto de forma predominantemente compartilhada, isto é, em uma produção conjunta” (MARTINS, 2012, p. 50). Como exemplo desse tipo de autoria, Martins analisou a *Wikipédia*, famosa enciclopédia digital online conhecida por seus longos artigos, que são compostos com a contribuição de usuários do mundo todo. Uma característica peculiar que a utilização da internet acrescentou a esse modelo de escrita está no fato de que muitas vezes, os diferentes autores que contribuem na construção do texto não chegam a interagir diretamente entre si, e frequentemente nem sequer se conhecem. Suas contribuições são feitas diretamente sobre o texto e são registradas pela própria plataforma do site, sem que eles precisem dialogar uns com os outros.

A autoria dialógica, por sua vez, se manifesta “na interação dialógica entre um texto principal e intervenções na forma de comentários, compondo ao final um todo discursivo. É o que vemos acontecer de forma predominante em *blogs* e em outras publicações eletrônicas com espaço destinado aos comentários do público” (MARTINS, 2012, p. 50). Como exemplo de texto construído a partir desse tipo de autoria, a autora analisou o *Overmundo*, um fórum de internet

dedicado a discussões a respeito da cultura brasileira e das contribuições culturais brasileiras ao redor do mundo.

Em tese, esses dois tipos de autoria podem ser verificados em comunidades de *fanfiction*. A autoria colaborativa, ou o que denominaremos doravante “coautoria direta”, é relativamente comum nessas comunidades, em situações em que dois ou mais fãs-escritores se unem e colaboram entre si para escrever uma única *fanfic*. Em geral, essas histórias são escritas por *ficwriters* que são amigos e elaboram a história em conjunto, fora das plataformas de *fanfiction*, utilizando ferramentas externas como redes sociais, aplicativos para celular e outros websites para auxiliar na construção colaborativa do texto. A maioria das plataformas de *fanfiction* oferece ferramentas para que a coautoria seja indicada no momento da publicação das histórias.

No *Nyah!Fanfiction*, a identificação dos coautores deve ser feita no momento da postagem da história, através do número de ID dos coautores. O coautor que estiver adicionando a história na plataforma deve buscar no perfil pessoal dos demais autores os números de ID correspondentes para que o sistema possa localizá-los. A partir daí, a inserção da história na página de todos os coautores é automática, e a coautoria é indicada na página principal da *fanfiction*, com os nomes de todos os coautores aparecendo ao lado do título da história, separados por vírgula e associados a hiperlinks que redirecionam o usuário aos respectivos perfis pessoais (*vide* figura 20). Outras plataformas de *fanfiction* utilizam ferramentas semelhantes para fazer a identificação de coautoria direta nas histórias.

Figura 20 – Exemplo de como é feita a indicação de coautoria direta nas histórias publicadas na plataforma do *Nyah!Fanfiction*

### Daqui ate a Eternidade-Liver escrita por Ana Flávia, Sabrina



O que você faria se estivesse apaixonada pelo seu amigo de infância e amigo do seu irmão ? Livia é uma menina de 15 anos , estuda no primeiro ano do colégio Leal Brazil , popular e linda. Ela é apaixonada pelo seu amigo de infância Roger , mas o garoto só a vê como uma irmã mais nova , ele está no terceiro ano e estuda no mesmo colégio, Roger é o típico playboy , só quer saber de sair e ficar com todas as garotas que puder. Será que Livinha conseguiu conquistar seu grande amor de infância ?

Fonte: Nyah!Fanfiction. (Disponível em: <[https://fanfiction.com.br/historia/654149/Daqui\\_ate\\_a\\_Eternidade-Liver/](https://fanfiction.com.br/historia/654149/Daqui_ate_a_Eternidade-Liver/)>. Acesso em: 03 fev. 2021.)

A escrita dialógica também é teoricamente possível no campo da *fanwriting*, especialmente em situações em que os fãs-escritores criam *fanfics* incompletas e convidam os leitores a continuarem a história nos comentários, construindo um todo discursivo com o texto primário. Esse tipo de construção é bem incomum, no entanto, e em geral, não é suportada pelas principais plataformas de *fanfiction*. No *Nyah!Fanfiction*, esse tipo de autoria não é possível, pois os comentários são inseridos em uma página diferente do texto principal da *fanfic*, de modo que a separação física impede que eles formem “um todo discursivo” e possam ser lidos como continuações de uma mesma história (cf. item 2.2.2).

Há ainda um terceiro tipo de coautoria presente nas comunidades de *fanfiction*, não previsto pela tipologia de Martins (2012). Trata-se das *fanfics* interativas, histórias nas quais os leitores intervêm diretamente sobre o texto original, através de janelas *pop-up*<sup>74</sup> que aparecem na tela e

<sup>74</sup> Janelas *pop-up* são pequenas caixas de texto que aparecem em navegadores de acesso à internet, sobrepostas ao conteúdo principal dos sites, com as quais o usuário em geral pode interagir. Tais janelas são usadas pelos administradores dos websites para diversos fins, como a exibição de notificações e avisos importantes aos usuários, a

requerem que o leitor insira informações a serem incluídas na história, a partir de mecanismos possibilitados pela programação HTML<sup>75</sup> utilizada nos sites que abrigam esse tipo de *fanfic*. Em geral, o que é requerido do leitor é que ele indique nomes para as personagens principais da narrativa, de modo que possa, em última instância, inserir a si mesmo e a seus amigos na história. A partir dessa intervenção, ao ler o texto escrito pelo *ficwriter*, o fã terá a experiência de ver a si mesmo interagindo com as personagens do produto cultural que tanto ama (BARROS; ESCALANTE, 2018).

As *fanfics* interativas não são muito comuns, embora sejam mais comuns que as *fanfictions* escritas em processo dialógico, na nomenclatura de Martins (2012). No Brasil, existe apenas uma grande plataforma<sup>76</sup> em que esse tipo de *fanfic* pode ser publicado, a *Fanfic Obsession* (FFOBS)<sup>77</sup>. Internacionalmente, a plataforma mais conhecida para esse tipo de publicação é o *Archive Of Our Own* (AO3)<sup>78</sup> (BARROS; ESCALANTE, 2018). O *Nyah!Fanfiction* não oferece suporte para esse tipo de publicação. Por esse motivo e devido aos limites de espaço deste trabalho, não nos aprofundaremos na discussão sobre esse modelo de coautoria presente no campo da *fanwriting*<sup>79</sup>.

Além dos modelos de coautoria já mencionados, ainda é possível verificar na comunidade do *Nyah!Fanfiction* um outro tipo de escrita colaborativa, que denominaremos de “coautoria indireta”. Esse tipo de colaboração ocorre quando um *ficwriter*, durante o processo de escrita, pede que a comunidade faça algum tipo de contribuição à história. Na figura 21 abaixo, temos um exemplo desse tipo de colaboração, quando um escritor fez uma postagem no grupo oficial no Facebook pedindo que as pessoas fornecessem informações para ajudá-lo na construção de uma história:

---

inserção de conteúdo publicitário, e o requerimento de preenchimento de formulários. Essa última função é a mais comumente utilizada nos sites de *fanfictions* interativas.

<sup>75</sup> HTML, sigla do inglês “*Hyper Text Markup Language*” (“linguagem de marcação de hipertexto”), é a linguagem de programação mais utilizada nos websites disponíveis na internet, devido à sua versatilidade e relativa simplicidade.

