



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS ANGLO-GERMÂNICAS

AMANDA DE ALMEIDA ELEODORO

AS FUJOSHIS: GÊNERO E SEXUALIDADE NO FENÔMENO FANFICTION

RIO DE JANEIRO

2021

AMANDA DE ALMEIDA ELEODORO

AS FUJOSHIS: GÊNERO E SEXUALIDADE NO FENÔMENO FANFICTION

Monografia apresentada ao curso de Letras –
Português / Inglês da Universidade Federal do Rio
de Janeiro, como requisito final para obtenção do
título de bacharel em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Martha Alkimin de Araújo
Vieira

RIO DE JANEIRO

2021

E39f

Eleodoro, Amanda de Almeida As fujoshis: gênero e sexualidade no fenômeno fanfiction / Amanda de Almeida Eleodoro. -- Rio de Janeiro, 2021.

100 f.

Orientadora: Martha Alkmin de Araújo Vieira.

Trabalho de conclusão de curso (graduação)

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Bacharel em Letras: Português - Inglês, 2021.

1. Fanfiction. 2. Gênero. 3. Sexualidade. 4. Literatura. 5. Queer. I. Vieira, Martha Alkmin de Araújo, orient. II. Título.

AMANDA DE ALMEIDA ELEODORO

AS FUJOSHIS: GÊNERO E SEXUALIDADE NO FENÔMENO FANFICTION

Monografia apresentada como requisito final para
obtenção do título de bacharel em Letras -
Português/Inglês.

APROVADA EM: 01/12/2021

CONCEITO: 9,5

BANCA EXAMINADORA: GEORGINA DA COSTA MARTINS

Dedico este trabalho às mulheres que já escreveram, que escrevem e que ainda vão escrever. Dedico também às mulheres que já quiseram escrever, mas nunca tiveram coragem. Dedico às bravas e às covardes; às talentosas e às medíocres. Dedico a todas as mulheres que têm uma história para contar, sejam elas quem forem.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido possível sem as mulheres que me criaram. Por isso, agradeço primeiramente à minha mãe Sarita, à minha tia Talita, às minhas avós Glória e Aspasia, e a todas que vieram antes delas e de mim. Essas mulheres sempre me deram bons exemplos e fomentaram, na infância e na adolescência, a minha curiosidade e o meu desejo por leitura e escrita, que foi o que me trouxe até aqui. Agradeço também ao meu pai Marcus Vinícius e ao meu namorado Caio Everest, que também me apoiaram durante toda a graduação, seja com caronas, conselhos ou apenas um ouvido amigo para escutar minhas angústias ao longo do caminho. Gostaria também de agradecer à minha amiga Alessa Francine, que me ajudou muito na busca por alguém que me orientasse e ao longo da graduação como um todo.

Não poderia deixar de também registrar meu agradecimento à minha orientadora Martha Alkimin, que aceitou me acolher e me guiar com muita prontidão em um tema que é tão importante para mim. Sou grata também à Anélia Pietrani por ter me ouvido e auxiliado, e à Luisa Lima, que me deu tantas ideias e com quem tive conversas muito produtivas. Deixo aqui também minha profunda admiração pela professora Anne Jamison, da Universidade de Utah, a quem referencio neste trabalho e que conseguiu tirar um tempinho da sua agenda ocupada para me ajudar com dados de pesquisa, e por Abby Kirby, que me apresentou a um mundo até então inexplorado que me causou muita curiosidade.

Por fim, agradeço a todos os leitores das minhas *fanfictions*. Sem eles, eu não estaria onde estou hoje.

“E disse ainda: com que mais poderei comparar o Reino de Deus? É como o fermento que uma mulher pegou e escondeu em três porções de farinha, até tudo ficar fermentado.”

Mateus 13:33

RESUMO

Apesar de já existirem ao redor do mundo há muitas décadas, as *fanfictions* ainda geram controvérsias no meio acadêmico atual. Há poucas pesquisas acadêmicas sobre o assunto, e boa parte das que existem não se aprofunda nas questões de gênero e sexualidade, que são essenciais para a compreensão da força e da persistência por trás desse gênero literário. Este trabalho, portanto, tem como objetivo lançar um novo olhar para as *fanfictions*, considerando-as como um tipo de literatura marginal suplente de uma demanda que há muito assola o mercado literário: a escassez de narrativas, personagens e experiências *queer* com as quais o público-alvo possa verdadeiramente se identificar.

Palavras-chave: fanfiction; gênero; sexualidade; queer; literatura

ABSTRACT

Although fanfiction has existed all around the world for decades now, it still causes controversy in the current academic midst. There is few academic research on the subject, and a good portion of it does not delve in too deeply on matters of gender and sexuality, which are essential to comprehend the strength and the persistence behind this literary genre. This work, therefore, aims to shine a new light on fanfiction, perceiving it as a type of marginal literature that supplies a demand which has loomed over the literary market for ages: the lack of queer narratives, characters, and experiences with which the targeted public can truly relate to.

Key words: fanfiction; gender; sexuality; queer; literature

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 — Postagem sobre a sensação de propriedade dos fãs sobre um personagem.....	21
Figura 2 — <i>Fanart</i> que retrata Sherlock Holmes e John Watson como um casal homoafetivo...	34
Figura 3 — <i>Thread</i> feita pela conta oficial da Netflix sobre filmes vistos em 2020.....	54
Figura 4 — Excerto de uma <i>threadfic</i> de <i>Boku no Hero Academia</i> (2014) no Twitter.....	56
Figura 5 — Exemplo 1/2 de <i>textfic</i>	76
Figura 6 — Exemplo 2/2 de <i>textfic</i>	76
Figura 7 — Exemplo de <i>textfic</i> escrita.....	77
Figura 8 — Excerto de <i>The Way You Used To Do</i> (2018) que demonstra o formato misto entre <i>textfic</i> e prosa.....	78

GRÁFICOS

Gráfico 1 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto ao gênero dos participantes.....	63
Gráfico 2 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto à idade dos participantes.....	64
Gráfico 3 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto à nacionalidade dos participantes.....	64
Gráfico 4 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto à orientação sexual e à identidade de gênero dos participantes.....	65
Gráfico 5 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto ao gênero preferido de <i>fanfic</i> dos participantes.....	66
Gráfico 6 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto à quantidade de tempo que os participantes leem <i>fanfics</i>	66

Gráfico 7 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto à orientação sexual e à identidade de gênero dos personagens lidos nas <i>fanfics</i>	67
Gráfico 8 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto ao aspecto <i>canon</i> da orientação sexual dos personagens de <i>fanfic</i>	68
Gráfico 9 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto à quantidade de tempo que os participantes escrevem <i>fanfic</i>	68
Gráfico 10 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto à orientação sexual e à identidade de gênero dos personagens escritos nas <i>fanfics</i>	69
Gráfico 11 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto ao aspecto <i>canon</i> da orientação sexual dos personagens de <i>fanfic</i>	70

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. A CRONOLOGIA <i>FUJOSHI</i>	24
I. Sherlock Holmes e Johnlock.....	26
II. <i>Star Trek</i> e Spirk.....	35
III. Harry Potter e <i>My Immortal</i>	43
IV. Minha mãe me vendeu para a banda <i>One Direction</i>	48
V. Amor em 280 caracteres.....	53
VI. A hora de Platão	57
3. DADOS DA PESQUISA DE ENGAJAMENTO	62
4. <i>CANON</i> VS. CÂNONE: AS <i>FANFICTIONS</i> CONTRA O MERCADO EDITORIAL	72
I. Recebido e visualizado.....	74
II. Homens que correm com lobos.....	79
III. <i>Valar Morghulis queer</i>	85
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
6. BIBLIOGRAFIA	98

1. INTRODUÇÃO

“Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida”. Tanto dentro quanto fora do meio acadêmico, a frase que inaugura a *Iliada*, de Homero, não é apenas uma das citações mais famosas do registro poético da Guerra de Troia, mas também o marco do início da história da literatura ocidental. Aquiles — ou melhor, a sua cólera —, é o tema principal dessa trama, mas há outras figuras que se mostram essenciais para o desenrolar da guerra. Pátroclo, Agamêmnon, Menelau, Helena, Páris, Heitor, Odisseu, os deuses e deusas do Olimpo... Todos tiveram seu papel e sua interferência nessa história, e cada um lidou, da sua própria forma, com as consequências da húbri do Pelida.

Os estudiosos do assunto sabem que o registro escrito que temos hoje da *Iliada* não é completamente fiel ao verdadeiro poema composto e repassado na Grécia Antiga. Ora, há aqueles que teorizam que Homero nem mesmo existiu — ele não passaria uma figura inventada para centralizar os escritos fundadores da literatura do ocidente. O que se lê e se estuda como a *Iliada*, na verdade, seria o resultado final e retrabalhado de um texto que foi decorado, recitado e repassado por gerações, indo de língua em língua, apresentação após apresentação. É impossível ter certeza absoluta de que a *Iliada* a qual temos acesso é completamente fiel àquilo que era decorado na tradição oral da Grécia Antiga — e também é impossível dizer com certeza que sequer houve uma *Iliada* original.

Eis que, séculos depois do suposto Homero, Virgílio contempla a *Iliada* e os diversos personagens que fazem parte dela. Dentre eles, não lhe chama a atenção o colérico Aquiles ou o finado Pátroclo; ele não tem olhos para a beleza de Helena ou para a astúcia de Odisseu. Não, Virgílio se interessa pela figura que se tornaria protagonista do seu próprio épico: o jovem Eneias. E a *Eneida*, assim como a *Iliada*, é lida até hoje por milhares de pessoas.

Chega-se, então, a uma pergunta crucial. Se Eneias foi um personagem “criado” por Homero e atuante na *Iliada*, e se a *Eneida* foi escrita após a mesma... Se Virgílio se utilizou de um personagem que já existia em uma outra narrativa para criar a sua própria... Seria a *Eneida* uma *fanfiction* da *Iliada*?

Para responder a essa pergunta, é necessário primeiro saber a definição de *fanfiction*. Muitos artigos já se demoraram no assunto; outros pesquisadores, por sua vez, escolhem uma abordagem mais direta. Em seu ensaio *Ascensão de uma subcultura literária — Ensaio sobre a*

fanfiction como objeto de comunicação e sociabilização, o autor Márcio Padrão (2007) descreve *fanfiction* como um “hobby literário cujo objetivo é escrever histórias baseadas em universos ficcionais — personagens, cenários e acontecimentos — criados por terceiros” (p. 1). André de Jesus Neves (2011), em seu artigo *A literatura marginal na internet: o fenômeno fanfiction como instrumento de disseminação e divulgação das/nas margens*, também dá uma descrição quase idêntica à de Padrão, com a única diferença sendo a especificação de que os fãs são os escritores. E esse é um detalhe muito importante.

Fanfiction vem da junção da palavra em inglês *fanatic* (fanático), reduzida para *fan* (fã), com *fiction* (ficção). E não há *fanfiction* sem fãs. A cultura de fãs — popularizada em inglês como “*fandom culture*” — foi a principal fomentadora do nascimento das *fanfictions* como nós conhecemos e observamos hoje. A princípio, então, as *fanfics* seriam histórias de ficção escritas pelos fãs de determinado conteúdo que se utilizam dos personagens e/ou enredos que já existem e foram criados pelo autor original da obra em questão.

Uma fração do universo das *fanfictions* — também chamadas de *fanfics* ou apenas de *fics* — saiu do nicho e tornou-se mais conhecida pelo público leigo depois da publicação e do sucesso de vendas de *50 Tons de Cinza* (2011), bem como após o anúncio da adaptação cinematográfica do *best-seller* *After* (2014). O primeiro surgiu de uma *fanfic* da saga *Crepúsculo* (2005); o segundo, de uma RPF (*Real-Person Fic*, ou, em português, *Fic* com Pessoas Reais) da banda *One Direction*. Apesar do sucesso dos dois aos olhos do público — um público majoritariamente feminino, o que é um detalhe importante —, as opiniões dos críticos de literatura e de cinema sobre *fanfictions* e seus derivados, pelo menos nos últimos anos, quase sempre foram enunciadas com muito julgamento e narizes que se entortavam. As *fanfictions* costumam ser muito associadas ao amadorismo, à pobreza literária, à falta de criatividade. Em vez de usar personagens novos, de autoria própria, por que escrever sobre personagens que foram criados por outras pessoas, como a autora de *50 Tons de Cinza* (2011) fez ao se apropriar dos personagens de *Crepúsculo* (2005) para a sua *fanfic*, *Master of the Universe* (2009)? Por que invadir a privacidade de figuras famosas e se inspirar em interpretações parassociais da vida de celebridades, como *After* (2014) fez com os membros da banda *One Direction*, em vez de inventar pessoas fictícias? Por que estender enredos e roteiros que foram idealizados por outros autores, em vez de formular sua própria história original?

Por outro lado, por que o fato de que não só Virgílio, mas diversos outros autores — homens — ao longo da história da literatura também fizeram o mesmo não é levado em conta

na discussão sobre as *fanfics*? Ou por acaso foi Shakespeare que inventou, sozinho, a figura de Júlio César? O romano não haveria existido antes da sua peça homônima? E quanto a Antônio e Cleópatra, ou os Henriques e os Ricardos? Todos eles existiram antes de Shakespeare se apropriar da figura deles, mas ninguém ousaria acusar o Bardo de ser pouco criativo, como muitos fazem com autoras de *fanfiction* pelo exato mesmo motivo. Esta é uma problemática que será discutida mais a fundo neste trabalho: as críticas e as acusações de mediocridade, amadorismo ou pouco talento só são feitas quando são *mulheres* que se apropriam de personagens e enredos já existentes.

O objetivo aqui não é afirmar que a escrita das autoras de *fanfiction* é superior ou inferior à de Shakespeare; o foco deste trabalho não é a qualidade ou a falta dela nas *fanfictions*, e sim o que motiva a sua criação e seu consumo. Porque elas são, sim, criadas e consumidas — há décadas e mais décadas, por mais dificuldades e inovações que apareçam. A história sobre como as *fanfictions* se tornaram tão populares será mais explorada no capítulo 2, mas por ora basta dizer que esse fenômeno é mais antigo do que é lugar-comum pensar. E o advento da internet, que foi catalisadora de muitas práticas de interação, fez com que o meio pelo qual as *fanfics* se propagavam mudasse, aumentando assim o seu alcance e a sua influência. Quanto mais disponíveis elas se tornavam, mais pessoas tinham fácil acesso a elas, tanto como leitores quanto como escritores, o que explica, em parte, o motivo pelo qual há tantas *fanfics* consideradas boas e tantas consideradas ruins: há apenas *fanfics* demais na internet atualmente para que elas possam ser consideradas uma coisa só, de um gênero só, de uma qualidade só.

Apenas no Archive Of Our Own, que será um dos *corpora* deste trabalho, estão hospedadas mais de oito milhões de *fanfics* de diversos *fandoms* e autores diferentes em 2021. Se oito milhões de livros fossem comparados uns com os outros em uma biblioteca, é certo que alguns seriam considerados muito bons e outros seriam considerados ruins. É o mesmo caso com as *fanfics*. Elas não são boas ou ruins só por serem *fanfics*, da mesma forma que um romance não é bom ou ruim só por ser romance. Cada uma dessas histórias singulares tem seu valor individual — ou falta dele. Mais do que fazer julgamento acerca da qualidade delas, este trabalho tem como objetivo, dentre outras coisas, analisar o motivo pelo qual as *fanfics* são tão prejudgadas pela Academia, pela mídia e pelo público em geral, independentemente de serem boas ou não. E um fato que não se pode ignorar ao pensar nessas questões é o protagonismo das mulheres *queer* na produção e no consumo das *fanfics*, o que por si só já esclarece um pouco do motivo por trás da marginalização do gênero e a das suas criadoras.

É interessante notar que os olhares tortos causados pelas *fanfics* parecem ter se diluído, ao menos um pouco, após a revelação feita pela diretora Chloé Zhao, que venceu o Oscar de melhor filme e melhor direção de 2021 com seu longa-metragem *Nomadland* (2020). Zhao revelou à grande mídia que escreve *fanfics* há anos sob um pseudônimo (em inglês chamado de “*pen name*” quando se trata de *fanfics*), o que deixou muitos de boca aberta. Como poderia uma pessoa tão talentosa, influente e prestigiada pela preciosa Academia perder seu tempo com algo que é visto como tão trivial, imaturo e fútil? A declaração de Zhao certamente fez com que alguns vissem as *fanfics* com outros olhos, principalmente depois da “má fama” causada por *50 Tons de Cinza* (2011) e *After* (2014), que, apesar de terem feito muito sucesso comercial dentre o público feminino, em geral não agradaram aos críticos de literatura e de cinema.

O fato de uma parte significativa da Academia e da crítica ser formada por homens heterossexuais cisgêneros (daqui em diante referidos como “homens cishet”, terminologia comum dentre a comunidade *queer* no ciberespaço e dentre as comunidades de *fandom*) necessariamente entra em pauta aqui, bem como o fato de *50 Tons de Cinza* (2011) e *After* (2014) serem focados em casais heterossexuais. Os romances *queer*, que hoje compõem a maioria esmagadora do acervo do Archive Of Our Own, são ainda mais marginalizados do que os romances supracitados, justamente por serem *queer*. Ora, se as mulheres heterossexuais já formam uma minoria que é julgada nos ambientes masculinos cishet e já são malvistas pelas histórias que escrevem, sejam elas livros publicados ou *fanfics*, as mulheres *queer* têm menos espaço ainda. Talvez a versão *queer* de *50 Tons de Cinza* (2011) já exista, mas sua possível publicação e o apreço do público só acontecem, por ora, no nicho do ciberespaço, longe do mercado literário e seu cânone; longe da fama e da remuneração monetária.

Dito isso, é interessante também repensar a própria definição de *fanfiction*. As definições de Padrão (2007) e de Neves (2011) são suficientes para os estudos que eles encabeçaram, mas neste trabalho, as *fanfictions* são um fenômeno diverso e complexo demais para serem limitadas a apenas “ficção escrita por fãs”. Os estudos sobre *fanfiction* citados aqui até o momento e encontrados em buscas seletivas pela internet se focam apenas nos aspectos socioeducativos, literários, estilísticos e/ou linguísticos das *fanfics*, mas foi difícil encontrar um estudo que desse atenção às questões de gênero e de orientação sexual que têm se tornado cada vez mais crescentes e visíveis nessas histórias criadas por fãs.

A professora americana de literatura e autora de *Fic: Por que a fanfiction está dominando o mundo* (2013), Anne Jamison, analisa em seu livro o que motiva o interesse de tantas pessoas pelas *fanfics*:

Escrever e ler fanfiction não é apenas algo que você faz; é uma forma de pensar criticamente sobre a mídia que você consome, de estar consciente de todas as suposições implícitas que um trabalho canônico carrega, e de considerar a possibilidade de que aquelas suposições poderiam não ser as únicas existentes (JAMISON, 2013).

Não é exatamente errado, portanto, descrever as *fanfics* como um hobby literário feito por fãs, já que em certos casos, elas não passam disto: um passatempo, uma distração. Mas, em muitos casos, as *fanfics* não são apenas um hobby. Reduzir o fenômeno *fanfiction* como um todo a “um hobby” é uma forma simplista de se descrever um processo tão complexo. Certamente há muitas *fanfictions* que são escritas por autores muito jovens cujo texto, portanto, carece de um pensamento crítico ou de um desenvolvimento literário profundo. Talvez falte estilo, técnica e floreio a vários autores de *fanfictions* adultos também. Porém, também existem *fanfictions* que chegam a ter cerca de quinze vezes o tamanho da Bíblia, como exemplifica *The Loud House: Revamped* (2017), uma *fanfiction* com mais de doze milhões de palavras que foi publicada pelo usuário Jamesdean5842 em um dos mais populares sites de *fanfictions* dos anos 2000, o FanFiction.Net.

Doze milhões de palavras. É possível chamar um texto ficcional e o empenho por trás de escrevê-lo de apenas “um hobby”, quando ele é do tamanho de praticamente quinze Bíblias? Doze milhões de palavras são muito mais do que a maioria dos autores publicados e renomados já escreveram na vida. E quanto aos textos que são menores, porém de imensa qualidade? Seriam eles um mero passatempo também, só por serem pequenos? Por que o tamanho de uma *fanfic* influenciaria sua qualidade estética e literária, quando há autores que são enaltecidos por escreverem contos e crônicas?

Esses questionamentos evidenciam que, seja a *fanfiction* em questão um texto que mal chega a mil palavras ou um dos textos de ficção mais longos do mundo, como é o caso de *The Loud House: Revamped* (2017), o que realmente configura as *fanfictions* vai além da paixão de um fã; vai além de apenas um passatempo ou hobby, apesar de também poder sê-lo. Como Jenkins (2013) afirma em *Fic*:

Não se trata apenas de escrever histórias sobre personagens e mundos existentes — é escrever essas histórias para uma comunidade de leitores que querem lê-las, que querem conversar sobre elas e que podem estar escrevendo também (JENKINS, 2013).

Para começar, portanto, este trabalho traz uma nova proposta de definição de *fanfiction*, tendo em mente tanto os comentários de Jenkins (2013) quanto os resultados da pesquisa de engajamento sobre público-alvo e criadores de *fanfiction*, que serão abordados mais a fundo no capítulo 3. *Fanfiction*, neste trabalho, se refere a uma prática de escrita marginal e fora do cânone realizada majoritariamente por mulheres *queer* ao redor do mundo, e que, ao se utilizar de personagens e/ou enredos criados por terceiros, expandem as percepções, as interações e as possibilidades desses personagens e/ou enredos para suprir uma demanda do *fandom* no qual estão inseridas.

É importante reforçar que as *fanfictions* não existem sem os *fandoms*. O conceito de *fandom* vai ainda mais longe que o conceito de fã — se trata daquilo que pertence aos fãs, aquilo que os fãs dominam. É oriundo da junção de *fan* (fã) com o sufixo *-dom*, que em inglês denota posse, domínio. *Fandom*, portanto, é o que acontece quando uma história — seja ela um filme, um livro, uma série, um *podcast* — ganha fãs, e os fãs têm um sentimento de propriedade sobre ela. Deixa-se, então, de se falar de “fãs” como entidades separadas e unitárias que acabam por se interessar por um mesmo assunto, e se fala de *fandom* como um grupo de pessoas que compartilham uma conexão tão profunda que se tornam um grupo, um coletivo, uma comunidade. O *fandom* está para o fã assim como a colmeia está para uma abelha, por exemplo.

Como Henry Jenkins (1992) conceitualiza em vários livros de sua autoria, os fãs que participam dos *fandoms* são literalmente “invasores do texto” (do inglês “*poachers*”), no sentido de que eles ultrapassam o limite entre o autor e a sua obra e se apropriam das narrativas e dos personagens como se fossem seus. Como indica o sufixo de *fandom*, os fãs sentem um domínio sobre aquela história — domínio esse que é expresso, como Jamison afirma em *Fic* (2013), “através de pensamento crítico, de suposições implícitas” (p. 13). Os *fandoms* mais dedicados são capazes de notar os mais minúsculos pormenores em uma história; por vezes, reparam em detalhes que escapam até mesmo da percepção ou intenção do autor original. Os fãs, então, se aproveitam desse conhecimento e dessa análise acirrada para se apropriar do enredo, dos personagens e dos relacionamentos, acreditando piamente que, se os compreendem tão bem, eles têm direito a posse sobre eles.

Se o autor do conteúdo original decepciona um *fandom* com um enredo desinteressante ou com a morte de um personagem muito querido, os fãs corrigem o “erro” com *fanfics* nas quais tudo acontece de maneira melhor, de acordo com suas próprias percepções. Um exemplo disso é a popular *hashtag* “*Everyone Lives/Nobody Dies*” (literalmente: “Todos

Vivem/Ninguém Morre”), usada no Archive Of Our Own para fazer uma triagem de histórias nas quais personagens que morrem no conteúdo original continuam vivos e felizes na *fanfic*. Se o autor original segue por um caminho diferente do esperado, os fãs imaginam UAs (Universos Alternativos, do inglês “*Alternative Universe*” ou AU) e escrevem sobre eles, se deliciando com a possibilidade de perguntar “e se...?”. E se o autor entrega tudo aquilo com que os fãs sonham? Eles então escrevem *fanfics filler* (com o sentido de “preenchimento”, ou seja, acrescenta-se mais história para preencher as possíveis lacunas do original) sobre o que poderia ter acontecido entre um acontecimento da história original e outro, focando-se nos relacionamentos entre os personagens e nas consequências deles. Jenkins (1992) chega a citar alguns tipos de *fanfic* que eram comuns nos primórdios da internet, durante a migração do analógico para o ciberespaço, e que permaneceram majoritariamente imutáveis até os dias de hoje, tais como:

- **Recontextualização** (*recontextualization*), no qual fãs escrevem uma *fic* curta que “preenche as lacunas do material (...) e promove explicações adicionais para as condutas dos personagens” (p. 165). Hoje em dia são chamadas de *filler*;
- **Expansão da linha do tempo** (*expanding the series timeline*), no qual fãs exploram pequenas pistas e dicas sobre os detalhes das vidas de personagens, indo além do que é explorado no material original;
- **Refocalização** (*refocalization*), no qual fãs deixam de se focar nos protagonistas de uma história para prestar atenção em personagens secundários com pouco destaque, geralmente personagens femininas que ficam na sombra dos protagonistas masculinos;
- **Realinhamento moral** (*moral realignment*), no qual há uma refocalização mais radical e o vilão da história original passa a ser o protagonista, embaralhando então as regras rígidas do conteúdo original sobre bem e mal;
- **Mudança de gênero** (*genre shifting*), no qual o foco da história deixa de ser o enredo em si, como acontece no material original, e passa a ser a relação entre os personagens;
- **Crossovers**, nos quais dois materiais originais diferentes se misturam, promovendo uma interação multimidiática entre os conteúdos. Um *crossover* popular na década de 2010 era, por exemplo, entre os personagens da saga *Harry Potter* (1997) com os personagens da série de TV britânica *Doctor Who* (1963);

- **Deslocamento de personagem** (*character dislocation*), que hoje em dia passou a se chamar Universo Alternativo (UA, ou, em inglês, *AU*), no qual os personagens são removidos de seu contexto original e inseridos em narrativas, universos ou períodos históricos completamente diferentes;
- **Personalização** (*personalization*), no qual o autor de uma *fanfic* insere a si mesmo ou um alter ego seu no enredo, normalmente na forma de uma “Mary Sue”, no caso das escritoras, ou de um “Gary Stu”, no caso de escritores. Mary Sue e Gary Stu são uma espécie de alcunha pejorativa que se aplica a personagens mal desenvolvidos capazes de vários feitos mirabolantes ao longo do enredo sem nenhum treinamento prévio ou explicação convincente que justifique suas habilidades;
- **Intensificação Emocional** (*emotional intensification*), no qual a mudança de gênero é levada ao extremo por causa do interesse de quem escreve nas motivações e capacidades psicológicas dos personagens. Alguns subgêneros de *fanfic* com intensificação emocional que Jenkins cita e que são muito populares até hoje são “*Hurt/Comfort*” (literalmente: “Dor/Conforto”), no qual um dos personagens se machuca e outro o ajuda a se recuperar, e “*Angst*” (literalmente: “Angústia”), no qual os sentimentos de perturbação e dor emocional são o foco da história;
- **Erotização** (*eroticization*), um dos subgêneros mais populares de *fanfic*, no qual os autores visam explorar as características eróticas e sexuais dos personagens de forma explícita e gráfica. É graças ao tipo erótico que surgiram as *fanfics* do Omegaverso, subgênero que será discutido no capítulo 4 e que renderia por si só todo um trabalho de pesquisa separado e produtivo para os estudos de gênero e sexualidade.

O sentimento de propriedade que os fãs sentem pelos conteúdos dos seus *fandoms* e as estratégias que eles usam para criar tipos diferentes de *fanfiction* não ultrapassam somente as barreiras de gênero no campo textual, como é o caso, por exemplo, da mudança de gênero (*genre shifting*), mas também no sentido de identificação e orientação sexual. Como foi supracitado, às vezes a “invasão” do texto que Jenkins (1992) conceitualiza é tão intensa que os fãs sinceramente acreditam conhecer mais sobre um determinado personagem do que o próprio autor que o criou originalmente. Uma prova disso é a postagem abaixo, que tem quase

cinquenta mil curtidas na rede social Tumblr, mostrando que o sentimento de propriedade sobre um personagem fictício é, no mínimo, abrangente:

Figura 1 — Postagem sobre a sensação de propriedade dos fãs sobre um personagem.



Fonte: Tumblr. Disponível em: <https://keepersofmyheart.tumblr.com/post/655651946700668928/thatisnt-canon-i-know-this-character-better>

Uma tradução livre da postagem seria “‘Aquilo não é *canon*’ [Mas] eu conheço o personagem melhor que o autor”. Optou-se manter o termo “*canon*” em inglês devido à recorrência do uso dessa forma entre os *fandoms* falantes de português atualmente e para que não se confunda com “cânone” no sentido de “obras que são prestigiadas pela Academia”. Esse termo se refere a algum acontecimento ou decisão literária que é “oficial” de acordo com o autor da obra original. Um exemplo de acontecimento *canon* é a homossexualidade do personagem Dumbledore, da saga *Harry Potter* (1997), que alguns fãs cogitavam ser gay conforme os livros eram lançados. A cogitação se tornou realidade — ergo, *canon* — quando a autora da saga confirmou o fato durante uma entrevista.

A discussão sobre o que é ou não é *canon* tende a ser bastante acirrada em vários *fandoms*, visto que autores de *fanfics* e *fanarts* — ilustrações feitas por fãs — geralmente criam, mesmo que sem intenção prévia, diversos dos chamados *headcanons*: isto é, acontecimentos ou fatos sobre os personagens que só ocorrem na imaginação (na *head*, ou seja, cabeça) dos fãs, sem confirmação real do autor. Utilizando-se do mesmo exemplo de antes, a homossexualidade de Dumbledore era apenas um *headcanon* até a confirmação da autora da obra original.

O fato que torna a dicotomia *canon versus headcanon* relevante para este trabalho e que explica a afirmação anterior de que o sentimento de propriedade dos fãs ultrapassa as barreiras de gênero é que se percebe uma tendência, desde os primórdios das *fanfics*, de se criar *headcanons queer* para personagens que seriam, originalmente e de acordo com seus criadores, cishet. Dados mais concretos sobre esse tipo de ocorrência nos *fandoms* modernos serão

apresentados no capítulo 2, que conta a trajetória de alguns *fandoms* específicos, e no capítulo 3, que contém os resultados da pesquisa de engajamento sobre gênero e sexualidade dentre leitores e escritores de *fanfics* atualmente.

