

3

Fanfiction como forma de reescrita

A originalidade — ou uma suposta⁶⁶ originalidade — é supervalorizada na sociedade contemporânea, e essa tendência se reflete na nossa cultura em geral, na arte, na literatura, na publicidade, na moda, na produção de conhecimento — teses de doutorado, por exemplo, entre outros requisitos, precisam ter algum aspecto daquilo que consideramos original.

No entanto, a percepção de que a originalidade é, em certo sentido, fictícia é bastante antiga. O teórico belga André Lefevere, um nome importante dos Estudos da Tradução, elabora muito bem o que todos estamos mais ou menos cansados de saber:

Nada é novo; o novo é uma combinação de vários elementos do antigo, do não-canonizado, de importações de outros sistemas (...) reorganizados para se adequarem a visões funcionais alternativas da literatura. Isso é válido para o conceito implícito e explícito de uma poética, e para obras individuais de literatura que são, até certo ponto, recombinações de elementos genéricos, enredos, temas, símbolos, etc. — na verdade, essencialmente o novo é "reunir as ideias de outras pessoas", mas de forma a dar-lhes um novo impacto. (LEFEVERE, 1982, p. 17)⁶⁷

As consequências dessa supervalorização são simples: ofuscamos aquilo⁶⁸ que tradicionalmente acabamos por não identificar como “original”, e, como resultado, não o investigamos ou damos importância ao seu valor, seus efeitos e suas contribuições em determinados contextos.

É possível dizer que a fanfiction, longe de ter qualquer prestígio, ainda tem passado despercebida. No Brasil, salvo pesquisas que, em sua maioria, focam na fanfiction como uma ferramenta de letramento/ensino-aprendizagem, e matérias de jornal que apresentam o fenômeno para o público supostamente desatento e “desconectado”⁶⁹, muito pouco temos nos aprofundado sobre a fanfiction. O fato de que

⁶⁶ Há uma questão paradoxal no pensamento em que apresento: ao mesmo tempo em que valorizamos uma certa originalidade, vivemos também em uma época de cópias, plágios e imitações.

⁶⁷ “nothing is ever new; the new is a combination of various elements from the old, the non-canonized, imports from other systems (...) rearranged to suit alternative functional views of literature. This holds true for both the implicit and the explicit concept of a poetics, and for individual works of literature which are, to a certain extent, recombinations of generic elements, plots, motifs, symbols, etc.. — in fact, essentially the “piecing together of other people's ideas,” but in such a way as to give them a novel impact.”

⁶⁸ Alguns exemplos no contexto deste trabalho: a fanfiction, a tradução/o trabalho dos tradutores, entre outros.

⁶⁹ “Vinte anos após o lançamento de seu primeiro livro, ‘Harry Potter’ se renova como campeão de ‘fanfics’”. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/vinte-anos-apos-lancamento-de-seu-primeiro-livro-harry-potter-se-renova-como-campeao-de-fanfics-21516638>, acessado em julho de 2017.

este tipo de escrita circula e é consumida de forma considerável entre fãs (e podemos também dizer, entre não-fãs), abre espaço para a necessidade de que se pense sobre ela. Quais são alguns dos seus efeitos, afinal? Como tais reescritas desestabilizam, por exemplo, identidades de outras reescritas ou o *modus operandi* de sistemas literários?

Neste capítulo, recorro a conceitos do campo dos Estudos da Tradução apresentados por Lefevere (1982, 1992), para investigar a fanfiction como uma forma de reescrita, e discuto efeitos que essa prática pode trazer às práticas de tradução e adaptação.

3.1

Fanfiction como Refração/Reescrita

Em “Mother Courage’s Cucumber: Text, System and Refraction in a Theory of Literature” (1982), André Lefevere apresenta dois conceitos importantes para os Estudos da Tradução: *refração* e *patronagem*. Posteriormente, o que Lefevere chama de *refração* nesse primeiro texto serve de base para o conceito de *reescrita* apresentado também por ele no famoso livro de 1992 intitulado *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*.

Ainda que esses dois conceitos — refração/reescrita e patronagem — estejam relacionados e implicados, nesta seção me concentrarei em desenvolver as noções de refração/reescrita de Lefevere e articulá-las com a fanfiction. Na seção subsequente, o foco será nos efeitos que este tipo de reescrita⁷⁰ — a fanfiction — impõe aos mecanismos reguladores da patronagem.

Antes de dar prosseguimento, considero importante esclarecer que Lefevere formula os conceitos de refração/reescrita e patronagem a partir da Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar ([1990] 1997, 2005)⁷¹. Lefevere não se aprofunda, explica ou apresenta a Teoria dos Polissistemas em seus textos — assim como eu também não o farei nesta tese, não é meu objetivo neste estudo — mas considero importante lembrar

⁷⁰ Nesta pesquisa, escolhi usar os termos “refração” e “reescrita” de maneira intercambiável. A rigor, não há exatamente diferença entre esses termos no que diz respeito ao pensamento de Lefevere. Como esclarece a professora Else Vieira, “em meados da década de 80, Lefevere gradualmente substitui o termo ‘refrações’ por ‘reescrita’ e expande o constructo teórico de sistema” (VIEIRA, p. 143). O que o teórico decidiu fazer foi trocar um termo por ao passo que elaborou e sofisticou sua teoria.

⁷¹ Sobre a Teoria dos Polissistemas, Even-Zohar afirma, por exemplo, que “the idea that socio-semiotic phenomena, i.e., sign-governed human patterns of communication (such as culture, language, literature), could more adequately be understood and studied if regarded as systems rather than conglomerates of disparate elements has become one of the leading ideas of our time in most sciences of man.” (EVEN-ZOHAR, 2005, p. 9)

ao leitor que a Teoria dos Polissistemas serve de pano de fundo para os conceitos e discussões que serão apresentados aqui.

Nas primeiras páginas do capítulo “The System: Patronage”, parte do mencionado livro de 1992, Lefevere avisa:

O fato de que a literatura é um sistema forjado deve nos alertar contra qualquer tentativa de forçá-la a uma analogia com sistemas físicos ou biológicos, que são passíveis de uma descrição mais rígida. (p. 12)⁷²

Diante dessa citação, eu teria hesitado sobre as escolhas que fiz nos parágrafos que se seguem, se o próprio teórico, anos antes (1982, em “Mother Courage’s Cucumber”), não tivesse recorrido ao termo *refractions* para apresentar pela primeira vez as noções de *reescrita* e *patronagem*.

As “Leis de Refração” regem um fenômeno da Física que estabelece a mudança da direção de uma onda (por exemplo, a luz) uma vez que esta é transmitida de um meio para outro diferente (ar e água, por exemplo). Um pescador, ao utilizar uma lança para pescar um peixe que nada em uma lagoa rasa, precisa estar atento à diferença entre a real posição do peixe e uma aparente posição forjada por raios de luz que alteram seu curso ao atravessarem a água. A 2ª Lei da Refração calcula o desvio das ondas, ou seja, o efeito que elas sofrem, ao mudarem de meio.

A escolha de Lefevere por chamar de *refração* as reescritas/adaptações de obras literárias não poderia ser mais acertada, pois, ainda que em um primeiro momento o fenômeno físico e o conceito de Lefevere pareçam desconexos e distantes, as refrações literárias também sofrem “mudanças de direção” (são adaptadas de um meio/sistema para o outro, e/ou para um público diferente), podem iludir o pescador-leitor por darem a impressão de recuperarem a direção das ondas/o texto “original”; e assim como na física, também temos leis, ou mecanismos de controle, que, guardando as devidas proporções, regulam a vida destas reescritas.