<sup>76</sup> Devido à diversidade crescente de plataformas para a publicação de *fanfictions*, é provável que existam outras plataformas brasileiras que suportam a publicação de *fanfics* interativas, e que são desconhecidas por nós. De todo modo, a *Fanfic Obsession* é sem dúvida a mais popular e amplamente conhecida na comunidade brasileira de escritores e leitores de *fanfiction*.

<sup>77</sup> Disponível em: <<https://fanficobsession.com.br/>>. Acesso em: 17 fev. 2021.

<sup>78</sup> Disponível em: <<https://archiveofourown.org/>>. Acesso em: 17 fev. 2021.

<sup>79</sup> Para essa discussão, recomendamos a leitura do artigo de Barros e Escalante (2018).

Figura 21 – Postagem de um membro do grupo oficial do *Nyah!Fanfiction* no Facebook pedindo informações para ajudar na construção de uma história



Fonte: Grupo oficial do Nyah!Fanfiction no Facebook. (Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/103030110037641/permalink/1207716322902342>>. Acesso em: 11 fev. 2020.)

Esse tipo de coautoria não costuma ser creditada no momento da publicação das *fanfictions*, a não ser em situações em que o autor principal insere agradecimentos gerais aos colaboradores nas notas da história. Em geral, a comunidade também não faz a exigência que esse tipo de colaboração seja registrado, pois elas não são consideradas um tipo de coautoria ou colaboração direta, e sim uma mera ajuda, uma contribuição feita gratuitamente, motivada por um sentimento de camaradagem que os fãs-escritores têm uns com os outros. Em boa parte dos casos, as pessoas que oferecem esse tipo de colaboração nem sequer chegam a ler as histórias que surgem como produto dessas interações.

Essa relação generalizada de colaboração ancora-se no modelo econômico que em geral rege não somente o campo da *fanwriting*, mas as comunidades de fãs como um todo (TURK, 2014),

o qual é denominado pelos economistas e cientistas sociais de “economia da dádiva” (MARTINS, 2012; LIMA et. al., 2009; HELLEKSON, 2009). Compreender como essa economia funciona é fundamental para compreender a constituição do autor de *fanfiction*.

#### 4.3.3 A economia da dádiva e o papel da comunidade na construção do autor de *fanfiction*

O termo “dádiva”, originário do latim, designa o “ato ou efeito de dar algo, de modo espontâneo e desinteressado” e tem como sinônimos os termos “dom, donadio, donativo, oferta [e] presente”<sup>80</sup>. Nesse sentido, uma economia movida pela dádiva é uma economia em que “são utilizadas motivações sociais para a produção e coordenação dos agentes participantes, ao invés de vozes que comandam ou preços de mercado” (LIMA et. al., 2009, p. 164). Em outras palavras, nesse modelo econômico, o valor não é mensurado em termos monetários, e sim em termos de capital social, isto é, em “elementos intangíveis que definem o cotidiano dos indivíduos como, por exemplo, boa vontade, companheirismo, simpatia, relações sociais entre as famílias, entre outros” (ESPINDOLA, 2015, p. 12).

Nessa perspectiva, as comunidades de fãs “têm sido frequentemente discutidas, tanto por acadêmicos quanto pelos próprios fãs<sup>81</sup>, como uma economia de compartilhamento, e especificamente como uma economia da dádiva baseada nos atos de dar, receber e retribuir” (TURK, 2014, *online*). Ao participar de uma comunidade, o fã necessariamente engaja em uma relação de troca, em que ele recebe algo da comunidade e, em contrapartida, corresponde acrescentando algo a ela, mantendo vivas as interações. Rachael Sabotini (1999 apud TURK, 2014) considera que os objetos de arte produzidos por fãs (*fanfiction*, *fanart*, *fanvids*, *fanmusic* etc.) são o que se pode chamar de “as dádivas tradicionais”<sup>82</sup> do *fandom*, uma vez que esses são os itens mais valorizados pela comunidade. No entanto,

<sup>80</sup> MICHAELIS ON-LINE. **Dádiva**. Dicionário Michaelis On-line. s.d. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/d%C3%A1diva/>>. Acesso em: 08 fev. 2021.

<sup>81</sup> Vide tweet reproduzido na figura 11 (p. 100) em que uma fã descreve a relação existente entre escritores e leitores de *fanfiction* como “presenteação”.

<sup>82</sup> No original, “*traditional gifts*”. Optamos por traduzir “*gift*” como “dádiva”, em vez de “presente”, para manter o termo mais comumente utilizado nas publicações a respeito da economia da dádiva em língua portuguesa.

embora objetos artísticos possam ser as dádivas mais reconhecidas ou validadas publicamente por outros fãs, e embora essas dádivas sejam de fato uma parte crucial da economia da dádiva do *fandom*, nós podemos compreender melhor o escopo da economia da dádiva do *fandom* se reconhecermos que as dádivas de fãs incluem não somente objetos artísticos, mas também a ampla variedade de trabalhos criativos que circundam e em alguns casos dão sustentação a esses objetos artísticos. Nós podemos compreender melhor a relação existente entre a troca de dádivas e a formação de comunidades se encararmos o *fandom* como um sistema não somente de troca recíproca, mas de troca circular. E nós podemos avaliar melhor a relação entre *fandom* e produção se nos atentarmos não somente ao ato de dar presentes, mas ao ato de receber dádivas. (TURK, 2014, *online*)

Nesse sentido, nas comunidades de *fanwriting*, a dádiva está não somente no ato de escrever e publicar *fanfictions*, mas também nos atos de comentar, recomendar, criar ilustrações para as capas das histórias, e até mesmo nos esforços dos moderadores e administradores para manter a comunidade funcionando. Tudo pode ser considerado um ato de doação, e todos os membros da comunidade usufruem de alguma forma da dádiva alheia, tomando parte na lógica de dar-receber-retribuir que constitui a essência da comunidade.

O que singulariza o modelo de economia da dádiva verificada nas comunidades de fãs, contudo, é a assimetria dessas relações de troca (TURK, 2014; HELLEKSON, 2009). São raros os casos em que um trabalho de fãs é produzido visando a um indivíduo em particular. Mesmo nas raras situações em que uma *fanfiction*, por exemplo, é escrita como presente para um fã em específico, ela costuma ser disponibilizada para leitura a qualquer membro da comunidade, não somente ao recipiente primordialmente visado, o que faz que ela se torne, em última instância, um “presente” para toda a comunidade. Além disso, graças às ferramentas disponibilizadas pela internet e pelas tecnologias da informação e comunicação, “as dádivas no *fandom* não são simplesmente doadas, mas distribuídas — e potencialmente, via links e compartilhamentos, redistribuídas, às vezes indo muito além do canto do *fandom* no qual elas inicialmente surgiram” (TURK, 2014, *online*). Desse modo,

a economia da dádiva do *fandom* é [...] fundamentalmente assimétrica: porque um único presente pode alcançar tantas pessoas, e especialmente porque ele pode seguir alcançando pessoas muito depois do momento de sua distribuição inicial, a maioria dos fãs recebe muito mais presentes do que os que dão. Mesmo os fãs mais produtivos em geral não fazem tantos vídeos quanto assistem, não codificam tantos sites quanto utilizam, não



moderam tantos painéis em convenções quanto os que visitam, nem criam tantos links quanto os que seguem. (TURK, 2014, *online*)

O fato de os fãs estarem ao menos relativamente conscientes dessa dependência mútua é o que dá coesão às comunidades de fãs e cria esse espírito de camaradagem e de compartilhamento generalizado que em geral caracteriza essas comunidades. Por isso, não surpreende que os membros da comunidade estejam tão dispostos a colaborar indiretamente com as histórias de outras pessoas, sem pedir por nada em troca, nem mesmo créditos, como vimos nos exemplos apresentados na seção 4.3.2.