É importantíssimo para esta discussão saber que, em 2021, das mais de oito milhões de *fanfics* hospedadas no Archive Of Our Own, pelo menos sete milhões envolvem casais gays e sáficos, enquanto pouco mais de um milhão focam em casais heterossexuais. Dados coletados pela pesquisa supracitada também revelam um alto índice de escritoras e leitoras de *fanfiction* que se identificam como mulheres que estão fora do espectro cishet, o que também será aprofundado no capítulo 3. As *fanfics* atuais, em sua grande maioria, estão sendo criadas por mulheres *queer*, para mulheres *queer*, sobre personagens interpretados como *queer*. É muito interessante pensar no universo das *fanfictions* como um ambiente permeado por pessoas de gêneros e orientações que vão além do padrão masculino cishet que domina a Academia.

Com isso em mente, é fácil entender o real motivo de as *fanfics* serem tão malvistas, prejudgadas, criticadas e pouco pesquisadas. Por mais que muitos especialistas em literatura critiquem sua existência, as *fanfics* criaram um espaço seguro para que pessoas *queer* pudessem encontrar histórias, experiências e vivências acolhedoras de forma representativa, escancarada e livre dos estereótipos de autores cishet.

Fenômenos como o *queerbaiting* — isto é: a utilização de personagens possivelmente *queer* para conquistar a audiência desse público, mas sem a intenção real de se aprofundar ou mostrar representatividade — e o tropo “*Bury Your Gays*” — um recurso literário que dita que personagens *queer* sempre morrem no final de uma narrativa — serão aprofundados no capítulo 5 e são cruciais para a compreensão da força e da perseverança das *fanfictions* dentro de um universo capitalista que, na grande maioria das vezes, só comercializa um tipo de história *queer*: a história trágica, com final triste e casais que acabam mortos ou separados. Pessoas que não são cishet já estão cansadas de se ver morrendo nas poucas histórias que se dão ao trabalho de lhes enxergar. E esse repúdio é uma das principais motivações para a criação de *fanfics*.

Por ora, basta dizer isto: as *fanfictions*, sejam elas bem escritas ou mal escritas, sejam elas longas ou curtas, sejam elas realistas ou inverossímeis, são acima de tudo resistência. Resistência contra uma indústria cinematográfica liderada e dominada por homens cishet, na qual, em 2019, apenas 34% das personagens femininas tiveram falas ao longo dos filmes que foram os maiores campeões de bilheteria. Resistência contra uma cena literária na qual homens

cisnet têm facilidade para publicar romances pífios com descrições esdrúxulas sobre o corpo e a psique feminina, e na qual, ao mesmo tempo, mulheres precisam se desdobrar para conseguir se ver representadas corretamente em uma história. Resistência contra um mundo que, apesar de tantas lutas e avanços, ainda é preconceituoso com tudo que foge do padrão branco, patriarcal, cisnet, cristão e ocidental; no qual personagens *queer* ainda são constantemente estereotipados, mal representados e mortos ao longo de inúmeras narrativas.

As *fanfictions* são resistência, são vanguardistas, são marginais. E as pessoas — principalmente as mulheres *queer* — que escrevem *fanfiction*, que tomam para si essa tarefa tão importante de autoria para suprir algo que lhes falta, estão fazendo aquilo que Lev Grossman relembra com tanto carinho na sua introdução de *Fic* (2013), de Jamison: “nos ajudando a lembrar de uma forma bem antiga [de contar histórias]” (p. 14).

A realização deste trabalho contou com a contribuição de algumas pessoas com bastante conhecimento sobre *fanfictions* e sobre o universo da literatura feminina marginal. Uma dessas pessoas foi a própria Anne Jamison, autora de *Fic* (2013), que atua como professora na Universidade de Utah e estuda o universo de *fandom* e das *fanfics* há décadas. Ela teve a boa vontade de me indicar leituras e sites com estatísticas que contribuíram e enriqueceram bibliograficamente esta monografia. Outra pessoa que também ajudou foi Abby Kirby, pós-graduanda em Literatura pela Universidade DePaul de Chicago e que leciona *fanfiction* para adolescentes. Além de me acolher em um servidor estadunidense que se foca em estudos de *fandom*, Kirby também foi a pessoa que me apresentou ao universo de Henry Jenkins e a outros autores dedicados a esses estudos. As *fanfictions* e sua história são assuntos que muito me interessam, e é a minha vivência tanto como leitora quanto como escritora do gênero que me instigou e me motivou a realizar este trabalho.

Foi a percepção pessoal que tive ao longo dos anos inserida no meio, como leitora e escritora de *fanfics*, mas também como mulher *queer*, que me inspirou a buscar dados mais concretos que pudessem provar algo que eu já via e testemunhava há muitos anos: a presença forte, influente e, acima de tudo, fundamental de outras mulheres *queer* como criadoras e consumidoras de *fanfiction*. Foi impressionante encontrar pouquíssimos estudos sobre *fanfiction* que levassem em conta gênero e/ou sexualidade, tanto na língua inglesa quanto em português. Por isso, este trabalho terá foco na importância do gênero e da sexualidade na escrita e na leitura de *fanfictions*, que serão entendidas como um gênero de literatura fora do cânone, à margem, feita por mulheres *queer* para mulheres *queer*.

2. A CRONOLOGIA *FUJOSHI*

Até aqui, a palavra *queer* foi empregada como um termo guarda-chuva para pessoas que se identificam como membros da comunidade LGBTQIA+. Essa decisão foi tomada por causa da difusão cada vez mais crescente do termo desassociado do seu significado pejorativo original, graças a sua reapropriação e ressignificação pela comunidade LGBTQIA+ ao redor do mundo. Também foi levada em conta a literatura *queer* que adota e resgata o termo, como por exemplo o ensaio *anarcoqueer* do movimento *Bash Back!*, chamado *Rumo à mais queer das insurreições* (2020), de autoria do grupo Mary Nardini Gang, no qual é dito que:

Queer é um território de tensão, definido contra a narrativa dominante do patriarcado branco-hétero-monogâmico, mas é também uma afinidade com todas as pessoas que são marginalizadas, outrificadas e oprimidas (...) Queer envolve nossa sexualidade e nosso gênero, mas muito mais. É nosso desejo e fantasias e mais ainda. Queer é a coesão de tudo que está em conflito com o mundo heterossexual capitalista (MARY NARDINI GANG, 2020).

Pode-se dizer que “*queer*”, atualmente, se tornou uma identidade tanto para quem ainda está se autodescobrindo quanto para quem já o fez, mas seu uso é, neste trabalho, voltado às pessoas que são marginalizadas pela sociedade cisnet por causa de suas identidades de gênero e/ou orientações sexuais. Este trabalho irá tratar como *queer* as pessoas que não se enquadram no padrão patriarcal, heteronormativo e/ou cisgênero da sociedade, sem nenhuma conotação pejorativa.

O processo de ressignificação da palavra “*queer*” é semelhante ao que ocorreu com a palavra “*fujoshi*”, ainda que em níveis e com impactos diferentes. Apesar de ainda ser considerado um termo muito ofensivo por algumas mulheres, ele foi reapropriado e ressignificado por várias outras. Oriundo originalmente do japonês (em *kanji*, “腐女子”), “*fujoshi*” e a sua variante ainda mais pejorativa “*fujō*” são comumente traduzidos para o inglês e para o português como “*rotten girl*” e “garota podre”. A podridão em questão seria em relação à moral dessas garotas, já que o termo é utilizado no ciberespaço para denominar mulheres que se interessam por relacionamentos homoafetivos entre homens.

Conhecidas por serem fãs ávidas de *Yaoi* — nome dado a um gênero japonês que aborda relações amorosas entre homens — e de BL (sigla em inglês para “*Boys’ Love*”, literalmente “amor entre meninos”), as *fujoshi* são geralmente descritas no imaginário coletivo como mulheres passionais que demonstram uma obsessão e um desejo implacável por consumir,

assistir, escrever e ler sobre casais formados por homens. Quando não estão consumindo histórias originais do *Yaoi* japonês, elas reescrevem histórias que não necessariamente têm temática *queer* e criam *fanfics* para adequar o *canon* aos seus gostos.

Apesar de ter nascido no Japão, o termo “*fujoshi*” atravessou continentes e se tornou bastante difundido em *fandoms* ocidentais, que começaram a utilizá-lo com teor igualmente pejorativo para se referir a mulheres que se interessam por relacionamentos gays, tanto em *fandoms* sobre animes e mangás quanto em *fandoms* geek originalmente ocidentais — ambos setores dedicados, em grande parte, a um público masculino e cishet. O site Fanlore traz a observação de que, em japonês, o *kanji* “腐” (*fu*) não tem necessariamente uma conotação negativa por si só — ele apenas descreve um processo natural de fermentação de comidas, fermentação essa que teria evoluído para significar “podridão” tanto no inglês quanto no português. O site afirma que as *fujoshis*, portanto, seriam responsáveis por uma “fermentação” metafórica dos personagens que elas interpretam como gays, transformando esses homens que são heterossexuais no *canon* em homossexuais e, assim, “estragando o sabor” do conteúdo para o seu público-alvo — os homens cishet.

Apesar da possibilidade de interpretar o *kanji* “腐” como “fermentada” em vez de “podre” — o que é um pouco mais suave mas igualmente ofensivo, já que o significado continua atrelado a uma mulher “estragar o gosto” de um conteúdo para um homem —, o julgamento moral que os homens cishet fazem contra as *fujoshis* continua gigantesco. O termo “*fujoshi*” continua a ser empregado, até hoje, com conotação pejorativa contra um grupo específico de mulheres, mesmo com a reapropriação e a ressignificação que muitas dessas mulheres adotaram. Não é ofensivo que uma *fujoshi* use esse termo para se referir a si mesma — o problema surge quando são os homens cishet que utilizam a alcunha, tendo em vista que eles formam o grupo que mais oprime e desmoraliza as *fujoshis* com base apenas nos seus gostos específicos. Curiosamente, a variante “*fujō*” tem uma carga tão pejorativa que ainda não há registro de um processo significativo de reapropriação do termo.

Este trabalho vai seguir a linha de pensamento das *fujoshis* que ressignificaram o termo e que se referem assim a si mesmas, e vai utilizar a palavra “*fujoshi*” de forma reapropriada, ou seja: sem o teor pejorativo. Em vez de aplicar um olhar julgador sobre o interesse dessas mulheres em casais gays na ficção, o objetivo aqui é estudar por que elas sofrem tamanho julgamento moral por causa disso.

Mas afinal, quando surgiram as *fujoshis* e o que têm elas a ver com o universo das *fanfictions*? De acordo com o Fanlore, o termo “*fujoshi*” teria sido utilizado de forma pejorativa pela primeira vez em um fórum online em 1999, mas o hábito de *shippar* personagens — isto é: querer ver personagens formarem um casal — e, mais especificamente, *shippar* dois personagens homens tidos como heterossexuais é mais antigo do que isso. Na verdade, é mais antigo do que a própria internet. Para entender melhor como as *fujoshis* surgiram, é necessário olhar justamente para o que foi um dos únicos meios pelos quais elas puderam consumir casais gays por muito tempo: as *fanfics*.

Este capítulo, portanto, vai fazer um recorte da história das *fanfics* e das *fujoshis* de forma cronológica, mantendo um olhar atento para as expressões de gênero e de sexualidade ao longo dos anos.

I. Sherlock Holmes e Johnlock

É inegável que o personagem Sherlock Holmes e suas histórias de detetive sempre cativaram muitas pessoas, desde seu surgimento durante a Era Vitoriana inglesa até a contemporaneidade. Prova disso é que releituras do personagem e seus contos são feitas até os dias de hoje, reinjetando vitalidade em uma fórmula que funcionou tão bem no século XIX quanto continua a funcionar no XXI. Um bom exemplo disso é a série da BBC *Sherlock* (2010), assinada por Steven Moffat e Mark Gatiss, ambos grandes fãs do conteúdo original de Sir Arthur Conan Doyle.

A dupla de roteiristas reinventou a figura de Holmes ao trazer suas histórias mais clássicas — *Um Estudo em Vermelho* (1887), *O Cão dos Baskerville* (1902), *Um Escândalo na Boêmia* (1891), entre outras — à vida, mas contextualizadas na atualidade. Na série de Moffat e Gatiss, Sherlock Holmes continua a ser detetive consultor, desta vez interpretado pelo astro britânico Benedict Cumberbatch, mas a diferença é que os crimes que investiga e soluciona se passam na Londres moderna de 2010. *Um Estudo em Vermelho* (1887), que no original se chama *A Study in Scarlet*, passa a ser *A Study in Pink* — *Um Estudo em Rosa*, literalmente. Adaptação similar acontece com quase todos os episódios das temporadas 1 a 4, nos quais casos clássicos são repensados, reinventados e rebatizados de acordo com a imaginação dos roteiristas.

A série, que fez sucesso mundial apesar dos longos hiatos entre os lançamentos de novas temporadas, se tornou popular não só por ser uma série de Sherlock Holmes, mas também pelo

sopro de ar fresco que trouxe com a releitura de personagens e enredos clássicos. Watson, que escrevia contos no conteúdo *canon*, agora é autor de um blog; Holmes, que se comunicava com bilhetes enigmáticos, agora envia mensagens de texto. Há quem ouse dizer que *Sherlock* (2010) seria praticamente uma *fanfic* da obra de Doyle, afinal, como foi dito anteriormente, um subgênero muito popular de *fanfic* até os dias de hoje é o Universo Alternativo. Dentro desse subgênero, há ainda outro mais específico no qual *Sherlock* (2010) poderia se encaixar: o *Modern AU* (Universo Alternativo Moderno), no qual enredos ou personagens que, no *canon*, estão inseridos no passado, vêm para os dias atuais. É muito comum encontrar UAs Modernos dentre os *fandoms* de conteúdos clássicos, e o que Moffat e Gatiss fizeram ao transportar o detetive consultor para o século XXI certamente se enquadra na descrição desse subgênero.

Mas se *Sherlock* (2010) pode se encaixar em um subgênero popular de *fanfiction* e se Moffat e Gatiss são fãs da obra original de Doyle, o que impede que a série seja considerada uma *fanfic* de Sherlock Holmes? E, seguindo esse pensamento, não seriam então todas as adaptações das histórias de Holmes uma espécie de *fanfic*, já que se utilizam de personagens criados por Doyle? Até onde vai a linha tênue que separa as *fanfics* das adaptações?

Para responder, é necessário acrescentar um detalhe à descrição de *fanfic* que foi proposta neste trabalho. Foi dito anteriormente que as *fanfics*, aqui, são uma prática de escrita marginal e fora do cânone realizada majoritariamente por mulheres *queer* ao redor do mundo. É importante dizer também que as *fanfics*, para este trabalho, são especificamente textos em formato escrito que não têm lucro como objetivo, porque, apesar de existirem fanzines com *fanfics* e de existirem *fanfics* que se tornaram livros publicados, como *Cinquenta Tons de Cinza* (2011), a maioria das *fics* é escrita e publicada de forma voluntária e gratuita.

A principal motivação da maioria das pessoas que escreve *fanfic* e o objetivo original por trás dessa prática é compartilhar histórias com um *fandom*, propor novas leituras sobre os enredos e os personagens de uma obra, e, acima de tudo, se divertir. Apesar de existirem pessoas que solicitam contribuições em dinheiro para escrever *fanfics* e pessoas que aceitam encomendas pagas para escrever *fics* com enredos específicos (as chamadas “*comissions*”), a grande maioria dos escritores de *fanfic* faz o que faz de graça, por paixão.

Sherlock (2010) tem um formato que foge da definição de *fanfic* proposta aqui — é um seriado audiovisual, não um texto escrito, e também é extremamente monetizado, já que o principal objetivo por trás da produção é o lucro. Claro que há paixão envolvida — como foi

dito, Moffat e Gatiss são fãs das histórias de Doyle —, e o roteiro da série tem similaridades com subgêneros de *fanfic* muito populares, mas seu formato, seu objetivo orientado ao lucro e sua produção assinada por um grande veículo midiático (BBC) são o suficiente para diferenciar esse tipo de adaptação das *fanfics*. Se *Sherlock* (2010) fosse uma produção independente, por exemplo, a conversa seria outra.

Além disso, existe, nas *fanfics*, espaço e acolhimento para abordar questões e temas que não são tão lucrativos em um mercado que, infelizmente, ainda é majoritariamente cishet e patriarcal. Não é possível dizer que o mesmo sempre ocorre no caso das adaptações audiovisuais. Apesar de todas as conquistas da comunidade *queer* até o momento, a presença de literatura *queer* nas listas de *best-sellers* ainda é muito embrionária. Como afirma Jamison (2013) em *Fic*:

Parte da importante — e até crucial — função social, literária e política da fanfiction é que as pessoas realmente contam as histórias que querem contar, sem pré-censura ou noções preconcebidas sobre o que vai vender. Escritores podem fazê-lo a qualquer momento, claro, mas a fanfiction leva essas histórias aos leitores com quem elas ecoam, mesmo que eles não constituam um mercado valioso (JAMISON, 2013, p. 277).

A série *Sherlock* (2010), portanto, não pode ser considerada verdadeiramente uma *fanfic*, apesar das similaridades que compartilha com o gênero, porque foi feita com o objetivo principal de lucrar com o “mercado valioso” citado por Jamison (2013), algo que não é levado em conta pelos autores de *fanfic* e que conseqüentemente lhes dá mais liberdade criativa. Porém, esse tópico — que de certa forma também engloba a pergunta feita no capítulo 1 sobre a *Eneida* de Virgílio ser ou não *fanfiction* — leva a uma problemática envolvendo o conceito de autoria que é preciso esclarecer.

Já foi dito que não importa o que o autor faça — seja decepcionar seus fãs, agradá-los ou criar um personagem tão famoso que suas histórias perduram por séculos —, suas decisões fomentam a criação de *fanfics* de vários tipos. Dentre todos os tipos de *fanfiction* citados por Jenkins (1992), onde fica, afinal, o autor do conteúdo original? Que relevância ele tem, como criador de mundos e de vidas fictícias, quando existe uma multidão de fãs preparados para tomar posse de seus personagens e fazer o que bem entenderem com eles?

Primeiramente, é preciso lembrar que não existiam, na época de Homero ou de Virgílio, leis sobre direitos autorais — o conceito de autoria por si só ainda é muito recente na história da literatura. Como diz Roland Barthes em seu texto *A Morte do Autor* (1968):

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da «pessoa humana». É pois lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à «pessoa» do autor (BARTHES, 1968).

A “ideologia capitalista” que Barthes cita é crucial para entender o porquê de a *Eneida* não ser considerada *fanfiction*: o conceito de autoria pré-capitalismo não existe. Não havia publicação em massa ou venda de literatura. Os enredos eram repassados oralmente e reproduzidos livremente, e então, com o advento da escrita, passaram a ser registrados em texto corrido, mas ninguém tinha posse sobre eles. A figura do autor como pessoa detentora de direitos legais sobre um enredo ou personagem é extremamente moderna e não se aplica à literatura antiga. Virgílio poderia ter escrito sua própria versão da Guerra de Troia se quisesse, e ninguém — muito menos Homero — poderia tê-lo processado por isso. “Tomar emprestada” a figura de Eneias e escrever sua própria versão do que aconteceu com ele após a guerra é apenas um dos caminhos pelos quais Virgílio poderia ter seguido.

Mas por que, então, *The Loud House: Revamped* (2017) — a *fanfic* dos doze milhões de palavras — pode existir, se há, na sociedade atual capitalista, um autor detentor dos direitos autorais da animação *The Loud House* (2016), *fandom* que deu origem à *fanfic*? Como Jamesdean5842 conseguiu publicar sua história sem ser processado ou infringir a lei, se os direitos autorais da animação ainda estão a décadas de distância de cair em domínio público? E por que, afinal, na época da publicação dos contos e romances de Doyle, os demais autores que escreviam histórias sobre Sherlock Holmes não eram processados ou punidos legalmente?

A resposta não é tão direta quanto no caso da *Eneida*. Por muito tempo, vários autores de renome bateram de frente com a cultura de *fandom* de criar *fanfics*. Jenkins (1992) conta em *Textual Poachers* que a Lucasfilm, única detentora dos direitos autorais da franquia *Star Wars* na época do seu lançamento, proibiu e atacou a publicação de várias fanzines, especialmente as de conteúdo erótico — que, muitas vezes, eram também de conteúdo *queer* —, a ponto de os produtores dessas fanzines serem forçados a distribuí-las de forma clandestina. O próprio site FanFiction.Net, que já foi o maior detentor de *fanfics* do mundo, deixou de sê-lo justamente porque acatou às reclamações de alguns autores publicados e famosos, como Anne Rice, e excluiu inúmeras *fanfics* de seus servidores sem sequer notificar quem as escreveu, apagando para sempre os registros da escrita dessas pessoas. Esse acontecimento será abordado mais a fundo nas subseções a seguir.

A verdade é que autores renomados não têm embasamento legal para exigir a exclusão de *fanfictions* de domínios públicos ou para processar quem as escreve. Nos Estados Unidos, país de origem dos maiores sites que hospedam *fanfics* atualmente, a legislação permite que personagens ou enredos de um determinado autor sejam utilizados por outros autores antes de caírem no domínio público, desde que o uso se enquadre na lei de “*Fair Use*” (isto é, “uso razoável”, em uma tradução livre). Se o uso não resultar em lucro, qualquer personagem está legalmente à disposição para ser usado pelos fãs como eles bem entenderem.

Nos primórdios da internet — que se tornou um novo espaço para criar e divulgar *fanfics*, até então só compartilhadas através de fanzines —, muitos autores publicados se sentiam ofendidos ou atacados pelo uso indiscriminado de seus personagens. Sites como o FanFiction.Net, cuja administração era modesta, se sentiram ameaçados e intimidados pelo renome desses autores famosos. A releitura de personagens heterossexuais no *canon* como personagens *queer* nas *fanfics* era um dos aspectos que motivavam vários autores publicados a processar e intimidar sites que hospedavam esse tipo de escrita transformativa. Dados coletados do Archive Of Our Own em 2021 demonstram uma preferência clara do seu público por *ships* — isto é, casais ficcionais — que se enquadram em categorias *queer*, algo que parece, até os dias atuais, ofender muitos autores de diversas obras famosas.

E quanto a Sherlock Holmes? Os direitos autorais e a figura do autor já eram bastante presentes na sociedade na época de Sir Arthur Conan Doyle, mas ainda assim, livros escritos por terceiros contendo o personagem Sherlock Holmes eram publicados, vendidos e geravam lucro para os seus autores. Por que, então, Doyle não entrou com processos legais contra os autores de diversos trabalhos e adaptações que utilizaram a figura de Holmes sem permissão?

A resposta é um tanto curiosa. Como Jamison (2013) conta em *Fic*, Doyle simplesmente não gostava do personagem. Na verdade, ele era ávido por se livrar de Holmes e suas histórias de detetive, por considerá-las um tipo inferior de literatura. Foi por isso que, em 1893, Doyle escreveu e publicou o conto *O Problema Final*, no qual Holmes e o infame Professor Moriarty caem das Cataratas de Reichenbach e “morrem”. A intenção original de Doyle realmente era que aquele fosse o “problema final” do detetive — ele queria parar de escrever as histórias de Holmes e se focar em um tipo de literatura que considerava superior —, mas não foi bem assim que a história se desenrolou. Como Jamison conta em *Fic*:

(...) ele temia que logo seria conhecido só por isso: “Eu vi que corria o risco de ser identificado inteiramente pelo que via como um estrato menor de conquista literária.”

Por isso ele tentou matar Holmes. E não funcionou.

Claro, de certa forma, funcionou bem demais. A novidade se espalhou rapidamente. A publicação em dezembro de 1893 de “O Problema Final” relatava a queda de Holmes em uma garganta nas Cataratas de Reichenbach, na Suíça. Jornais publicaram obituários para o personagem ficcional. Pessoas marcharam nas ruas usando braçadeiras negras. Também continuaram a fazer o que já faziam antes: comprando os outros trabalhos de Doyle em quantidades muito menores, por mais respeitados que fossem em sua época, enquanto traziam Holmes à vida de outras formas: no palco e em paródias e pastiches — alguns perfeitamente legais, outros simplesmente não contestados (JAMISON, 2013, p. 54 — 55).

Ao se ver pressionado por fãs que chegaram a acampar em frente à sua casa para protestar a morte de Holmes, e ao se ver também com menos dinheiro do que conseguia quando publicava as histórias de detetive, Doyle se encontrou verdadeiramente obrigado a retomar as histórias holmesianas, por mais que desgostasse delas. A morte do famoso detetive passou por uma continuidade retroativa e Doyle apresentou uma justificativa mirabolante para que ele tivesse sobrevivido, quando na realidade sua intenção original era que ele realmente permanecesse morto.

Mas a ressurreição de Holmes não impediu que, durante o “Grande Hiato” — como ficou conhecido o período de tempo no qual Doyle não publicou nenhuma história nova envolvendo o detetive —, outros autores criassem suas próprias paródias e pastiches, como Jamison (2013) conta no excerto acima, e também “tentativas de colaborações” com Doyle. Essas “colaborações” justificam o tamanho foco desta subseção em Sherlock Holmes até agora: elas são consideradas por muitos como as formas mais embrionárias, na modernidade, do que hoje chamamos de *fanfics*.

As “colaborações” nada mais eram do que histórias de ficção originais escritas por fãs de Doyle, mas utilizando personagens criados por ele, como Holmes e Watson. Ora, essa é a definição mais básica de *fanfiction*. A única diferença dessas histórias colaborativas para as *fanfics* como temos nos dias atuais é que seus autores contatavam Doyle na esperança de publicarem a história em conjunto com ele. A proposta não era interessante para Doyle, que teria que renunciar 75% de seu lucro em cima de cada publicação caso aceitasse a proposta dos fãs-autores — e já ficou claro até aqui que a falta de dinheiro era algo que o incomodava, já que ele resolveu ressuscitar seu odiado personagem só por causa do lucro. Jamison (2013) chega a contar um caso em que Doyle incentivou um desses autores colaboradores, Arthur Whitaker, a trocar os nomes de Holmes e Watson por outros e publicar sua história colaborativa como um conto original. Whitaker o fez, e suas histórias sobre o detetive Harold Quest foram comercializadas.

A prática de mudar os nomes dos personagens de uma *fanfic* para publicá-la como uma história original — ou, como Jamison (2013) chama, “raspar os números de série” — foi o que levou romances como *After* (2014) e *Cinquenta Tons de Cinza* (2011) às prateleiras. Eles nasceram de *fanfics* e foram publicados como livros após algumas mudanças no enredo e trocas nos nomes de personagens. Porém, diferentemente de E. L. James, autora de *Cinquenta Tons de Cinza* (2011), Whitaker e o detetive Harold Quest não receberam nenhum tipo de represália só por terem surgido do que pode ser considerado hoje uma *protofanfic*.

Além de Doyle não se importar com o personagem de Holmes, é preciso lembrar também que grande parte das obras de terceiros que faziam uso do detetive e de outros personagens criados por Doyle eram consideradas pastiches e paródias, e por isso não tinham a mesma aclamação literária que os contos originais. Ora, se Doyle mal chegava a considerar seus próprios contos de detetive como um tipo de literatura digno, por que se importaria com pastiches e paródias — na visão de muitos, gêneros ainda mais inferiores de literatura — feitas sobre um personagem de quem ele sequer gostava?

As *fanfics*, assim como os pastiches e paródias, carecem de aclamação literária. Diferentemente das paródias, porém, as *fanfics* não necessariamente apresentam o tom satírico e crítico — normalmente, há reverência e admiração pelo autor e o trabalho original —, apesar de isso ser possível nas *crackfics*, que serão vistas adiante neste trabalho. Quanto às diferenças entre as *fanfics* e os pastiches, a questão se complica.

A autora do blog Baker Street Babes — um site liderado apenas por mulheres fãs de Sherlock Holmes — chega a fazer uma afirmação extrema: a de que todo pastiche é *fanfic*. Como um dos objetivos deste trabalho é desvencilhar a conotação pejorativa, o julgamento moral e o preconceito por trás das *fanfics*, a afirmação não será contestada. Não há nada de errado em chamar pastiche de *fanfic*; isto não deveria ser visto como algo pejorativo. A afirmação, contudo, será acrescida de um detalhe importante: todo pastiche é *fanfic*, mas nem toda *fanfic* é pastiche. Afinal, nem toda *fanfic* tenta emular o autor da obra original na qual se inspira, e muitos autores de *fanfic* desenvolvem histórias e enredos com um estilo próprio que difere muito do conteúdo original.

Apesar desses escritos colaborativos enviados para Doyle serem considerados por alguns como o berço das *fanfics* modernas, não são todos que pensam assim. Afinal, foi dito aqui que a maioria das *fanfics* são *queer*, são escritas majoritariamente por mulheres, e são

controversas. Não há nada de revolucionário nem subversivo em homens brancos cishet escrevendo contos e romances sobre outros homens brancos cishet que foram criados por homens brancos cishet, por vezes até conseguindo publicá-los e lucrar com isso. Por que, então, Sherlock Holmes é tão importante para a história das *fanfics*?

O personagem pode ter nascido como um detetive cishet escrito por um autor cishet, mas certamente não é assim que o *fandom* dos dias atuais enxerga Sherlock Holmes. O questionamento sobre a verdadeira natureza do relacionamento entre Holmes e Watson vem se tornando cada vez mais comum, mas, por incrível que pareça, as origens dessa pergunta datam da própria Era Vitoriana. Há autores mais antigos, como Rex Stout (1886 – 1975), que questionam se os amigos fictícios não estariam “vivendo em pecado”, como Jamison (2013) menciona em *Fic*. A ideia de dois homens tão próximos morando juntos e, por vezes, agindo como o estereótipo de um casal cishet, não começou a pôr caraminholas nas cabeças dos leitores só agora — já é uma ideia bem antiga.