Segundo o autor, refrações são “adaptações de uma obra literária para um público diferente, com a intenção de influenciar a maneira como esse público lê a obra

⁷² “The fact that literature is a contrived system should caution us against any attempt to force it into an analogy with physical or biological systems, which are amenable to more rigid description.”

em questão”⁷³ (LEFEVERE, 1982, p. 4). Lefevere afirma que traduções seriam a forma mais óbvia desse tipo de escrita enquanto a crítica literária seria a menos óbvia. Historiografias, comentários, antologias, produções teatrais e as próprias aulas de um professor também são consideradas refrações pelo autor; nas palavras dele, tais refrações têm sido uma maneira “extremamente influente ao estabelecer a reputação de um escritor e do seu trabalho”⁷⁴ (p. 4).

Ainda que, na visão de Lefevere, as refrações representem uma leitura equivocada dos textos supostamente “originais” — “A obra de um escritor ganha exposição e alcança influência principalmente através de ‘mal-entendidos e equívocos’, ou, para usar um termo mais neutro, refrações” (1982, p. 3)⁷⁵ —, elas têm também um papel importante no que diz respeito a consagrar esses mesmos textos dentro de um sistema: críticas de livros publicadas em revistas que ajudam a alavancar as vendas de tais livros, refrações no sistema educacional que canonizam textos e são responsáveis por mantê-los canonizados, etc. As refrações em muitos casos também têm o papel de substituir o original uma vez que muitas pessoas não têm acesso ou não se interessam pelo texto-fonte, ou, ainda, leem refrações como se fossem o original, já que a leitura dos textos originais é feita em sua maioria pelos leitores profissionais — estudantes e professores de literatura, e não pelo público leitor em geral.

Quando Lefevere escreveu “Mother Courage’s Cucumber” (1982), fanfictions já existiam — relembro aqui ao leitor desta tese que as primeiras fanzines de ficção científica datam da década de 1960 (ver Figura 16, Cap. 2). Coloco em questionamento, então, se o teórico apenas desconhecia o gênero (que circulava bem pouco à época) ou se não o considerou como uma possível refração/reescrita.

Acho importante ressaltar que Lefevere, com sua noção de refração/reescrita, faz referência à reescrita *literária*, ou seja, o teórico ainda está se referindo a uma tradição que contrapõe textos técnicos e textos literários. Esta pesquisa pensa a fanfiction como um tipo de texto derivado de obras ficcionais — mas, como mostrei no Cap. 2, nem toda fanfiction é, hoje, necessariamente baseada em um texto literário, ainda que sua origem tenha sido na literatura e grande parte de seu *corpus* tenha como base obras literárias.

⁷³ “the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work.”

⁷⁴ “These refractions have been extremely influential in establishing the reputation of a writer and his or her work.”

⁷⁵ “A writer's work gains exposure and achieves influence mainly through ‘misunderstandings and misconceptions’, or, to use a more neutral term, refractions.”

É possível pensar em uma aproximação entre a fanfiction e a própria tradução (relembro aqui que, segundo Lefevere, o exemplo mais óbvio de refração/reescrita é a tradução), para argumentar e reforçar que a fanfiction pode ser pensada como um tipo de reescrita. Escolho seguir essa linha de argumentação especialmente porque Lefevere se debruçou particularmente sobre a tradução em detrimento de outras formas de reescrita.

Em *Main Issues of Translation Studies* (2012), Jeremy Munday estabelece que o processo de tradução compreende transformar um texto escrito original em uma língua original — texto-fonte e língua-fonte — em um outro texto escrito em outra língua — texto-alvo e língua-alvo. Munday também explica, a fim de instituir o que abrange o conceito de tradução, as três categorias apresentadas por Jakobson em “Aspectos linguísticos da tradução” ([1959] 2011). São elas:

- 1) A tradução intralingual (...) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual (...) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica (...) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 2011, p. 64-65)

Partindo das categorias elaboradas por Jakobson, como vemos, é possível pensar que o termo *tradução* não compreende apenas a tradução interlinguística, segundo a visão tradicional de tradução de uma língua para outra, a qual, nos termos de Jakobson, consiste na *tradução propriamente dita*. Em *Translation, interpretation, fan fiction: A continuum of meaning production*, Shannon Farley (2013, não paginado) esclarece:

A tradução já é aceita como algo além do meramente interlingual, mesmo entre aqueles que nunca ouviram falar de teoria da tradução. Nos estudos da tradução, muitos de nós estamos trabalhando na ampliação do campo para incluir conceituações de tradução que vão além das tradicionais variações eurocêtricas de transferência literal de significado.⁷⁶

A autora cita, ainda, Maria Tymoczko (TYMOCZKO, 2007 apud FARLEY, 2013), mostrando que esta desafia as definições ocidentais de tradução, e destaca noções

⁷⁶ “Translation is already accepted as being more than just interlingual, even among those who have never heard of translation theory. In translation studies, many of us are working on enlarging the field to not only include conceptualizations of translation that go beyond traditional, Eurocentric variations on literal meaning transfer.”

indianas como *rupantar* (“mudar de forma”) ou *anuvad* (“falando depois”); e *tapia* e *kowa* (“quebrar e dizer novamente”) na língua igbo⁷⁷.

Ainda com intenções de aproximar a escrita de fanfiction à prática tradutória e aos Estudos da Tradução, Farley ressalta o que há de comum entre os tradutores e escritores de fanfiction. A autora explica que tanto tradutores quanto escritores de fanfiction são acusados, de tempos em tempos, de “ladrões” e “traidores”, e esbarram em questões de direitos autorais ou têm uma relação nada pacífica com os autores de seus textos-fonte, como vimos de forma mais aprofundada no Cap. 2.

Outro ponto de encontro levantado por Farley entre a atividade tradutória e a escrita de fanfiction é o fato de que, como aponta Lefevere (1992), a maioria das pessoas sabe o que sabe sobre a literatura canônica por conta de reescritas, e não porque está intimamente familiarizada com os textos ditos *originais*. Como já mencionei em parágrafos anteriores, Lefevere considera antologias, críticas, comentários, historiografias e traduções como reescritas e, seguindo a mesma lógica do teórico, é possível incluir nesse leque as histórias escritas por fãs, que, assim como as reescritas citadas por Lefevere, mantêm viva e fazem circular a obra *original*.

Não tenho aqui qualquer pretensão de esgarçar o termo *tradução* e a identidade dessa reescrita, como talvez proponham Farley e Tymoczko. Nesse sentido, não proponho argumentar que fanfiction seja uma forma de tradução, ou que façamos da *tradução* um termo guarda-chuva para acomodar outras reescritas, ainda que consideremos a tradução por uma perspectiva menos tradicional e eurocêntrica. Ainda assim, é difícil não concordar que há pontos de proximidade entre as duas práticas, e que tais histórias escritas por fãs configuram uma releitura e reescrita das histórias-fonte, nos termos de Lefevere, e, portanto, encontram espaço para serem discutidas no campo dos Estudos da Tradução.

Munday afirma em *Translation, History and Culture* (2012), que Bassnett e Lefevere não estão interessados em comparações meticulosas entre originais e traduções, mas sim direcionam sua preocupação para além da linguagem e estão mais preocupados com a interação entre tradução e cultura, e com as formas pelas quais a última influencia a primeira. Segundo o autor, Bassnett e Lefevere estudam a literatura através de reescritas — novamente, antologias, comentários, adaptações de filmes e traduções, além de focarem nas instituições que estão envolvidas neste processo.

⁷⁷ O *igbo* é uma língua falada na Nigéria por cerca de 20-25 milhões de pessoas, os *igbos*, especialmente na região sudeste e em partes da região sul-sudeste da Nigéria.

Lefevere se interessa em especial por examinar fatores concretos que regulem a recepção, aceitação e rejeição de textos literários, ou seja, questões relacionadas a poder, ideologia, instituição e manipulação. Para Lefevere, a reescrita da literatura e seu consumo pelo público em geral está nas mãos das pessoas que ocupam tais posições de poder.