Hyde (1979 apud TURK, 2014, *online*) destaca ainda uma outra característica fundamental da economia da dádiva do *fandom*: a doação circular (*circular giving*). Infelizmente, não será todo recipiente que irá retribuir os presentes recebidos com “o presente da reação” (HELLEKSON, 2009, p. 116). Não será todo fã-leitor que, após ler uma *fanfiction*, se disporá a deixar um comentário para o *ficwriter*, a escrever uma recomendação, ou mesmo a marcar a história como favorita. Apesar disso, o trabalho do fã-escritor ainda é recompensado por outros leitores que oferecem essa retribuição. Assim, muitas vezes, a reciprocidade não acontece de indivíduo para indivíduo, mas da comunidade para o indivíduo. Essa expectativa de retribuição comunitária é uma parte integral do sistema econômico das comunidades de fãs e é o que promove coesão social em seu interior, uma vez que

quando a dádiva move em um círculo, ninguém a recebe da mesma pessoa para a qual ele a dá... Quando eu dou para alguém de quem eu não recebo (e no entanto, eu mesmo assim recebo em um outro lugar), é como se a dádiva virasse uma esquina antes de retornar a mim. Eu tenho que dar cegamente... Quando a dádiva se move em um círculo, seu movimento está além do controle do ego pessoal, então o portador deve ser uma parte do grupo e cada doação é um ato de fé social (HYDE, 1979 apud TURK, 2014, *online*).

Desse modo, mesmo os indivíduos que não produzem conteúdo diretamente ainda fazem parte da cultura participativa e da economia da comunidade, sendo parte integral de seu funcionamento. O valor da dádiva nas comunidades de fãs está no fato de que elas “são desenhadas para criar e cementar uma estrutura social” (HELLEKSON, 2009, p. 115), mas esse papel só se

concretiza quando os “presentes” oferecidos ao *fandom* são aceitos, ou, em outras palavras, utilizados. Conforme Turk argumenta,

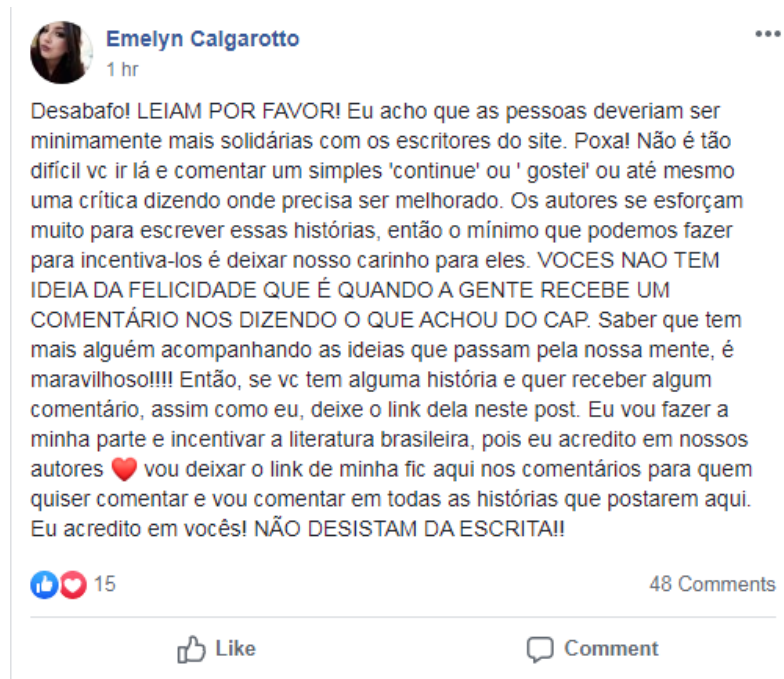
nós fãs podemos escrever histórias ou ensaios ou fazer vídeos ou arte porque sentimos uma pulsão interna para fazê-lo, mas nós os distribuímos para que outros fãs leiam e assistam. É difícil imaginar fãs mantendo um arquivo ou desenhando novos *softwares* de produção de vídeos simplesmente por fazê-lo ou mesmo para uso exclusivamente pessoal; fãs fazem essas coisas para que outros fãs a usem. O uso é, portanto, o sinal mais claro de que uma dádiva foi aceita. (TURK, 2014, *online*)

Nesse sentido, os leitores têm um papel fundamental na construção dos autores de *fanfiction*. Não somente eles oferecem contribuições a partir de críticas construtivas feitas nos comentários e contribuem para a continuidade da história ao manter o autor motivado, como também dão razão à própria existência do autor como tal. *Fanfics* são escritas para serem lidas por outros fãs, e talvez essa seja a principal motivação para essa prática de escrita, possuindo uma força muito maior do que o mero desejo de homenagear os produtos culturais de que se é fã<sup>83</sup>. É isso o que justifica a ênfase dos *ficwriters* em pedir por comentários como forma de retribuição pelo tempo que investem na escrita de suas histórias, como exemplificado na postagem reproduzida na figura 22 abaixo:

Figura 22 – Postagem de uma *ficwriter* no grupo do *Nyah!Fanfiction* do Facebook pedindo que os leitores deixem comentários nas histórias que leem

---

<sup>83</sup> Observe-se que esta é uma afirmação meramente especulativa. Durante a observação participativa, não encontramos dados que pudessem corroborar ou refutar essa hipótese. Assim, seria necessária a realização de outra pesquisa para averiguar as (provavelmente múltiplas) motivações que levam os fãs-escritores a se dedicarem à *fanfiction*.



Fonte: Grupo oficial do *Nyah!Fanfiction* no Facebook. (Disponível em: <[facebook.com/groups/103030110037641/?epa=SEARCH\\_BOX](https://facebook.com/groups/103030110037641/?epa=SEARCH_BOX)>. Acesso em: 31 mar. 2020.)

Os leitores têm um papel essencial na construção do autor de *fanfiction* também no que diz respeito à sua legitimação e ao estabelecimento de sua posição, i.e., de seu status na comunidade. Um aspecto peculiar das comunidades digitais é que elas apresentam marcadores sistemáticos claros dos níveis de capital social dos indivíduos. Através da quantidade de *likes*, seguidores, compartilhamentos e afins, é possível medir o grau de popularidade de um usuário, e, tendo em vista que a popularidade é um dos principais valores que movimentam a economia da dádiva em comunidades *online*, esses marcadores são tomados como um indicativo do sucesso de um indivíduo, de uma página ou de uma publicação (ESPINDOLA, 2015). Assim, os autores de *fanfiction* dependem diretamente da reação dos leitores (i.e., da retribuição da dádiva) para a delimitação de sua posição na comunidade e na hierarquia nela estabelecida (cf. item 4.1.5).

Na comunidade do *Nyah!Fanfiction*, o leitor pode apresentar essa retribuição ao autor de diferentes maneiras. Em primeiro lugar, têm-se os comentários, chamados na plataforma de *reviews* (“resenhas”), os quais são a forma mais direta de contato entre autor e leitor. O conteúdo dos *reviews* varia muito (ALVES; LIMA, 2016), mas em geral, eles apresentam as reações dos leitores

aos acontecimentos retratados nas histórias. Também podem incluir pedidos dos leitores e, em casos mais raros, dicas e sugestões de melhorias para os autores.