Três fatores principais contribuíram para o cada vez mais crescente e popular *headcanon* de que Holmes e Watson poderiam — ou até mesmo deveriam — ser um casal. Primeiramente, houve o crescimento do *fandom* moderno do detetive graças às adaptações mais recentes da obra original, como é o caso de *Sherlock* (2010) e da franquia de filmes iniciada em 2009 pelo diretor Guy Ritchie, que traz o ator Robert Downey Jr. no papel de Holmes. Com esse novo influxo de fãs cada vez mais jovens entrando em um *fandom* até então bastante conservador, foram sendo criadas mais *fanfics* e *fanarts* de tipos mais variados.

Em segundo lugar, há a questão da liberdade de expressão sexual que vem crescendo cada vez mais desde a década de 2010, e ainda mais se comparada com a Era Vitoriana da qual Holmes é originário. Como consequência dessa maior liberdade, muitas das *fanfics* e *fanarts* feitas por fãs retratavam livremente e naturalmente Holmes e Watson como um casal homoafetivo, como pode ser visto na imagem abaixo. O *headcanon* de Holmes como um personagem inserido no espectro assexual também é muito recorrente no *fandom*, graças a uma declaração do próprio ator Benedict Cumberbatch de que o personagem poderia sê-lo.

Figura 2 — *Fanart* que retrata Sherlock Holmes e John Watson como um casal homoafetivo.



Fonte: Tumblr. Disponível em: <https://sarahthecoat.tumblr.com/post/169722815140/stunning-edit-by-zuzkaklementov%C3%A1-mmmmmm>

Em terceiro lugar, algo que certamente contribuiu para o *ship* entre Holmes e Watson (chamado pelo *fandom* de “Johnlock”) foi o fenômeno de *queerbaiting* presente na adaptação da BBC. O *queerbaiting* foi mencionado rapidamente no capítulo 1 e será mais aprofundado no capítulo 5, mas por ora basta dizer que se trata de um recurso narrativo no qual um conteúdo dá dicas de que um personagem pode ser *queer*, no intuito de atrair um público-alvo *queer*, mas sem intenções reais de mostrar representatividade durante a narrativa.

Exemplificando: no episódio piloto de *Sherlock* (2010), vários personagens insinuam e partem do pressuposto de que Holmes e Watson seriam um casal gay. A “brincadeira” — que foi levada a sério pelo público *queer* que assistia à série e almejava ver representatividade nela — foi estendida ao longo de vários episódios e várias temporadas da série, que sempre dava dicas tanto subtextuais quanto explícitas de que Holmes, além de ser assexual, poderia ser homossexual, e que Watson poderia ser bissexual ou pansexual. Porém, apesar dessa grande quantidade de dicas e insinuações, Johnlock nunca se concretizou na série — John acaba se casando com Mary, sua esposa nos contos originais, e Sherlock fica sozinho.

Apesar de um dos idealizadores da série, Mark Gatiss, ser gay e ter se casado com um homem na vida real, a representatividade verdadeira em *Sherlock* (2010) acabou ficando apenas nas *fanfics* — quase sessenta e duas mil delas com a *hashtag* “Johnlock” no Archive Of Our Own em 2021 —, o que decepcionou muitos fãs da série, em especial as *fujoshis* que *shippavam* o casal e os espectadores *queer* que ansiavam pela representatividade que parecia ser constantemente prometida pela série. Se Sherlock Holmes pode usar celular e internet para

oferecer sua consultoria, algo inimaginável para o personagem há apenas alguns anos, por que não poderia ter também interesse por homens ou estar no espectro assexual? A modernidade da série veio apenas nos seus aspectos mais monetizáveis, e, como era de se esperar, aspectos mais “tabus” como sexualidade e *queerness* foram utilizados apenas como isca (a tal *bait*) para atrair um público que nunca viria a se ver representado verdadeiramente.

Sherlock Holmes e suas adaptações, por mais modernas que sejam, só são, por ora, verdadeiramente e influentemente *queer* no universo nichado das *fanfictions*. E o protagonismo de homens cishet de ideais patriarcais nas adaptações dessas histórias, como é o caso de Steven Moffat, mostra que ainda há um longo caminho a ser percorrido antes que seja possível afirmar que Sherlock Holmes é inteiramente acolhedor para a comunidade *queer*.

É preciso admitir, porém, que Johnlock é certamente um dos *ships* mais clássicos da literatura e da televisão, e sua relevância e influência para *fandoms* atuais é insubstituível. São as adaptações literárias e cinematográficas — ou seja, as adaptações *canon* mais convencionais que precisam agradar um mercado pagante — que carecem da representatividade inclusiva apresentada pelas *fanfics* e suas autoras que, majoritariamente *fujoshis*, estão à margem desse mercado.

Para concluir a subseção, pode-se levantar mais um questionamento: afinal, depois de tudo que foi discutido até agora, Sherlock Holmes é ou não o grande fomentador das *fanfics* modernas?

Por mais que o pioneirismo de Holmes nesse papel seja bastante aceito, o lugar-comum nos estudos sobre o assunto é de atribuir essa responsabilidade ao *fandom* do universo *Star Trek*, também conhecido no Brasil como *Jornada nas Estrelas*. A próxima subseção vai abordar a importância e relevância desse *fandom* para a cronologia *fujoshi*.

II. *Star Trek* e Spirk

Apesar de muitas histórias sobre Sherlock Holmes feitas por fãs durante a Era Vitoriana serem chamadas de “pioneiras das *fanfics*”, essa é uma denominação anacrônica. Isso porque foi somente com o *fandom* da série *Star Trek* (1966) que o nome “*fanfiction*” surgiu, e seu sucesso foi tão grande que influenciou também a criação de fanzines e *fanarts*. Por mais que Sherlock Holmes tenha aberto as portas para que escritores amadores — homens cishet, não podemos esquecer — divulgassem suas histórias próprias com personagens que não pertenciam

a eles, foi no *fandom* de *Star Trek* (1966) que essa prática se consolidou de forma forte e duradoura. Prova disso é que as *fanfics trekkies* (sendo “*trekkie*” o apelido carinhoso para fãs da franquia *Star Trek* e tudo o que diz respeito a ela) criaram muitos tropos que ainda são usados e reinventados em vários outros *fandoms* até os dias de hoje. Levando em consideração que a série original de *Star Trek* foi ao ar pela primeira vez nos anos 1960, sua influência no mundo das *fanfics* e de *fandoms* em geral vem perdurando por mais que a metade de um século.

O elemento principal que diferencia os *trekkies* dos *sherlockians* (fãs de Sherlock Holmes) e os consolida como os pioneiros relevantes no mundo das *fanfics* para este trabalho é o protagonismo das mulheres na escrita, produção e divulgação da grande maioria dessas histórias feitas por fãs. Enquanto no *fandom* de Holmes a maioria esmagadora de fãs produtores de histórias era composta por homens cishet — é só olhar para o famoso fã-clube *sherlockian* The Baker Street Irregulars, que teve origem na Era Vitoriana e perdura até os dias atuais, e é expressamente contra a presença de mulheres no clube —, a história é diferente com o *fandom* de *Star Trek*.

Apesar de o gênero de ficção científica sempre ter sido muito atrelado a homens cishet como principais consumidores, o *fandom* de *Star Trek* conta uma história diferente: a maior parte do *fandom* era composta de mulheres de meia-idade, donas de casa, que assistiam ao programa após concluir suas tarefas domésticas e se utilizavam do tempo livre que tinham no dia a dia para escrever, desenhar e, em geral, criar conteúdo. Observar a presença forte feminina no *fandom* de *Star Trek* é quase como comprovar o que Virginia Woolf afirma em *Um Quarto Só Seu* (1929): que “uma mulher, se quiser escrever literatura, precisa ter dinheiro e um quarto só seu” (p. 6).

O dinheiro em questão era fornecido pelos maridos, que passavam os dias fora em seus empregos com o objetivo de prover para a família, e o “quarto só seu” era fácil de se obter na casa que ficava ou vazia, ou ocupada apenas pelos filhos e empregados dessas mulheres. Depois de cumpridas as tarefas domésticas, havia tempo livre e privacidade para assistir à *Star Trek* na TV e expandir aquele universo com histórias e ilustrações que viriam a ser batizadas, pela primeira vez, de “*fanfictions*” e “*fanarts*”. Contudo, é válido lembrar que ter um “quarto só seu”, como Woolf (1929) conceitualiza, tanto na sua época, quanto nos anos 60, quanto nos dias de hoje, é uma realidade muito mais próxima de mulheres brancas de classe média do que de mulheres de outros grupos. As mulheres que assistiam à *Star Trek* e contribuíam para o *fandom* com *fanfics* e *fanarts* só podiam fazê-lo por serem majoritariamente brancas e de classe média.

Além de ter sido responsável pela criação do nome “*fanfiction*” e por ter popularizado a produção e distribuição das *fanzines*, o *fandom* feminino de *Star Trek* também foi responsável pela criação de muitos outros termos que são utilizados no meio até os dias atuais. Um exemplo é o “*slash*”, que se refere a um *ship* composto por dois homens. Isso remete às primeiras *fujoshis*, que foram, por bastante tempo, chamadas de “*slashers*”. A expressão vem do nome do símbolo “/” em inglês: *slash*. Essa barra era — e ainda é — utilizada por *shippers* para indicar quando dois personagens formam um casal. Por exemplo, o *ship* Johnlock também poderia ser grafado como “John Watson/Sherlock Holmes”.

Nos dias de hoje, os *fandoms* tendem a aglutinar os nomes dos personagens para formar o nome do *ship* — “Johnlock” é mais usado do que “John Watson/Sherlock Holmes”. Porém, um detalhe importante é que, em *fandoms* japoneses, o personagem cujo nome vem primeiro antes da barra é necessariamente a figura ativa do relacionamento homoafetivo — e essa interpretação vem se popularizando cada vez mais em *fandoms* ocidentais. Portanto, dizer que o *ship* é “John Watson/Sherlock Holmes” é diferente de dizer que o *ship* é “Sherlock Holmes/John Watson”: no primeiro, John é o ativo e Sherlock é o passivo, e no segundo, o contrário. Apesar de essa tradição ainda ser mais “facultativa” nos *fandoms* ocidentais, a diferença é crucial nos *fandoms* orientais.

Como era de se esperar, os grandes nomes por trás da série original de *Star Trek* (1966) não eram muito receptivos a *fanfics*, *fanarts*, e *fanzines* em geral. O próprio William Shatner, ator que interpretava o protagonista Capitão Kirk, chegou a dizer para os fãs “irem procurar o que fazer da vida” (tradução livre do inglês “*get a life*”), como Jenkins (1992) conta na sua abertura de *Textual Poachers*. Essa fala deixa evidente um sentimento que cresceu naquela época e que perdura até hoje, que é a associação de conteúdos criados por *fandoms* a ócio, a tempo livre, a “falta do que fazer”. Não ocorre a críticos como Shatner que, das mulheres que eram público-alvo da série naquela época, a maioria não tinha emprego formal ou facilidade de acesso a uma formação acadêmica de nível superior. Criação literária era o máximo de produtividade individual que poderiam ter em um contexto no qual sua única função era cuidar da casa, do marido e dos filhos.

E não só isso. Mesmo para as mulheres contemporâneas, que têm empregos, faculdades e pós-graduações, e que além disso muitas vezes também são responsáveis pelas tarefas domésticas, ou até mesmo para as mulheres daquela época que também tinham rotinas ocupadas, qualquer tipo de produtividade literária ou artística, seja por hobby ou profissional,

é válida. A postura de Shatner, bem como a de tantos outros homens que criticam, até hoje, as mulheres escritoras de *fanfics* e as *fujoshis*, considerando-as inferiores apenas por causa do tipo de literatura que produzem e consomem, só atestam o que Woolf (1929) afirma em *Um Quarto Só Seu*:

(...) mesmo no século XIX, a mulher não era incentivada a ser artista. Pelo contrário, era desdenhada, estapeada, repreendida e censurada. A necessidade de se opor a isso, de desmentir aquilo outro, decerto desgastava a mente e diminuía a vitalidade. Pois aqui estamos mais uma vez na órbita daquele interessantíssimo e obscuro complexo masculino que tem exercido aquele desejo profundamente entranhado, não tanto de que ela seja inferior, mas de que ele seja superior (...) (WOOLF, 1929, p. 74—75).

É irônico perceber também que, no passado, quando os homens cishet escreviam suas histórias sobre Sherlock Holmes e demonstravam com afinco sua paixão pelo personagem (lembrando que os fãs chegaram a fazer marchas de luto pela morte de Holmes), eles eram incentivados pelo próprio autor original a publicar seus escritos — e conseguiam fazê-lo, alcançando fama e retorno monetário. Por outro lado, as mulheres que escrevem *fanfics* e, principalmente, as *fujoshis*, que têm a infâmia de serem apaixonadas e, portanto, descontroladas e histéricas, precisam constantemente debater, por vezes exaustivamente, que o tipo de literatura que escrevem e consomem é válido, algo que não é exigido dos homens na sociedade patriarcal em que vivemos. É sobre isto que fala a jornalista musical Natalie Zina Walschots, citada por Jamison (2013) em *Fic*:

Se os homens aprovam um disco, se eles acham que é... sofisticado o suficiente, então esta opinião tem valor e peso... Por outro lado, [o] amor das fãs adolescentes femininas é visto como algo reducionista e perigoso (JAMISON, 2013, p. 316).

São poucas as mulheres que conseguem publicar suas *fanfics*, como foi o caso de E. L. James, e menos numerosas ainda são as *fujoshis* que conseguem renome pelas suas histórias que escapam do padrão cishet. Jamison (2013) também aponta em *Fic* que:

“(...) todos os grandes contratos editoriais para *fic* retrabalhada foram para os romances heterossexuais, ainda que mesmo uma pesquisa superficial possa desenterrar escritores *slash* que possuem milhões de “leituras” ou “acessos” (JAMISON, 2013, p. 276).

Aproveitando o tema de privilégio masculino cishet, é importante pontuar que as próprias *fanfics* e *fanzines* de Star Trek não geraram muito rebuliço entre os grandes nomes por trás da série quando eram escritas por homens. Shatner não mandou os fãs “irem procurar o que fazer da vida” antes da propagação das *fanfics* nas *fanzines*, que eram distribuídas ou até mesmo comercializadas em convenções, encontros ou em pequenas reuniões entre amigos. O incômodo com a dedicação dos fãs à série só surgiu a partir do momento em que as mulheres invadiram

esse espaço e começaram a propagar cada vez mais as *fanfics slash* — que, em sua maioria, envolviam o personagem Spock, interpretado por Leonard Nimoy, e o Capitão Kirk, interpretado pelo próprio Shatner, formando o *ship* Spirk. É interessante observar o contínuo protagonismo feminino na escrita das *fanfics*, desde seus primórdios nos anos 60 até os dias atuais, como será demonstrado no próximo capítulo.

Jenkins (1992) chega a falar sobre isso em *Textual Poachers*, onde analisa um hábito que vem se mostrando cada vez mais constante e presente no universo de produção das *fanfics* — a importante presença de mulheres em *fandoms* que, originalmente e teoricamente, seriam voltados a um público masculino, como foi o caso de *Star Trek* e hoje em dia é o caso de *fandoms* de *videogames* e histórias em quadrinhos. Jenkins (1992) afirma que:

Essa prática [de desvalorizar a experiência feminina e apenas se centrar na esfera masculina de ação] pode ter ensinado meninas, desde uma idade tenra, como encontrar seus próprios prazeres em histórias que refletem os gostos e os interesses de outros; como desviar a atenção do centro de uma narrativa em direção à periferia, como resgatar seus próprios interesses do seu local marginal e, portanto, como entrar mais livremente em especulação e desconsiderar a voz do autor em favor das suas próprias vozes (JENKINS, 1992, p. 117).

Dizer isto explica o porquê de tantas mulheres serem autoras de *fanfics* em *fandoms* voltados para o público masculino, desde a época de *Star Trek* (1966) até os dias de hoje — elas são capazes de valorizar suas próprias percepções acima daquelas do autor, que, na teoria, deveria ser a “voz suprema” acerca de determinado conteúdo. E, ao valorizar as próprias percepções — a ideia que foi mencionada no capítulo 1, de um fã saber mais sobre o *canon* do que o próprio autor —, as mulheres conseguem enxergar as entrelinhas de uma obra e inferir coisas que os demais leitores não conseguiriam. E decerto isso inclui possíveis relações, sentimentos e desejos homossexuais entre personagens masculinos. É por isso que tantos homens se sentem incomodados com as *fujoshis* e as acusam de invadir seus *fandoms* e “estragar o sabor” do conteúdo para eles.

É também válido observar que, apesar de o subgênero *slash* ter sido extremamente popular dentre as mulheres que escreviam *fanfics* de *Star Trek*, a maioria delas se identificava como heterossexual. Deixando de lado a possibilidade de que o número real de mulheres *queer* daquela época foi subnotificado, dado o contexto *queerfóbico* e preconceituoso nos Estados Unidos e no mundo, o fato de uma mulher ser heterossexual não a impede de ser *fujoshi* (ou, para evitar o anacronismo, *slasher*). Quando se explicou a origem das *fujoshis* no começo deste capítulo, não se falou em orientação sexual. Isto porque, apesar de a pesquisa do capítulo 3 ter

demonstrado uma quantidade expressiva de mulheres *queer* na produção de *fanfictions* atualmente, ser *fujoshi* não necessariamente é sinônimo de ser *queer*, apesar de as duas comunidades compartilharem experiências de ostracismo por parte de homens cishet.

A questão é que existiam *fujoshis* cishet naquela época, e elas ainda existem até hoje. Os únicos critérios para que uma pessoa seja considerada *fujoshi* são: 1. Se identificar como mulher; e 2. *Shippar* homens com outros homens. Seja a *fujoshi* cishet ou não, ela já é julgada apenas pelo seu gênero e por seu apreço por casais gays. Jamison (2013) faz uma afirmação crucial para que se entenda o motivo por trás da popularidade do subgênero *slash* e, portanto, da existência das *fujoshis*:

Uma razão pela qual o *slash* se torna um gênero atraente de ficção é que um relacionamento igualitário entre um homem e uma mulher não é possível na sociedade patriarcal na qual vivemos, e o *slash* entre homens permite que os escritores examinem relacionamentos entre personagens que são iguais. (JAMISON, 2013, p. 134).

A palavra-chave em questão é “iguais”. Se hoje, em pleno século XXI, já é difícil encontrar mulheres bem escritas na TV e na literatura, isso era ainda mais difícil nos anos 1960. Vale lembrar que a série original de *Star Trek* (1966) foi aclamada por integrar uma mulher negra (Tenente Uhura) no elenco principal da série durante um período turbulento e violento de segregação racial nos Estados Unidos, mas, infelizmente, não é possível afirmar que Uhura tenha sido uma personagem necessariamente aprofundada ou bem escrita. E é por trás disso que reside a resposta para o mistério da fascinação *fujoshi* por casais gays: a igualdade interna entre eles.

Na maioria dos conteúdos consumidos pelas *fujoshis*, os personagens masculinos já são complexos e bem escritos no próprio *canon*, mas o mesmo não pode ser dito sempre sobre as personagens femininas. A problemática da caracterização de personagens femininas ao longo dos séculos é uma outra história e poderia ser uma pesquisa separada desta, mas se as *fujoshis* fossem escrever *fanfics* de romance hétero sobre essas personagens femininas, elas teriam que gastar muito tempo para elevar a mulher originalmente mal escrita à altura de seus parceiros homens já desenvolvidos e repletos de camadas no *canon*.

Ao escrever sobre casais de homens, esse trabalho não é necessário, porque apesar de os personagens gays poderem sofrer preconceito de outros personagens e da sociedade patriarcal por causa de sua orientação, dentro do próprio casal geralmente existe igualdade. Assim, sobra tempo para focar no enredo, nas relações interpessoais do personagem com os demais e no romance. A “igualdade interna” que é praxe entre os personagens homens,

infelizmente, não pode ser encontrada na maioria esmagadora dos relacionamentos heterossexuais nas ficções atuais — menos ainda nos anos 1960.

O importante de se frisar aqui é que a *fujoshi* se interessa por relacionamentos, e não necessariamente por personagens individuais — vide o foco em *ships*, em *slash*, em subgêneros como *Angst* (Angústia), que geralmente focam em tribulações entre os casais. O que importa para a *fujoshi* é a forma como o relacionamento amoroso funciona e perdura apesar das dificuldades, mas essas dificuldades não necessariamente estão associadas a gênero. Apesar de os personagens homens dos *slash* serem passíveis de sofrer (ou não, a depender do autor) opressão por serem *queer* ao longo da *fanfic*, isso não muda o fato de que a igualdade interpessoal entre eles continua — pelo menos de forma mais evidente do que na maioria dos relacionamentos ficcionais entre homens e mulheres heterossexuais.

O *ship* Spirk era (e ainda é) tão popular dentre as *fujoshis* do ocidente justamente porque é composto por dois homens em pé de igualdade que estão em uma posição que não deixa espaço para serem oprimidos, pelo menos não como poderiam ser na vida real. Ambos ocupavam os mais altos cargos da nave U.S.S. Enterprise, ambos tinham grande renome e reconhecimento da Confederação, e ambos tinham grande respeito da tripulação e dos colegas. No universo ficcional mais inclusivo de *Star Trek* (1966), que, afinal, tinha uma mulher negra no núcleo principal da história durante o período de segregação racial nos Estados Unidos, é extremamente improvável acreditar que Kirk e Spock poderiam sofrer algum tipo de opressão homofóbica ou intolerância por parte das sociedades mais evoluídas que protagonizavam a série.

A importância de *Star Trek* para a história das *fanfics* é gigantesca. A série original, que se tornou popular a ponto de ganhar diversos *spin-offs*, filmes, livros, quadrinhos e *reboots*, alimenta a produção de *fanfics slash* até os dias de hoje, fazendo de Spirk um *ship* extremamente popular. É graças à série original de *Star Trek* (1966) e às donas de casa que usavam seu tempo livre para assisti-la e criar conteúdo para as *fanzines* que nós temos as *fanfics* como elas são hoje. Os fãs homens e cishet de Sherlock Holmes podem ter sido os primeiros a popularizar as histórias ficcionais envolvendo personagens criados por terceiros, mas foram as mulheres fãs de *Star Trek* (1966) que audaciosamente deixaram o seu marco na história das *fanfictions* modernas.

Antes mesmo de Sherlock Holmes, e antes mesmo da noção de autoria de acordo com Barthes (1968), já havia homens escrevendo histórias com personagens de outros autores sem sofrer consequências legais e por vezes até lucrando em cima disso. Foi com *Star Trek* (1966) que as mulheres, fossem elas *queer* ou não, conquistaram o protagonismo na criação de conteúdo feito por fãs, para fãs. Como Jamison (2013) conta, “(...) em uma cultura de massa onde $\frac{3}{4}$ dos empregos de mídia são ocupados por homens, a *fanfiction* introduziu um espaço no qual as mulheres poderiam controlar e minar a cultura dominante” (p. 189). E as invenções dessas mulheres perduram até os dias de hoje, praticamente inalteradas e difundidas em uma infinidade de *fandoms* diferentes. A prática de produzir e publicar *fanzines* é um bom exemplo disso, já que esse tipo de publicação continua acontecendo nos *fandoms* modernos, assim como as terminologias usadas nas *fanfics trekkies*.

As *fanzines* evoluíram e mudaram, especialmente com o advento da internet — há *fanzines* integralmente virtuais hoje em dia —, mas o cerne delas, que surgiu no *fandom* de *Star Trek* (1966), continua o mesmo: criar e compartilhar arte, seja ela escrita ou desenhada, sobre um *fandom* e *ships* que a mulher leitora/criadora ama, com outras mulheres que também amam aqueles personagens. As *fanzines* fizeram o papel que viria a ser da internet por muitas décadas, disponibilizando um meio pelo qual as histórias eram propagadas e compartilhadas com quem tivesse interesse nelas, mas o fato de terem perdurado apesar da criação de outros meios mais modernos de publicação mostra que a paixão dessas fãs — a paixão das *slashers/fujoshis* — vai além da tecnologia e da modernidade. O que interessa para elas é consumir e propagar conteúdo, seja ele *fanmade* (ou seja, feito por fãs) ou *canon*, seja ele físico ou virtual, seja ele considerado “podre” ou não, para o máximo de pessoas interessadas possível.

Até aqui, este estudo foi focado em *fanfics* e *fujoshis* do mundo inteiro, não só do Brasil, e de várias épocas, não só da atualidade. Vários *fandoms* foram apresentados, todos com ao menos uma característica em comum: o amor e a obsessão dos fãs por aquele conteúdo. O *fandom* que será abordado a seguir é, possivelmente, ainda maior do que o da franquia *Star Trek*, apesar de não ser tão antigo quanto. Foi graças a este *fandom* tão amado e popular que o fenômeno *fanfiction* se difundiu de forma impactante pela primeira vez no Brasil, país que ainda não havia ouvido falar nessas histórias escritas por fãs até o advento embrionário da internet. E assim, com o sucesso avassalador de *Harry Potter* (1997), as *fanfictions* e, com elas, as *fujoshis*, entraram nas terras brasileiras.

III. Harry Potter e *My Immortal*

Em 2005, a estudiosa Maria Lúcia Bandeira Vargas publicava a sua pesquisa pioneira sobre *fanfiction* no Brasil, intitulada *O Fenômeno Fanfiction: novas leituras e escrituras em meio eletrônico*. Nessa pesquisa, Vargas (2005) estuda o avanço da escrita e da leitura de *fanfictions* no Brasil, que até então, diferentemente dos Estados Unidos e outros países anglófonos, não tinha tido contato relevante com tal gênero literário. E foi através dessa pesquisa que a autora evidenciou a importância de um *fandom* específico para o avanço da popularidade das *fanfics* no Brasil: o da saga *Harry Potter* (1997).

A saga, escrita pela britânica J. K. Rowling, acabou se tornando um dos maiores e mais influentes *fandoms* do começo do século XXI. Publicada ao longo de dez anos, também começou a ser adaptada para o cinema em 2001, o que contribuiu para a sua divulgação e para o interesse da jovem geração *millennial*, que estava justamente alcançando a idade apropriada para começar a ter contato com esse tipo de literatura fantástica. Mais que isso: a pesquisa de Vargas (2005) comprova que, além de instigar a leitura, a saga *Harry Potter* (1997) também contribuiu para incentivar a escrita dentre esses jovens leitores.

Se voltarmos até o ano de 2005, quando a pesquisa foi feita, será possível recordar que, naquela época, ainda não existiam redes sociais como existem hoje, muito menos Archive Of Our Own para servir de acervo virtual para a maioria das *fanfics* do mundo. O que era comum encontrar na internet — que ainda era considerada um privilégio pela maioria da classe média — eram blogs, fóruns e e-mails. Mas antes de falar sobre o crescimento das *fanfics* na internet do Brasil, é necessário falar antes do país no qual elas se tornaram uma febre primeiro: os Estados Unidos.

Como foi dito nas subseções anteriores, as *fanfics* começaram a ser propagadas primeiramente via publicação direta em jornais, revistas, folhetos e livros, como foi o caso das de Sherlock Holmes, e depois através de *fanzines*, como foi o caso das de *Star Trek*. Porém, no final do século XIX, uma inovação repentina veio para ressignificar a vida, o trabalho e os hobbies de muitas pessoas: a internet. Com essa evolução nos meios de comunicação, foi possível escrever mais *fanfics*, divulgá-las com mais pessoas ao redor do mundo inteiro, e receber o *feedback* de pessoas anônimas que o autor nunca conheceria pessoalmente, algo que era raro com as *fanzines*, que eram geralmente compartilhadas com pessoas conhecidas. Com a internet e o ciberespaço, houve uma revolução inédita na sociedade e na forma como ela se

comunicava. A maneira como os vetores de comunicação funcionavam mudou, e a estrutura emissor/receptor se partiu — todos se tornaram emissores e receptores ao mesmo tempo.

Blogs e fóruns formavam a maioria das páginas visitadas pelas pessoas em seu tempo livre, mas em 1998, foi criado um dos sites que se tornaram o principal arquivo para as *fanfictions* do mundo inteiro por anos: o FanFiction.Net. Já existiam vários blogs e sites dedicados unicamente a hospedar *fanfics*, algumas vezes especificamente de *Harry Potter* (1997), outras vezes de *fandoms* diversos, mas o FanFiction.Net foi o primeiro a alcançar números incomparáveis de *fanfics* hospedadas. Apesar de, atualmente, ter sido ultrapassado pelo Archive Of Our Own em número de usuários e popularidade, o FanFiction.Net oferecia, em 2021, cerca de 834.000 *fanfics* só da saga *Harry Potter* (1997), sem contar outros *fandoms*. E foi nesse site — chamado por vários usuários de “FFN” ou “FF.net” — que o *fandom* de *Harry Potter* pôde começar a compartilhar suas histórias e praticar sua escrita em massa.

É interessante notar que, até então, as *fanfictions* eram escritas, em sua maioria esmagadora, por adultos — fossem eles os homens cishet fãs de Sir Arthur Conan Doyle ou as mulheres donas de casa fãs de *Star Trek*. Foi com a popularidade de *Harry Potter* (1997) dentre os adolescentes *millenials* que essa faixa etária começou sua produção literária precoce — e, hoje em dia, uma boa porcentagem de fãs adolescentes é a responsável por escrever *fanfics* para *fandoms* diversos. O hábito de escrever — algo que era considerado por muitos como uma tarefa obrigatória, tediosa e maçante nas aulas da escola — foi ressignificado e passou a ser algo divertido: um passatempo, um hobby. As *fanfictions* então passaram a ter uma nova função: inserir jovens e adolescentes no mundo da produção literária, algo que, até então, era exclusividade dos adultos. O “quarto só seu” conceitualizado por Woolf (1929) passou a ser o “computador só seu”, no qual muitos jovens, bem como adultos, puderam escrever e divulgar seus escritos com mais facilidade.

É claro que, como a internet tornou possível o maior e mais livre acesso às *fanfictions*, mais pessoas começaram a escrever, o que significa que a qualidade dessas histórias estava fadada a ser proporcionalmente diversificada. Não está sendo dito aqui que “adolescentes escrevem mal”, e sim que, quanto maior a quantidade de pessoas escrevendo, mais tipos de texto são produzidos — desde muito bons a muito ruins. Quanto menos idade um autor tiver, menos experiência literária — tanto de leitura quanto de escrita — ele também terá. E foi esse o caso com as *fanfics* de *Harry Potter* (1997). Era possível encontrar histórias muito boas, mas também foram publicadas histórias muito ruins, como é o caso da infame *My Immortal* (2006).