O autor ressalta que a motivação para a reescrita pode ser *ideológica* (para ir de acordo ou contra uma ideologia dominante) ou *poetológica* (para ir de acordo ou contra uma poética dominante). Um dos exemplos dados por Lefevere para ilustrar esta situação é Edward Fitzgerald, tradutor do século XIX do poeta persa Omar Khayyam. Segundo Munday, no exemplo dado por Lefevere, Fitzgerald considerava os persas inferiores e por isso sentia que poderia e deveria “tomar algumas liberdades” com o texto do poeta na hora de traduzir o texto-fonte, a fim de melhorá-lo, ao mesmo tempo em que faria algumas alterações para deixá-lo de acordo com as convenções literárias ocidentais da época.

Em suma, Lefevere defende que o processo básico que rege a reescrita está em funcionamento na tradução, na historiografia, na crítica, na edição, etc. Nesse contexto, é preciso entender o que Lefevere chama de reescrita e como a fanfiction se articula a esse conceito. Para o teórico, reescrita não é tão somente, assumindo-se a acepção literal do termo, o ato de se escrever novamente, de outra maneira ou com outras palavras um determinado texto, mas sim a adaptação de uma obra literária para um público diferente, com a intenção de influenciar a maneira como esse público percebe e entende essa obra.

Pode-se dizer que as fanfictions são reescritas não só no sentido tradicional e literal do termo — façamos o confronto entre elas e, por exemplo, as críticas literárias —, como também se encaixam perfeitamente na noção de reescrita proposta por Lefevere. Se articularmos o exemplo trazido por ele sobre o tradutor Edward Fitzgerald com o fenômeno literário em torno da obra *Cinquenta Tons de Cinza* comentado no Cap. 2, é possível perceber algumas situações semelhantes: E. L. James reescreveu o original de outra maneira, de acordo com seus interesses, tomou as devidas liberdades e modificou o original de acordo com critérios que julgou que deixariam o texto melhor ou mais interessante e, mais ainda, adaptou a obra para um público diferente (no caso, adulto) e, certamente, com intenções ou não, influenciou a maneira como o público que leu essa obra percebe a obra e a franquia original.

Conhecendo as duas obras e a relação entre elas, nenhum fã-leitor da trilogia *Cinquenta Tons de Cinza* perceberá a trilogia *Crepúsculo* (e isto inclui os filmes, os

livros, os personagens e todo o universo original) da mesma maneira. Embora esse seja um exemplo bastante popular e pontual, frequentemente, leitores assíduos de fanfiction têm, ao longo do tempo, dificuldade de separar que aspectos da história e dos personagens correspondem à história original ou a fanfictions lidas paralelamente ao texto canônico, de tal modo que seu entendimento da história original fica permanentemente alterado. É bastante comum ler em comunidades ou fóruns para leitores de fanfiction na Internet comentários como “Já li tantas histórias com Personagem A e Personagem B como um casal que quando assisto à série os vejo como um casal, mesmo que não sejam na história original.” A imagem a seguir, retirada da página justnerdgirlproblems.tumblr.com traduz com humor esse problema.

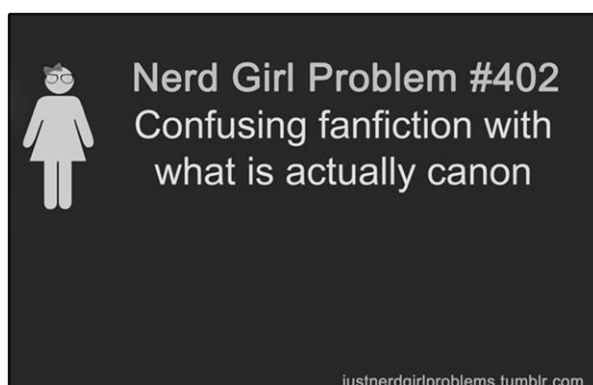


Figura 18 — Nerd Girl Problem⁷⁸

Um termo especialmente comum entre os escritores de fanfiction é “fanon”. Para as comunidades de fãs, *fanon* expressa “uma série de conceitos e ideias que normalmente são usadas nas histórias de ficção de fãs, mas que não existem nas histórias canônicas.”⁷⁹

Um exemplo de *fanon* da saga Harry Potter que persistiu durante bastante tempo diz respeito ao primeiro nome da personagem conhecida apenas como Ginny Weasley, par romântico de Harry. Ao longo dos sete livros, fãs do bruxo inglês não chegam a conhecer o nome de Ginny, e em um determinado momento se popularizou entre os fãs

⁷⁸ “Problema de #402 de uma Garota Nerd. Confundir fanfiction com a história canônica”

⁷⁹ “Fan fiction is almost never regarded as canonical. However, certain ideas may become influential or widely accepted within fan communities, who refer to such ideas as ‘fanon’, a portmanteau of fan and canon”.

Disponível em [https://en.wikipedia.org/wiki/Canon_\(fiction\)#Fanon](https://en.wikipedia.org/wiki/Canon_(fiction)#Fanon), acessado em agosto de 2017.

da série o nome Virginia, especialmente pelo sucesso da fanfiction *The Draco Trilogy*⁸⁰, a primeira a adotar e fazer Virginia cair nas graças dos fãs.

Tempos depois, a autora da saga, J. K. Rowling, revelou que Ginny era o apelido de Ginevra, um nome excepcionalmente incomum, e por mais que fãs fervorosos costumem ser bastante preocupados com detalhes específicos quando estão escrevendo suas histórias, não houve à época um grande movimento por parte dos escritores de fanfiction que já tinham utilizado amplamente Virginia para editar e corrigir suas fanfics.

O site *TV Tropes* registra que em uma das histórias dos fãs, após a revelação de J. K. Rowling quanto ao nome verdadeiro de Ginny, Harry reclama com a namorada que “You're the person who let me think her name was Virginia for four years before finally revealing it was really Ginevra...”⁸¹, “Você é a pessoa que me deixou pensar durante quatro anos que se chamava Virginia antes de revelar que o nome verdadeiro é Ginevra...”. A reclamação de Harry pode ser interpretada também como uma insinuação para a autora da saga canônica, J. K. Rowling, e demonstra como os fãs já tinham se acostumado com o nome Virginia, amplamente difundido entre eles e utilizado em suas histórias. Como agora olhar para Ginny e acreditar que ela se chama, na verdade, Ginevra?

Em “Tradução e Relações de Poder: algumas reflexões introdutórias”, Rosvitha Blume e Patricia Peterle (2013), ao refletirem sobre o que significa traduzir e qual é o papel do tradutor, ressaltam exatamente esse aspecto da tradução que também está muito presente na fanfiction, e que é, essencialmente, uma característica das reescritas de Lefevere:

Textos que vão se sobrepondo e formando um grande mosaico, no qual cada peça complementa uma a outra. Essa é uma forma de conceber a tradução, como algo que provém de um ponto inicial, mas que é também capaz de alimentar e transformar esse mesmo ponto, e, assim, modifica a “aparência” inicial, possibilitando um caleidoscópio de leituras. (2013, p. 8)

Embora o exemplo Virginia/Ginevra pareça extremamente pontual ou quiçá irrelevante — apenas um nome em meio a uma história com diversos personagens e enredos complexos —, ele aponta para as possibilidades infinitas de desencontros entre “aquilo que o autor quis dizer” e as “leituras equivocadas” ou, ainda, as “más

⁸⁰ Disponível em <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Fanfic/TheDracoTrilogy>, acessado em agosto de 2017.

⁸¹ Disponível em <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Fanon/HarryPotter>, acessado em agosto de 2017.

interpretações” do texto canônico, levantadas por Lefevere, corroborando, novamente, que fanfictions são reescritas.