O *Nyah!Fanfiction* apresenta, ainda, uma ferramenta que contribui para expandir a circularidade da dádiva, permitindo que o autor da *fanfiction* ofereça uma nova retribuição ao leitor. Na plataforma, o autor pode marcar com uma estrela, a seu critério, o melhor comentário de cada capítulo da história. A partir daí, os usuários que tiverem deixado o maior número de comentários marcados pelos autores como “melhores” têm seus perfis apresentados num lugar de destaque na página inicial do website, na coluna intitulada “melhores leitores da semana”. Dessa forma, “o dispositivo retorna para o leitor [...] a chance de ter seu perfil divulgado e acessado por outros usuários” (ALVES; LIMA, 2016, p. 14).

Há outras duas formas de os leitores do *Nyah!Fanfiction* retribuírem o esforço do autor: adicionando a história às suas listas de favoritas e/ou de acompanhamentos. Ao optar por acompanhar uma história, o leitor será notificado sempre que o autor fizer uma atualização, o que ajuda a evitar que ele perca novos capítulos. Mas além disso, sua imagem de perfil aparecerá na página principal da *fanfiction*, abaixo das imagens de perfil dos fãs que marcaram a história como favorita (vide figura 23). Desse modo, quanto mais favoritos e acompanhamentos uma *fanfic* acumular, mais atraente ela parecerá para leitores em potencial. Além de aparecerem na página da história, os números de favoritos e de acompanhamentos aparecem também na página de busca do site, funcionando como um indicativo da popularidade da história e, frequentemente, guiando a escolha de fãs-leitores que buscam novas *fanfictions* para ler.

Figura 23 – Exemplo de como a quantidade de favoritos e de acompanhamentos é exibida na página principal de uma *fanfiction* no site do *Nyah!Fanfiction*

### Favoritaram esta história



### Estão acompanhando



Fonte: Nyah!Fanfiction. (Disponível em: <[https://fanfiction.com.br/historia/462587/Haru\\_no\\_Tenshi](https://fanfiction.com.br/historia/462587/Haru_no_Tenshi)>. Acesso em: 12 fev. 2021.)

Finalmente, uma última forma de os *ficreaders* do *Nyah!Fanfiction* contribuírem para o estabelecimento da popularidade de uma história e, indiretamente, do autor de *fanfiction*, são as recomendações, que são uma espécie de resenha que um leitor pode escrever para elogiar uma história e têm função similar aos comentários de figuras de autoridade que costumam ser colocados nas contracapas de livros que circulam no mercado editorial. Nesse sentido, “seu propósito é o de convencer e atrair os demais membros a tornarem-se leitores de uma determinada história. Pode-se entender a recomendação como uma espécie de publicidade internamente desenvolvida para os propósitos comunicativos da comunidade” (ALVES; LIMA, 2016, p. 30).

Figura 24 — Exemplo de uma recomendação publicada na plataforma do *Nyah!Fanfiction*

## Recomendam a leitura



Não tem como descrever o quão boa essa fic é. Cada capítulo é uma emoção nova, é um sentimento novo, a cada frase que é lida a vontade de continuar lendo só aumenta. E a autora então, nem se fala, tem mãos de anjo. Escreve maravilhosamente bem, o que deixa a coisa ainda mais perfeita. A história é ótima e não deixa nada a desejar. E saiba que quando acabar a fic terminar, eu terei o prazer de ler de novo e de novo e de novo. Também ficarei no aguardo de uma continuação, quem sabe. Até porque uma história boa assim, merece uma continuação! Parabéns pela fic e parabéns pelo talento Nota miiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii ♥

Fonte: Nyah!Fanfiction. (Disponível em: <[https://fanfiction.com.br/historia/158525/Filha\\_da\\_Fama/](https://fanfiction.com.br/historia/158525/Filha_da_Fama/)>. Acesso em: 12 fev. 2021.)

As recomendações se diferenciam dos *reviews* (comentários comuns) em três aspectos. Em primeiro lugar, recomendações são sempre elogiativas, ao passo que os *reviews* podem também apresentar críticas (construtivas ou não) e tecer comentários negativos a respeito das histórias. Além disso, os *reviews* são exibidos em uma página própria e ficam “escondidos” por trás de um *hyperlink* que leva a essa página, ou seja, eles só serão vistos por usuários que quiserem acessá-los. As recomendações, por outro lado, são exibidas na página principal da história, em lugar de destaque, e estão visíveis a todos os usuários que se interessarem em saber mais sobre a *fanfic*. Finalmente, as recomendações são distintas dos *reviews* porque não são postadas automaticamente. Ao escrever um comentário em uma história, tudo o que um leitor precisa fazer é clicar em “enviar”, e seu comentário é imediatamente inserido na página de comentários da história. A recomendação, porém, após ser enviada para o sistema, precisa passar por um processo de moderação, durante o qual os moderadores da comunidade “certificam se não há *spoilers* no texto ou quaisquer conteúdos ofensivos que violem as regras de conduta do website”<sup>84</sup> (ALVES; LIMA, 2016, p. 30).

<sup>84</sup> “*Spoiler*”, do inglês *spoil*, “estragar”, é um termo que se refere a quaisquer comentários que revelem pontos importantes de uma narrativa, prejudicando a experiência de uma pessoa que poderia estar tendo contato com ela pela primeira vez.

Devido principalmente a essa barreira de publicação e ao local de destaque que ocupam nas páginas das histórias, as recomendações são o tipo de retorno mais valorizado pelos autores da comunidade e, ao mesmo tempo, o tipo menos frequente (ALVES; LIMA, 2016). Por essa razão, possuir uma grande quantidade de recomendações é um indicativo forte da popularidade de uma história e é um fator importante em sua avaliação por leitores em potencial. Assim, as recomendações possuem um grande valor no modelo econômico da comunidade do *Nyah!Fanfiction*.

São diversas as formas, portanto, pelas quais os leitores e os demais membros da comunidade contribuem para a construção do autor de *fanfiction*. Nesse sentido, é seguro afirmar que o autor de *fanfiction* não corresponde diretamente a um autor-pessoa (BAKHTIN, 2010), indivíduo externo aos textos e ao campo discursivo da *fanwriting*, mas se caracteriza como uma construção discursiva coletiva, ancorada num modelo cultural e econômico próprio das comunidades de fãs online.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo autoral tem passado por contínuas alterações, adaptando-se às tecnologias disponíveis e aos interesses envolvidos na produção textual (CHARTIER, 1998; MARTINS, 2012). O advento da internet e das demais tecnologias de informação e comunicação tem sido, portanto, a principal causa para as modificações desse processo nas últimas décadas, e ao que tudo indica, as mudanças nos paradigmas culturais (JENKINS, 2006a, 2006b, 2013) e econômicos (COCCO; VILARIM, 2009a, 2009b; LIMA et. al., 2009) que as acompanham continuarão a impulsionar esse fenômeno, caracterizado sobretudo por uma dissolução da figura do autor e por um processo de escrita aberto e compartilhado (CHARTIER, 1998; MARTINS, 2012).

A autoria pode se realizar, então, em uma multiplicidade de modelos autorais, a depender dos contextos e das condições de produção. Nesse contexto, eu me dispus<sup>85</sup>, neste trabalho, a analisar o modelo autoral específico constituído em torno da prática de escrita de *fanfiction* e a propor uma abordagem teórica capaz de compreendê-lo. Tal objetivo, evidentemente, não surgiu de forma aleatória, mas foi motivado por minha trajetória pessoal tanto no campo acadêmico quanto, sobretudo, no campo da *fanwriting*. Os fãs escritores e leitores de *fanfiction* não necessariamente buscam ou desejam um reconhecimento acadêmico. Suas reivindicações políticas, sociais etc. se concentram muito mais na busca pela liberdade criativa e de expressão e pelo direito de receber créditos (reconhecidos por seus pares) pelos trabalhos que desempenham.