My Immortal (2006) foi uma *fanfic* que se passava vagamente no universo de *Harry Potter* (1997) e que ficou conhecida por sua péssima qualidade — ela inclusive foi uma grande responsável pela popularização das *fanfics* de forma pejorativa no imaginário comum, já que até então esse gênero literário era pertencente apenas aos nichos dos *fandoms*. Ela é utilizada como exemplo recorrente, dentre as pessoas que são contra a escrita e leitura de *fanfics*, para legitimar a suposta “falta de qualidade” e o “amadorismo” por trás do gênero.

A *fanfic* original, publicada no FanFiction.Net, foi deletada antes de ser concluída por sua autora, mas alguns leitores já haviam feito o download da história antes de isso acontecer. Em 2011, o usuário xXMidnightEssenceXx republicou a história sem alterar o texto original. Em *My Immortal* (2006), os personagens principais da franquia *Harry Potter* (1997), como Harry, Rony, Hermione e Hagrid, se tornam satanistas — e também vampiros, em alguns casos —, mudando de nome para se adequarem às suas novas personalidades “malignas” e “góticas”. A protagonista, Ebony, é uma vampira que namora o antagonista Draco Malfoy, e diversos acontecimentos sem sentido formam a narrativa da história, como por exemplo um show da banda de rock *Three Days Grace* em plena Hogwarts — local cuja existência, no *canon*, é escondida daqueles que não são bruxos — e cenas de sexo terrivelmente mal escritas.

Talvez um dos aspectos mais infames de *My Immortal* (2006) seja o fato de o vilão, Voldemort, possuir uma arma de fogo que usa para tentar matar seus inimigos — algo inverossímil para um personagem que, no *canon*, é obcecado por instaurar uma supremacia bruxa que repudia artefatos não bruxos. A *fanfic* e sua alegada péssima qualidade, além da pobre caracterização dos personagens, do enredo da saga original e até mesmo da protagonista Ebony, tiveram uma repercussão tão forte e internacional que até hoje muitas pessoas sem contato com *fandom* acreditam que todas as *fanfics* seguem o mesmo estilo de *My Immortal* (2006), contendo diálogos ridículos com enredos esdrúxulos. Segue um trecho, com tradução livre feita por mim, de um dos capítulos de *My Immortal* (2006):

“DRACO!”, eu gritei. “Que diabos você pensa que está fazendo?”

Draco não respondeu mas parou o carro voador e saiu dele. Eu saí também, curiosamente.

“Mas que porra é essa?”, eu perguntei raivosamente.

“Ebony?”, ele perguntou.

“Quê?”, eu estourei.

Draco se aproximou bastante e eu olhei dentro de seus olhos vermelhos góticos (ele estava usando lentes de contato) que revelavam uma tristeza tão deprimente e uma maldade que de repente eu não me sentia mais com raiva. E então... de repente quando

eu Draco me beijou apaixonadamente. Draco subiu em mim e nós começamos a nos beijar com afinco contra uma árvore. Ele tirou minha blusa e eu tirei suas roupas. Eu até tirei meu sutiã. Então ele colocou seu trequinho na minha você-sabe-o-que e nós fizemos o ato pela primeira vez. “Oh! Oh! Oh!”, eu gritei. Eu estava começando a ter um orgasmo. Nós começamos a nos beijar por todo o lugar e meu corpo pálido ficou bem quente. E então...

“QUE PORRA É ESSA QUE VOCÊS ESTÃO FAZENDO SEUS FILHOS DA PUTA!”

Era o... Dumbledore! (XXMIDNIGHTESENCEXX, 2011).

Há aqueles que teorizam que *My Immortal* (2006) é tão ruim que na verdade teria sido mal escrita de propósito, dando origem a um subgênero de *fanfic* que é bastante popular até hoje: as *crackfics*. As *crackfics* são um subgênero de *fanfic* no qual os personagens são mal caracterizados, os enredos não fazem sentido, e acontecimentos esdrúxulos permeiam a história, tudo de propósito, com o objetivo ou de ridicularizar o trabalho original, ou de fazer o leitor se divertir. Há um caráter paródico muito evidente nas *crackfics*, se formos retomar a discussão sobre *fanfic* ser ou não paródia. Mas seja *My Immortal* (2006) uma *crackfic* ou não, a má fama causada pela história foi o suficiente para ridicularizar e diminuir vários escritores sérios de *fanfic* ao redor do mundo.

Felizmente, a história não se tornou muito conhecida dentre o *fandom* brasileiro de *Harry Potter*, já que sua maioria, naquela época, era composta por pessoas muito jovens que não haviam adquirido o inglês como segunda língua ainda e, portanto, não tinham acesso ao FanFiction.Net e aos sites anglófonos que disponibilizavam *crackfics*. Como Vargas (2005) relata em sua pesquisa, apesar de o FanFiction.Net sempre ter hospedado *fanfics* em português (há histórias escritas em mais de 40 línguas no site), havia, na época da pesquisa, vários sites nacionais mais populares que hospedavam, além de *fanfics*, notícias sobre a saga *Harry Potter* (1997) e fóruns de interação entre os membros. Nesses sites nacionais, tanto adultos quanto jovens e adolescentes tinham a chance de publicar suas histórias.

É relevante para este trabalho notar que, mesmo em 2005, quando as *fanfics* ainda não eram tão difundidas no Brasil, Vargas (2005) já havia notado o protagonismo feminino, que será mais aprofundado no capítulo 3, na criação e consumo de *fanfics*:

Ao abordar a organização dos websites nacionais, faz-se necessário o reconhecimento da massiva presença feminina na prática da *fanfiction* no Brasil. São adolescentes, jovens e adultas que desempenham os papéis de *webmistresses*, *beta-readers* (revisoras de texto), autoras e leitoras de *fanfiction*. Nesse ponto há uma semelhança com a prática internacional, onde a presença feminina também é majoritária. De acordo com Susan Clerc, quase toda a *fanfiction* é escrita por mulheres, que têm um papel muito ativo dentro dos *fandoms*, não apenas escrevendo e lendo *fanfictions*, mas criando trabalhos artísticos a partir do original em questão (*fanarts*), organizando

websites, e-zines e convenções para a divulgação do fandom e para que seus membros tenham a oportunidade de se encontrar. A autora afirma que “o media fandom não existiria sem as mulheres, porque mais mulheres do que homens fazem o trabalho de comunicação necessário para construir e sustentar a comunidade” (VARGAS, 2005, p. 31).

Em termos de protagonismo feminino, é possível afirmar que o *fandom* de *Harry Potter* (1997) deu continuidade à tendência mundial de maioria feminina na produção e consumo de *fanfictions*, além de ter aberto as portas para que mais autoras jovens pudessem pôr em prática suas escritas e evoluir através de uma cultura de leitura participativa que foi proporcionada especificamente pelo advento da internet. Até então, como as *fanfics* eram publicadas em *fanzines*, os autores só recebiam o *feedback* sobre a sua escrita de forma posterior à publicação. Só era possível absorver e se adaptar às dicas e reclamações recebidas nas histórias futuras, e não nas que já haviam sido publicadas. Contudo, com a internet, isso mudou, e a publicação de *fanfics* se tornou mais dinâmica — por vezes, o autor da história chegava a mudar o enredo inicial que tinha planejado, apenas para se adequar aos comentários e expectativas que o público leitor demonstrava na seção de comentários. É, portanto, inegável que a saga *Harry Potter* (1997) abriu as portas para que muitas meninas e jovens mulheres pudessem melhorar sua escrita e evoluir como autoras, seja através da prática de escrever, seja através dos comentários recebidos em *fanfics*, seja através da leitura de *fanfics* consideradas de qualidade.

Ao se tratar de *queerness*, por outro lado, não é possível dizer que o *fandom* de *Harry Potter* trouxe inovações muito significativas durante o seu ápice. Enquanto o *fandom* de Sherlock Holmes tem uma presença forte e marcante de Johnlock como ship principal das *fanfics* e *fanarts* publicadas e o *fandom* de *Star Trek* tem milhares de *fanfics* e *fanarts* de Spirk, a maioria dos *ships* e das *fanfics* mais populares de *Harry Potter* (1997) durante a época de sua publicação era cishet. As *fujoshis* do *fandom* geralmente *shippam* casais *queer* formados por personagens de menos protagonismo, como por exemplo Drarry (Draco Malfoy/Harry Potter), ou diversas combinações de casais entre os Marotos — quarteto de amigos que incluía Tiago Potter, Sirius Black, Remo Lupin e Pedro Pettigrew.

Recentemente, na era pós-filmes do *fandom* de *Harry Potter* (1997), uma exceção para o protagonismo de *fanfics* cishet foi a popular *All The Young Dudes* (2017), que foca no *ship* Sirius Black/Remo Lupin e que ganhou notoriedade dentre os fãs. Mesmo assim, é triste pensar que, na época do ápice de sua popularidade, a contribuição internacional mais significativa de um *fandom* tão grande e popular como *Harry Potter* (1997) foi algo tão negativo como a *fanfic* *My Immortal* (2006). É claro que *Harry Potter* (1997) serviu para inserir jovens autoras no

mundo da escrita e da leitura, o que é um grande mérito que deve ser reconhecido, mas, olhando além disso, em termos gerais, a saga não parece ter muito mais marginalidade a oferecer. As próprias declarações recentes e violentamente transfóbicas da autora J. K. Rowling já servem para provar que *Harry Potter* (1997) pode ser amado ao redor do mundo, mas não é tão inclusivo quanto muitos gostariam que fosse.

Apesar disso, é inegável que a saga ajudou a popularizar as *fanfics* ainda mais no mundo e na internet, especialmente no Brasil, em conjunto com outras franquias populares na época, como por exemplo a saga *Crepúsculo* (2005). Isso voltou mais olhares, ainda que negativos, para esse universo, e possibilitou o aumento e a propagação de subgêneros como o *Gen*, bem como a criação de subgêneros nunca vistos antes, como os RPFs (*Real Person Fics*) e as *threadfics*, que serão abordadas a seguir.

IV. Minha mãe me vendeu para a banda *One Direction*

O FanFiction.Net, que chegou a ser o maior hospedeiro de *fanfics* ao redor do mundo por anos — e que se tornou ainda mais conhecido graças a casos como *My Immortal* (2006) —, acabou perdendo esse posto por causa de uma série de problemas legais no começo dos anos 2000. Alguns escritores publicados, como Anne Rice — a aclamada autora de *Entrevista com o Vampiro* (1976) —, processaram o site por hospedar histórias que, de acordo com eles, continham violação dos direitos autorais de seus livros. O FFN, que ainda não estava a par da lei americana do “*fair use*”, acabou cedendo às pressões desses autores e deletando inúmeras *fanfics* de seus servidores, sem se preocupar em avisar aos autores dessas *fics*, em oferecer um *backup* das histórias deletadas ou ao menos em dar algum tipo de justificativa pela decisão. Com isso, vários autores de *fanfic* se sentiram, justificavelmente, desamparados e desprotegidos, já que ficou evidente que os interesses do FFN estavam, na verdade, mais voltados para autores ricos e influentes do que para os criadores independentes de conteúdo ou para o público-alvo do site.

Esse foi um dos motivos pelos quais, em 2008, o grupo Organization For Transformative Works (OTW) criou o repositório para *fanfictions* e histórias originais Archive Of Our Own (AO3), que até hoje conta com uma equipe completamente voluntária e especialistas em diversas áreas relevantes para a manutenção do site e a proteção de seus usuários. O AO3 visa oferecer um espaço seguro feito por fãs e para fãs, contando com todo um serviço de

aconselhamento legal para proteger os interesses dos autores de *fanfiction* e ampará-los de uma forma que o FanFictionNet, bem como diversos outros sites que hospedam *fanfics*, não podiam e não queriam fazer. O AO3, além de operar de forma voluntária, se mantém no ar à base de doações dos usuários, diferentemente de outros sites hospedeiros de *fanfic*, que normalmente recorrem a propagandas pagas, assinaturas, algoritmos e outros recursos semelhantes para dar conta de manter os servidores que possibilitam a operação dos sites.

O AO3 chegou a vencer o Hugo Awards de 2019 como “Melhor Trabalho Relacionado” (*Best Related Work*) e é tido por muitos escritores e leitores como o melhor site da atualidade para hospedar e consumir não só *fanfictions* de qualidade, mas também histórias originais. O sistema de *hashtags* que o AO3 disponibiliza revolucionou a forma como as *fanfics* são consumidas e publicadas, já que, através delas, é possível fazer uma triagem de aspectos que se quer ou não ler em uma determinada história — algo que não existe na maioria dos outros sites de *fanfiction* de renome. As *hashtags* oferecidas pelo AO3 permitiram que a experiência de busca, leitura e escrita de *fanfics* se tornasse muito mais segura, visto que menores de idade, por exemplo, puderam passar a excluir de suas buscas *fanfics* com temas adultos, pessoas com gatilhos puderam ocultar *fanfics* de temas específicos de suas pesquisas, autores de subgêneros mais nichados puderam atrair mais leitores para as suas histórias, entre outros casos.

Já o FanFiction.Net, em contrapartida, passou a tomar atitudes cada vez mais autoritárias e menos inclusivas ao longo dos anos, como por exemplo a proibição da publicação de *fanfics* com temática adulta no site, o que certamente afastou muitos leitores e escritores da plataforma, já que, somente no AO3, *fanfics* de conteúdo explícito compõem cerca de 31% do acervo em 2021. É válido lembrar, principalmente em um trabalho cujo tema envolve gênero e sexualidade, que boa parte dessas *fanfics* de temática adulta envolve casais e personagens *queer*. Ao proibir esse tipo de história, o FFN não está somente dando as costas a um subgênero de *fanfic* que sempre foi extremamente popular e difundido nos *fandoms* desde o advento de *Star Trek* (1966), mas também está demonstrando para o público consumidor de *fanfic* que as expressões de gênero e de sexualidade da comunidade *queer* não são bem-vindas naquele ambiente. O AO3, por outro lado, vem se mantendo firme nos princípios de inclusão e acolhimento que são muito presentes desde sua fundação, disponibilizando diversos tipos de *hashtag* para classificar os conteúdos corretamente, tanto os explícitos quanto os que não têm temática sexual.

Porém, um terceiro site internacional se tornou muito relevante no universo das *fanfics* modernas. Se trata do Wattpad, que assim como o AO3 e o FFN, permite a publicação tanto de *fanfics* quanto de histórias originais na plataforma. Também em linha com o AO3, o Wattpad utiliza um sistema de *hashtags* para permitir a triagem de histórias disponíveis no site, o que o difere do FFN, que nunca adotou esse sistema. Apesar disso, o sistema de *hashtags* disponível no Wattpad é bem mais simples do que o do AO3, o que o torna menos abrangente. Também de forma distinta do AO3 e, dessa vez, em linha com o FFN, o Wattpad se mantém no ar com anúncios pagos e propagandas no site — por vezes, o usuário que está lendo uma história é interrompido e só pode dar prosseguimento à leitura depois de assistir a um anúncio. Por causa disso, mesmo com sua popularidade, o Wattpad também é muito criticado e acusado de lucrar às custas dos autores de *fanfic*, que não recebem nada em troca por escrever suas histórias. Independentemente da moralidade e das intenções por trás da gestão do Wattpad, o que mais interessa para este trabalho é o tipo de história que é publicado lá.

No mundo das *fanfics*, alguns sites são conhecidos pelo tipo específico de história que hospedam. O FanFiction.Net ficou conhecido por suas *crackfics* e suas histórias com aspecto mais amador e embrionário, enquanto *fanfics* mais sérias e consideradas de melhor qualidade tornaram o Archive Of Our Own famoso. Já no caso do Wattpad, o que lhe trouxe mais fama foram as RPFs.

RPF, do inglês *Real Person Fic*, é literalmente uma *fanfic* com pessoas reais. Atores, famosos, cantores, influenciadores — qualquer celebridade pode se tornar o personagem de uma *fic* RPF. Geralmente, com as RPFs, há três caminhos principais a serem seguidos:

- Escreve-se uma história com um cunho mais “realista”, especulando e expandindo fatos e acontecimentos da vida da pessoa famosa baseado em dados e curiosidades que são de conhecimento comum do público. Um exemplo seria as histórias envolvendo o popular *ship* formado por Harry Styles e Louis Tomlinson (ou “Larry”), da banda *One Direction*. Essas histórias têm base, geralmente, em uma relação parassocial entre a pessoa que escreve a *fanfic* e as celebridades, já que o autor da história acredita ter o conhecimento interno necessário para escrever sobre situações da rotina desses famosos, tendo como base apenas as suas personas midiáticas e suas entrevistas ou postagens;
- A pessoa que escreve insere a si mesma na história para que ela interaja com as celebridades em cenários fictícios — prática conhecida nos *fandoms* como “*self-insert*”, literalmente: “autoinserção”. Esse tipo específico de *fanfic* é um pouco controverso, já

que não é tão bem-visto por muitos segmentos dos *fandoms*. Isso porque, geralmente, esse tipo de história é escrito com o objetivo de suprir uma fantasia pessoal da pessoa que escreve, em vez de se preocupar em entreter os possíveis leitores. Outro fator que faz com que esse subgênero não seja muito popular é a frequente presença de personagens “Mary Sue”, que são irresistíveis e conquistam o amor dos famosos sem esforço ou explicação coerente. Vale notar que a maioria das *fanfics self-insert* são escritas por mulheres heterossexuais, e ships *queer* têm menos espaço nesse tipo de história;

- Transforma-se a imagem das celebridades em personagens, inventando-se cenários fictícios em que os famosos “atuariam” (literalmente, como atores) e agiriam como se estivessem em um filme. Nessas histórias, as celebridades apenas emprestam sua aparência física e sua personalidade aos seus equivalentes na *fanfic*. Esse tipo de *fanfic* é menos numeroso do que os dois supracitados.

Jamison (2013) faz uma análise interessante das RPFs em *Fic*, observando que:

(...) “cânone” — “realidade” oficial ou sancionada como definida pelo material-fonte — significa algo diferente em relação à RPF porque, claro, não existe algo como RPF baseada em cânone. Não mesmo. Só existe uma pequena porção de “realidade” manufaturada que as fãs podem observar. É um tipo diferente de realidade manufaturada em relação aos cânones ficcionais, onde todas as escolhas foram feitas deliberadamente por um autor ou produtor, porque os momentos observáveis da RPF são um monte de manobras aleatórias de marketing e eventualidades, construções artificiais e trechos da personalidade real, a partir dos quais o fandom precisa chegar a um consenso.

A diferença central entre RPF e fanfiction tradicional é que a RPF se origina no que Kayley Thomas (...) chama de remediação: um processo de criação global de uma narrativa comum a partir de eventos não relacionados do mundo real, com o propósito de criar uma compreensão canônica ou de fanon (um consenso comum de fãs não baseado em “verdades” observáveis ou textuais) de pessoas reais como personagens.

O que Thomas está essencialmente argumentando é que celebridades (ou suas relações públicas, pelo menos) criam um personagem intencional através de todo o material público, mas ele varia e muda ao longo do tempo e das circunstâncias. Como qualquer outra pessoa viva, a celebridade cujas ações criam seu “cânone” cresce, muda e reage a situações organicamente — ao contrário do personagem ficcional. Assistindo a este crescimento orgânico, leitores e escritores de RPF tentam construir e manter viva uma narrativa convincente e singular da vida da celebridade. No entanto, vidas reais não possuem narrativas singulares. São confusas. E não são narrativas de forma alguma (JAMISON, 2013, p. 318—319).

Em suma, o que Jamison (2013) quer dizer é que, independentemente do tipo de RPF, a “personalidade” da celebridade que o fã replica e incorpora na sua escrita quando cria a *fanfic* é fruto de uma percepção puramente parassocial — é uma espécie de simulacro da personalidade que o famoso em questão apresenta ao público, e não da sua personalidade real,

porque esta é completamente desconhecida para os fãs, até mesmo os mais dedicados, que não têm acesso irrestrito à vida pessoal e íntima da celebridade. A *fanfic* RPF só pode ser baseada em uma imagem idealizada do famoso, cautelosamente criada por sua equipe de marketing, sua assessoria e pela própria mídia (desde a mais séria até os tabloides), que alimenta a imaginação de quem escreve as RPFs. Por causa disso, esse tipo específico de *fanfic* acaba sendo formado mais por *headcanons* do que por um *canon*, já que este não existe no caso de pessoas da vida real, que não foram inventadas por um autor.

Apesar da grande popularidade das RPFs *self-insert* dentre o público feminino cishet, o subgênero não é muito bem-visto pelo resto do nicho das *fanfictions*. Além de as autoras cishet se inserirem nas histórias e “ficarem no caminho” dos *ships* gays adorados pelas *fujoshis*, muitas dessas *fanfics self-insert* são escritas por autoras muito jovens, o que leva a enredos imaturos e despreparados e a caracterizações inverossímeis. Algumas *fanfics self-insert* são tão sem lógica que chegam ao nível de *crackfic* acidental, de paródia, como é o caso de diversas RPFs sobre a banda *One Direction* em que a mãe da protagonista (esta, uma versão *self-insert* da autora) a vende como objeto para os membros da banda para poder pagar as contas. Em 2015, a autora Isamoose publicou no Wattpad a história *crackfic Bought By One Direction*, que se trata de uma compilação proposital de clichês normalmente encontrados nesse tipo de *fanfic* supracitado. Segue a sinopse, traduzida livremente por mim:

Eu estava dormindo quando a minha mãe correu para dentro do meu quarto, colocando minhas roupas dentro da minha nova mala de viagem. “Mãe, o que você está fazendo?”

Ela olhou para mim e suspirou, pegando um cigarro com uma mão.

“Eles chegaram.”

Fiquei confusa. Saí de debaixo do meu cobertor roxo e mexi no meu cabelo cheio, longo e castanho.

“Quem chegou?”

“Seus novos donos.”

Esta é uma história sobre como fui comprada pelo One Direction. (ISAMOOSE, 2015).

É válido notar, porém, que apesar de casos como esses, não é impossível que *fanfics* RPF se tornem populares a ponto de serem publicadas como histórias originais. O *best-seller After* (2014) é a prova viva disso, já que a história que originalmente inspirou o livro era uma RPF de *One Direction*.

Ao se tratar de *queerness*, por outro lado, não é possível dizer que as RPFs sejam significativamente representativas, já que, como foi dito, a maioria das autoras que as escrevem é mulher e cishet, e elas são motivadas principalmente pelo desejo de externalizar suas próprias fantasias acerca dos homens famosos de quem são fãs. Os casos mais emblemáticos de RPFs sem *self-insert* que têm *ships* com casais LGBTQIA+ acabaram tendo repercussão extremamente negativa na vida real, como foi o caso do *ship* Larry, que acabou por afetar os cantores Harry Styles e Louis Tomlinson a ponto de ambos se afastarem em suas vidas pessoais para acabar com os rumores de que seriam gays e teriam um caso secreto.

Apesar desse exemplo mais emblemático, a contribuição *queer* para o mundo das RPFs, por mais populares que elas sejam, é mais escassa do que em outros subgêneros de *fanfic*. Isso pode ser explicado pela proporcional escassez de celebridades abertamente *queer* sobre as quais se escrever, mesmo nos dias atuais. Ainda assim, as RPFs fazem parte de um subgênero popular e numeroso demais para deixarem de ser citadas, como também é o caso das *threadfics*, que vêm ganhando cada vez mais visibilidade com o advento das redes sociais e, diferentemente das RPFs e das *fanfics* da saga *Harry Potter* (1997), têm mostrado uma influência *fujoshi* e *queer* muito mais intensa e significativa.

V. Amor em 280 caracteres

Em 2017, a rede social Twitter anunciou que aumentaria o limite de caracteres das suas postagens de 140 caracteres para 280. Esse era um pedido frequente de muitos dos usuários da rede social, que alegavam que 140 caracteres era pouco para dar conta de expressar pensamentos, opiniões, relatos, notícias e informações importantes de maneira concisa e apropriada. Houve, porém, aqueles que acharam que, ao aumentar o limite de caracteres, o Twitter estaria acabando com a sua essência — postagens curtas e rápidas de ler na correria do dia a dia.

A verdade é que, mesmo com a dobra no limite de caracteres, muitas pessoas continuaram com dificuldade de expressar o que queriam em apenas uma postagem. Isso deu origem a um fenômeno que vem se tornando cada vez mais comum no ciberespaço: as *threads*.

Thread — ou, como tem sido traduzido, “fio” — é o nome dado a uma série de duas ou mais postagens conectadas feita por um mesmo usuário sobre um mesmo assunto. A *thread* pode ser de fotos, de vídeos, ou de texto, e o seu objetivo é compilar informações de uma mesma

natureza e apresentá-las aos seguidores de uma determinada conta. Em suma, como o Twitter tem o limite de 280 caracteres por postagem, os usuários do site que fazem as *threads* vão fragmentando uma postagem longa em várias postagens mais curtas, com o objetivo de transmitir a informação desejada de forma completa. O exemplo abaixo é um trecho de uma *thread* feita pela conta oficial no Twitter do serviço de *streaming* Netflix, falando sobre os conteúdos que foram assistidos na plataforma no ano de 2020:

Figura 3 — *Thread* feita pela conta oficial da Netflix sobre filmes vistos em 2020.



Fonte: Twitter. Disponível em: <https://twitter.com/netflixbrasil/status/1337054973805400065>

O objetivo por trás do Twitter, quando foi lançado no ano de 2006, era criar um meio curto, rápido e conciso de transmitir informações, de forma que elas se adequassem à rapidez e à fluidez da rotina dos estudantes e trabalhadores que usavam a rede social. E a demanda por informações cada vez mais rápidas, transmitidas de forma igualmente veloz, só comprova a afirmação do estudioso Zygmunt Bauman (2000) em *Modernidade Líquida*, que diz que “a velocidade do movimento e o acesso a meios mais rápidos de mobilidade chegaram nos tempos modernos à posição de principal ferramenta do poder e da dominação” (p. 13).

Pensando assim, é coerente concluir que, da mesma forma que informações e notícias passaram a circular em um esquema *fast-food* — rápido preparo e consumo —, o mesmo

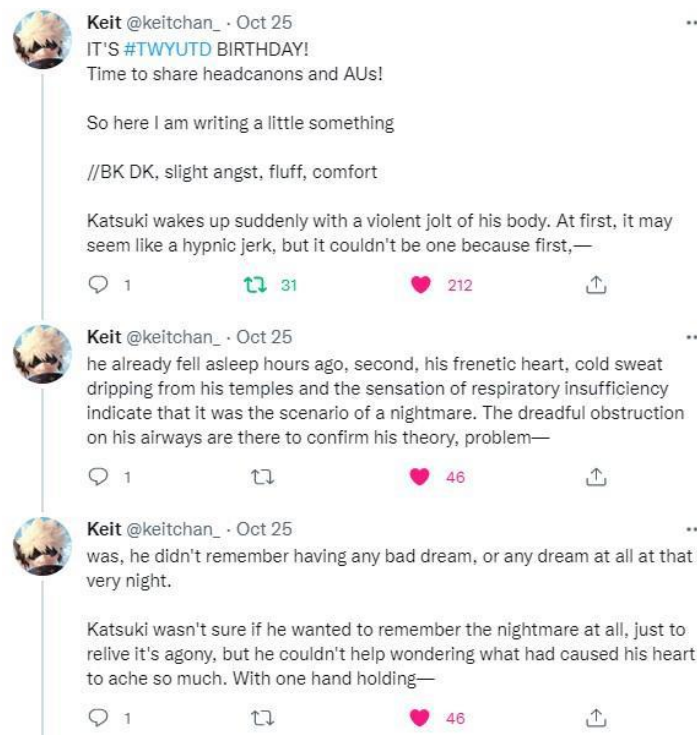
aconteceria com as *fanfics*. Afinal, apesar de serem literatura (ainda que marginal), *fanfics* também são facilitadoras de conexão dentro de um *fandom*. Há autores de *fanfics* que se tornam BNF, sigla em inglês para *Big Name Fans* — isto é, fãs que ficam famosos dentro de um *fandom* e passam a ter tanta influência e prestígio quanto o próprio autor do conteúdo *canon*. Ora, se, de acordo com Bauman, as relações modernas são líquidas, era de se esperar que as *fanfics* também se adaptassem a esse novo mundo e se tornassem, também, líquidas. E assim, se adaptando à efemeridade dos conteúdos online, as *fanfics* agregaram, recentemente, mais um novo formato: o de *threadfics*.

O nome *threadfic* vem da junção de *thread* e *fanfic*, ou seja: são *fanfics* postadas em forma de *thread* no Twitter. Também chamadas de *twtfics* (“*twf*” sendo uma abreviação popular de “Twitter”), essas *fanfics* são geralmente mais curtas e concisas do que os trabalhos postados em repositórios como o AO3 e o FFN, e o objetivo por trás delas é tornar a leitura mais rápida, dinâmica e interativa.

A interatividade entre leitores e escritores já é uma característica inerente às *fanfics* no mundo pós-internet, como foi dito anteriormente. Porém, com as *threadfics*, há ainda mais possibilidade de interação, já que essas histórias literalmente permeiam uma rede social cujo principal objetivo é promover engajamento através de curtidas, comentários, respostas e debates. Por mais que seja possível — e encorajado — que leitores de *fanfic* deixem curtidas nas histórias que apreciam em repositórios on-line, isso não é uma obrigatoriedade e, acima de tudo, não é o único motivo pelo qual a maioria dos autores escreve e posta suas histórias nesses sites. Claro que, de forma análoga, muitas *threadfics* são criadas para divertimento próprio e não apenas para resultar em engajamento; porém, visto que o “habitat natural” desse subgênero é uma rede social, muitos autores de *threadfic* esperam e anseiam por engajamento em forma de curtidas ou compartilhamentos.

Em alguns casos, a própria criação de uma *threadfic* é oriunda do pedido direto de um leitor ou da inspiração vinda de um *prompt* — isto é, um ponto de partida para um enredo que incentiva um autor de *fanfic* a escrever algo que necessariamente contenha aquela ideia. O exemplo abaixo mostra o trecho inicial de uma *threadfic* do *ship* Bakudeku (Katsuki Bakugou/Izuku Midoriya), personagens oriundos do mangá japonês *Boku No Hero Academia* (2014):

Figura 4 — Excerto de uma *threadfic* de *Boku no Hero Academia* (2014) no Twitter.