As fanfictions não derivam necessariamente de obras *literárias* como Lefevere conceituou (e como mencionei anteriormente). Elas têm origem nos mais diversos tipos de produção, como jogos de tabuleiro e celebridades, embora até hoje as que se originam em textos literários representem a maior parte dos textos de fãs.⁸²

Ainda que esse possa ser um ponto frágil e susceptível a questionamento, há sim uma adaptação para um outro público no que concernem às histórias de ficções de fãs: muitas vezes essa adaptação é um pouco sutil, outras, nem tanto. Em *Crepúsculo/Cinquenta Tons de Cinza*, a história foi adaptada para um público adulto, enquanto a obra canônica se dirigia a um público infanto-juvenil. Muitas vezes, os textos são adaptados para um segmento de fãs que não se sente representado na obra canônica: a comunidade LBGT cansada de casais heteronormativos, a comunidade negra cansada de heróis e heroínas exclusivamente brancos, pessoas com necessidades específicas cansadas de não verem seus corpos representados, etc. Quando as histórias são do tipo *cross-over* (ou seja, misturam dois universos ou personagens de universos diferentes), são adaptadas para um público bem específico: fãs que necessariamente apreciam esses dois universos.

No que diz respeito à maneira como essas reescritas “estabelecem a reputação de um escritor e do seu trabalho”, a articulista do site *Bustle*, *Sadie Trombetta*, afirma que fanfictions trazem legitimidade para a obra original, afinal, nos dias de hoje, um autor ainda não fez realmente sucesso até que haja fanfiction de seus livros.⁸³ Histórias de fãs contribuem para a continuidade da obra original, alcançam novas gerações, e são uma excelente forma de propaganda/marketing, sem custo para produtores e editoras.

Acredito que com esta seção consegui mostrar que há muitas aproximações pertinentes entre as reescritas de Lefevere e as narrativas produzidas por fãs — no caso, a fanfiction. Apesar de não ter discutido exaustivamente o tema, os exemplos que

⁸² Não por coincidência, muitos dos exemplos utilizados neste capítulo dizem respeito a fanfictions de obras literárias, a saber, *Cinquenta Tons de Cinza/Crepúsculo*, *Harry Potter* e *Dom Casmurro*, mais adiante.

⁸³ “Why Fanfiction Is A Good Thing For Writers And Readers” Disponível em <https://www.bustle.com/p/why-fanfiction-is-a-good-thing-for-writers-readers-39359>, acessado em agosto de 2017.

mostrei nos permitem pensar a fanfiction, sua estrutura e seu funcionamento como reescrita, nos termos de Lefevere.

3.2 Fanfiction e patronagem

Lefevere (1982, 1992) descreve o sistema literário em que traduções e outras reescritas funcionam e circulam como sendo controlado por três principais fatores: (1) profissionais inseridos no próprio sistema (professores, revisores, tradutores, etc.), instituições; (2) a patronagem, que opera de fora desse sistema e (3) a poética dominante.

No que diz respeito à patronagem, Lefevere afirma que ela designa os poderes (pessoas, instituições) que auxiliam ou impedem a escrita, a leitura e a reescrita da literatura.

Segundo Lefevere (1982, p. 5-6), patronos — pessoas que exercem o poder na patronagem — podem ser:

- um indivíduo influente e poderoso numa dada época histórica (por exemplo, um Imperador Chinês);
- grupos de pessoas (editores, a mídia, um partido político — o Partido Comunista ou Fascista);
- instituições que regulam a distribuição de literatura e de ideias literárias (instituições educacionais, periódicos acadêmicos, etc.).

Lefevere também identifica três componentes para esse tipo de patronagem: componentes ideológicos, econômicos e *status*.

(a) Sobre o componente ideológico — Para Lefevere, o elemento ideológico restringe a escolha do tema e a forma de sua apresentação. Para ele, ideologia é tudo aquilo que rege nossas ações e nossas crenças.

(b) Sobre o componente econômico — Trata-se do pagamento de escritores e reescritores, no sentido não-tradicional do termo. No passado, ele acontecia na forma de uma pensão paga por um mecenas. Nos dias de hoje, em geral, cada profissional da tradução estipula valores e cobra pelo seu trabalho. Outros profissionais como, por exemplo, críticos e professores, também são pagos ou financiados por patronos, que podem ser editores de jornais, universidades, governos etc., e é, portanto, o patrono que garante a sobrevivência do escritor. Segundo Lefevere, os patronos raramente

influenciam de forma direta no sistema literário — esse papel fica a cargo de críticos, professores, acadêmicos (ver 1982, p. 6)⁸⁴. Aparentemente, o teórico entende o financiamento de obras literárias hierarquicamente menos importante do que outros fatores que possam influenciar o sistema literário. No entanto, se patronos não se interessarem suficientemente pelas obras para concordarem em financiá-las, críticos e acadêmicos sequer poderão escrever sobre elas.

(c) Sobre o *status* — Segundo Lefevere, o *status* ocorre de muitas formas. O *status* compreende, basicamente, satisfazer as expectativas de mecenas ou patronos para que se possa receber um pagamento por determinado trabalho. Da mesma maneira, o *status* também compreende que pertencer a um determinado grupo envolve se comportar de maneira favorável a apoiar esse grupo.

Lefevere (1982, p. 6) também ressalta que a patronagem é considerada indiferenciada se os três componentes (ideológico, econômico e *status*) são proporcionados pela mesma pessoa, ou grupo ideológico, como seria no caso de um governo ou ditador totalitário. Neste caso, os esforços de patronos são dirigidos para a manutenção da estabilidade do sistema. O autor aponta também que a patronagem é considerada diferenciada quando os três componentes em questão são independentes uns dos outros, ou seja, quando um autor muito popular e que vende muitos livros — mais uma vez, podemos aqui pensar no caso de E. L. James, autora de *Cinquenta Tons de Cinza* — ganha muito dinheiro com isso, mas não tem muito prestígio aos olhos da hierarquia do sistema literário.

Ainda no que diz respeito à patronagem e seu caráter diferenciado ou indiferenciado, Lefevere afirma que todo sistema literário possui “uma espécie de código de conduta no que concerne à poética” (1982, p. 6). A poética consiste, nesse caso, em dois componentes: um componente “inventorial” — um inventário composto de gênero, certos símbolos, personagens, situações; e um componente “funcional” — uma ideia ou concepção geral de como a literatura deve, pode ou tem permissão para funcionar em uma determinada sociedade.

Segundo Lefevere, em sistemas indiferenciados, a crítica reforça a poética dominante. Por outro lado, em sistemas diferenciados, várias poéticas competem entre si, em uma tentativa de dominar o sistema como um todo.

⁸⁴ “Patrons rarely influence the literary system directly; critics will do that for them, as writers of essays, teachers, members of academies.”

Uma questão interessante mencionada por Munday (2012) — principalmente se contrastada com as fanfictions — diz respeito à reescrita dos clássicos literários. Segundo Munday, Lefevere vê uma indicação clara do viés conservador do próprio sistema literário, que está num constante movimento de recorrer aos clássicos. Existe um grande poder de reescrita em relação a esses clássicos canonizados, que nunca perdem seu *status* e são ainda reinterpretados ou reescritos para se conformarem às mudanças da poética dominante. Este é o caso, por exemplo, dos clássicos gregos, que continuam a exercer influência sobre a literatura europeia ocidental.

Considerando a maneira como os textos ficcionais escritos por fãs circulam e operam, é possível perceber que a fanfiction enquanto fenômeno desestabiliza alguns mecanismos de controle exercidos tradicionalmente pela patronagem, como discutirei a seguir.

Possivelmente, o primeiro e mais evidente mecanismo de controle desestabilizado é a relação fanfiction-ideologia. Lefevere foi categórico — o elemento ideológico restringe a escolha do tema e a forma de sua apresentação.