A comunidade científica, no entanto, impõe expectativas diferentes. A ciência almeja sempre expandir o conhecimento da humanidade acerca dos objetos que a rodeiam, quaisquer que eles sejam. É natural, portanto, que um membro do campo acadêmico, ao se deparar com um objeto ou, mais comumente, com uma faceta de um objeto que ainda não tenha sido explorada, sinta-se irremediavelmente compelido a estudá-la. Foi esse sentimento que motivou o meu desejo de aprofundar as minhas pesquisas acerca do campo discursivo da *fanwriting*. Esta dissertação, portanto, é o resultado de uma tentativa de criar uma ponte, de unir as expectativas dos dois campos discursivos aos quais pertencço. Como cientista, é uma busca pelo conhecimento que me impele.

---

<sup>85</sup> Nestas considerações finais, optei por retomar a escrita na primeira pessoa do singular, a fim de resgatar a pessoalidade de meu envolvimento com o objeto e com a pesquisa.



Como *ficwriter*, é o desejo, sempre pessoal, de apresentar nosso trabalho ao mundo e de ver a *fanfiction* reconhecida como forma legítima de expressão e criação.

Com esse propósito, optei por me alinhar à perspectiva de Foucault (2009, 2008, 1999), que considera a função-autor um elemento fundamentalmente discursivo, por considerá-la mais pertinente às análises que pretendia empreender. Assim, a partir das leituras dos textos em que o autor discorre sobre esse objeto, elenquei quatro categorias em torno das quais concentrar meus esforços de estudo: atribuição, apropriação, construção e posição. Convém, portanto, retomá-las agora, a fim de verificar e sintetizar o que pude observar em cada um desses eixos.

A ATRIBUIÇÃO da autoria assume diferentes formas em diferentes campos discursivos. Em alguns campos, como o campo acadêmico, a atribuição autoral é considerada um elemento essencial dos textos, tendo forte impacto sobre a maneira como eles são recebidos pela comunidade. Em outros, como no da publicidade, por exemplo, a atribuição não é tão importante, visto que os autores procuram “apagar-se” do texto para dar destaque à coletividade representada pela “marca”, isto é, pela empresa que comercializa os produtos ou serviços que se procura vender.

No campo da *fanwriting*, os textos são atribuídos simultaneamente a duas figuras autorais distintas: o *autor da obra de referência* e o *autor da fanfiction*. Os fãs-escritores são obrigados pelas normas da comunidade a atribuir aos autores da obra de referência os devidos créditos pelos elementos que foram “emprestados” de suas obras, através dos *disclaimers*, uma espécie de “aviso legal” postado na página principal da história. Em contrapartida, os *ficwriters* têm seus textos protegidos também pelas normas da comunidade, que coíbem a cópia de uma *fanfiction* por terceiros, prática considerada “plágio” pelos membros da comunidade. Assim, através desses mecanismos discursivos e de uma atualização discursiva das noções de “originalidade” e “plagiato”, as duas figuras autorais dividem a propriedade sobre os textos.

É preciso enfatizar, ainda, que essas duas figuras exercem a função-autor no interior de um modelo hierárquico no qual a autoridade do autor da obra de referência se sobrepõe à do autor do *fanfiction*. Além de ter que atribuir os créditos devidos ao autor da obra de referência, o fã-escritor estará sempre submetido ao “cânone” por ele construído. Ainda que conteste e subverta elementos desse cânone, o *ficwriter* deve ao menos reconhecer que sua história não existiria se não fosse pela inspiração advinda dele (STEIN; BUSSE, 2009).

O termo “APROPRIAÇÃO”, em Foucault (1999), refere-se ao mesmo tempo à questão da propriedade que o autor exerce sobre o discurso e às responsabilidades que, por conseguinte, lhe são atribuídas. No campo da *fanwriting*, portanto, o autor da obra de referência e o autor da *fanfiction* dividem a propriedade sobre os textos e discursos. No entanto, eles não dividem igualmente a responsabilidade por eles. Na verdade, embora assuma a propriedade apenas parcial sobre o discurso, o autor da *fanfiction* deve arcar com a responsabilidade total pelo conteúdo das histórias. Essa responsabilização assume dimensões jurídicas, como apontado pelos textos regulamentários da comunidade, mas também dimensões sociais, a partir das crescentes expectativas da comunidade de que o autor da *fanfiction* esteja atento às questões e às demandas sociais mais amplas, que ultrapassam os limites das comunidades de fãs.

Nesse sentido, podemos questionar o que compensaria essa assimetria. O que leva um fã a aceitar a responsabilidade total por um texto/discurso cuja propriedade assume apenas parcialmente? Infelizmente, durante o período de observação participativa, não emergiram dados que me permitissem responder a essa pergunta. Seria necessário, provavelmente, indagar diretamente aos fãs escritores de *fanfiction*, para então buscar compreender suas motivações. Essa seria, na verdade, uma temática deveras interessante para futuros esforços de pesquisa voltados para a autoria no campo da *fanwriting*.

De todo modo, as formas de responsabilização do autor de *fanfiction* observadas nas comunidades de *fanwriting* abrem o terreno para a discussão acerca das múltiplas contribuições da comunidade para a própria CONSTRUÇÃO dessa figura autoral. Como vimos, não existe uma instituição formal responsável pela formação dos autores de *fanfiction*. Apesar disso, a comunidade, regida pelos princípios da cultura participativa (JENKINS, 2013, 2006a, 2006b), oferece incontáveis aberturas para momentos de mentoria informal a partir dos quais os fãs-escritores auxiliam uns aos outros no desenvolvimento de suas práticas de escrita. Além disso, a economia da dádiva (COCCO; VILARIM, 2009a, 2009b; LIMA et. al., 2009), modelo econômico predominante nas comunidades de fãs (TURK, 2014; HELLEKSON, 2009), produz uma forte interdependência entre os membros da comunidade, de forma que todos contribuem, direta ou indiretamente, na execução das tarefas uns dos outros.

Nesse cenário, destaca-se o papel dos leitores de *fanfiction*, que não apenas contribuem com comentários e outras formas de *feedback*, mantendo os autores motivados, como também dão razão

à própria existência dos autores de *fanfiction* como tal, uma vez que as *fanfics* são textos escritos para serem compartilhados no interior de uma economia baseada na troca e na retribuição de “presentes”.

Dessa forma, concluímos que o autor de *fanfiction* não corresponde exatamente a um indivíduo, mas é uma função discursiva de construção essencialmente colaborativa, pertinente ao modelo cultural e econômico vivenciado nas comunidades de fãs. Nesse cenário, o processo autoral se destaca por sua natureza aberta e pelas formas como ele é compartilhado com a comunidade, que contribui indiretamente sobre os textos através de diversos mecanismos, alguns dos quais só podem ser verificados no campo da *fanwriting*, devido à natureza das relações sociais ocorridas em seu interior.

Finalmente, faz-se necessário discutir a questão da POSIÇÃO do autor de *fanfiction* na comunidade e na sociedade. Eu não instituí uma seção no texto exclusiva para essa discussão. Em vez disso, optei por inclui-la ao longo de todo o texto, devido às múltiplas questões que ela suscita. Em primeiro lugar, conforme discutido no capítulo 2, é preciso considerar a extrema permeabilidade (BOURDIEU, 1996) das fronteiras do campo da *fanwriting*. Essa característica faz com que em tese, qualquer indivíduo possa se tornar um autor de *fanfiction*, com poucos requisitos a serem cumpridos para sua entrada no campo. Por isso, essa posição é frequentemente ocupada por membros de grupos sociais marginalizados, que encontram na *fanwriting* um espaço seguro e acolhedor para se expressar, dialogar com pares e compartilhar suas produções. Contudo, os diversos estigmas que esses grupos sociais carregam, associados aos múltiplos preconceitos existentes em relação aos fãs de produtos da indústria do entretenimento, resultam na marginalização também dos fãs escritores de *fanfiction*, que são, eles mesmos, vítimas de diversos preconceitos sociais (JENSON, 1992; STANFILL, 2011; GATSON; REID, 2011; BUSSE, 2013; GRAZIE S., 2019). Infelizmente, portanto, os autores de *fanfiction* continuam ocupando uma posição marginalizada na sociedade geral.