Fonte: Twitter. Disponível em: https://twitter.com/keitchan_/status/1452478166459633666

É interessante notar que alguns subgêneros específicos de *fanfic*, como por exemplo o RPF, não chegaram a se reinventar para se adaptar à realidade das *threadfics* — pelo menos não de forma significativa até a data de confecção deste trabalho. *Fandoms* que englobam conteúdos cujo universo *canon* já foi encerrado, mas que continuam a ter uma produção estável de *fanfics*, como é o caso de *Harry Potter* (1997), também não demonstraram, até agora, presença significativa na criação de *threadfics*. Esse tipo específico de *fanfic* parece ser mais comum e numeroso dentre *fandoms* de inserção mais recente dentro da cultura pop, como os de animes e mangás que foram lançados a partir dos anos 2000, os de histórias em quadrinhos e filmes de super-herói, os de jogos, e outros tipos de mídia *geek* mais contemporâneos. É interessante notar que, coerentemente, boa parte dos fãs nessas *fandoms* mais jovens têm, também, menos idade, e fazem parte de gerações mais recentes. Sendo assim, com a maior modernidade desses *fandoms* e desses fãs, veio também a maior inclusão *queer*: uma quantidade significativa das *threadfics* que circulam no Twitter envolvem ships não cishet.

É interessante notar também que a maioria das *threadfics* analisadas para a confecção deste trabalho demonstrou temáticas primariamente voltadas a relacionamentos, exacerbação

emocional e sexualidade — por vezes chegando até mesmo a abordar temas considerados mais problemáticos e nichados dentro dos próprios espaços de *fandom*, como estupro, incesto, diferença de idade e Omegaverso, tema este que será aprofundado no capítulo 4. Existem, contudo, também as *fanfics Gen*, que serão abordadas na próxima e última subseção deste capítulo. As *fanfics Gen* estão começando, aos poucos, a invadir o mundo das *threadfics*, se adaptando a esse formato, mas sua presença mais numerosa e significativa ainda se vê na plataforma do AO3, que em 2021 hospeda mais de um milhão e quinhentas mil *fanfics* desse subgênero.

VI. A hora de Platão

Até aqui, falou-se em *fanfics* com mais espaço para representatividade *queer*, como as de Sherlock Holmes e de *Star Trek*, e em *fanfics* com mais espaço para casais cishet, como as da saga *Harry Potter* (1997) e as RPF *self-insert*. Apesar deste trabalho ter como um dos principais focos as *fanfics* com expressão de sexualidade — que, como já foi demonstrado, formam grande parte do acervo do Archive Of Our Own —, é importante mencionar um subgênero específico de *fanfic* que não aborda relacionamentos românticos ou sexuais em espaço de protagonismo, como é o caso das *fanfics* mencionadas até aqui. Esse subgênero é o *Gen*.

Gen, que vem do inglês “*general*” — isto é, “geral” — é um subgênero de *fanfic* que, de acordo com as diretrizes de publicação do AO3, não apresenta nenhum tipo de relacionamento romântico ou sexual, ou apresenta relacionamentos românticos e sexuais que não são o foco principal da história. Ou seja: o aspecto platônico dos relacionamentos é o mais forte nas *fanfics Gen*. Esse tipo de *fanfic* se foca mais nas relações interpessoais entre personagens que não formam um casal ou então no desenvolvimento individual dos personagens, sem inseri-los em contextos de relacionamentos amorosos ou de possíveis encontros sexuais.

Nas *fanfics Gen*, sexo não é abordado, mas isso não é dizer que a orientação sexual dos personagens não possa ser: na realidade, muitas *fanfics* do tipo *Gen* inserem um personagem *queer* em um contexto no qual há o desejo de revelar sua *queerness* para parentes ou amigos, o que gera tensão e intensificação emocional. O subgênero *Angst* (Angústia), já citado, tem uma ótima compatibilidade de integração com as *fanfics Gen*, que comumente se inspiram em

experiências da vida real de quem escreveu a *fanfic*, ou então espelham o desejo de quem escreve de revelar sua orientação e identidade na vida real, algo que muitas vezes não pode acontecer — como os dados da pesquisa apresentados no próximo capítulo revelam, há autores *queer* de *fanfic* que moram em países teocráticos e ultraconservadores, nos quais liberdade sexual ainda é tabu e existir como pessoa *queer* é considerado crime.

Dessa forma, as *fanfics Gen* abrem grande espaço para autores *queer* que são oprimidos na vida real poderem explorar a experiência de se assumir através de seus personagens preferidos. Um exemplo é a *fanfic i'm on the right track, baby* (estilizada em letras minúsculas e, em tradução livre: “estou no caminho certo, baby”), do usuário *superhusbands4ever* no AO3. Na história, que está inserida no *fandom* do Universo Marvel Cinematográfico, o personagem Peter Parker (Homem-Aranha) revela ao seu mentor Tony Stark (Homem de Ferro) que é bissexual. Os dois personagens não possuem nenhum tipo de relacionamento romântico ou sexual entre si, nem no *canon* nem na *fanfic* em questão, apenas uma relação de mentoria que é descrita por alguns fãs como “paternal”. Essa relação é posta à prova e explorada com a revelação de Peter:

Peter estava sentado na cadeira em silêncio por alguns minutos, tentando manter sua respiração sob controle. Ele secou as palmas das mãos nas calças e encarou os servidores da FRIDAY que brilhavam no canto da sala. Ele usou o pé para impulsionar um giro da sua cadeira e ficou rodando. Ele viu DUM-E no outro canto, conectado ao seu carregador. DUM-E não se aproximou, mas levantou e abaixou o braço como se acenasse para Peter. Peter sorriu de leve e acenou de volta antes de se virar.

Ele ficou remexendo as cordinhas de seu casaco enquanto assistia a Tony murmurar para si mesmo, curvado diante do notebook.

Desde quando Tony tem um notebook, Peter se perguntou distraidamente. Ele vagamente se lembrou de quando Tony havia reclamado com ele sobre “tecnologia primitiva” quando Peter havia falado sobre consertar seu próprio notebook.

Seus pensamentos foram interrompidos quando Tony se ergueu na cadeira e bateu as palmas de repente.

“Tudo bem!” Tony disse, enviando um sorriso na direção de Peter, “terminei de trabalhar por hoje.”

“Uhu”, Peter comemorou sem emoção, levantando um punho com preguiça para celebrar. Ele conseguia sentir seus nervos à flor da pele.

Só conta pra ele. Vai ficar tudo bem. Conta pra ele e então vocês vão poder trabalhar com os nanobots ou... ou ir lá para cima e assistir a um filme ou algo assim.

“Deixa só eu mandar isso para a Pepper por e-mail e podemos ir,” Tony disse, abrindo seu e-mail e digitando alguma coisa. “Então, como foi na escola? Teve apresentação hoje, não foi?”

“Ah, sabe como é...”

É só falar logo. Acaba logo com isso.

“A apresentação foi boa. A professora pegou o Flash usando o celular na aula e confiscou dele” — Tony deu uma roncada ao rir — “A MJ ganhou um caderno de desenho novo, então ela, entre aspas, “desenhou ele sofrendo” durante o decatlo. Eu recebi a nota do teste de Espanhol, tirei 100...”

Diz logo —

“... e além disso, eu sou gay.”

Assim, não!

Peter assistiu quando Tony congelou enquanto digitava e virou a cabeça para olhar Peter nos olhos. Peter tentou não se remexer, mas isso era difícil de evitar quando Tony Stark lhe dava sua atenção completa.

“Ou bi, eu acho,” ele murmurou, esfregando o nariz com a manga do casaco. “Eu não... Eu não me importo muito com nomes, então...”

Tony não falou nada por um minuto, apenas encarando Peter enquanto Peter sentia os nervos à flor da pele novamente. Será que teria sido melhor não ter dito nada...?

Mas então Tony simplesmente sorriu e Peter sentiu todo o nervoso se dissipar do corpo dele de uma vez só. Peter conhecia aquele sorriso. Era o sorriso que Peter ganhava quando dizia alguma coisa particularmente genial quando estavam no laboratório. Era o sorriso que Pepper ganhava quando dizia a Tony que o amava. Era o sorriso que Rhodey ganhava quando ele ria das próprias piadas clichê. Era o sorriso que DUM-E recebia quando ele levava uma bebida para Tony enquanto eles trabalhavam. (SUPERHUSBANDS4EVER, 2019).

O medo e os maneirismos nervosos de Peter ao longo do trecho, por receio de se abrir com seu mentor e acabar alterando a forma como era visto ou a relação entre eles, são muito comuns em situações de revelação de orientação sexual na vida real, especialmente na fase da adolescência. Aqueles que passaram por isso podem se identificar, e aqueles que não passaram, seja por questões religiosas, sociais ou pessoais, podem empatizar com o personagem. Não foi possível identificar, até a data deste trabalho, se a pessoa que escreveu essa *fanfic* faz parte da comunidade *queer*, mas a experiência que ela retrata — a insegurança, o medo de julgamento, o nervosismo, e o eventual alívio por ser aceito — é praticamente universal entre jovens e adultos *queer*.

Por não ter foco algum em relações românticas ou sexuais, o subgênero *Gen* abre porta para um *crossover* de gêneros de *fanfic*, já que as histórias têm mais abertura para tratar de outros tipos de drama que não envolvam casais. Aventura, ação, investigação, fantasia, mistério, terror — só depende da pessoa que escreve escolher qual tipo de história quer contar. A ausência de relacionamentos românticos ou sexuais nas *fics Gen* não interfere na quantidade ou presença de personagens *queer* nelas; na realidade, o *Gen* abre portas para explorar orientações de menor incidência nas *fanfics*, como a assexualidade e a arromanticidade.

Foi possível atestar, até aqui, que *queerness* sempre foi um fator muito presente desde o começo dos *fandoms* e das *fanfics*. Por mais que alguns *fandoms* — como por exemplo os de *Harry Potter* (1997) e *Crepúsculo* (2005) — não tivessem *ships* e personagens *queer* como os mais populares, e por mais que suas *fanfics* fossem majoritariamente escritas por mulheres cishet, ainda assim era possível encontrar aspectos de *queerness* existindo e habitando esses espaços de fãs, mesmo que em menor número. Até mesmo em *fanfics* sem temática sexual ou romântica, há personagens *queer* sendo escritos e inseridos nos enredos, e por vezes a própria *queerness* é instrumento fomentador do drama e do enredo das histórias, como acontece em algumas *fanfics Gen*.

Tanto o pioneirismo de Spirk quanto a perseverança de Johnlock demonstram que as *fanfics*, justamente por serem marginais, abrem espaço para a expressão *queer* através de personagens, enredos e ideais. É muito mais cômodo e seguro explorar assuntos que fogem da temática patriarcal cishet quando se faz isso à margem do mercado editorial capitalista, que ou ignora *queers*, ou os estereotipa, ou os usa e descarta insensivelmente para ganhar dinheiro. Como Jamison (2013) menciona em *Fic*:

Eu me preocupo com as oportunidades para os escritores — oportunidades de todos os tipos para escritores de todos os tipos. A *fanfic* é desproporcionalmente escrita por mulheres, gays e outros que estão sub-representados ou excluídos das economias do capital financeiro e cultural. A *fanfic* pode servir para fortalecer esses grupos excluídos e marginalizados: eles encontram uma voz, usam a voz que possuem, alcançam os outros. Para muitos leitores e escritores, isso é suficiente, isso é mais do que suficiente, e não querem ver aquela oportunidade não financeira e premiação ameaçada pela intervenção da mesma cultura comercial que os deixou marginalizados para começar (JAMISON, 2013, p. 279).

As *fanfics* sempre foram um ambiente seguro para que escritores e leitores *queer* pudessem se encontrar, e por mais que os primórdios da sua história — com Sherlock Holmes, *Star Trek* (1966) e *Harry Potter* (1997) — tenham sido protagonizados por autores e autoras cishet, esse cenário vem mudando cada vez mais ao longo dos anos. Atualmente, as mulheres *queer* literalmente invadiram — termo que Jenkins (1992) adoraria usar nesse contexto — os ciberespaços das *fanfics* e os reapropriaram como um lugar delas e para elas. Spirk pode ter sido pioneiro como um dos primeiros *ships* gays da história das *fanfics*, mas era originário da imaginação e do desejo de mulheres cishet. Agora, na segunda década do século XXI, é possível afirmar e comprovar que essas imaginações e esses desejos estão sendo tomados, finalmente, pelas mãos de mulheres *queer*, o que contribui para trazer muito mais verossimilhança e verdade, além de experiência de vida e visões menos estereotipadas, para a produção e o

consumo de *fanfics*. O próximo capítulo será dedicado a comprovar estatisticamente a presença e influência de mulheres *queer* no universo das *fanfictions*.

3. DADOS DA PESQUISA DE ENGAJAMENTO

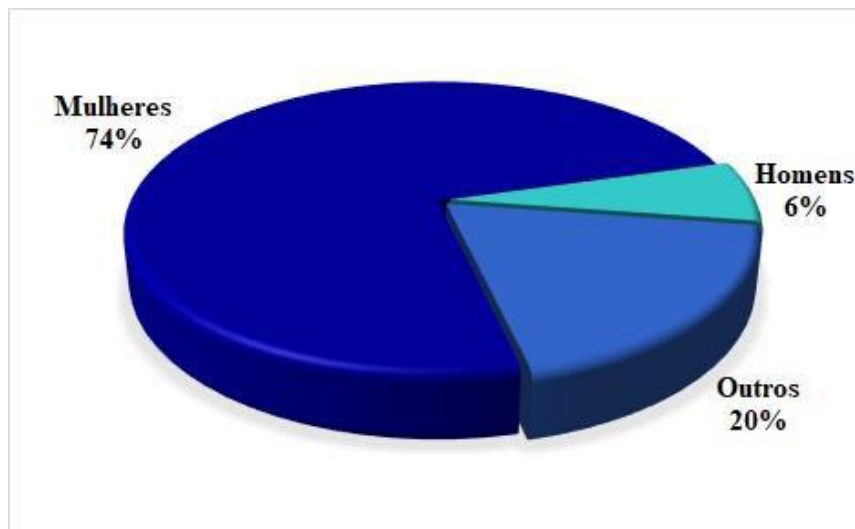
Esta seção do trabalho será dedicada à apresentação e à análise dos resultados da pesquisa de engajamento realizada por mim e direcionada ao público envolvido com *fanfiction* no período entre 09 de maio e 05 de setembro de 2021. O formulário contou com 1466 respostas no total e os dados levantados por ele não só comprovam o protagonismo feminino e *queer* na criação e consumo de *fanfics*, como vem sendo defendido até agora, mas também enriquecem o campo de estudo de *fanfics* como um todo, abrindo novas possibilidades e questionamentos para possíveis estudos futuros.

O questionário foi divulgado através do Twitter, do WhatsApp e do Facebook e teve duas versões: uma em português brasileiro, que obteve 140 respostas, e uma em inglês, que obteve 1326 respostas de vários países e continentes do mundo. As perguntas, as opções de resposta e a ordem na qual estavam dispostas eram idênticas em ambos os questionários, e, após o encerramento dos mesmos, as respostas de ambos foram somadas para facilitar a contagem e a análise dos resultados. As perguntas feitas podem ser divididas em três grupos:

- **Perguntas gerais:** perguntas feitas para o público envolvido com *fanfic* em geral. O objetivo era levantar dados pessoais sobre os participantes, sendo esses dados: gênero, idade, nacionalidade, naturalidade, orientação sexual e identidade de gênero;
- **Perguntas para leitores:** perguntas direcionadas para os leitores de *fanfiction*. Caso o participante respondesse que não lia *fanfic*, ele era direcionado para a próxima seção. O objetivo por trás das perguntas era levantar dados sobre os hábitos de leitura de *fanfic* dos participantes, sendo esses dados: há quanto tempo leem *fanfic*, a presença (ou não) de personagens LGBTQIA+ nas *fanfics* que leem e o aspecto *canon* da sexualidade desses personagens nas *fanfics*.
- **Perguntas para escritores:** perguntas direcionadas para os escritores de *fanfiction*. Caso o participante respondesse que não escrevia *fanfic*, ele era direcionado para a última pergunta, sobre o seu gênero de *fanfic* preferido. O objetivo por trás das perguntas era levantar dados sobre os hábitos de escrita de *fanfic* dos participantes, sendo esses dados os mesmos do item acima.

Foi possível atestar, em primeiro lugar, que a maioria dos participantes envolvidos com *fanfics* de forma geral eram mulheres (74%) — tanto cis quanto trans. Em segundo lugar, vinham as pessoas que não se inseriam no binarismo de gênero, ou seja: não se identificavam nem como mulheres nem como homens (20%). Os homens — tanto cis quanto trans — foram minoria (6%), como pode ser visto abaixo, comprovando a percepção de autores como Jamison (2013) e Jenkins (1992), que sempre afirmaram o protagonismo feminino em *fandoms* e na criação de *fanfictions*. Vale notar também que, dos homens que participaram da pesquisa, 45% eram trans.

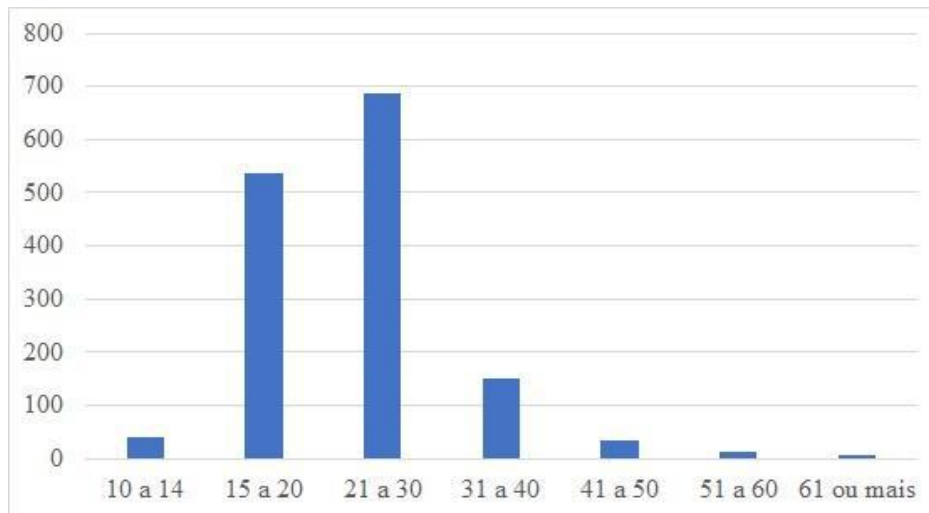
Gráfico 1 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto ao gênero dos participantes.



Fonte: Google Forms

Em segundo lugar, foi possível confirmar outra afirmação de Jamison (2013): a de que grande parte do público envolvido com *fanfics* é jovem. A pesquisa mostrou que a faixa etária média de pessoas consumindo e produzindo *fanfics* é de 15 a 30 anos de idade, como pode ser visto no gráfico abaixo.

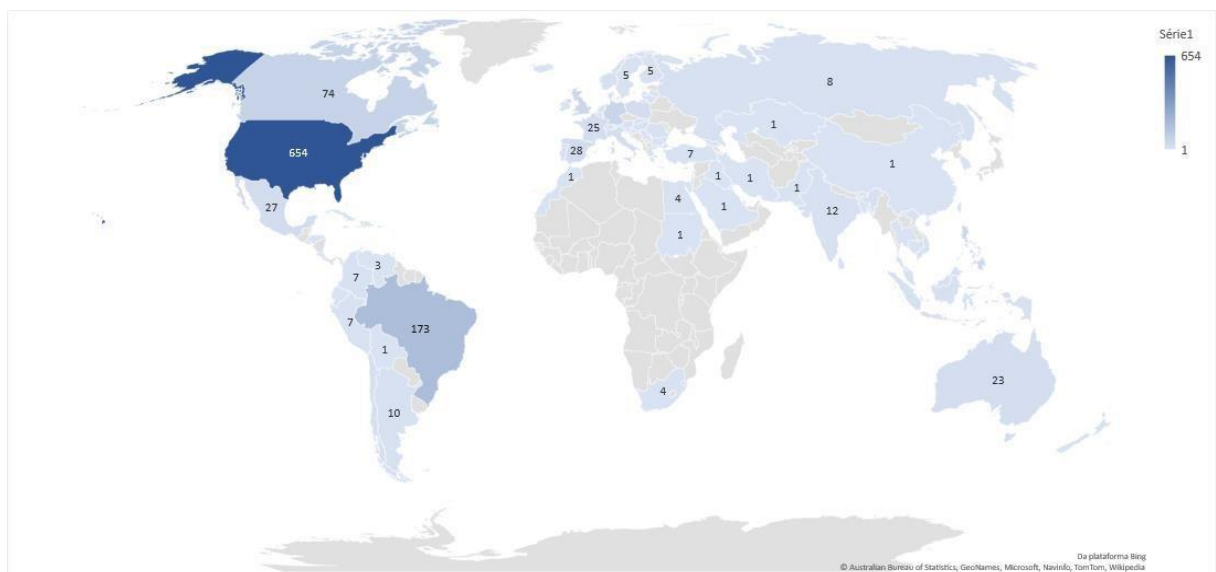
Gráfico 2 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto à idade dos participantes.



Fonte: Google Forms

Em terceiro lugar, levantou-se dados sobre a nacionalidade dos participantes, mostrando uma maioria significativa de participantes norte-americanos e anglófonos em geral, seja como língua materna ou como segunda língua. Foi possível encontrar participantes de todos os continentes com a exceção da Antártida, como é possível observar no mapa abaixo. Viu-se também a presença interessante de participantes *queer* em países mais teocráticos e conservadores, como Egito, Irã, Iraque e Paquistão, o que comprova um pouco da importância das *fanfics* como método de inclusão e de representatividade.

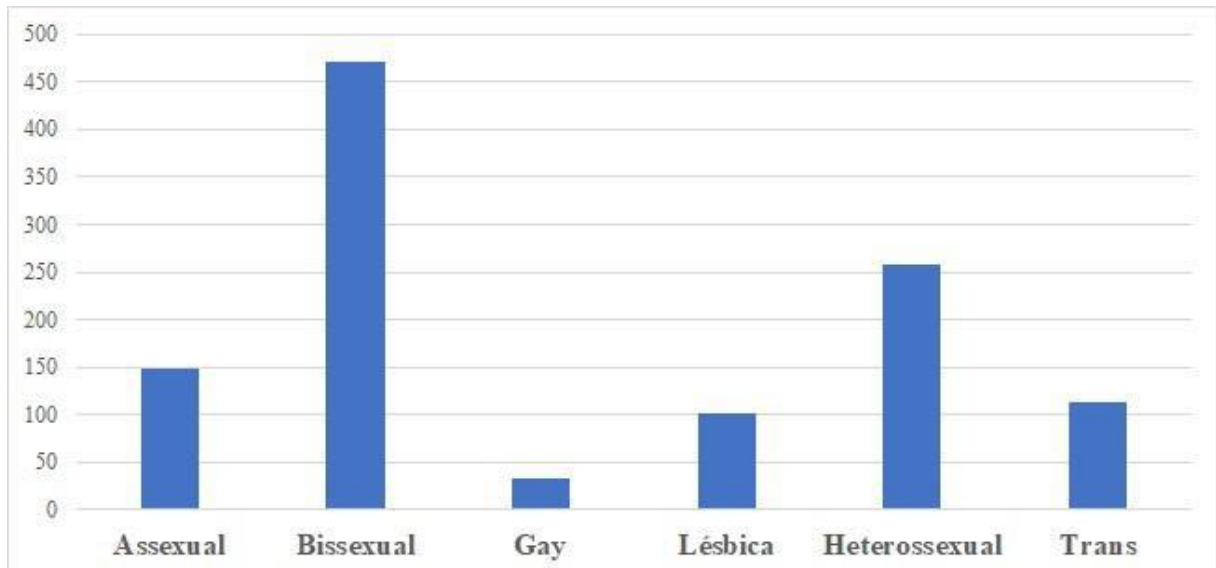
Gráfico 3 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto à nacionalidade dos participantes.



Fonte: Google Forms

Em seguida, foi possível coletar dados tanto sobre a orientação sexual quanto sobre a identidade de gênero dos participantes. A pesquisa revelou uma maioria esmagadora *queer*, com 75% de participantes desse demográfico. Enquanto isso, apenas 17% dos participantes eram cishet e 8% não sabiam com qual orientação se identificavam. Entrando em detalhes mais específicos, houve uma maioria bissexual em comparação com outras orientações, fenômeno este que seria interessante estudar mais a fundo em outra pesquisa que fosse mais voltada a essa orientação específica. Ao se tratar de identidade de gênero, 58% dos participantes que escolheram responder a esta pergunta eram cisgênero, enquanto 42% eram transgênero. Dessas pessoas trans, 5% eram heterossexuais e 95% bissexuais, lésbicas ou gays.

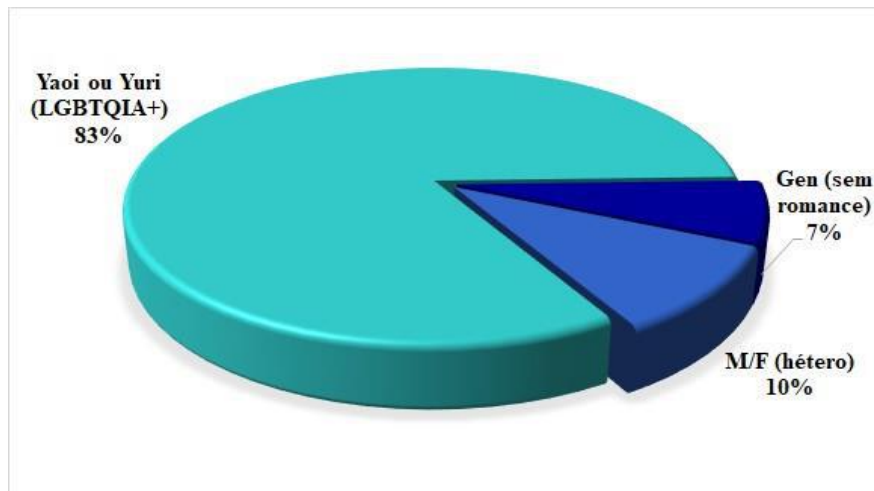
Gráfico 4 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto à orientação sexual e à identidade de gênero dos participantes.



Fonte: Google Forms

Por fim, os gêneros preferidos de *fanfic* dos participantes foram *Yaoi* (romance entre homens) e *Yuri* (romance entre mulheres).

Gráfico 5 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto ao gênero preferido de *fanfic* dos participantes.

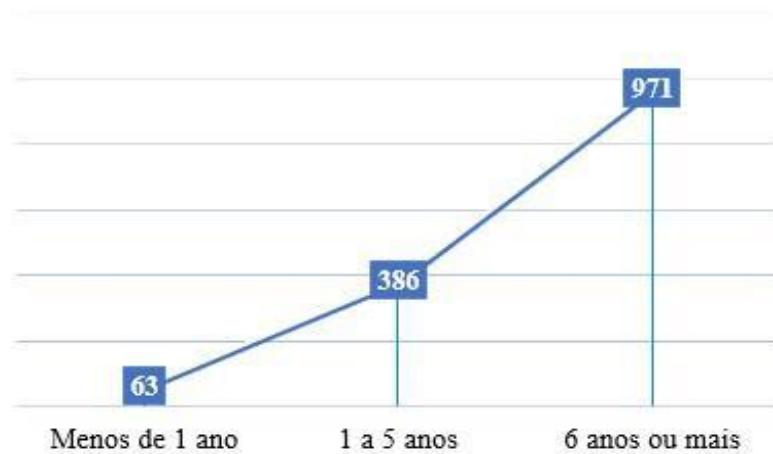


Fonte: Google Forms

Foi possível confirmar, até aqui, o protagonismo das mulheres *queer* inseridas no mundo das *fanfictions* em geral, sem especificar se são leitoras, escritoras ou ambos. Agora, serão apresentados os dados especificamente sobre os leitores de *fanfics*, mantendo em mente o aspecto feminino e *queer* que foi demonstrado acima.

A maioria dos participantes (68% dos que optaram por responder a esta pergunta) lê *fanfics* há mais de 6 anos, o que está em conformidade com o questionário sobre faixa etária que demonstrou uma maioria jovem, que começa seu contato com *fanfics* na adolescência, e cujo interesse pelo meio perdura até a idade adulta.

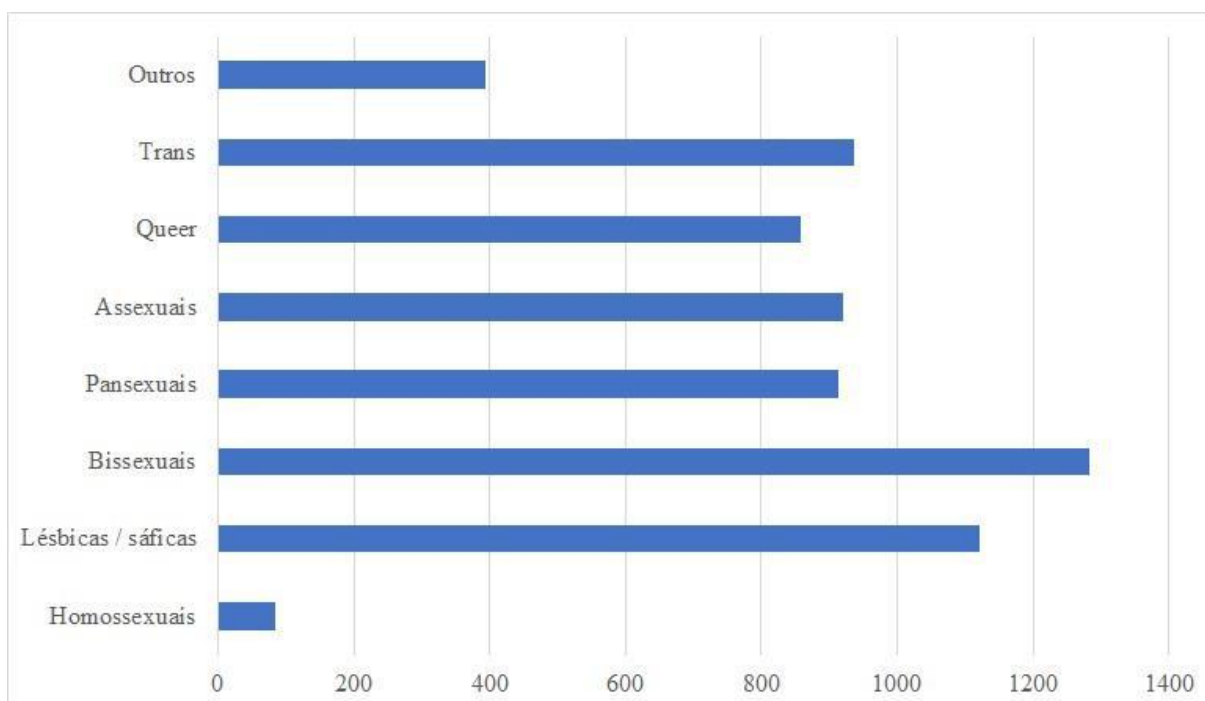
Gráfico 6 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto à quantidade de tempo que os participantes leem *fanfics*.