Recuperemos o exemplo da série *Once Upon a Time* trazido no Capítulo 2: as personagens Emma e Regina (filha da Branca de Neve e Rainha Má, respectivamente), arqui-inimigas na primeira temporada da série (exibida em 2011), são com frequência reescritas pelos fãs como um casal e há uma série de fanfictions e páginas na Internet dedicadas às duas. No site *Archive of Our Own* são aproximadamente 10 mil histórias com a *tag* Emma/Regina como um casal, e elas representam cerca de 30% das histórias baseadas em *Once Upon a Time*⁸⁵ — uma fatia importante, considerando-se que a série possui uma infinidade de personagens e pares românticos, já que ela é um *pot-pourri* dos contos de fadas. Nos anos subsequentes, os fãs de Emma e Regina cobraram dos produtores e roteiristas da série, tanto nas redes sociais como em convenções de fãs, a realização desse relacionamento nas telas, mas a série é considerada *family-friendly*, e, aparentemente, ter um conteúdo para “família” significa que famílias não podem assistir a casais homossexuais ou não podem sequer descobrir que eles existem.

Para não frustrar os fãs — ou para frustrá-los mais ainda —, os roteiristas decidiram apresentá-los com representatividade: em 2016 trouxeram uma personagem do universo de *Mágico de Oz* (Dorothy Gale) para fazer par romântico com Chapeuzinho Vermelho. As personagens se apaixonaram e trocaram um beijo tímido e

⁸⁵ Números baseados em um pequeno levantamento que fiz no site em agosto de 2017.

de poucos segundos — bem diferente dos beijos dos casais heterossexuais presentes na série — e depois desapareceram da trama tão rápido quanto surgiram.

Quando escritores de fanfiction decidem aproveitar brechas no texto canônico desafiando a ideologia dominante — quem pôde restringir o “tamanho da representatividade” ou “quantos segundos pôde durar um beijo” naquelas quase 10 mil histórias em que Emma/Regina formam um casal? —, estão, de alguma maneira, desestabilizando e conturbando esses mecanismos de controle. A fanfiction publica, do ponto de vista ideológico, aquilo que o texto canônico não pode ou não quer publicar, aquilo que o sistema não deixa que se publique. Mais ainda, essas histórias publicadas criam não apenas representatividade, mas uma comunidade de fãs que ganha força, faz barulho, e influencia (ainda que não saia, ao final, satisfeita) o produto final.

O segundo mecanismo de controle desestabilizado é a relação fanfiction-patronos. Como essas histórias circulam majoritariamente em meios virtuais (*websites*, fóruns, comunidades, redes sociais) que têm como caráter principal o acesso livre e democrático, não há qualquer possibilidade de os patronos exercerem controle quanto ao conteúdo ou forma daquilo que pode ou não ser publicado.

Autores-amadores (ou não) são livres para escrever suas histórias tal como quiserem, e leitores interessados podem pesquisar o que desejarem ler, dentre uma infinita gama de possibilidades. A mídia, os editores, o governo, autores prestigiados, a crítica ou instituições educacionais sofrem um abalo em seu poder de influência ou controle do que deve ou não ser consumido, do que é ou não de melhor qualidade, essas questões ficando mais a critério apenas dos leitores, da comunidade de fãs, daquilo que desejam ler e desejam ver publicado. Naturalmente, nem esta nem qualquer outra “comunidade” é “livre” no sentido de eximir-se das formações discursivas de que participam e que as sobredeterminam. No entanto, a qualidade ou popularidade de uma história e sua capacidade de maior ou menor sucesso e circulação se dá pela quantidade de vezes que ela foi lida, “favoritada”, comentada, curtida; ou seja, o termômetro é a própria comunidade que consome tais histórias.

Na contramão da tradição, retomando novamente o exemplo de *Cinquenta Tons de Cinza*, a mídia, os editores e a crítica vêm a reboque de um fenômeno que, em um primeiro momento, aconteceu apesar deles. A história fez sucesso como fanfiction e foi consumida e comentada antes que chegasse às livrarias e às salas de cinema — e só por conta desse sucesso inicial dentro das comunidades de fãs, chegou às livrarias e às salas de cinema. Se, tradicionalmente, as editoras teriam o poder de dizer o sim ou o não para

publicações como *Cinquenta Tons de Cinza*, e ficaria na mão de editores decidirem se o texto deveria ou poderia ser publicado ou não, ou como isso deveria acontecer (forma, conteúdo), o fenômeno em torno de *Cinquenta Tons de Cinza* mostrou como a fanfiction pode desestabilizar a relação com patronos e democratizar os mecanismos de controle, que saem do filtro dessas instituições reguladoras e passam para o filtro dos leitores e sua (in)satisfação direta com o produto.

Mesmo que editores/editoras ainda detenham o poder de decidir aquilo que será publicado, temos observado, atualmente, uma sutil mudança nesse cenário, uma vez que essas pessoas/instituições vêm a reboque de textos que fizeram sucesso em espaços *online* independentemente de suas escolhas ou poderes de veto, e tais textos muitas vezes legalizam gêneros, estilos, enredos que tradicionalmente não passariam pelo crivo dessas instituições.

Para ilustrar com mais um exemplo, além do sucesso e publicação de *Cinquenta Tons de Cinza*, muitas outras fanfictions também foram ou têm sido publicadas. Uma delas é a fanfic *After*, publicada pela escritora Anna Todd e baseada na banda One Direction — Todd usa a estratégia de enredo descrita por mim na seção 2.1.8. Enredos, em que fãs escrevem fanfiction sobre celebridades.



Figura 19 — Fac-símile do site Amazon/After⁸⁶

⁸⁶Lê-se na capa: "1 Billion reads online.", "New York Times Bestselling Author" e "Wattpad Sensation". Disponível em https://www.amazon.com/After-Anna-Todd/dp/1476792488/ref=sr_1_1?s=books&ie=UTF8&qid=1522621219&sr=1-1&keywords=after+fanfiction, acessado fevereiro de 2018.

No que diz respeito ao componente econômico mencionado por Lefevere, novamente as fanfictions colocam em questão alguns mecanismos de controle. Escritores de fanfiction, pelo menos por enquanto (é possível que isso possa vir a mudar em um futuro próximo?⁸⁷), não ganham absolutamente nada para escrever suas histórias. Não há qualquer relação econômica entre tais escritores e os espaços que publicam suas histórias, nem leitores de fanfiction precisam pagar qualquer quantia ou fazer qualquer tipo de assinatura para terem acesso ao arquivo de histórias e poderem pesquisar livremente. A publicação dessas histórias ainda é vista por parte de leitores e escritores como algo amador e informal, e não gera lucro para as partes diretamente envolvidas, embora gere lucro para as páginas que aproveitam a quantidade elevada de visitas diárias para fazer anúncios.

Ainda que pudessem surgir argumentos como “Os anunciantes não são os novos patronos ou patronos contemporâneos, surgidos com as novas tecnologias?”, não é exatamente assim que funcionam os anúncios em *websites* na Internet. O site *Fanfiction* (www.fanfiction.net), por exemplo, utiliza o *AdSense*, que, segundo a *Wikipédia*, “é o serviço de publicidade oferecido pelo *Google inc.* Os donos de *websites* podem inscrever-se no programa para exibir anúncios em texto, imagem e, mais recentemente, vídeo. A exibição dos anúncios é administrada pelo *Google* e gera lucro baseado ou na quantidade de cliques ou de visualizações.”⁸⁸ Ainda, segundo o mesmo site, “[o] *Google* utiliza a sua tecnologia de busca da Internet para veicular anúncios com base no conteúdo dos sites”, ou seja, os anúncios têm relação com pesquisas e buscas feitas por cada usuário, não há qualquer relação entre os produtos utilizados pelas páginas (ou seus anunciantes) e as fanfictions publicadas. Nenhuma instituição financia esses escritores, e por isso, novamente, o que fãs-escritores publicam é o que a comunidade de fãs leitora desses textos deseja ver publicado.