No interior das comunidades de *fanwriting*, os autores de *fanfiction* também estão sujeitos à hierarquização. Além da hierarquia existente entre autor da obra de referência e autor de *fanfiction*, já discutida, há ainda os diversos fatores de hierarquização existentes entre os autores de *fanfiction*, estabelecidos pela distribuição do capital social (ESPINDOLA, 2015) no interior da comunidade. Em parte, esse capital social depende das funções exercidas pelos usuários na

plataforma. Por exemplo, os administradores e moderadores da comunidade gozam de maior autoridade e, portanto, de maior capital social. Porém, outras formas de capital social são construídas independentemente dessas funções e dependem do desempenho das histórias publicadas pelos autores. Nesse sentido, os leitores têm um papel fundamental na distribuição do capital social na comunidade e, por conseguinte, na construção da reputação e no estabelecimento da posição do autor de *fanfiction* na comunidade.

A partir dessas discussões, apoiadas nos dados que coletei durante o período de observação participativa, espero ter apresentado um panorama suficientemente amplo do modelo autoral presente nas comunidades de *fanfiction*. Evidentemente, sei que não é possível esgotar todas as discussões passíveis de serem desenvolvidas em torno desse objeto. Em primeiro lugar, porque, como vimos, os modelos autorais estão em constante mudança, de forma que qualquer esforço de pesquisa pode apenas capturar um estado do objeto, traçando um retrato momentâneo de seus contornos.

Além disso durante a realização desta pesquisa, diversas questões foram suscitadas, mas os limites de tempo e de espaço não me permitiram abordá-las nesta dissertação. Basta que lembremos, por exemplo, a opção teórica que forçosamente tive que fazer entre as perspectivas de Bakhtin, Barthes e Foucault. Ao optar por uma delas, é claro, renunciei a inúmeros caminhos de pesquisa que ainda se mantêm abertos, esperando por alguém que os decida explorar, e que certamente nos permitiriam vislumbrar muitas outras facetas do objeto que procurei investigar, que permaneceram ocultas a mim.

Além disso, o próprio campo discursivo da *fanwriting* está também sofrendo constantes alterações. Durante o período de desenvolvimento da pesquisa, por exemplo, deparei-me com um dado que em muito me surpreendeu: uma prática de venda de *fanfictions*<sup>86</sup>, que ocorre a partir da encomenda, por parte de fãs-leitores, de histórias personalizadas, a serem confeccionadas sob medida por um fã-escritor, mediante pagamento monetário. Essa prática, inteiramente nova para mim<sup>87</sup>, aponta para uma transformação nos valores fundamentais do campo da *fanwriting*, que, conforme eu e outros pesquisadores da área (VARGAS, 2015; LUIZ, 2008a, 2008b; PADRÃO,

---

<sup>86</sup> Chamada normalmente de “*comissions*” (do inglês “comissões”) ou, mais raramente, simplesmente de “encomendas”.

<sup>87</sup> Porém verificada em um número surpreendente de ocorrências durante o período de observação participativa da pesquisa.

2007; STEIN; BUSSE, 2009 etc.) vimos sustentando, em geral rejeita veementemente a obtenção de lucro econômico a partir da produção de *fanfictions*, como forma de manter as complexas operações discursivas que dão sustentação à prática de escrita de *fanfics*. Essa prática precisa ainda ser investigada mais a fundo, porque aponta para uma alteração substancial no campo discursivo da *fanwriting*. É preciso investigar que discursos têm intervindo nessa modificação e o que ela pode indicar a respeito do futuro das práticas de leitura e escrita de *fanfiction* no Brasil e no mundo. Essa foi mais uma discussão, porém, que tive que deixar para a posteridade, devido, novamente, aos limites de tempo e de espaço.

Permanecem abertos, portanto, muitos caminhos para futuras pesquisas a respeito da *fanwriting* e da autoria em *fanfiction*. Este trabalho é um começo, que eu espero que seja compreendido como tal — como um princípio, e não um fim. Que ele possa servir de inspiração e de apoio para o desenvolvimento de pesquisas futuras e contribuir, enfim, para despertar o interesse da comunidade científica brasileira para o estudo do fascinante universo da *fanfiction*.

## REFERÊNCIAS DOS DADOS DA PESQUISA

NYAH!FANFICTION. **Ajuda > Como classificar corretamente o gênero da minha história?** Nyah!Fanfiction. s.d.a. Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/ajuda/5248/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

NYAH!FANFICTION. **Regras de Envio.** Nyah!Fanfiction. 2015. Disponível em: <[https://fanfiction.com.br/pagina/9/regras\\_de\\_envio](https://fanfiction.com.br/pagina/9/regras_de_envio)>. Acesso em: 13 jul. 2020.

NYAH!FANFICTION. **Regras de Conduta.** Nyah!Fanfiction. 2013. Disponível em: <[https://fanfiction.com.br/pagina/21/regras\\_de\\_conduta](https://fanfiction.com.br/pagina/21/regras_de_conduta)>. Acesso em: 29 ago. 2020.

NYAH!FANFICTION. **Termos de Uso e Política de Privacidade.** Nyah!Fanfiction. s.d.b. Disponível em: <[https://fanfiction.com.br/pagina/22/termos\\_de\\_uso](https://fanfiction.com.br/pagina/22/termos_de_uso)>. Acesso em: 29 ago. 2020.

NYAH!FANFICTION. **Um pouco mais sobre o Nyah!Fanfiction.** Nyah!Fanfiction. s.d.c. Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/imprensa>>. Acesso em: 22 set. 2020.

NYAH!FANFICTION. **Um novo site está chegando!** Nyah!Fanfiction. 2019. Disponível em: <[https://fanfiction.com.br/noticia/279/um\\_novo\\_site\\_esta\\_chegando\\_atualizado\\_0505/](https://fanfiction.com.br/noticia/279/um_novo_site_esta_chegando_atualizado_0505/)>. Acesso em: 13 jul. 2019.

NYAH!FANFICTION. **Novo site: primeira fase e o início de uma nova era.** Nyah!Fanfiction. 2020a. Disponível em: <[https://fanfiction.com.br/noticia/280/novo\\_site\\_primeira\\_fase\\_e\\_o\\_inicio\\_de\\_uma\\_nova\\_era/](https://fanfiction.com.br/noticia/280/novo_site_primeira_fase_e_o_inicio_de_uma_nova_era/)>. Acesso em: 04 jun. 2020.

NYAH!FANFICTION. **Vocês já podem usar o novo site (mas ainda não está pronto).** Nyah!Fanfiction. 2020b. Disponível em: <[https://fanfiction.com.br/noticia/281/voces\\_ja\\_podem\\_usar\\_o\\_novo\\_site\\_mas\\_ainda\\_ao\\_esta\\_pronto/](https://fanfiction.com.br/noticia/281/voces_ja_podem_usar_o_novo_site_mas_ainda_ao_esta_pronto/)>. Acesso em: 24 set. 2020.