Fonte: Google Forms

A pergunta seguinte foi acerca da orientação sexual e da identidade de gênero dos personagens que aparecem nas *fanfics* lidas, sem levar em conta suas orientações e identidades no material *canon*. Mais uma vez se viu uma maioria bissexual nos resultados, além de uma maior diversidade nas expressões de orientação sexual do que anteriormente. Além disso, notou-se que 65% dos personagens lidos nas *fanfics* eram trans. Usou-se a denominação “*queer*” para se referir a personagens que fugiam do espectro cishet, mas não tinham sua identidade ou orientação bem definidas ou categorizadas.

Gráfico 7 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto à orientação sexual e à identidade de gênero dos personagens lidos nas *fanfics*.

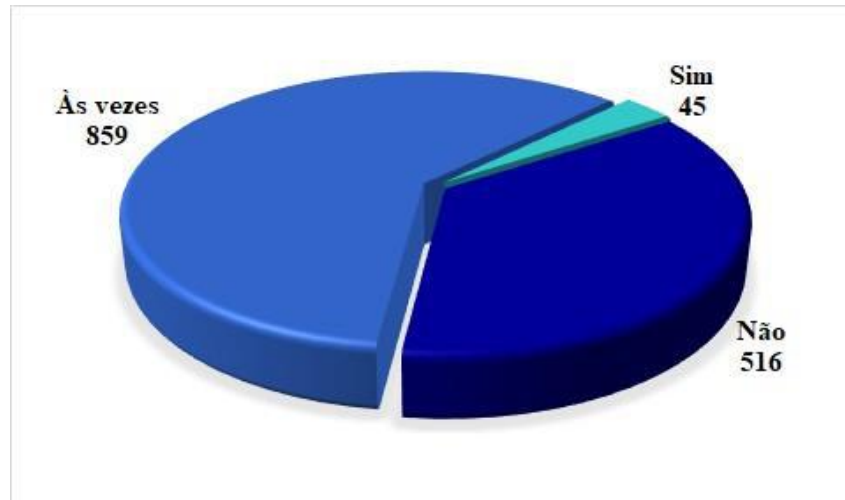


Fonte: Google Forms

Por fim, questionou-se se os personagens que fugiam do espectro cishet o faziam apenas nas *fanfics* ou se também fugiam desse espectro no *canon* do material de origem. Essa pergunta foi feita no intuito de investigar a hipótese de que, nas *fanfics*, há mais espaço para representatividade *queer* do que no mercado literário editorial capitalista. Para orientar melhor os participantes, foi oferecido um exemplo: o *ship* Enjoltaire (Enjolras/Grantaire), do *fandom* de *Os Miseráveis* (1862). No material original de Victor Hugo, os personagens Enjolras e Grantaire são presumidamente heterossexuais, dada época da publicação original do livro, mas em diversas *fanfics*, eles são retratados como *queer* e formam um casal. As poucas respostas

afirmativas, ou seja, as que confirmam que os personagens lidos são, de fato, *queer*, tanto no *canon* quanto nas *fanfics*, formaram uma porcentagem de apenas 0,03%, o que demonstra que é mais comum encontrar personagens LGBTQIA+ em *fanfics* do que em livros publicados.

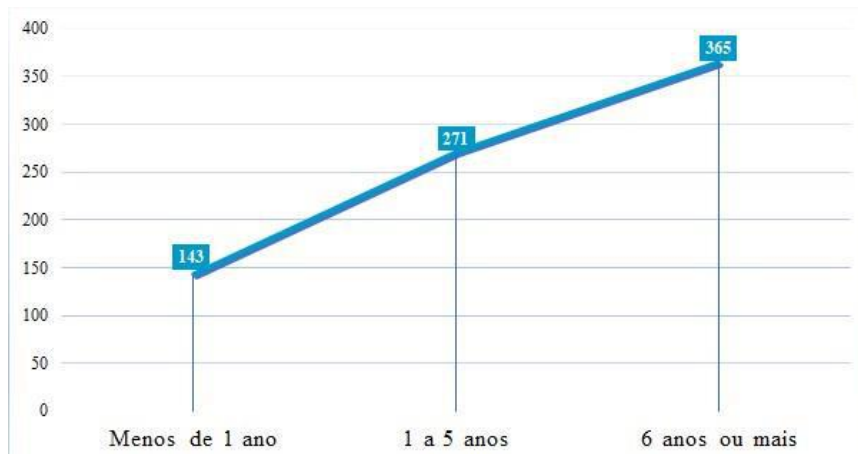
Gráfico 8 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto ao aspecto *canon* da orientação sexual dos personagens de *fanfic*.



Fonte: Google Forms

Para finalizar, serão apresentados agora os dados levantados sobre a escrita de *fanfics*. A primeira pergunta indaga há quanto tempo os participantes escrevem *fanfic*. Os resultados foram semelhantes aos dos leitores, com maioria significativa que escreve há mais de 6 anos.

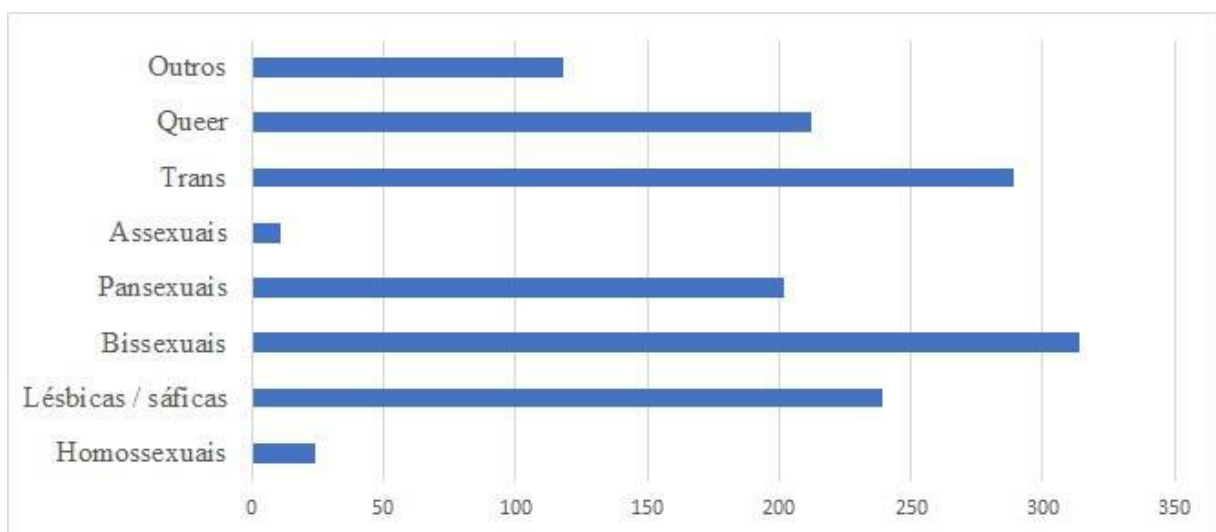
Gráfico 9 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto à quantidade de tempo que os participantes escrevem *fanfic*.



Fonte: Google Forms

Em seguida, perguntou-se novamente sobre os personagens *queer*, desta vez indagando sobre a orientação sexual e a identidade de gênero dos personagens que apareciam nas *fanfics* escritas pelos participantes. Da mesma forma que ocorreu na pergunta equivalente sobre as *fanfics* lidas, há uma maioria de personagens bissexuais nos resultados e 36% de personagens trans. Novamente, usou-se a denominação “*queer*” para se referir a personagens que fugiam do espectro cishet, mas não tinham sua identidade ou orientação bem definidas ou categorizadas.

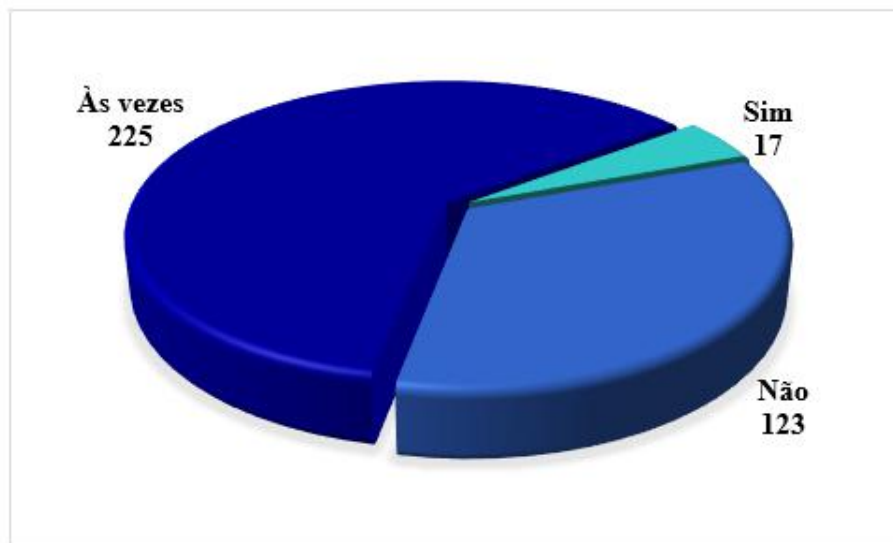
Gráfico 10 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto à orientação sexual e à identidade de gênero dos personagens escritos nas *fanfics*.



Fonte: Google Forms

Por fim, questionou-se se os personagens que fugiam do espectro cishet o faziam apenas nas *fanfics* escritas, ou se também fugiam desse espectro no *canon* do material de origem. Foi oferecido o mesmo exemplo do *ship* Enjoltaire que foi usado na seção sobre leitura de *fanfic*, e os resultados também foram semelhantes, o que demonstra que os autores de *fanfic* — em sua maioria, *queer* — estão muito mais dispostos e propensos a inserir personagens *queer* nas suas *fanfics*. Isso confirma a teoria de Jamison (2013) de que, por *fanfics* não serem criadas com o objetivo de monetização e raramente serem publicadas, não precisando, portanto, ser aprovadas por editores ou endossadas pelo mercado canônico, elas podem abarcar mais representatividade sem medo de represália ou boicote.

Gráfico 11 — Gráfico mostrando o resultado da pesquisa quanto ao aspecto canon da orientação sexual dos personagens de *fanfic*.



Fonte: Google Forms

É possível, portanto, concluir que o protagonismo feminino *queer* na produção e no consumo das *fanfics* é não só importante, mas quase monopolizador. São poucos homens escrevendo, mas, dos 100 homens que participaram da pesquisa e responderam que escrevem *fanfics*, 100% eram homens *queer*. Não houve incidência de homens cishet nesta pesquisa, apesar de ela ter alcançado mais de mil pessoas ao redor do mundo inteiro. Isso indica que as *fanfics* oferecem um espaço seguro para pessoas *queer* escreverem suas histórias sem medo de represália, já que estão escrevendo para pessoas igualmente *queer*. Espaços como o Archive Of Our Own teriam se tornado, de acordo com Jamison (2013), o tal “quarto só seu” que Virginia Woolf (1929) conceitualiza.

Além disso, a pesquisa também demonstra um problema que já foi abordado, ainda que rapidamente, neste trabalho: o mercado editorial. Os livros que conseguem ser publicados são majoritariamente cishet, majoritariamente brancos e majoritariamente patriarcais, e suas publicações são completamente inseridas em um contexto capitalista. Isso tudo abre espaço para que se afirme que as *fanfics*, que destoam de tudo isso, são portanto marginais.

Fenômenos como o *queerbaiting*, que já foi mencionado e ainda vai ser aprofundado neste trabalho, são apenas a ponta do iceberg quando se trata da falha na representatividade *queer* de qualidade, com verossimilhança, no cânone literário. O capítulo a seguir vai abordar a marginalidade das *fanfictions* e a forma como personagens, narrativas e histórias *queer* são

sabotadas no mercado editorial, fenômeno que certamente contribuiu para o crescimento e popularidade das *fanfics* como meio de propagação de histórias escritas por mulheres *queer*, para mulheres *queer*.

4. *CANON VS. CÂNONE: AS FANFICTIONS CONTRA O MERCADO EDITORIAL*

Até este ponto do trabalho foi possível demonstrar, com dados concretos, os aspectos femininos e *queer* da produção e do consumo das *fanfictions*. O aspecto da marginalidade, por outro lado, ficou um pouco mais de lado para dar espaço às discussões sobre as características supracitadas. É chegado o momento, portanto, de finalmente abordar a questão da marginalidade literária que se afirmou até aqui que as *fanfics* têm.

Algumas definições do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa da palavra “marginal” são: 1. Da margem. 2. Que está à margem de um texto. 3. Situado nas margens de um curso de água. Para este trabalho, será adotada a primeira (e mais simples) definição: marginal é algo que está à margem. No caso das *fanfics*, elas estão à margem do cânone literário.

No seu artigo *Da Marginalidade na Literatura*, o autor Bruno Antunes dos Santos Neto define literatura marginal como “toda literatura que quebra padrões e engendra movimentos” (2020, p. 4). As *fanfics* fazem justamente isso — elas quebram os padrões da Academia, da literatura e do mercado literário tradicionalmente masculinos e cishet ao abordar histórias *queer* para e por mulheres *queer*, e engendram movimentos ao dar origem a novos gêneros e métodos de escrita — alguns, como as *threadfics*, que já foram mencionados, e outros que serão abordados mais adiante.

No Brasil, quando se fala de marginalidade no sentido literário, é lugar-comum se remeter imediatamente ao movimento da poesia marginal da década de 1970, que ocorreu durante plena Ditadura Militar, era sombria e terrível de repressão artística, cultural e social da história brasileira. Heloísa Buarque de Hollanda conta, no seu artigo *Depois do Poemão*, que:

É possível se pensar a poesia marginal dos anos 70 em várias direções. Fico aqui com um de seus aspectos: um espaço de resistência cultural, um debate político. Em pleno vazio, os jovens - e os não tão jovens - põem em pauta os impasses gerados no quadro do Milagre e desconfiam progressivamente das linguagens institucionalizadas e legitimadas do Poder e do Saber. Simultaneamente, evidencia-se na produção novíssima a significativa reavaliação de um certo sentimento que informou o engajamento político e cultural pré-68. Instala-se a ênfase na importância das questões relativas à prática cotidiana, à dúvida e à descrença nos programas, no alcance do projeto revolucionário na arte e, por extensão, nas formas de militância política tal como foram encaminhadas pela geração anterior. Inventam saídas, criam alternativas. À revelia das Academias, a literatura se impõe e se alastra de maneira surpreendente, numa hora em que o debate político e cultural, a muito custo, conseguia abrir brechas apenas nos chamados circuitos alternativos. Nesse sentido, pode-se afirmar que, hoje, a imprensa nanica seja a grande fonte de pesquisa para a história da cultura nos anos 70 (HOLLANDA, 1980, p. 2.).

Apesar de o contexto de surgimento das *fanfics* ser diferente do da poesia marginal brasileira — afinal, para começar, elas não foram fomentadas por uma ditadura —, o caráter de resistência e militância que as *fanfics* compartilham com o gênero é notável. O seu método de divulgação também contribui para seu status marginal. Primeiramente, através das *fanzines* — que, como foi abordado, eram muito populares nos anos 1960, mas continuam sendo produzidas e comercializadas e/ou divulgadas até hoje. É difícil não associar as *fanzines* ao método de divulgação das poesias marginais brasileiras, que na época também eram popularizadas através de panfletos, revistas e pequenas publicações de caráter independente. Em segundo lugar, a divulgação das *fanfics* acontece, atualmente e majoritariamente, através da internet, que, apesar de estar se tornando um meio cada vez mais popular de leitura on-line graças a empresas como a Amazon, que comercializam PDFs e *ebooks* com livros digitais, ainda pode ser considerado um meio não convencional de publicação do cânone literário.

Já se comprovou o protagonismo das mulheres *queer* na criação e no consumo das *fanfics*, o que por si só já demonstra resistência a um mercado literário que ainda prioriza e protagoniza personagens e relacionamentos cishet. No seu artigo *Importância da Literatura Contemporânea de Temática LGBT Para a Educação* (2018), a autora Gabriela Alves Brandão de Mendonça apresenta os resultados de uma pesquisa sobre literatura brasileira que demonstram que, em 131 romances publicados de 1965 a 1979, 88,8% dos personagens eram heterossexuais; em 258 romances publicados de 1990 a 2004, essa porcentagem era de 81%; em 303 romances publicados de 2005 a 2014, essa porcentagem era de 85,7%. Isso demonstra que, apenas no Brasil, a maioria considerável de personagens na literatura canônica — isto é, na literatura que não é marginal, nos textos que são endossados pela Academia — são cishet. Mendonça afirma ainda que:

Fica clara e comprovada, a partir da análise da pesquisa supramencionada, que há uma invisibilidade LGBT no meio literário, seja nos personagens, seja nos autores, que em sua maioria são homens e raramente homossexuais explícitos ou assumidos, vide Mário de Andrade, que apenas anos após sua morte teve sua sexualidade “revelada”, o que nos leva a questionar se, caso fosse assumidamente homossexual, seria considerado um grande autor da mesma forma e com a mesma oportunidade que teve, ou se teria ao menos a chance de publicar alguma obra. Isso tudo põe em xeque a questão de identificação com a arte literária, pois é fato que a sociedade não é composta de mais de 80% de heterossexuais, mas, ainda assim, é o que temos presente nas obras literárias de maiores destaques. Com isso, falta representatividade do meio LGBT e conseqüentemente faltam, para esse público, personagens e/ou autores que surtem o fator de identificação e representação na sociedade, isso sem levar em conta os fatores de cor, posição socioeconômica e sexo desses personagens. A literatura invisibiliza o LGBT, seja quando uma editora recusa um(a) autor(a) LGBT, quando recusa uma obra de temática LGBT ou quando se abstém da divulgação e publicidade dessas obras (MENDONÇA, 2018).

A comunidade *queer* foi, é e continuará sendo discriminada enquanto a sociedade for regida por uma ideologia cishet, patriarcal e branca. O meio literário não é exceção dessa discriminação: autores *queer* são muito menos publicados do que autores cishet. Na verdade, até mesmo na segunda década do século XXI, as próprias mulheres cishet ainda são menos publicadas e aclamadas pela crítica do que homens cishet e, apesar de recentemente estarem conquistando cada vez mais espaço no meio literário, muitos dos livros de suas autorias ainda são prejudicados e vistos como fúteis e rasos — apesar de vários se tornarem *best-sellers* — e suas leitoras e fãs são julgadas por muitos por consumirem um tipo específico de literatura considerada “inferior” apenas por ser vista como “feminina”.

Ser mulher e, além disso, ser *queer*, sempre foi uma combinação propensa à marginalidade, no sentido mais puro da palavra: de se estar à margem de algo, seja esse algo a sociedade, o meio literário ou o meio acadêmico. Nesse sentido, a escrita das *fanfics* é mais marginal ainda, porque além de elas estarem sendo criadas e consumidas por grupos marginalizados pela sociedade cishet patriarcal, elas também extrapolam gêneros literários e métodos de escrita, dando origem a histórias completamente diferentes do que se encontra tradicionalmente no mercado editorial capitalista.

Dois exemplos dessas histórias serão abordados a seguir: as *textfics* — isto é, *fanfics* em forma de mensagem de texto —, que demonstram transgressão estilística na forma de escrita tradicionalmente encontrada no mercado literário canônico e no próprio nicho das *fanfics*, e o Omegaverso — também conhecido como A/B/O —, um gênero de *fanfic* que se popularizou na década de 2010 graças ao seriado *Supernatural* (2005).

I. Recebido e visualizado

O tipo de *fanfic* conhecido como *textfic* se tornou muito popular na rede social Tumblr na década de 2010, especialmente com a constante atualização e evolução dos aparelhos *smartphone* que explodiu por volta dessa época. Conforme as grandes empresas do meio, como Apple e Samsung, por exemplo, lançavam aparelhos cada vez mais modernos e sinérgicos, e conforme esses aparelhos possibilitavam com cada vez mais facilidade a interação humana nos meios digitais, as *fanfics* integraram às suas narrativas esses *smartphones*.

Primeiramente, a tendência era que os *smartphones* aparecessem como *plot devices* (isto é, elementos que contribuem para que um determinado enredo avance), ou seja: os personagens,

que até então se comunicavam através de ligações de telefone e eventualmente SMS passaram a usar, cada vez mais, *smartphones* e aplicativos de comunicação instantânea como o iMessage ou o WhatsApp. Isso alterou e acelerou muito a forma como os personagens interagem uns com os outros, assim como aconteceu com as pessoas na vida real.

As conversas se tornaram muito mais rápidas, tanto no sentido de receber-se respostas rapidamente quanto no sentido de os diálogos terem durações mais curtas, e muitas pessoas se tornaram mais acessíveis, podendo responder mensagens esporadicamente ao longo do dia em vez de reservar horários específicos de disponibilidade para interagir. Isso gerou uma necessidade de adaptação no formato da própria narrativa de muitas histórias, que antes, muitas vezes, tinham como *plot device* a dificuldade e a demora em conseguir se comunicar à distância com alguém.

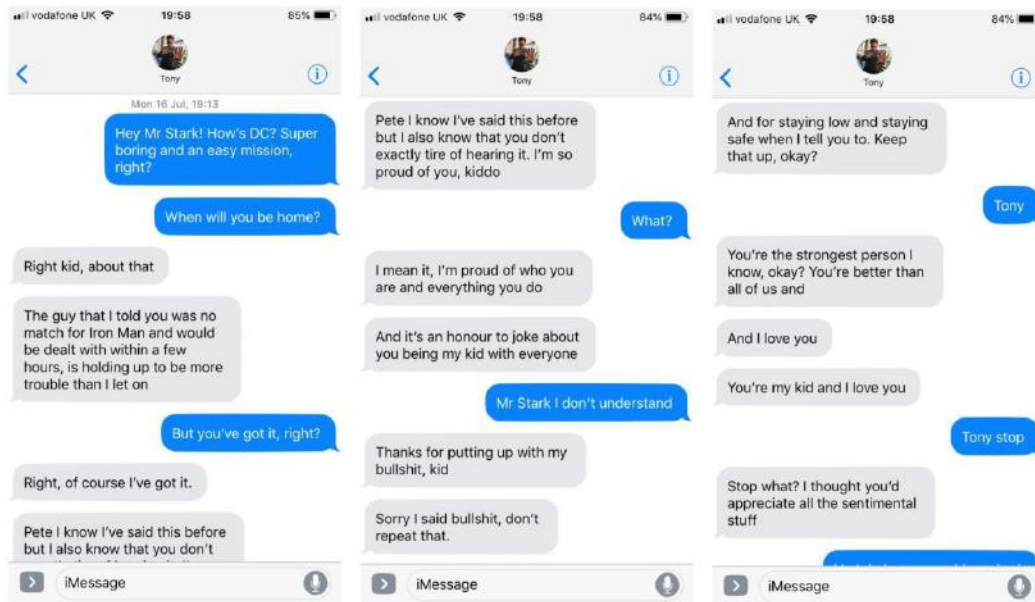
Com o advento da tecnologia, os *smartphones* passaram então a integrar a própria estética e a poética das histórias. Isto é dizer que, se antes as *fanfics* eram escritas no formato de prosa ou de texto corrido, emulando os livros que eram publicados, algumas delas passaram a ser publicadas on-line de maneira diferente: como se fossem, literalmente, mensagens de texto entre os personagens. Essa transgressão estética eliminou a necessidade de um narrador para a história, que, de forma semelhante à literatura epistolar, passou a fluir apenas através de diálogos.

As *textfics* (cujo nome vem da junção do inglês “*text*”, ou seja, “mensagem de texto”, com “*fanfic*”) podem ser enxergadas como uma espécie de “evolução tecnológica” do gênero epistolar, já que hoje em dia é infinitamente mais comum que diálogos pessoais e profissionais ocorram através de mensagens instantâneas do que de cartas. Da mesma forma que as cartas foram o principal meio de comunicação por muito tempo e, portanto, um gênero literário dedicado a elas surgiu, as mensagens instantâneas são o principal meio de comunicação contemporâneo, então era apenas natural que elas acabassem ocasionando em um novo subgênero de *fanfic*. Além disso, hoje em dia há também elementos pictográficos mais modernos, como por exemplo os *emoticons*, *emojis* e *stickers*, que podem servir um propósito narrativo específico nas *textfics*, o que as distancia um pouco mais do que é entendido atualmente como literatura epistolar.

As imagens abaixo exemplificam uma *textfic* que se passa no Universo Cinematográfico Marvel, se enquadrando no subgênero de *fanfic Angst*, mas apresentando um estilo estético

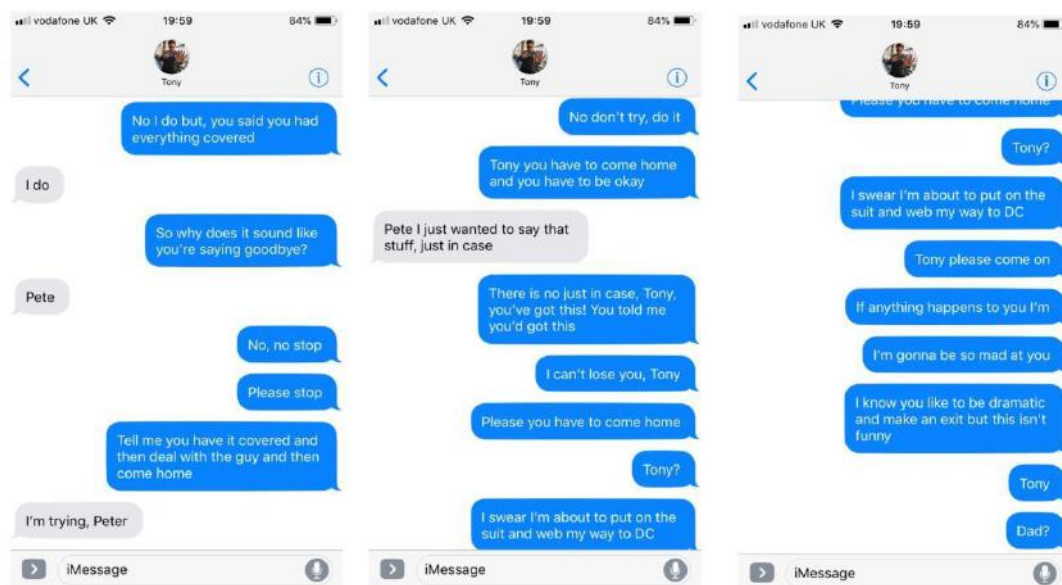
completamente diferente daquele encontrado tradicionalmente nas *fanfics Angst* em texto corrido em sites como o AO3 ou o FFN:

Figura 5 — Exemplo 1/2 de *textfic*.



Fonte: Tumblr. Disponível em: <https://irondadtexts.tumblr.com/post/175959381984/part-one-of-tonysgoodbye>

Figura 6 — Exemplo 2/2 de *textfic*.



Fonte: Tumblr. Disponível em: <https://irondadtexts.tumblr.com/post/175959381984/part-one-of-tonysgoodbye>

Nos exemplos acima, além do trabalho de formulação do enredo que dá contexto às mensagens e da criação dos diálogos entre os personagens de forma coerente com suas personalidades no *canon*, houve também uma dedicação extra para transparecer, visualmente, que aquela conversa estava ocorrendo através de mensagens de texto. A pessoa responsável pela postagem não apenas criou o enredo e o diálogo da *textfic*, mas também o *design* gráfico para simular a aparência real do aplicativo de mensagem instantânea (nesse caso, o iMessage).

Contudo, as *textfics* não precisam, necessariamente, se manifestar como imagens — às vezes, elas aparecem apenas no formato de texto, mas ainda são compreensíveis como uma transcrição da troca de mensagens instantâneas. Um exemplo disso é a *fanfic* do *fandom* de *Os Miseráveis* (1862) publicada no AO3, *Les Amis de M* (2020), que é composta unicamente de conversas por mensagem de texto, como pode ser visto abaixo:

Figura 7 — Exemplo de *textfic* escrita.

BigBrassBand1990: who the fuck r u this is a private chat

Marc_Antony: Are you serious? Brass, we are READING *Anthony and Cleopatra* in CLASS.

BigBrassBand1990: u changed ur username?

Marc_Antony: It's not a good idea to use your real name on the internet. Maman said so.

Frankiesteins_Monster: Ohhhhhh someone got in troubleeeee

Frankiesteins_Monster: what were u doing rivette

Marc_Antony: Nothing!

Frankiesteins_Monster: Hot single guys in our area XXX

Marc_Antony: You're going to get us banned.

~SheikhOmarShariff~: Brass doesn't even use his real name IN REAL LIFE. Get on his level, Rivette.

Marc_Antony: Shut up. There are important things to discuss.

Marc_Antony: So. Situation: Matt and Max.

Fonte: Archive Of Our Own. Disponível em: <https://archiveofourown.org/works/26414644>

Essa mudança estética promovida pelas *textfics* exemplifica o seu caráter marginal, já que o estilo de narrativa se transforma completamente e dá lugar à replicação, seja ela imagética ou escrita, de um método muito moderno na história da comunicação humana. Na realidade, a

própria narração deixa de existir, já que esse tipo de história consiste somente de diálogos entre os personagens.

Apesar de as *textfics* ainda não serem tão populares quanto as *fanfics* escritas em texto corrido, elas acabaram por criar um subgênero muito interessante que é no mínimo inovador. Além disso, elas também se adaptaram e, em alguns casos, integraram o formato tradicional de *fanfic*, dando origem então a um estilo que mescla prosa com mensagens de texto. Um exemplo disso pode ser visto na *fanfic* *The Way You Used To Do* (2018) do *fandom* *Boku no Hero Academia* (2014), na qual o formato de mensagem de texto aparece no meio do texto corrido da história:

Figura 8 — Excerto de *The Way You Used To Do* (2018) que demonstra o formato misto entre *textfic* e prosa.