Sobre o *status* mencionado por Lefevere, como não há uma relação financeira estabelecida entre escritores de fanfiction e patronos, não há qualquer necessidade de se satisfazerem expectativas. Em geral, a expectativa que os escritores de fanfiction se

⁸⁷ Segundo matéria publicada na Revista Época, em 2013, a Amazon criou a Kindle Worlds, um espaço para os fãs publicarem fanfiction em formato eBook e lucrarem com suas histórias. Em parceria com a Warner Bros., a Television Group's e a Alloy Entertainment, fãs podem publicar histórias de séries como Gossip Girl, Pretty Little Liars, and The Vampire Diaries, etc.. Os fãs não pareceram muito entusiasmados com o Kindle Worlds, que até agora parece não ter decolado: as fanfictions disponíveis são muito restritas e por que eles pagariam por histórias que lhes são oferecidas aos montes, de graça, em diversas plataformas? (A matéria está disponível em <http://epoca.globo.com/vida/noticia/2013/07/quando-o-fa-vira-bsocio-do-livrob.html>, acessada em dezembro de 2017)

⁸⁸ Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/AdSense>, acessado em dezembro de 2017.

preocupam em satisfazer é a expectativa de seu público-leitor, ou suas próprias expectativas como fãs. É comum, no início de um novo capítulo, que o escritor de fanfiction escreva uma nota diretamente ao seu público com algo como “Finalmente tá aí o que todos estavam esperando, espero que vocês gostem!”, ou “Não tenho certeza se vocês vão gostar desse capítulo, mas sinto que isso precisava acontecer na história... deixem seus comentários!”.

Voltando aos componentes ideológicos, é possível afirmar que, até mesmo se pensarmos, por exemplo, num contexto totalitário ou de forte controle, não é tão simples assim censurar a circulação dessas histórias, principalmente se há a possibilidade de acesso à Internet (ver artigo “Several Women Arrested For Writing Fanfic in China”⁸⁹). Fanfictions podem ser publicadas em qualquer lugar, seja o espaço *online* ou não. Como não há outros mecanismos de controle (componentes econômicos, *status*, intervenção de patronos) influenciando a circulação dessas histórias, praticamente qualquer pessoa, de praticamente qualquer lugar do mundo, com acesso à Internet e que tenha um mínimo de intimidade com as novas tecnologias, pode criar uma página, um blog, um fórum, uma comunidade no Facebook, e disponibilizar histórias que, igualmente, podem ser pesquisadas e lidas por qualquer pessoa, a qualquer momento, em qualquer lugar do mundo.

Lefevere afirma em *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* (1992) que mudanças ou colapsos de sistemas literários estão ligados à patronagem (ver p. 23-24). Segundo o autor, quando a patronagem é indiferenciada, ou seja, relembro aqui, quando os elementos ideológicos, econômicos e de *status* são independentes entre si, e quando o sistema literário resiste às mudanças impostas pelos meios em que os textos circulam, ele provavelmente tende a sucumbir: “Se um sistema literário resiste à mudança, é provável que colapse sob a crescente pressão de seu ambiente, assim que uma diferenciação da patronagem se estabeleça (...)” (p. 24)⁹⁰

Não é de surpreender, portanto, que hoje tenhamos diferentes escritoras⁹¹ de fanfiction que tiveram suas obras publicadas, ou que a fanfiction esteja sendo discutida

⁸⁹ “Several Women Arrested for Writing Fanfic in China” Disponível em <https://www.themarysue.com/fanfic-writers-arrested-in-china/>, acessado em agosto de 2017.

⁹⁰ “If a literary system resists change altogether, it is likely to collapse under growing pressure from its environment as soon as a differentiation of patronage sets in (...)”

⁹¹ Outros exemplos: a obra *Sábado à noite*, baseada na banda britânica pop McFly e escrita por Babi Dewet, a obra *Flight SQA016*, baseada na série *Once Upon a Time* e publicada pela escritora A. E. Radley. Informações disponíveis em “Adolescentes recriam histórias consagradas e publicam na web” <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/adolescentes-recriam-historias-consagradas-publicam-na-web-14830275#ixzz50tOrhkzstest>, acessado em dezembro de 2017.

na academia, pois, da mesma maneira que o sucesso considerável desse tipo de narrativa nas últimas décadas, em um primeiro momento, fragiliza mecanismos de controle da patronagem e, conseqüentemente, desestabiliza sistemas literários, noções de autoria, de público/privado e nossa relação com nossos arquivos; do mesmo modo, em um segundo momento, tais sistemas se ajustam e se acomodam ao novo cenário que se apresenta: não é possível ignorar a fanfiction.

Tentei, nesta seção, discutir brevemente algumas questões relevantes no que concerne ao fenômeno das fanfictions e o conceito de patronagem apresentado por Lefevere, e acredito ter mostrado que é possível perceber caminhos interessantes pelos quais a fanfiction opera e de que forma esses caminhos perturbam os tradicionais mecanismos de controle exercidos pela patronagem.

3.3 Fanfiction e pastiche

Uma rápida busca pelo termo *pastiche* nos sites *Archive of Our Own* e *FanFiction* revela que muitos escritores de fanfiction de diferentes fandoms usam a tag “pastiche” para classificar ou categorizar suas narrativas.



Figura 20 — *Archive of Our Own/Pastiche*

Apesar de estarem em sites que claramente se definem como espaços para publicação de fanfictions (e não de outros tipos de reescritas), tais fãs-escritores, na

contramão da maioria, não percebem suas narrativas como tal. A resistência ao termo *fanfiction* e, ainda, uma espécie de consciência crítica sobre o que difere os dois tipos de reescrita parece ser especialmente relevante para o fandom de Sherlock Holmes.

Criado pelo escritor inglês *sir* Arthur Conan Doyle em 1887, Sherlock Holmes continua sendo um dos detetives ficcionais mais famosos da história, com adaptações para o teatro, rádio, televisão, cinema, videogame, história em quadrinhos e outras mídias.

A popularidade do personagem e o fato de que as histórias de Doyle rapidamente foram acolhidas pelo público-leitor têm motivado, ao longo desses 130 anos, a escrita de outras histórias tendo como referência os textos canônicos do escritor inglês. Escritores como Anthony Burgess, Neil Gaiman, Dorothy B. Hughes, Stephen King e Tanith Lee já escreveram pastiches de Sherlock Holmes. Em 1954, *The Exploits of Sherlock Holmes* — uma coleção de pastiches — foi publicada por Adrian Conan Doyle (filho de Arthur Conan Doyle) e por Anthony Horowitz.

A reescrita e a circulação de histórias de Sherlock Holmes entre os fãs começaram em um período anterior ao estabelecimento do termo *fanfiction* — relembro aqui que a palavra *fanfiction* surgiu com os fãs de ficção científica por volta de 1960 — e por isso as comunidades de fãs de Sherlock Holmes se habituaram a chamar suas reescritas de *pastiche*.

Atualmente, em 2018, há aproximadamente 4.000 histórias publicadas no site *FanFiction* e mais de 76.000 histórias sobre Sherlock Holmes no site *Archive Of Our Own*. Alguns fãs insistem que escrevem *pastiche* e outros insistem que escrevem *fanfiction*, e uma questão os incomoda e é motivo de debate, postagens em blogs e no *Twitter*: uma vez que as reescritas de Sherlock sempre foram chamadas de *pastiche*, e hoje os fãs publicam milhares de textos e os chamam de *fanfiction*, qual é a diferença entre essas duas reescritas? Há diferença?