NYAH!FANFICTION. **Seja um beta reader.** Nyah!Fanfiction. 2020c. Disponível em: <[https://fanfiction.com.br/liga\\_dos\\_betas/pagina/32/Seja\\_um\\_beta\\_reader/](https://fanfiction.com.br/liga_dos_betas/pagina/32/Seja_um_beta_reader/)>. Acesso em: 16 fev. 2021.

NYAH!FANFICTION. **Nyah! Fanfiction (Oficial): Group Rules by Admins**. Nyah!Fanfiction. s.d.d. Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/103030110037641/about>>. Acesso em: 29 set. 2020.

NYAH!FANFICTION. **Adicionar História**. Nyah!Fanfiction. s.d.e. Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/stories.php?action=newstory>>. Acesso em: 13 jan. 2021.

NYAH!FANFICTION. **Aulas de Português**. Nyah!Fanfiction. s.d.f. Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/aulas.php>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

SPIRIT FANFICS. **FAQ Como atribuir os gêneros da Fanfic?** Spirit Fanfics e Histórias. s.d. Disponível em: <<https://www.spiritfanfiction.com/faq/como-atribuir-os-generos-da-fanfic>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

SPIRIT FANFICS. **Sobre o Spirit Fanfics e Histórias**. Spirit Fanfics e Histórias. 2018. Disponível em: <<https://www.spiritfanfiction.com/sobre>>. Acesso em: 03 mar. 2020.

SPIRIT FANFICS. **Diretrizes de Conteúdo**. Spirit Fanfics e Histórias. 2020. Disponível em: <<https://www.spiritfanfiction.com/diretrizes>>. Acesso em: 04 mar. 2020.

SPIRIT FANFICS. **Informações: anuncie**. Spirit Fanfics e Histórias. 2017. Disponível em: <<https://www.spiritfanfiction.com/informacoes/anuncie>>. Acesso em: 23 set. 2020.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Ludmilla M.; LIMA, Sostenes C. de. Análise da comunidade discursiva leitora e escritora de fanfictions. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO, ENSINO E EXTENSÃO DO CCSEH – SEPE, 2016, Anápolis. Anais do SEPE. Disponível em: <<https://www.anais.ueg.br/index.php/sepe/article/view/7037>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BARROS, Mayara; ESCALANTE, Pollyana. Fanfics interativas: explorando práticas de criação narrativa no fandom. In: COLÓQUIO MÍDIA, COTIDIANO E PRÁTICAS LÚDICAS, n. 1, 2017, Universidade Federal Fluminense. **Anais do I Colóquio Mídia, Cotidiano e Práticas Lúdicas**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2018. p. 123-138.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Brasília: Editora Brasiliense. 1988. p. 66-71.

BLOOM, H. **The anxiety of influence: a theory of poetry**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 1997.

BONNAUD, Pierre-Marie. **Pierre Bourdieu et le concept de champ littéraire**. Research Gate. 2012. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/267390009\\_Pierre\\_Bourdieu\\_et\\_le\\_concept\\_de\\_champ\\_litteraire](https://www.researchgate.net/publication/267390009_Pierre_Bourdieu_et_le_concept_de_champ_litteraire)>. Acesso em: 27 fev. 2020.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. Postulados do paradigma interpretativista. In: \_\_\_\_\_. **O professor pesquisador**. São Paulo: Parábola, 2008. p. 31-40.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1985.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. In: \_\_\_\_\_. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003. p. 119-126.



BRITO, Lucas Alves de. *Sample Hunters: uma netnografia sobre as práticas comunicacionais da subcultura dos fãs da música sampleada nas comunidades virtuais WhoSampled e Sample Spotters*. 2019. 256 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Informação e Comunicação, Universidade Federal de Goiás, 2019.

BUSSE, Kristina. Geek hierarchies, boundary policing, and the gendering of the good fan. **Participation: Journal of Audience & Reception Studies**, Newcastle Upon Tyne, v. 10, n. 1, p. 73-91, maio. 2013.

CAMARGO, Ana Rosa L.; ABREU, Ana Silvia. Escrita sobre escrita: fanfics e processo de autoria. In: COLÓQUIO DA ALED-BRASIL, n. 5, 2014, São Carlos-SP. **Anais do V Colóquio da ALED-Brasil: Análise do Discurso: novos canteiros de trabalho?** São Carlos: Universidade de São Carlos, 2014, p. 1-9. Disponível em: <<http://www.revistaaledbr.ufscar.br/index.php/revistaaledbr/article/view/80>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

CAVALCANTI, Larissa. Leitura nos gêneros digitais: abordando as *fanfics*. In: SIMPÓSIO HIPERTEXTO E TECNOLOGIAS NA EDUCAÇÃO, n. 3, 2010. **Anais Eletrônicos do 3º Simpósio Hipertexto e Tecnologias na Educação: redes sociais e aprendizagem**. Disponível em: <<http://nehte.com.br/simposio/anais/simposio2010.html>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

CAVALHEIRO, Juciane dos S. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. **SIGNUM**, Londrina, v. 2, n. 11, p. 67-81, dez. 2008.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CHIZZOTTI, Antonio. A pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais: evolução e desafios **Revista Portuguesa de Educação**, Braga, v. 16, n. 2, p. 221-236, 2003.

CLEMENTE, Bianca J. B. A cultura participativa e as práticas de letramentos de fãs de ficção: uma investigação empírica. **Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, v. 11, n. esp. 3, p.1710-1726, 2016.

COCCO, Giuseppe; VILARIM, Gilvan. O capitalismo cognitivo em debate. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v.5, n.2, p. 148-151, set. 2009a.

COCCO, Giuseppe; VILARIM, Gilvan. Trabalho imaterial e produção de software no capitalismo cognitivo. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v.5, n.2, p. 173-190, set. 2009b.

COSTA, Patrícia da S. C.; REATEGUI, Eliseo B. Oportunidades de letramento através de mineração textual e produção de Fanfictions. **RBLA**, Belo Horizonte, v. 12, n. 4, p. 835-859, 2012.

DIAS, Reinildes. Multimodalidade e multiletramento: novas identidades para os textos, novas formas de ensinar inglês. In: SILVA, Kleber A. da; ARAÚJO, Júlio. (Orgs.) **Letramentos, discursos midiáticos e identidades**: novas perspectivas. Campinas: Pontes Editores, 2015. p. 305-325.

DICTIONARY.COM. **Definition of “geek”**. Dictionary.com. 2012. Disponível em: <<https://www.dictionary.com/browse/geek?s=t>>. Acesso em: 27 ago. 2020.

ESPINDOLA, Polianne M. Cultura de fãs e redes sociais: como a cultura participativa e o capital social atinge as organizações. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, n. 16, 2015, Joinville. **Anais do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul**, Joinville: Intercom — Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015. p. 1-15.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Coordenação da tradução e revisão técnica Izabel Magalhães. Brasília: UnB, 2001.

FÉLIX, Tamires C. O dialogismo no universo *fanfiction*: uma análise da criação de fã a partir do dialogismo bakhtiniano. **Revista Ao Pé da Letra**, publicação *online*, v. 10, n. 2, p. 119-133. 2008.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2009. p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola. 1999.

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. **Métodos de pesquisa para internet**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

FRANCELINO, Pedro F.; NASCIMENTO, Ilderlândio A. de A. Barthes, Foucault e Bakhtin: a noção de autor(ia). **Revista Língua & Literatura**, v. 17, n. 29, p. 58-77, dez. 2015.