Katsuki's phone vibrated. He stared down at the screen.

From: Deku's Mom

Hello Katsuki-kun. Are you with Izuku?

Katsuki sighed, rolling his eyes.

From: Katsuki Bakugou

Yeah, he's with me. We're at the dorm. Don't worry, I'm not letting him out

From: Deku's Mom

Thank you. Would it be too much to ask you keep an eye on him? He's been dealing with a nasty fever ever since this morning and it was only now getting better. I was on my way to pick him up when the snow storm began. Hopefully I will make it there tomorrow, but I would hate for his state to get worse in that meantime.

Katsuki stared up at Izuku, eyes angry. Unceremoniously, he shoved his hand at Izuku's forehead, feeling how warm it felt. Izuku immediately blushed.

"You have a fucking *fever?*", he asked, full of indignation, remembering what shitshow it had been last time Deku's brains boiled from fever. Izuku shook his head.

"It broke! It broke, it's better", he said. He wasn't lying - his skin felt clammy and warm, but not extremely so. If he did still have a fever, it was a really low one.

Fonte: Archive Of Our Own. Disponível em: <https://archiveofourown.org/works/16392173/chapters/48713906>

Esse é mais um dos aspectos que demonstra o aspecto marginal e até mesmo vanguardista das *fanfics*. Elas transgridem a estética literária, se adaptam à modernidade e suas inovações e ignoram as regras rígidas do cânone literário para fazer com o texto e seu conteúdo o que bem entendem. Elas se livram, no caso das *textfics*, da figura do narrador, tão

secularmente presente na literatura, retomando uma forma muito antiga de se contar histórias: algo que remete à citação de Lev Grossman no começo de *Fic* (2013), de Jamison.

As *textfics* revolucionam ao se tratar de estética literária, mas o tema da próxima subseção revoluciona ao se tratar de gênero literário. O Omegaverso é muito complexo para ser abordado em sua integridade neste trabalho, então o que se propõe a seguir é um panorama da sua história e do aspecto transgressor e inovador que evidenciam, mais uma vez, a faceta marginal das *fanfics* como um todo.

II. Homens que correm com lobos

É preciso fornecer uma breve contextualização histórica sobre o Omegaverso antes de começar a falar sobre seu caráter marginal. Como já foi tratado neste trabalho, a influência de *Star Trek* (1966) e seus spin-offs no mundo das *fanfics* foi tão forte e permanente que perdura até os dias atuais. Não só os nomes de tropos específicos permaneceram praticamente imutáveis — como por exemplo *whump* e *slash* — como também alguns subgêneros continuaram populares e influentes por todas essas décadas, como é o caso do *Angst* e do *Hurt/Comfort*.

A origem mais prototípica do Omegaverso não é diferente e reside também no *fandom* de *Star Trek* (1966), graças a um ritual vulcano ao qual o personagem Spock estava submetido por causa de sua genética alienígena: o *Pon Farr*. O site oficial da franquia *Star Trek* define o *Pon Farr* como:

Um termo vulcano para seu ritual de acasalamento. A cada sete anos, vulcanos adultos passam por um desbalanceamento fisiológico extremo e errático, que pode ser fatal se o ritual de acasalamento não se concluir (STAR TREK, 2021).

Para pôr em termos simples, o *Pon Farr* nada mais é do que uma espécie de “cio” dos vulcanos levado ao extremo, durante o qual a fisiologia única desses alienígenas faz com que eles corram risco de morrer caso não atinjam o clímax sexual pelo menos uma vez (mas, geralmente, várias vezes) e com pelo menos um parceiro. Esse conceito acabou evoluindo e se tornando um tropo muito comum em *fanfics* eróticas de vários *fandoms*: o chamado “*fuck or die*” (literalmente: “transar ou morrer”).

Nesse tropo, qualquer ocasião (e não apenas o *Pon Farr*, que é específico do *fandom* de *Star Trek*) pode gerar a necessidade de que o personagem tenha que transar para não morrer por consequências biológicas. No *fandom* de *Harry Potter* (1997), por exemplo, essa necessidade

poderia ser causada por um feitiço ou uma poção; já no *fandom* de *Boku No Hero Academia* (2014), a necessidade poderia ser causada pela individualidade (ou seja, o superpoder) de algum personagem. Cada *fandom* pode se aproveitar da verossimilhança interna de seu *canon* para adaptar e usar o tropo conforme necessário.

Porém, não foi apenas o *fuck or die* que surgiu do *Pon Farr trekkie*. *Fanfics* nas quais rituais complexos de acasalamento ocorriam entre personagens foram se tornando cada vez mais comuns e, com o passar do tempo e com o advento da internet, esses rituais evoluíram e ficaram mais complexos, até dar forma ao que hoje chamamos de Omegaverso ou A/B/O (uma sigla para “alfa/beta/ômega”).

Um dos aspectos que mais definem o Omegaverso é a semelhança que a estrutura social desse universo compartilha com a concepção leiga (porém não necessariamente correta, de acordo com a Biologia) que se tem do comportamento de lobos em uma matilha. A sociedade no Omegaverso seria dividida entre três tipos principais de pessoas: os alfas, que, assim como em uma matilha, são os seres dominantes; os ômegas, que, seguindo a mesma lógica, são os submissos; e por fim, os betas, que não seriam nenhum dos dois. Além disso, nesse universo, alfas e ômegas também compartilham outras características com as matilhas de lobo, já que, mesmo sendo humanos, são capazes de reconhecer um ao outro através do odor e, geralmente, os casais formados por eles ficam juntos durante toda a vida. O autor Fanndis explica, em seu post *Omegaverse: Biology* (2015) um pouco sobre a biologia no Omegaverso:

Para referência, betas machos e fêmeas representam o que, no nosso universo, são homens e mulheres cisgênero. Portanto, um beta macho tem um pênis, testículos externos e um ânus, enquanto a beta fêmea tem um clitóris, uma vulva, uma vagina, ovários, um útero e um ânus.

A única diferença anatômica entre alfas machos e betas machos é que alfas machos têm uma glândula bulbosa na base do pênis, que se expande durante o coito e prende o alfa dentro de seu parceiro. A glândula bulbosa é coloquialmente descrita como “bulbo” [*knot*]. Ômegas fêmeas são anatomicamente idênticas a betas fêmeas, mas são bem diferentes do ponto de vista hormonal.

Alfas fêmeas e ômegas machos são os mais diferentes de nós, já que cada um deles tem dois tipos de órgãos reprodutivos: ambos órgãos “masculinos” e “femininos” são presentes. Alfas fêmeas têm um clitóris engrandecido que funciona como o bulbo (...), testículos internos, uma vulva e um ânus. A urina é excretada pela uretra que é separada da uretra clitoriana, esta sendo usada apenas para conduzir sêmen. Em alfas fêmeas, o útero é subdesenvolvido e os testículos são bem maiores do que os ovários.

Ômegas machos têm, sim, um pênis e testículos, mas eles são pequenos e por vezes referidos incorretamente como “vestigiais”. Seus testículos raramente descem completamente e geralmente ficam caudais ao canal inguinal. Em vez de ânus ou vulva, ômegas machos têm uma cloaca, que por sua vez se divide em um canal vaginal e um canal retal. Tanto o canal vaginal quanto o canal retal têm uma válvula que impede que os dois se abram ao mesmo tempo. Em ômegas machos, são os testículos

e órgãos “masculinos” que são subdesenvolvidos, em vez do útero e do ovário. Tanto a urina quanto o sêmen são excretados através da uretra no pênis.

(...) Apenas os sexos macho/fêmea são identificáveis ao nascer. Porém, sob circunstâncias especiais, pediatras podem usar imagens de ressonâncias magnéticas para diferenciar entre os machos, já que os alfas machos possuem uma estrutura bulbosa prematura dentro da forma natural do seu pênis, e os “ânus” dos ômegas machos são na verdade uma cloaca parcial que é subdividida logo após a entrada entre tratos vaginais e retais. Alfas fêmeas também podem ser diferenciadas de betas fêmeas e ômegas, já que possuem testículos internos que são facilmente visíveis em um IRM levemente anterior aos ovários (FANNDIS, 2015).

Um aspecto importante para compreender o Omegaverso como gênero literário erótico e inovador é algo extremamente interessante para os estudos de gênero e sexualidade: ser alfa ou ser ômega é equivalente a ter um gênero secundário. Isto quer dizer que, como Fanndis explica acima, tanto alfas quanto ômegas possuem características sexuais binárias, tanto associadas ao gênero masculino quanto ao feminino, e também características sexuais secundárias (também binárias). Ou seja: os homens ômega possuem pênis e canal vaginal, e as mulheres alfa possuem vagina e pênis. Isso ocorre justamente porque, no Omegaverso, os papéis de gênero são fluidos, o que significa que mulheres podem ser alfas (dominantes) e homens podem ser ômegas (submissos) — nesse caso, a mulher é a ativa do relacionamento sexual, dominando o homem e penetrando-o com seu falo peniano, e podendo até mesmo engravidá-lo: é o tropo conhecido como *MPreg* (*sic* no Brasil ou também chamado de “Gravidez Masculina”).

Porém, apesar dessa possibilidade inovadora de inversão de papéis de gênero que tradicionalmente se encontra na sociedade até os dias de hoje, a grande maioria das *fanfics* do Omegaverso aborda relações homossexuais masculinas. Em *Fic*, Jamison (2013) define algumas características muito populares no meio do Omegaverso:

Terminologia animal, como *cio*, *ciclos de acasalamento*, *reivindicação*, *montar*, *cruza*, e o sempre popular *bulbo* (um inchaço na base do pênis que acontece nos gatos depois da ejaculação e que força o pênis a ficar dentro para garantir a fertilização), tende a ser popular nas histórias A/B/O. Mesmo que o *fandom* sempre tivesse sua cota de transformações animais e kinks de bestialidade, histórias A/B/O também parecem se basear em outros tropos, incluindo ciclos de acasalamento e cio, cruzas e gravidez masculina (*mpreg* em inglês), assim como marcações emocionais e conexões de almas (JAMISON, 2013).

A presença do bulbo (do inglês “*knot*”) é muito popular nas *fanfics* de A/B/O, o que remete a uma característica de bestialidade, como Jamison (2013) comenta. Por causa disso, as autoras de *fanfics* desse gênero — principalmente *fujoshis* — geralmente são acusadas de perversão sexual, imoralidade e até mesmo de zoofilia, já que o bulbo é uma característica animal trazida

e implantada nos humanos desse universo. A própria origem do Omegaverso, na realidade, contribui para essas acusações, como veremos adiante.

Fontes como o jornal on-line Daily Dot atribuem a origem das *fanfics* A/B/O como conhecemos atualmente ao *fandom* da popular série *Supernatural* (2005). A série conta a trajetória dos irmãos Dean e Sam Winchester, que caçam demônios e criaturas sombrias e também precisam resolver problemas e traumas dos seus passados. Jared Padalecki (Sam) e Jensen Ackles (Dean), conhecidos pelo *fandom* da série como J2, passaram tanto tempo interpretando esses personagens que são até hoje muito associados a eles pelo *fandom*, o que resultou em muitas *fanfics* do tipo RPF sobre os dois atores formando um casal. A série, por outro lado, infelizmente se tornou infame dentre os fãs devido a seu hábito de sempre assassinar personagens femininas — fossem elas fracas ou fortes, bem escritas ou mal escritas —, chegando ao ponto de isso se tornar um tropo dentro do próprio universo *canon*.

Por causa disso, fãs da série — especialmente as *fujoshis*, que contribuíram muito para a audiência do programa — sabiam que não valia a pena *shippar* nenhum dos irmãos com qualquer mulher, já que o relacionamento estava fadado a ser interrompido pela eventual e inevitável morte dela. Graças à falta de personagens femininas duradouras e de outros personagens com o mesmo destaque dos irmãos, muitas *fujoshis* passaram a *shippar* os próprios irmãos Dean e Sam Winchester, dando início a uma série de *fanfics* cujo tema principal era uma relação homossexual incestuosa.

Por causa da controvérsia do tema, especialmente em um *fandom* composto por muitos homens cishet conservadores, a má-fama das *fujoshis* cresceu, e o *ship* popularizado como Wincest (junção do sobrenome dos irmãos Winchester com “*incest*”, “incesto” em inglês) contribuiu para a associação dessas mulheres à falta de moralidade e à depravação sexual. As *fanfics* RPF que *shippavam* J2 (os atores) também contribuíram para o julgamento moral que caiu sobre essas *fujoshis*.

Eis que, na quarta temporada do programa, surge o personagem Castiel, interpretado pelo ator Misha Collins. Castiel é um anjo que desenvolve uma relação próxima e especial com Dean, o que deu margem para que muitas *fujoshis* abandonassem o *ship* Wincest e passassem a *shippar* um dos casais mais populares dos ciberespaços de *fandom* até os dias de hoje: Destiel. Destiel se tornou um *ship* tão conhecido dentro e fora do *fandom* de *Supernatural* (2005) que até mesmo o próprio Misha Collins, ator que interpreta o anjo, já revelou que lê *fanfics* do *ship*.

Não só isso — atendendo a pedidos populares, os escritores da série incorporaram Destiel no roteiro *canon* da última temporada da série e fizeram Castiel confessar seu amor para Dean, que reage com choque e silêncio. Claro que, para fazer jus ao tropo *Bury Your Gays*, que será abordado na subseção a seguir, e que era muito recorrente ao longo de todas as temporadas de *Supernatural* (2005), Castiel é punido logo em seguida, sendo enviado diretamente para o “Vazio”, uma espécie de purgatório de sofrimento eterno que é chamado, de forma irônica, por vários fãs, de “*Super Hell*” — isto é, “Superinferno”, em português. Exato: o personagem revela seus sentimentos homoafetivos e imediatamente é enviado para uma dimensão análoga ao inferno, ao purgatório. Muitas conclusões podem ser feitas a partir disso, mas essa é uma discussão para a próxima subseção.

O fato é que, por mais que as *fujoshis* fãs de *Supernatural* (2005) *shippassem* Destiel, ainda havia algo faltando nesse relacionamento. Como foi dito anteriormente neste trabalho, *shippar* dois homens, para a *fujoshi*, equivale a *shippar* dois personagens que estão em pé de igualdade, que são oprimidos (ou não) de formas semelhantes pela sociedade cis het patriarcal. Por mais que esses homens sofram preconceito por causa de seu relacionamento gay, eles dividem, entre eles, uma igualdade que não existe entre um homem e uma mulher na nossa sociedade. Os homens cis, sejam eles gays ou não, têm acesso a privilégios que nenhuma mulher conhece ao crescer e ser formada pela sociedade que a oprime. E era justamente isso que faltava em Destiel.

As mulheres — *fujoshis* — que escreviam *fanfics* sobre Dean e Castiel passaram a expressar algo diferente das demais escritoras até então. Foi dito aqui que as *fujoshis* se fascinam por *Yaoi* porque, nesse gênero, elas podem se focar nas nuances e nos detalhes dos relacionamentos que tanto amam aproveitando a equidade interna entre os personagens masculinos e desenvolvendo esses personagens de mesmo “status”. As *fujoshis* que escreviam Destiel, porém, demonstraram um desejo diferente — elas queriam que os papéis de gênero fossem demarcados e impactantes nas suas histórias. Talvez isso ocorra por causa da diferença hierárquica entre Dean e Castiel — o primeiro, um humano; o segundo, um anjo —, mas o real motivo (ou motivos) só poderia ser aprofundado em uma pesquisa mais minuciosa sobre o Omegaverso.

Sendo assim, compilando conceitos já antigos no meio das *fanfics*, como o tropo *fuck or die*, mas também a transformação de humanos em animais ou criaturas animais, como era visto em *fandoms* populares como *Harry Potter* (1997), a saga *Crepúsculo* (2005) e na série

Teen Wolf (2011), as *fujoshis* apenas acrescentaram uma pitada de papéis de gênero à mistura e criaram o Omegaverso. Como Jamison (2013) afirma em *Fic*,

Todos esses tropos se juntam em uma tempestade aparentemente perfeita, geralmente com uma forte dose de sexo animal: pintos enormes e bulbosos; uma enorme quantidade de sêmen alfa fértil; e cus ômegas molhados e abertos. Mesmo assim, tão importante quanto os aspectos *kinky* do omegaverso são os aspectos emocionais; a força dos ciclos de cio e o desejo impulsivo, a inevitabilidade das impressões e conexões, os prazeres e os horrores da mpreg (JAMISON, 2013).

Há muitas controvérsias sobre o Omegaverso no meio *fujoshi* atual. Apesar de vir se tornando cada vez mais popular, muitas pessoas ainda o recriminam e fazem acusações de zoofilia, opressão de gênero, perversão sexual, entre outros. Porém, por mais controverso que possa se mostrar, é inegável que o Omegaverso trouxe contribuições interessantíssimas para a literatura das *fanfics* e para os estudos de gênero e sexualidade como um todo. Quais são os limites da biologia e da sociologia quando se trata de Omegaverso? Conceitos como ânus que se autolubrificam, no caso dos homens ômega, e de clitóris que se estendem até se transformarem em um falo, no caso das mulheres alfa, são apenas a ponta do iceberg quando se trata das *fanfics* do tipo A/B/O.

Por mais que sejam cada vez mais populares no mundo das *fanfics*, apesar de todo o julgamento que ainda sofrem, histórias que se passam no Omegaverso ainda estão longe de dominar as estantes das livrarias. Como foi mostrado aqui, em sua maioria, são os romances cishet que alcançam publicação — vide *Cinquenta Tons de Cinza* (2011) e *After* (2014), que se tornaram sucessos de vendas e ganharam até mesmo adaptações cinematográficas, mesmo sendo oriundos de *fanfics*. Se *fanfics Yaoi* que passam longe de temas polêmicos como incesto, bestialidade, bulbos e ânus que se autolubrificam já são menosprezadas pelo meio literário como um todo, é difícil imaginar uma *fanfic* Omegaverso se tornando um aclamado *best-seller* em um futuro tão próximo.

É essa característica, portanto, que confirma e valida o aspecto marginal do Omegaverso: tanto para o mercado literário — e isto inclui a Academia, o cânone literário e o mundo editorial — quanto para o universo mais nichado das próprias *fanfics*, o Omegaverso está à margem das histórias consideradas “normais”. É um gênero completamente novo, nascido, crescido e multiplicado dentro das *fanfics*, desde aquelas mais específicas de *Star Trek* (1966) que tratam do processo de *Pon Farr* até as mais moralmente dúbias de *Supernatural* (2005) envolvendo lobisomens, híbridos de animais e pênis bulbosos. O Omegaverso, por ora, ainda está à margem da própria margem.

Como as *fanfics* cishet são as mais publicadas e popularizadas fora do nicho marginalizado da internet, e já que também é possível perceber que características mais “tabu” como gênero, sexualidade e *queerness* têm mais espaço para serem exploradas longe do centro do cânone literário, resta uma pergunta a se fazer. O que há de tão errado com a representação de pessoas *queer* nos meios “canônicos” — isto é, na Academia, no mercado editorial, nas séries e filmes que são produzidos por empresas bilionárias — que leva as pessoas a procurar representação à margem? O que autoras adolescentes com pouca experiência de escrita ou de vida têm para oferecer que vai além da capacidade literária de autores famosos, ricos e renomados? O que donas de casa de meia-idade com fixação em A/B/O e pênis bulbosos fazem certo que um time inteiro de roteiristas diplomados faz errado? É este o tema da próxima subseção: a representação *queer* na mídia tradicional e seus (muitos) erros.

III. *Valar Morghulis queer*

A série da HBO *Game of Thrones* (2010), baseada na saga de livros *As Crônicas de Gelo e Fogo* (1996) de George R. R. Martin, foi um grande marco na cultura pop contemporânea. Além de contribuir para uma renovação do gênero de fantasia, que havia perdido um pouco do seu fôlego na época, *Game of Thrones* (2010) também bebeu do mesmo cálice que seu antecessor e inspirador *O Senhor dos Anéis* (1954), com a língua élfica, e de *Star Trek* (1966), com a língua klingon, ao criar uma nova linguagem fictícia que os fãs almejavam aprender e falar no seu dia a dia: o Alto Valiriano.

Conforme a popularidade da série crescia, frases nessa língua fictícia começaram a ficar famosas dentre os fãs, ao ponto de se popularizarem até mesmo fora do *fandom* e de a linguagem ser acrescentada ao repertório do aplicativo pedagógico Duolingo. O caso mais famoso foi o da frase “*valar morghulis*”, ditado recorrente nos livros e na série que só tem seu verdadeiro significado revelado adiante no enredo: “todos os homens devem morrer”. A frase é dita várias vezes por diversos personagens, e se tornou uma espécie de saudação recorrente no *fandom* do livro e da série.

No ditado, “homens” pode ser considerado uma metonímia (patriarcal) para “pessoas”, significando, portanto, que todas as pessoas devem morrer. É a isso que o título desta subseção se refere quando traz o conceito de *valar morghulis queer*: para os escritores famosos e publicados, tanto de livros quanto de roteiros para cinema e TV, a morte parece ser o único

destino possível para a grande maioria dos personagens *queer* em suas histórias — “Todos os *queer* devem morrer”. Até mesmo *Game of Thrones* (2010) não é exceção para essa regra: apesar de ser mais inclusivo que o antecessor J. R. R. Tolkien e apresentar, no próprio *canon*, personagens *queer*, a grande maioria desses personagens foi submetida, tanto nos livros quanto na série da HBO, a um final trágico de separação causado pela morte de um dos membros do casal. No caso de *Game of Thrones* (2010), talvez um dos exemplos mais memoráveis seja o de Renly Baratheon e seu amante sor Loras Tyrell, cujo romance encontra um final triste após o assassinato do primeiro.

Dá-se o nome *queerbaiting* à prática de utilizar personagens que são *queercoded* para atrair a audiência de um público que também é *queer* para um determinado conteúdo, mas sem a real intenção de incluir representatividade verdadeira no *canon*. O *queercoding* — que vem da junção de *queer* com “*coding*”, que em inglês descreve o processo de designar algo através de um código — acontece quando o subtexto que envolve um personagem e seus comportamentos e/ou aparência têm características marcadamente *queer* que são identificáveis por pessoas desse grupo.

Já o termo *queerbaiting* vem da junção de “*queer*” com o substantivo “*bait*”, que em inglês significa “isca”, ou seja: é como se os idealizadores do conteúdo literalmente jogassem uma isca que é atraente para o público *queer* com o objetivo de fisgá-lo, mas sem o objetivo de inserir personagens ou enredos *queer* na história e cumprir as expectativas desse público em relação aos personagens e aos relacionamentos que, na teoria, deveriam representá-los.

O *queerbaiting* é uma prática que pode ter sobreposição, apesar de isso não ser obrigatório, com outro tropo bastante recorrente na ficção atual: o chamado *Bury Your Gays* (literalmente: “Enterre Seus Gays”). Trata-se de um recurso literário que usa a morte de personagens *queer* para fomentar enredos ou causar choque no público. Ambos fenômenos já foram mencionados brevemente neste trabalho, mas a sua recorrência quase onipresente nos mercados literário, televisivo e cinematográfico nos dias de hoje é um ponto-chave para a compreensão do advento das *fanfics* e de outros trabalhos transformativos feitos por fãs.

No seu artigo *Bury Your Gays: History, Usage, and Context* (2017), a autora Haley Hulan conta um pouco da história por trás do tropo e do avanço da sua utilização, desde seu começo no final do século XIX até os dias de hoje. De acordo com ela:

(...) o tropo literário *Bury Your Gays* vem sendo utilizado continuamente em vários tipos de mídia através de vários gêneros por aproximadamente 125 anos. Ele se

originou como uma ferramenta para que autores queer escrevessem narrativas queer sem ter que enfrentar consequências negativas associadas com o “apoio” à homossexualidade. Então, conforme o clima social no ocidente mudou e se tornou mais apoiador das identidades e pessoas LGBTQ+, o uso do *Bury Your Gays* como um refúgio para autores e audiências queer caiu em obsolescência.

O motivo para que personagens queer sejam mortos através da invocação do tropo *Bury Your Gays* varia tanto quanto ao período na História e dependendo de quem escreve a narrativa. Autores queer que trabalhavam desde o fim do século XIX até meados do século XX matavam seus personagens queer por uma questão de segurança. Eles estavam protegendo a si mesmos, às suas publicadoras, e seus leitores das leis e pressões sociais contra o “apoio” à homossexualidade; era isso que estava acontecendo com as mortes e apagamentos queer em *O Retrato de Dorian Gray* e *Spring Fire*.

Autores queer que usam o tropo em períodos mais contemporâneos o fazem quando a morte de um personagem queer é conveniente para a narrativa e para o contexto maior envolvendo a narrativa, como se vê em *RENT* e *A Single Man*. De forma controversa, criadores [de conteúdo] heterossexuais utilizam do tropo tanto para punir simbolicamente a queerness em suas narrativas — *The Children's Hour*, *The Fox* — quanto por *shock value* para suas audiências heterossexuais — *Siberia*, *Executive Suite*. Autores heterossexuais que usam o tropo como espetáculo geralmente o usam de forma irresponsável. Eles o utilizam alegando ignorância não só quanto à existência do tropo por si só, mas também quanto aos seus efeitos negativos, como foi visto em *The 100* (HULAN, 2017).

O caso de *O Retrato de Dorian Gray* (1890) mencionado por Hulan é emblemático para a compreensão da diferença entre o *Bury Your Gays* de antigamente e o atual. No século XIX, quando políticas estatais *antiqueer* ainda eram muito vigentes no ocidente — quando ser *queer* era punível pelo Estado —, escrever abertamente sobre relacionamentos *queer* felizes não era uma opção. O próprio Oscar Wilde foi condenado e, no seu processo de julgamento, trechos do livro e aspectos do personagem de Dorian Gray foram usados contra ele. Os autores que tinham coragem o suficiente para se submeter a uma possível exposição ao escrever sobre personagens e relacionamentos *queer* só podiam fazê-lo lhes dando finais trágicos, justamente para não sofrerem perseguição ou punição caso passassem uma ideia que fosse contrária à ideologia vigente de que ser *queer* era algo reprovável que só poderia resultar em infortúnio.

Histórias *queer* com finais felizes, quando surgiam raramente, não eram publicadas ou eram pesadamente criticadas ao ponto de seus autores sofrerem ojeriza. Desse ponto de vista, a origem do tropo *Bury Your Gays* é quase “nobre” — se tratava de uma forma através da qual autores podiam escrever narrativas *queer* sem colocar suas vidas, carreiras e bem-estar em risco. Contudo, nada é imutável. O tempo passou, a literatura mudou, e, com os avanços sociais conquistados no século XX, a sociedade ocidental se tornou um pouco mais inclusiva e tolerante, ainda que a situação esteja longe do ideal para muitos membros da comunidade *queer* ao redor do mundo. A homossexualidade deixou de ser punível por lei na maioria dos países do ocidente, apesar de a *queerfobia* institucional continuar existindo. Os criadores estadunidenses

de programas de TV e filmes, que por décadas do século XX sofreram com a censura do Código Hays, passaram a ter liberdade para escrever personagens *queer* da forma que quisessem, sem represália de âmbito legal — pelo menos não em um nível equiparável ao que aconteceu com Oscar Wilde em sua época.

Porém, apesar de toda essa liberdade, o que se vê não é maior representatividade *queer* nos enredos, como seria lógico de esperar. Na verdade, personagens *queer* são até mais numerosos em narrativas atuais do que eram nas antigas, graças à brecha gerada pelo *queerbaiting*, mas em contrapartida, eles morrem muito mais do que os personagens cishet — entra aí o *Bury Your Gays*.

O site Autostraddle fez um levantamento em 2016 que mostra que 35% das personagens femininas que eram lésbicas ou bissexuais em 193 programas de TV morriam em algum momento da narrativa. Desses programas, 84% tinham finais trágicos para personagens lésbicas ou bissexuais — isso sem levar em conta outros personagens *queer*. Há diversas outras pesquisas públicas que relacionam índices de morte a personagens *queer*, e, tendo em mente o que foi visto aqui até agora, não é surpreendente afirmar que, dos poucos conteúdos que se dão ao trabalho de incluir personagens *queer* em suas narrativas, a grande maioria deles não consegue se dar ao trabalho de também proporcionar arcos narrativos bem-desenvolvidos e com finais felizes para esses personagens.

Há quem possa argumentar que finais felizes são clichê, batidos, piegas. E isso pode até ser verdade — de um ponto de vista cishet. Afinal, milhões de histórias foram contadas milhões de vezes sobre milhões de casais cishet, desde Romeu e Julieta, que têm um final trágico, até Edward Cullen e Bella Swan, que têm um final feliz. Romances cishet não são novidade, são o padrão. E seus finais felizes são menos inovadores ainda. A comunidade *queer*, por outro lado, só teve como opção os finais tristes ao longo de séculos, e agora que há possibilidades mais inclusivas de conclusão narrativa para os seus personagens, elas não são exploradas.

Isso cai, mais uma vez, na questão da marginalidade da comunidade *queer* — apesar das suas muitas conquistas, a sociedade patriarcal, conservadora, cristã, branca e heterossexual ainda vê os que fogem desse padrão como devassos, imorais e pecadores. Histórias sobre pecadores são muito monetizáveis — é só olhar para clássicos como *Crime e Castigo* (1866) —, mas só quando eles são cishet. Isso é porque ser *queer* e ter orgulho disso, no contexto cristão, não é algo necessariamente positivo. A redenção e a salvação, no cristianismo, vêm

apenas com o arrependimento pelo pecado cometido e a tentativa posterior de se levar uma vida mais correta aos olhos de Deus. Se orgulhar do que é considerado um “pecado”, fazer desfiles coloridos sobre isso e tentar normalizá-lo não tem espaço dentro da lógica cristã tradicional. A redenção ideal do *queer* para o cristianismo tradicional seria se “tornar” cishet, mas já é consenso científico que quem é *queer* não consegue alterar verdadeiramente uma identidade que lhe é inerente para se “tornar hétero” e se adequar ao que a sociedade espera e exige. Ser *queer* não é uma escolha ou uma decisão, então não é viável para a pessoa *queer* apenas mudar de ideia e optar pela heterossexualidade e/ou a cisgeneridade — ser *queer* é inato e sempiterno.