Segundo a enciclopédia *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, o termo *pastiche*

descreve uma obra de arte que imita o estilo, gestos, formas de um trabalho ou modelo anterior. Como um descriptor formal de obras literárias, a palavra *pastiche* data de séculos atrás; como um termo avaliativo, seu uso gradualmente adquiriu uma pitada de conotação negativa ou desdenhosa. A palavra sugere uma falta de *originalidade ou coerência, uma desordem imitativa. Foi somente na segunda metade do século XX — e

mais especialmente no contexto das teorias da narrativa pós-moderna — que o pastiche adquiriu seu atual valor crítico. (BOWEN, 2012, p. 1005)⁹²

A origem da palavra explica muito sobre o significado e a natureza da técnica. Pastiche vem da palavra latina *pasticium*, derivada da palavra *pasta*, que, posteriormente, deu origem a “bagunça” ou “situação difícil”, em italiano. Ainda na língua e cultura italiana, *pasticcio* (além de ser “bagunça”) também é um prato — uma espécie de torta salgada — contendo necessariamente massas e uma carne ou peixe. Como corrobora a enciclopédia *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, “o pastiche envolve a mistura de elementos já existentes para fazer uma receita nova. Um pastiche usa ingredientes reconhecíveis, mas não oferece nenhuma substância nova”⁹³ (BOWEN, 2012, p. 1005).

Richard Dyer, professor do King’s College e autor do livro *Pastiche* (2007), fez um cuidadoso estudo sobre a identidade do termo e seu valor como uma reescrita cuja característica principal, segundo o autor, é a imitação.

Para Dyer, o termo *pastiche* e suas especificidades são pouco estudados — de fato, sabemos pouco sobre esse tipo de reescrita. Ainda de acordo com o autor, o que caracteriza essa reescrita é o fato de que está se fazendo uma imitação de obras anteriores, e, mais ainda, que tais imitações são feitas para serem entendidas e apreciadas como tal — de alguma maneira, o mesmo se pode dizer das fanfictions.

Segundo Dyer, para verificar se um trabalho ou um texto é pastiche, é preciso examinar o texto a partir de um ponto de vista estético, levar em conta seu contexto, indicadores textuais e paratextuais.⁹⁴ (DYER, 2007, p. 3).

Para Amy Thomas, ensaísta, revisora, autora dos romances *The Detective* e *The Woman* (ambos baseados em *Sherlock Holmes*) e escritora no site *The Baker Street Babes*, no que concerne ao universo de *Sherlock Holmes*, *pastiche* consiste em uma obra de reescrita que é fiel aos temas e aos personagens de Arthur Conan Doyle — trata-se

⁹² “PASTICHE. Describes a work of art that imitates the style, gestures, of forms of an older work or antique model. As a formal descriptor of literary works, the word pastiche dates back centuries; as an evaluative term, its usage gradually acquired a hint of negative or dismissive connotation. The word implies a lack of *originality or coherence, an imitative jumble. It was only in the latter half of the 20th century — and most especially in the context of theories of postmodern narrative — that pastiche acquired its current critical purchase.”

⁹³ “[...] pastiche involves mixing available elements into new pie. A pastiche uses recognizable ingredients but offers no new substance.”

⁹⁴ “the case of any given work being considered pastiche has to be made through a combination of contextual and paratextual indications, textual markers and aesthetic judgment”

de uma palavra que, no fandom sherlockiano, deveria ser usada apenas para fazer referência aos textos que imitam o estilo narrativo de Doyle⁹⁵.

No entanto, Thomas não vê diferença entre a fanfiction e o pastiche, e entende que chamar uma obra de “pastiche” e não de “fanfiction” (ou vice-versa) é uma maneira de criar um fosso hierárquico entre dois tipos de texto que são perfeitamente iguais, que têm as mesmas características:

Todo pastiche é fanfiction. Qualquer coisa escrita por um fã de algo, inspirada por esse algo, é, por definição, fanfiction. Não há nada inerentemente negativo quanto à fanfiction, nada que insinue baixa qualidade ou algo “de segunda classe”. Esse tipo de reescrita existe e tem circulado há centenas de anos e continuará a ser assim num futuro próximo. “Fanfiction” é uma palavra perfeitamente adequada, e “pastiche” é uma palavra perfeitamente adequada, como quer que se opte por defini-la. O problema é o seguinte: seres humanos têm o hábito desagradável de pegar palavras perfeitamente adequadas e dar-lhes contextos muito problemáticos, contextos destinados a excluir e envergonhar os outros. (THOMAS, 2015, s.p.)⁹⁶

Em outras palavras, entre escritores e leitores de fanfiction, o termo e o gênero *pastiche* adquiriram uma nova conotação: separar a “alta fanfiction” da “baixa fanfiction” — aquela que supostamente tem mais qualidade, que está mais próxima ao estilo e ao tipo de texto que produz o autor do texto dito “original”, e aquela que é apenas um passatempo, um exercício, uma brincadeira descompromissada.

A obra *Amor de Capitu* (1998), de Fernando Sabino, considerada pela crítica *pastiche* (ainda que o livro se apresente, na capa, como uma *recriação literária*), apresenta o romance de Machado de Assis sem o narrador Dom Casmurro.

A fanfiction *A Verdade Nua Crua* (2011), escrita por Mary13Black e publicada no site *FanFiction*, apresenta ao leitor o ponto de vista de Capitu sobre a traição, o ciúme de Bentinho, a postura de Escobar.

⁹⁵ Disponível em <http://bakerstreetbabes.com/pastiche-vs-fanfiction-the-debate-that-wouldnt-die>, acessado em janeiro de 2017.

⁹⁶ “All pastiche is fanfiction. Anything written by a fan of something, inspired by that something, is, by definition, fanfiction. There is nothing inherently negative, suggestive of low quality, or second class about fanfiction. It’s been around for hundreds of years and will continue to be for the foreseeable future. Fanfiction is a perfectly good word, and pastiche, however you choose to define it, is a perfectly good word. The problem is, human beings have a nasty habit of taking perfectly good words and giving them very problematic contexts, contexts meant to exclude and shame others.”

Ao compararmos os dois textos, especialmente tendo em perspectiva o texto-fonte que originou as duas reescritas, é possível problematizar algumas questões com relação aos dois gêneros:

CAPÍTULO III — A DENÚNCIA Por Machado de Assis	CAPÍTULO 1 Por Fernando Sabino
Ia a entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondi-me atrás da porta. A casa era a da rua de Mata-cavalos, o mês novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857. — D. Glória, a senhora persiste na idéia de meter o nosso Bentinho no seminário? É mais que tempo, e já agora pode haver uma dificuldade. — Que dificuldade? — Uma grande dificuldade. Minha mãe quis saber o que era. José Dias, depois de alguns instantes de concentração, veio ver se havia alguém no corredor; não deu por mim, voltou e, abafando a voz, disse que a dificuldade estava na casa ao pé, a gente do Pádua. — A gente do Pádua? — Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do Tartaruga, e esta é a dificuldade, porque	Quando Bento Santiago ia entrando na sala de visitas, ao ouvir José Dias falar seu nome, escondeu-se atrás da porta. A casa era a da rua de Mata-cavalos, o mês novembro, o ano era de 1857. — Dona Glória, a senhora insiste na idéia de meter o nosso Bentinho no seminário? É mais que tempo e agora pode haver uma dificuldade. — Que dificuldade? — Uma grande dificuldade. A mãe de Bento quis saber o que era. José Dias, depois de alguns instantes de concentração, veio ver se havia alguém no corredor; não deu com ele, voltou e, abafando a voz, disse que a dificuldade estava na casa ao lado, a gente do Pádua. — A gente do Pádua? — Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do “Tartaruga”, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para

se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los. (...)	separá-los. (...)
--	--------------------------

Fernando Sabino fez pouquíssimas alterações no texto-fonte. O texto de Sabino se restringe a uma espécie “colagem” do texto-fonte, mudando apenas o que era necessário para que a narrativa perdesse o narrador em 1ª pessoa (Bentinho) e passasse a ser uma narrativa em 3ª pessoa, que supostamente proporciona ao leitor uma experiência de leitura diferente daquela proporcionada por Machado de Assis.