GATSON, Sarah N.; REID, Robin Anne. Editorial: Race and ethnicity in fandom. **Transformative Works and Cultures**, n. 1, v. 8, 2011. Disponível em: <<https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/392>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

GRAZIE S. **As fanfics e o preconceito com as fanfiqueras**. Focus Fanfiction. 2019. Disponível em: <<https://focusfanfiction.com/as-fanfics-e-o-preconceito-com-as-fanfiqueras/>>. Acesso em: 03 mar. 2020.

GRINNELL COLLEGE. **Fandom and Participatory Culture**. Grinnell College. s. d. Disponível em: <<https://haenfler.sites.grinnell.edu/subcultural-theory-and-theorists/fandom-and-participatory-culture/>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

HELLEKSON, Karen. A Fannish Field of Value: Online Fan Gift Culture. **Cinema Journal**, v. 48, n. 4, p. 113-118. 2009.

JENKINS, Henry. **Jenkins on Collective Intelligence and Convergence Culture**. New Learning. 2006a. Disponível em: <[newlearningonline.com/literacies/chapter-1/jenkins-on-collective-intelligence-and-convergence-culture](http://newlearningonline.com/literacies/chapter-1/jenkins-on-collective-intelligence-and-convergence-culture)>. Acesso em: 19 ago. 2019.

JENKINS, Henry. **Jenkins on Participatory Culture**. New Learning. 2006b. Disponível em: <[newlearningonline.com/literacies/chapter-7/jenkins-on-participatory-culture](http://newlearningonline.com/literacies/chapter-7/jenkins-on-participatory-culture)>. Acesso em: 19 ago. 2019.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2013.

JENKINS, Henry. "In My Weekend-Only World...": Reconsidering Fandom. In: \_\_\_\_\_. **Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture**. New York: Routledge, 1992. p. 277-287.

JENSON, Joli. Fandom as pathology: the consequences of characterization. In: LEWIS, Lisa A. (Org.) **The adoring audience: fan culture and popular media**. London and New York: Routledge, 1992. p. 9-29.

KOZINETS, Robert V. **Netnografia**: realizando pesquisa etnográfica online. Porto Alegre: Penso, 2014.

KOZINETS, Robert V. Utopian Enterprise: Articulating the Meanings of Star Trek's Culture of Consumption. **Journal of Consumer Research**. jan. 2001. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/267923074\\_Utopian\\_Enterprise\\_Articulating\\_the\\_Meaning\\_of\\_Star\\_Trek%27s\\_Culture\\_of\\_Consumption](https://www.researchgate.net/publication/267923074_Utopian_Enterprise_Articulating_the_Meaning_of_Star_Trek%27s_Culture_of_Consumption)>. Acesso em: 08 set. 2020.

KOZINETS, Robert V. "I Want To Believe": A Netnography of The X-Philes' Subculture of Consumption. **Advances in Consumer Research**, v. 24, n. 1, p. 470-475. 1997.

LACHEV, Anik. Fan fiction: a genre and its (final?) frontiers. **Get a life?: fan cultures and contemporary television**, s.l. v. 25, f.1, p. 83-94. 2005. Disponível em: <<http://cinema.usc.edu/>>. Acesso em: 02 out. 2014.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. **Trabalho imaterial**: formas de vida e produção de subjetividade. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LIMA, Clóvis R. M. et. al. Trabalho imaterial, produção cultural colaborativa e economia da dádiva. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v.5, n.2, p. 158-172, set. 2009.

LUIZ, Lucio. *Fan fictions* de Super-heróis das HQs: Intertextualidade e Pastiche. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, n. 31, Natal. **Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Natal: Intercom, 2008a. Recurso *online*.

LUIZ, Lucio. **A expansão da cultura participatória no ciberespaço**: fanzines, *fan fictions*, *fan films* e a "cultura de fã" na internet. 2008b. Disponível em: <[https://www.academia.edu/3258029/A\\_expans%C3%A3o\\_da\\_cultura\\_participat%C3%B3ria\\_no\\_ciberespa%C3%A7o\\_fanzines\\_fan\\_fictions\\_fan\\_films\\_e\\_a\\_cultura\\_de\\_f%C3%A3\\_na\\_internet](https://www.academia.edu/3258029/A_expans%C3%A3o_da_cultura_participat%C3%B3ria_no_ciberespa%C3%A7o_fanzines_fan_fictions_fan_films_e_a_cultura_de_f%C3%A3_na_internet)>. Acesso em: 13 jul. 2020.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. 3. ed. Campinas: Pontes, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. Campo discursivo: a propósito do campo literário. In: \_\_\_\_\_. **Doze conceitos em análise do discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. p. 49-62.

MARTINS, Beatriz Cintra. **Autoria em rede: um estudo dos processos autorais interativos de escrita nas redes de comunicação**. 2012. 155 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MIXER, Lindsay. “**And Then They Boned**”: **An Analysis Of Fanfiction And Its Influence On Sexual Development**. 2018. 94 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Sociologia) — Faculdade de Sociologia da Humboldt State University, Arcata (CA), 2018.

MOURA, Bruno Melo. **O Consumo Produtivo dos Fãs Brasileiros da National Football League (NFL): Uma Netnografia da interação virtual estabelecida a partir das transmissões nacionais dos jogos da principal liga de futebol americano do mundo**. 2018. 154 f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Programa de Pós-Graduação em Administração, Universidade Federal de Pernambuco, 2018.

OBSESSION\_INC. **Affirmational fandom vs. Transformational fandom**. Dreamwidth.org. 2009. Disponível em: <<https://obsession-inc.dreamwidth.org/82589.html>>. Acesso em: 26 ago. 2020.

PADRÃO, Márcio. Ascensão de uma subcultura literária: ensaio sobre a *fanfiction* como objeto de comunicação e sociabilização. **Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense**, s.l., s.n., out. 2007. Disponível em: < <http://www.uff.br/>>. Acesso em: 02 out. 2014.

POLIVANOV, Beatriz. Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia?: implicações dos conceitos. **Revista Esferas**, v. 2, n. 3, p. 61-71, jul./dez. 2013.

SACHS, Rafael S. **Incesto e fan fiction: entre interdito e transgressão**. 2019. 286 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

SOUZA, Andrey L. de; SILVA, Maria Clara da; SANTOS, Rayane Beatriz. *A fanfic e o Spirit Fanfic*: Algumas considerações sobre relações sociais, internet e potencialidade de uso das *fanfics* como recurso pedagógico. **Ensino em Re-Vista**, Uberlândia, v. 27, n. especial, p. 1405-1429. dez. 2020.

STANFILL, Mel. Doing fandom, (mis)doing whiteness: heteronormativity, racialization, and the discursive construction of fandom. **Transformative Works and Cultures**, n. 1, v. 8, 2011. Disponível em: <<https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/256>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

STEIN, Louisa; BUSSE, Kristina. Limit Play: Fan Authorship between Source Text, Intertext, and Context. **Popular Communication**, Mahwah, v. 7, n. 7, p. 192-207, 2009.

TURK, Tisha. Fan Work: Labor, worth, and participation in fandom's gift economy. **Transformative Works and Cultures**, n. 1, v. 14, 2014. Disponível em: <<https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/518>>. Acesso em: 25 ago. 2020.

TUSHNET, Rebecca. Legal Fictions: Copyright, Fan Fiction, and a New Common Law. **Loyola of Los Angeles Entertainment Law Review**, v. 17, n. 3, p. 651-686. 1997.

VARGAS, Maria Lucia B. **O fenômeno fanfiction**: novas leituras e escrituras em meio eletrônico. Passo Fundo: Editora da Universidade de Passo Fundo, 2015.