Sendo assim, é no mínimo triste perceber como as grandes editoras e a indústria audiovisual desmerecem e menosprezam o público e os personagens *queer* ao usá-los apenas como forma de atrair dinheiro para depois matá-los quando não são mais lucrativos ou como forma de chocar a audiência. A própria Disney, que hoje em dia mantém praticamente um monopólio sobre a indústria cinematográfica estadunidense, é um grande exemplo disso. No seu último filme da franquia *Star Wars*, *A Ascensão Skywalker* (2019), há um beijo rápido entre duas mulheres — um vislumbre sem impacto algum no enredo principal, que dura poucos segundos e que acontece ao fundo da cena em foco, entre duas personagens sem nome que mal se categorizam como figurantes. Ainda assim, a Disney anunciou o beijo para a imprensa e para o público como se fosse um grande avanço para a representatividade *queer* no cinema, o que fomentou o *queerbaiting* do filme — muitas pessoas que sequer se interessavam por *Star Wars* foram assistir ao longa por causa da pesada propaganda que a Disney fez em cima do beijo e da suposta representatividade *queer*. No fim das contas, a cena era tão irrelevante, pequena e desconectada do que estava acontecendo que foi cortada do filme em alguns países cujas políticas *antiqueer* ainda são bem intensas.

Há quem teorize que a tal “representatividade” *queer* nos projetos mais recentes da Disney — representatividade essa que ainda não é frequente, muito menos influente — é irrelevante para os enredos de suas histórias e filmada de forma desconectada do restante da cena de propósito. Quando a “representatividade” vem somente em cenas de fundo, com pouco foco, e envolvem personagens secundários sem nome ou relevância para o roteiro, esses trechos podem ser cortados do conteúdo sem afetar a continuidade da história nas versões que chegam em países com políticas estatais *antiqueer*. Dessa forma, os conteúdos editados da Disney podem continuar fazendo sucesso e gerando bilhões em lucro em gigantes populacionais como a China, por exemplo.

Esse exemplo mostra que a alegada “representatividade” que tanto a Disney quanto outras megacorporações audiovisuais vendem não passa disto: *queerbaiting* e conveniência. *Queerbaiting* porque literalmente serve como isca para audiências *queer* — especialmente as mais jovens, que muitas vezes não têm malícia de enxergar as verdadeiras intenções das empresas multibilionárias que alegam apoiá-las, mas que não hesitam em apagá-las para poder ganhar mais e mais dinheiro. Conveniência porque é uma representatividade volátil e seletiva, que pode ser removida ou acrescentada conforme o bel-prazer da megacorporação e seus prospectos de lucro em determinado país. Os interesses daqueles que esperam por representatividade real e que precisam dela — as pessoas *queer* — nunca são a prioridade.

O lucro vem sempre em primeiro lugar quando se trata dos mercados editorial e audiovisual, e as histórias verdadeiramente *queer* — as que aceitam e abraçam as pessoas *queer* sem puni-las com uma lição de moral ou morte no final — ainda não são consensualmente vistas como lucrativas. Fenômeno semelhante se viu na história da literatura, quando o Romance era considerado um gênero “feminino” e, portanto, inferior, até que os homens cishet monopolizaram a escrita desse gênero e o popularizaram. Ora, se levarmos em consideração as histórias *queer* que são, de fato, escritas por autores *queer*, estas também são muito menos numerosas do que histórias *queer* escritas por autores cishet. As poucas histórias *queer* que conseguem ser publicadas são, muitas vezes, escritas por autores cishet, o que mais uma vez ressalta a importância das *fanfics* como espaço seguro para a publicação de histórias *queer* feitas por e para pessoas *queer* e das *fujoshis* como fomentadoras desse tipo de literatura.

Já foi visto aqui que nem todas as *fujoshis* são necessariamente *queer*, mas boa parte delas é. De forma análoga, nem todas as *fanfics* são necessariamente *queer*, mas boa parte delas é. E são essas partes que importam para este trabalho. A relevância de espaços como o Archive Of Our Own e de redes sociais como o Tumblr para o meio *queer* é inegável, especialmente para as gerações mais jovens. Em um mundo capitalista no qual as megacorporações usam as pessoas *queer* como bem entendem e de acordo com o que lhe é conveniente; em um meio literário e audiovisual no qual ser *queer* ainda é sinônimo de julgamento, menosprezo e marginalidade; em um planeta no qual ser *queer* ainda é punível com morte em muitos países, é necessário que exista um local seguro de resistência. E ao se escrever *fanfics queer* — sejam elas curtas ou longas, bem escritas ou mal escritas, boas ou ruins —, é isso que está se fazendo: resistindo.

Escrever *fanfic queer* é olhar para um mercado literário que nos menospreza, para uma indústria cinematográfica que nos mata, nos invisibiliza e literalmente nos apaga da existência ao nos deletar das cenas de seus *blockbusters*, e dizer: “não mais”. Escrever *fanfic queer* é se apropriar de personagens queridos, não para invadir o texto, como Jenkins (1992) afirma, mas para dar a eles um legado e um propósito mais duradouro, para torná-los um espelho para o qual possamos olhar, nos ver, e nos amar. Escrever *fanfic queer* é formar uma conexão catártica com um personagem querido, como acontece com as melhores histórias, e decidir que aquele personagem será o seu elo, não só com aquele universo fictício, mas também com a sua própria *queerness*. Ele será o seu retrato naquele mundo que não existe além da imaginação, e carregará uma parte de você com ele assim como você carrega uma parte dele consigo. As *fanfics* são tão marginais quanto a própria literatura *queer* — as *fanfics* são literatura *queer*. São marginalizadas, deixadas de lado, ostracizadas, mas resistem, existem e persistem.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O kanji “腐”, que na palavra “*fujoshi*” tem o significado analógico ao de fermentação, é usado por muitos para acusar essas “mulheres podres” de estragarem o sabor do material original para os fãs homens cishet, público-alvo original da maioria dos conteúdos que atraem as *fujoshis*. O que não é levado em consideração é que a fermentação não se trata apenas de um fenômeno com resultado negativo. A fermentação pode, sim, ocasionar em alimentos com sabor ruim, azedo, estragado ou até mesmo “podre”, e pode também torná-los impróprios para o consumo humano. Mas a fermentação também se trata de um tipo de cultura. No caso de pães e vinhos, por exemplo, a fermentação gera alimentos nutritivos e saborosos para muitas pessoas, por mais que haja aqueles que não gostem de consumi-los. É o mesmo caso das *fujoshis* que são apaixonadas por *Yaoi*. Nem todas as pessoas — e, mais especificamente, nem todos os homens cishet — conseguem se interessar por romances entre dois homens da mesma forma que as *fujoshis*. Só que isso por si só, essa simples opinião e gosto pessoal, não basta para justificar a redução de um grupo inteiro de mulheres a “podre”, especialmente quando a maioria dessas mulheres se descobre *queer* em algum momento de sua vida.

Uma polêmica envolvendo as *fujoshis* que contribui para seu rebaixamento, julgamento e taxação como “podres” precisa ser mencionada neste trabalho. Se trata da alegada “fetichização” de casais gays por parte desse grupo de mulheres, que, de acordo com algumas pessoas, contribui para o advento de uma imagem heterossexualizada desses casais. Como exemplo, pode-se analisar o que a repórter Natalia Torrens-Soto escreveu para o Hercampus no artigo *Fujoshi and the Sad Phenomenon of Fetishizing Gay Couples in Anime and Manga* (2021):

Apesar de podermos falar por horas e horas sobre os efeitos negativos e as ramificações que sexualizar e, conseqüentemente, desumanizar relacionamentos gays têm, também é importante olhar para a origem desse fenômeno e como outros tipos de mídia mais tradicionais estão se apropriando disso como estratégia de marketing.

Primeiramente, vale a pena notar que há uma distinção clara entre ler uma história de um homem gay e de um casal gay. Um homem gay pode ter diversos problemas que não têm a ver com o seu relacionamento ou com a sua sexualidade. Apesar disso, acompanhar a vida de um homem gay sem nenhum tipo de satisfação sexual remove o sentido por trás do consumismo de *yaoi* e das *fujoshis*. É por isso que a maioria dos relacionamentos gays acabam sucumbindo ao sensacionalismo em vez dos homens gays por si só. É difícil para a audiência feminina se autoinsere na história através do protagonista masculino se não houver nenhum tipo de estereótipo ativo/passivo ou dinâmica dominante e submissa na história que permitam isso.

Na verdade, muitos protagonistas na mídia BL são feminilizados por esse exato motivo. É vital que as mulheres e jovens meninas que consomem o conteúdo possam se projetar no protagonista, até mesmo num sentido físico. Os olhos grandes e submissos e a estatura pequenina ajudam a diminuir o vazio entre o leitor e o personagem, bem como a natureza sexual submissa padrão. Uma coisa que reparei em muitos yaoi e BL é que o protagonista é quase sempre o passivo. Mulheres na mídia são geralmente retratadas como seres subservientes (especialmente na cama), então essa é uma grande contribuição que explica por que submissão é associada à feminilidade e à mulher, o que torna esse aspecto do protagonista mais relacionável (TORRENS-SOTO, 2021).

Torrens-Soto (2021) levanta uma consideração relevante ao criticar a representação de casais gays em conteúdos de *Yaoi* e BL, já que esse tipo de mídia tende a heterossexualizar a relação entre dois homens ao fazer um deles atuar de forma normalmente associada a mulheres, do ponto de vista patriarcal (ser passivo na cama, ter personalidade mais submissa, ter um corpo *petite* e ser mais baixo do que sua contraparte ativa/dominadora, entre outros), enquanto o outro membro do casal é hipermasculinizado e apresenta uma caricatura do que a sociedade cishet patriarcal espera que um “homem de verdade” seja.

O objetivo deste trabalho não é isentar as *fujoshis* de sua responsabilidade e de sua participação nessa cultura que muitas vezes, infelizmente, reduz relacionamentos gays fictícios e acaba por fetichizá-los em certo nível, mas sim demonstrar, com instigações, dados e ponderações, que as *fujoshis* não são apenas um grupo de mulheres depravadas, histéricas e obcecadas por casais gays heterossexualizados, como muitas pessoas as enxergam. Há mais por trás das *fujoshis*, e acreditar que a associação constante desse grupo de mulheres com podridão e degeneração moral acontece apenas porque elas alegadamente “fetichizam” casais gays fictícios é, no mínimo, raso.

É importante mencionar também que Torrens-Soto, que vive nos Estados Unidos e não tem origem asiática conhecida, não leva em consideração as diferenças culturais de expressão de gênero e sexualidade entre o ocidente e o oriente quando acusa as *fujoshis* de fetichismo com homens gays. Foi a língua japonesa que cunhou a expressão “*fujoshi*”, e o Japão tem uma história e uma relação com *queerness* — especialmente com a homossexualidade masculina — bem diferente dos Estados Unidos e outros países ocidentais. As percepções de papéis de gênero e de expressões de sexualidade e *queerness* no Japão são diferentes das percepções do ocidente — a experiência *queer* japonesa não é a mesma experiência *queer* norte-americana. Portanto, exigir que a representação ficcional de homens japoneses *queer* em conteúdos japoneses *queer* aconteça de forma exatamente igual à representação *queer* no ocidente é presumir que a experiência *queer* ocidental é a única válida ou moralmente correta. Acusar a representação

queer que os japoneses fazem de sua própria cultura em conteúdos de *Yaoi* de “fetichismo” é, no mínimo, ocidentalista.

Além disso, como foi visto em vários exemplos neste trabalho, as *fujoshis* não se interessam apenas por conteúdos em que os personagens gays são gays no *canon*, ou por conteúdos em que esses casais são formados por um homem mais “masculino” e outro mais “feminino”, como acontece em muitas histórias do gênero *Yaoi* acusadas de fetichismo. As *fujoshis* também invadem espaços em que o romance entre homens não é *canon*, e isso contribui para tanto incômodo e tantas acusações de podridão. Séries como *Supernatural* (2005) ou *Sherlock* (2010) e filmes de super-heróis ou de temática *geek* não foram feitos pensando em mulheres como público-alvo. O objetivo por trás dessas séries e filmes não era atrair espectadoras femininas e/ou *queer*, e sim homens cishet. Mas não foi isso que aconteceu. Essas mídias atraíram mulheres, porque as mulheres, assim como os homens, assim como as pessoas não binárias e assim como qualquer ser humano, se interessam por *histórias*. É parte da natureza humana. Desde querer saber mais sobre uma fofoca no trabalho até escrever e publicar um livro, desde ler *fanfic* Johnlock até estudar a *Iliada* de Homero, é um instinto natural do ser humano querer conhecer pessoas, sejam elas reais ou fictícias, e as histórias por trás delas. Mas não é isso que as megacorporações hollywoodianas esperam ou querem. Porque a partir do momento em que mulheres se interessam por histórias, elas podem ousar *escrever* histórias. E as histórias “boas” — as literariamente aclamadas, canônicas e premiadas — ainda são majoritariamente aquelas escritas por homens brancos cishet.

A autora Suzanne Scott, em seu livro *Fake Geek Girls* (2019), fala sobre a inserção de mulheres e jovens meninas no mundo *geek*. A verdade é que, pelo menos desde *Star Trek* (1966), as mulheres já eram presenças influentes nesses *fandoms*, fosse visitando convenções e comprando *fanzines* ou as organizando e desenvolvendo. As mulheres sempre foram figuras participativas e receptivas nos meios de ficção, fantasia e literatura extraordinária, mas ainda assim, esses lugares sempre foram estereotipicamente associados aos homens e têm um protagonismo “androcêntrico”, como Scott (2019) afirma. A autora também diz que:

Quando se examina os grupos crescentes de masculinidade tóxica dentro da cultura de fãs, é importante manter em mente a insistência de Bliss em afirmar que “masculinidade não é, por si só, o problema contra o qual se deve lutar, e sim uma construção específica do problema, uma construção moldada por patriarcalismo e privilégio.” Por mais forçadamente que os homens envolvidos com MMM possam ter sentido essa perda de poder, essa sensação de potencial falta de poder não erradica o fato de que os homens tinham e continuam a ter mais acesso, além da possibilidade de deter, poder hegemônico. Fanboys que se envolvem com restrições baseadas em políticas de gênero discutivelmente têm medo da oposição, ou seja, do influxo de

poder que tem acompanhado a popularização da cultura de fãs e que pode ser distribuído um pouco arbitrariamente demais para aqueles que “não merecem”. A verdade é que o privilégio deles como uma base de consumismo é igualmente herdado e impregnado, e muitas vezes permanece despercebido em discussões sobre o fã recentemente “empoderado” dentro da indústria de convergência cultural (SCOTT, 2019).

A inserção e crescente participação de mulheres nos meios de cultura pop e *geek* sempre incomodou os homens, que, como Scott (2019) afirma, tinham sua hegemonia invisível e despercebida ameaçada por essa nova presença. Não só isso — com a crescente participação de mulheres, pessoas *queer*, pessoas não brancas e pessoas que fugiam do padrão aos quais esses homens estavam acostumados, as visões, opiniões e interpretações até então hegemônicas nos *fandoms* começaram a ser questionadas pelas minorias marginalizadas. Opiniões machistas, homofóbicas, transfóbicas, racistas e xenofóbicas que eram amplamente difundidas como verdade absoluta começaram a ser criticadas, o que, claro, começou a irritar e incomodar os homens brancos cishet que até então tinham liberdade para falarem o que bem entendessem nesses meios, sem oposição ou contradição.

Se a mera existência de grupos marginalizados em espaços considerados “masculinos” foi o bastante para criar conflito, não é tão difícil entender o motivo de as *fujoshis* serem tão odiadas nos meios de *fandom*. As *fujoshis* trazem consigo uma expressão muito aberta, franca e explícita sobre sexualidade: é isso o que elas querem consumir. Elas não disfarçam isso. Elas se interessam não pelo homem gay isolado em sua própria jornada, e sim pelo relacionamento entre homens, seja ele romântico ou sexual — mas principalmente o sexual. As *fujoshis* falam abertamente sobre sexo — e não só *sexo*, mas sexo gay e fetiches, o que é mais tabu ainda na sociedade cishet patriarcal cristã —, sem pudor, sem medo, sem tentativas de amenizar o discurso. Isso incomoda muitas pessoas na sociedade em que vivemos. Homens têm a liberdade de desenhar vários pênis aonde quer que forem sem nenhum tipo de represália durante a adolescência, de fazer piadas crassas de duplo sentido sem se preocupar se estão constangendo alguém e de comentar, compartilhar e consumir conteúdo pornográfico desde cedo sem questionamento. Já a mulher que discute sexo e consome conteúdo erótico de forma igualmente naturalizada é acometida por olhares de repreensão, julgamentos morais e acusações de perversão, fetichismo e até pior.

A podridão da *fujoshi* não se reduz à sua obsessão. A *fujoshi* é julgada por um acúmulo de fatores marginais: ela é mulher, ela é, muitas vezes, *queer*, ela fala abertamente sobre sexo, ela consome conteúdo *queer*, e, além de fazer tudo isso, ela o faz em um espaço que ela teve

que invadir, porque não foi feito pensando nela. É um espaço que a menospreza, a diminui e a julga — um espaço no qual ela não é, nunca foi, e dificilmente virá a ser bem-vinda. Se a mulher considerada “normal” já é excluída de espaços de *fandom*, como Scott (2019) afirma em *Fake Geek Girls*, as *fujoshis* são mais do que excluídas: elas são execradas. A *fujoshi* é podre porque ela não se encaixa nos padrões da moralidade cristã patriarcal, porque ela consome sexo, e o sexo que ela consome é gay, muitas vezes com tópicos considerados tabu, e porque ao fazer isso, ela leva seus gostos, seus fetiches e suas interpretações para todos os espaços por onde passa, carregando-os consigo como um miasma que ofende, agride e machuca os sentidos dos homens cishet que não querem ter que aceitar nada que se diferencie dos seus próprios ideais de moralidade ou que ponha em evidência o privilégio ao qual foram acostumados durante todas as suas vidas — privilégio que tentam tanto negar que lhes dá e sempre deu vantagem.

Ser *fujoshi* não é um fenômeno exclusivo de nenhuma cultura, como a pesquisa apresentada no capítulo 3 demonstrou. Há *fujoshis* no Oriente Médio, na Ásia, na Oceania; há *fujoshis* tanto em países onde ser gay é punível com a morte quanto em países onde pessoas inserem crucifixos no ânus em praça pública. Não se trata de um fenômeno exclusivamente ocidental ou oriental, se trata de um fenômeno cultural.

Por mais que subgêneros como o Omegaverso — que, mais uma vez, é complexo demais para ser descrito a fundo neste trabalho e que se beneficiaria de uma pesquisa posterior para ser mais bem-compreendido — acabem por dar uma volta de 360° e retornar ao ponto de origem de desigualdade de gênero, a maioria das *fanfics* que são escritas e consumidas fora desse universo atualmente abordam relações *slash* justamente por causa da igualdade mútua entre os homens que compõem o casal. Se, utopicamente, vivêssemos em uma sociedade na qual mulheres tivessem os mesmos privilégios que os homens ou até ainda mais privilégios; se vivêssemos em uma sociedade na qual as grandes empresas do audiovisual e o cânone literário publicassem histórias *queer* sem segundas intenções, medo de perder lucro e apoio do público conservador, ou com finais trágicos e tristes, talvez a incidência de *fanfics* sobre casais *queer* fosse menor e menos popular do que se vê atualmente. Como não é esse o caso, resta à *fujoshi shippa* os casais gays e buscar, no mundo das *fanfics*, a representação da sua própria *queerness* que lhe falta ou lhe falha nas mídias tradicionais.

E a *fujoshi* não só *shippa* — ela reinventa. Ela cria novos meios para que o *ship* seja possível; ela cria novos meios de escrever histórias. Desde o *Pon Farr* até o Omegaverso; desde as *fanfics* tradicionais até as *textfics*, a *fujoshi* não se contenta com estagnação ou com mesmices

— ela continua a criar métodos e estilos novos. Ela até inventa doenças! O tropo conhecido como “*Hanahaki*” envolve uma doença fictícia na qual flores começam a crescer dentro dos pulmões da vítima que sofre de um amor não correspondido, até que ela ou as remova, perdendo então a habilidade de amar para sempre, ou sucumba à doença e morra de forma dolorosa. Não se vê esse tipo de criatividade em qualquer lugar — e os mercados editorial e audiovisual, que há tempos vêm regurgitando as mesmas velhas ideias com seus incessantes *remakes*, *reboots*, *spin-offs* e *prequels*, bem como reciclando as mesmas narrativas majoritariamente cishet e brancas há anos e anos, poderiam aprender um pouquinho com as *fujoshis*, seus *Hanahakis* e seus Omegaversos.

Para concluir este trabalho, é conveniente reforçar o aspecto marginal das *fanfics* e das *fujoshis* que as produzem e consomem. Seja no ocidente ou no oriente, nas *fanzines* ou na internet; sejam as *fujoshis* mulheres *queer* ou cishet, consumidoras de *Yaoi* ou de cultura pop em geral; elas estão criando novos gêneros literários e textuais, novos métodos de escrita, novos tropos, novas estéticas, novas histórias. Elas estão inovando a literatura como um todo, tudo isso do seu cantinho à margem do cânone, da sua nota de rodapé no grande livro da história da literatura.

Aos poucos, *fanfics* cishet estão começando a ganhar espaço no mercado editorial e a ser publicadas. Quem sabe, um dia, isso não se torne verdade também para as *fanfics queer* que as *fujoshis* produzem há mais de meio século? Quem sabe um dia, quando a sociedade for menos guiada somente pelas mentes patriarcais, cishet, brancas e cristãs dos homens, ou quando se torne mais lucrativo, as *fujoshis* e sua criatividade inigualável não sejam finalmente aclamadas e publicadas da mesma forma que suas parceiras cishet estão começando a ser?

As *fujoshis* pegam histórias clichês e recicladas — a mesma fórmula, repetida várias e várias vezes ao longo dos séculos de monopólio cishet — e as fermentam, sim. O gosto pode ficar estragado e insosso para alguns — para os homens brancos cishet, que não estão acostumados a tentar entender ou gostar de nada que fuja do seu padrão privilegiado de ver a vida —, mas para outros, para as mulheres *queer* que escrevem, leem, consomem e buscam pelo mínimo de representatividade que conseguem encontrar, o gosto se torna fantástico, saboroso, atrativo e interessante. A fermentação promovida pela *fujoshi*, pela “garota podre” tão julgada pela sociedade conservadora, nada mais é que um processo natural humano cujo resultado pode ser um vinho delicioso para muitas mulheres *queer*, e um líquido amargo e acre para muitos homens cishet.

6. BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. **A Morte do Autor**, em “O Rumor da Língua”. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAKERSTREETBABES. **Pastiche vs. Fanfiction: The Debate That Wouldn't Die**. Baker Street Babes, 2011. Disponível em: <<https://bakerstreetbabes.com/pastiche-vs-fanfiction-the-debatethat-wouldnt-die/>>. Acesso em: setembro de 2021.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro, Zahar, 2000.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 21ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

CABAÑAS, Teresa. **Os Surpreendentes Caminhos da Estética: A Poesia Marginal dos Anos 70**. Revista Chilena de Literatura, núm. 88, diciembre, 2014, pp. 9-36. Universidad de Chile Santiago, Chile.

ELIZABETH, De. **J.K. Rowling Explains the Reason Behind Her Pen Name**. Teen Vogue, Califórnia, Estados Unidos, 10 de jul. de 2017. Disponível em: <<https://www.teenvogue.com/story/jk-rowling-reason-pen-name>>. Acesso em: setembro de 2021.

FANLORE. **Fujoshi**. Fanlore, 2020. Disponível em: <<https://fanlore.org/wiki/Fujoshi>>. Acesso em: setembro de 2021.

FANNDIST. **Omegaverse: Biology**. Tumblr, 2015. Disponível em: <<https://fanndists.tumblr.com/post/115147143334>>. Acesso em: outubro de 2021.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Depois do Poemão**. Jornal do Brasil, Caderno B – Rio de Janeiro, sábado, 13 de dezembro de 1980.

HOLZWARTH, Larry. **How Arthur Conan Doyle Plotted Against Sherlock Holmes**. History Collection, 15 de out. de 2020. Disponível em: <<https://historycollection.com/how-arthurconan-doyle-plotted-against-sherlock-holmes/6/>>. Acesso em: setembro de 2021.

HOGAN, Heather. **Autostraddle's Ultimate Infographic Guide to Dead Lesbian Characters on TV**. Autostraddle, 2016. Disponível em: <<https://www.autostraddle.com/autostraddlesultimate-infographic-guide-to-dead-lesbian-tv-characters-332920/>>. Acesso em: outubro de 2021.

HOMERO. **Iliada**, I, 1-12; 148-171.

ISAMOOSE. **Bought By One Direction**. Wattpad, 24 de out. de 2017. Disponível em: <<https://www.wattpad.com/story/33148816-bought-by-one-direction>>. Acesso em: setembro de 2021.

JAMESDEAN5842. **The Loud House: Revamped**. FanFiction.Net, 6 de novembro de 2017. Disponível em: <<https://www.fanfiction.net/s/12715870/1/The-Loud-House-Revamped>> Acesso em set. de 2021.

JAMISON, Anne. **Fic: Por que a fanfiction está dominando o mundo**. 1ª ed. Rio de Janeiro: anfiteatro, 2017.

JENKINS, Henry. **Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture**. London, Routledge, Chapman and Hall, Inc, 1992.

LAURETIS, Teresa de. **The technology of gender** em Technologies of Gender. Indiana University Press, 1987.

"marginal", in **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [em linha], 2008-2021. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/marginal>>. Acesso em: setembro de 2021.

MARTINEZ, Kelly. **Misha Collins Tweeted About Destiel Fanfiction, And The Sound You Hear Is All Of Tumblr Screaming**. BuzzFeed, 2021. Disponível em: <<https://www.buzzfeed.com/kellymartinez/misha-collins-destiel-fan-fiction>>. Acesso em: outubro de 2021.

MARY NARDINI GANG. **Rumo à mais queer das insurreições**, em Bash Back! Ultra Violência Queer. São Paulo, SP, crocodilo; n-1 edições, 2020.

MENDONÇA, Gabriela Alves Brandão de. **Importância da Literatura Contemporânea de Temática LGBT Para a Educação**. 18 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português) — Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

MSKINGBEAN89. **All the Young Dudes**. Archive Of Our Own, 02 de mar. de 2017. Disponível em: <<https://archiveofourown.org/works/10057010/chapters/22409387>>. Acesso em: setembro de 2021.

MÜLLER, Leo. **1 ano após novo limite de caracteres no Twitter, tweets ficaram mais curtos**. Tecmundo, 30 de out. de 2018. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/redessociais/135727-1-ano-novo-limite-caracteres-twitter-tweets-curto.htm>>. Acesso em: setembro de 2021.

NDTV. **Benedict Cumberbatch Says Sherlock Holmes is 'Asexual' on Purpose**. NDTV, Nova Dehli, India, 29 de out. de 2014. Disponível em: <<https://www.ndtv.com/entertainment/benedict-cumberbatch-says-sherlock-holmes-is-asexual-on-purpose-686117>>. Acesso em: setembro de 2021.

NETO, Bruno Antunes dos Santos. **Da Marginalidade na Literatura**. Revista Ágora. Unimes Virtual. Vol.3. Número 4. Dez.2019/Jan.2020. Disponível em: <<https://periodicos.unimesvirtual.com.br/index.php/formacao/index>>

NEVES, André de Jesus. **A literatura marginal na internet: o fenômeno fanfiction como instrumento de disseminação e divulgação das/nas margens**. Revista do Programa de PósGraduação em Crítica Cultural, A invasão da cultura nos estudos de língua e literatura - Vol. 1, n. 1, jan./jun., 2011.

PADRÃO, Márcio. **Ascensão de uma subcultura literária — Ensaio sobre a fanfiction como objeto de comunicação e sociabilização**. Revista Ciberlegenda, UFF, 2007.

RUTHERFORD-MORRISON, Lara. **Where Did The World "Fandom" Come From?** Bustle, Nova York, Nova York, 26 de fev. de 2016. Disponível em:

<<https://www.bustle.com/articles/144396-where-did-the-word-fandom-come-from-behind-the-term-that-changed-the-internet-forever>>. Acesso em: setembro de 2021.

SCOTT, Suzanne. **Fake Geek Girls**. New York University Press, New York, 2019.

STAR TREK. **Pon Farr**. Star Trek, 2021. Disponível em: <https://intl.startrek.com/database_article/pon-farr>. Acesso em: outubro de 2021.

SUPERHUSBANDS4EVER. **i'm on the right track, baby**. Archive Of Our Own, 04 de mar. de 2019. Disponível em: <<https://archiveofourown.org/works/17994962>>. Acesso em: setembro de 2021.

TORRENS-SOTO, Natalia. **Fujoshi and the sad phenomenon of fetishizing gay couples in anime and manga**. Hercampus, 2021. Disponível em: <<https://www.hercampus.com/school/oglethorpe/fujoshi-and-sad-phenomenon-fetishizing-gay-couples-anime-and-manga/>>. Acesso em: outubro de 2021.

VALENS, Ana. **Welcome to the 'omegaverse,' the kinky erotica genre reimagining bodies**. Dailydot, 2020. Disponível em: <<https://www.dailydot.com/irl/omegaverse-abo-fiction/>>. Acesso em: outubro de 2021.

VARGAS, Maria Lucia Bandeira. **O Fenômeno Fanfiction: Novas Leituras e Escrituras em Meio Eletrônico**. Passo Fundo, Ed. Universidade de Passo Fundo, 2005.

VICTOR, Daniel. **Disney Removes Same-Sex Kiss From 'Star Wars' Film in Singapore**. The New York Times, New York, 2019. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/12/25/world/asia/star-wars-kiss-singapore.html>>. Acesso em: outubro de 2021.

WOMEN AND HOLLYWOOD. **2019 Statistics**. Women and Hollywood, 2019. Disponível em: <<https://womenandhollywood.com/resources/statistics/2019-statistics/>>. Acesso em: setembro de 2021.

WOOLF, Virginia. **Um Quarto Só Seu**. Porto Alegre, RS. L&PM, 2019.

XXMIDNIGHTESSENCEXX. **My Immortal**. FanFiction.Net, 16 de mar. de 2011. Disponível em: <<https://www.fanfiction.net/s/6829556/1/My-Immortal>>. Acesso em: setembro de 2021.