Ainda assim, mesmo que a maioria dos textos publicados como fanfiction apresentem um grau considerável de transformação, não é impossível ou mesmo absolutamente incomum que escritores de fanfiction recorram a uma técnica de colagem, especialmente quando estão escrevendo a partir de clássicos. A fanfiction *Pride and Prejudice and Zelda* (sinopse apresentada no Cap. 2, ver Figura 09), utiliza uma estratégia muito parecida: uma espécie de colagem do texto de Jane Austen, substituindo os personagens originais pelos personagens do jogo *The Legend of Zelda*. Mas voltemos ao texto de Machado de Assis.

CAPÍTULO CV — OS BRAÇOS Por Machado de Assis (...) Na Glória era uma das nossas recreações; também cantava, mas pouco e raro, por não ter voz; um dia chegou a entender que era melhor não cantar nada e cumpriu o alvitre. De dançar gostava, e enfeitava-se com amor quando ia a um baile; os braços é que... Os braços merecem um período.	A VERDADE NUA E CRUA⁹⁷ Traiu ou não traiu? Capitu tem algo a dizer. Dom Casmurro Fanfiction Por Mary13Black Durante toda a minha vida, o sentimento que eu mais desprezei foi o ciúme. O que leva um homem a desconfiar da pessoa que ama sem motivo algum, meu Deus? O ciúme descabido de Bentinho já estava me deixando louca, quando tudo aconteceu. O cúmulo foi quando percebi que ele estava
---	---

⁹⁷ Disponível em www.fanfiction.net/s/7338867/1/A-Verdade-Nua-e-Crua, acessado em janeiro de 2017.

Eram belos, e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade, nem os seus, leitora, que eram então de menina, se eram nascidos, mas provavelmente estariam ainda no mármore, donde vieram, ou nas mãos do divino escultor. Eram os mais belos da noite, a ponto que me encheram de desvanecimento. Conversava mal com as outras pessoas, só para vê-los, por mais que eles se entrelaçassem aos das casacas alheias. Já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se fartavam de olhar para eles, de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por eles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido. Ao terceiro não fui, e aqui tive o apoio de Escobar, a quem confiei candidamente os meus tédios; concordou logo comigo. — Sanchinha também não vai, ou irá de mangas compridas; o contrário parece-me indecente. — Não é? Mas não diga o motivo; hão de chamar-nos seminaristas. Capitu já me chamou assim. Nem por isso deixei de contar a Capitu a aprovação de Escobar. Ela sorriu e respondeu que os braços de Sanchinha eram mal feitos, mas cedeu depressa, e não foi ao baile; a outros foi, mas levou-os meio vestidos de escumilha ou não sei	com ciúmes de meus braços (veja só, meus braços!) expostos no baile. Ora, se ele esperava que eu, neste calor do Rio de Janeiro, usasse mangas compridas, além de todas as sedas e panos e espartilhos que eu já vestia, ele estava muito enganado. A senhora, leitora, que provavelmente sabe um pouco sobre minha criação, há de entender que sou uma mulher prática, porém também espero que tenha percebido, pelo que sabe da minha história, o quanto eu amo Bentinho e o quanto lutei para ficarmos juntos. Peço, então, que tente entender meu lado da situação e, se não for capaz disso, pelo menos tente não me julgar mal pelo que vou contar agora. Quando Bentinho me pediu para não ir mais em bailes com os braços nus, me contou que Escobar, seu estimado e querido Escobar, concordava e conspirava com estes ciúmes descabidos. Foi então que, além da raiva que eu já estava da desconfiança de Bentinho, se acumulou em meu peito uma indignação pela hipocrisia de Escobar. Hipocrisia, eu digo, porque eu já tinha percebido em muitas situações os olhares que ele deitava sobre mim. Nunca culpei o amigo de meu marido por esses olhares, pois eu sabia que era da natureza masculina olhar, ainda mais quando casados com uma moça como Sanchinha, que não tem muitos
---	---

que, que nem cobria nem descobria inteiramente, como o cendal de Camões.	atrativos. (...)
--	------------------

A escritora Mary13Black, a partir do Capítulo “Os Braços” da obra de Machado de Assis, dá vida à Capitu e apresenta uma reescrita criativa, crítica e inovadora do trecho do romance, fazendo claras referências ao texto-fonte. Ao final da narrativa⁹⁸, Mary13Black soluciona o mistério sobre uma possível traição: quem melhor do que Capitu para colocar um ponto final nessa história?

Entendo que o que difere a fanfiction do pastiche não está exatamente nas características que cada reescrita pode assumir: Neil Gaiman ou Stephen King poderiam recorrer ao site *Archive of Our Own*, surrupiar uma fanfiction de Sherlock Holmes e publicá-la como pastiche sem levantar maiores suspeitas ou questionamentos sobre o texto ser ou não pastiche. Da mesma forma, um texto considerado pastiche pela crítica pode ser publicado no site *Archive of Our Own* sem causar estranheza aos seus leitores-visitantes sobre sua (in)adequação àquele espaço.

A diferença essencial entre esses dois tipos de textos está no fato de que a fanfiction é produzida e circula em meio a uma *cultura participatória*. Segundo Jenkins (2009, Capítulo 1, § 1), em uma *cultura participatória* há

1. barreiras relativamente baixas à expressão artística e ao engajamento cívico;
2. forte apoio/incentivo para criar e compartilhar criações com outros;
3. algum tipo de orientação informal, segundo a qual o que é conhecido pelos mais experientes é passado para os mais novos;
4. membros que acreditam que suas contribuições são importantes, e
5. membros que sentem algum grau de ligação social uns com os outros (no mínimo, eles se importam com o que os outros pensam sobre o que eles criaram) (JENKINS, 2009, Capítulo 1, § 1).

A caixa de comentários para o texto de Mary13Black é só mais um dos exemplos que mostram em que contexto e cultura esses tipos de reescritas circulam e são produzidas:

⁹⁸ Para texto completo ver Anexos – 8.2.



Figura 21 — *A Verdade Nua e Crua*/Comentários

É possível ver que os comentários são de incentivo — “simplesmente sensacional”, “você escreve muito” — tais comentários não apenas contribuem para que escritores de fanfiction se sintam incentivados a compartilhar seus textos, mas também indicam que os sites e fóruns de publicação de fanfics são espaços que promovem a expressão artística e o engajamento cívico.

As críticas publicadas na história *A Verdade Nua e Crua* são construtivas, uma espécie de *orientação informal* como citou Jenkins — “acho que você podia ter detalhado mais esses conflitos emocionais”. Membros acreditam que suas contribuições são importantes, caso contrário, escritores não postariam suas narrativas e leitores não fariam comentários colaborativos.

O grau de ligação social que possuem uns com os outros é garantido pelo fato de que fazem todos parte de uma mesma comunidade — a comunidade de fãs daquele texto ou daquele produto. Esta identidade faz com que fãs compartilhem uma sensação de pertencimento que influencia diretamente na maneira com que interagem com suas criações e com outros membros da comunidade.

Neste capítulo, mostrei como a fanfiction pode ser entendida como uma prática de reescrita nos termos de Lefevere. Também mostrei de que maneira essa prática dos fãs desestabiliza os mecanismos de controle da patronagem e a identidade de outras reescritas, a saber, o pastiche.

No próximo capítulo, tendo como referência Derrida (1995) e Abigail Derecho (2006), discutirei fanfiction como uma produção arcôntica.