

Outras histórias possíveis: *fanfictions* no ciberespaço ¹

Brunella França²

Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo

Escrever histórias com personagens, cenários e acontecimentos baseados em outras obras. Esta é a proposta das *fanfictions* (ficção criada por fãs). A prática não é nova, mas se tornou muito comum com a chegada da internet e tem levado fãs de todo o mundo, imersos nos universos ficcionais de sua preferência, a produzirem novos conteúdos a partir de produtos distribuídos pela indústria cultural. Neste artigo, nossa proposta é analisar a presença dessa produção no ciberespaço a partir de um estudo de caso, situando essa produção de fãs como contraponto a uma história única e inserindo essa prática num conceito de “literatura menor”.

Palavras-chave: *fanfiction*; história única; literatura menor.

A presença cada vez maior da diversidade no ciberespaço desperta o interesse pelo estudo das práticas comunicacionais em suportes virtuais. Este artigo procura analisar *fanfictions* (ficções criadas por fãs) a partir de um estudo de caso, interligando as temáticas da história única e de uma literatura menor, para apontar essa produção textual de fãs numa perspectiva de outras escritas possíveis que se inserem no território digital, ambiente denso e múltiplo de interações.

Para Michael Heim (1994), o ciberespaço é mais que um avanço nas mídias eletrônicas ou no design das interfaces gráficas. Na leitura de Felinto (2006), com seus meios e mundos simulados, o ciberespaço pode ser tomado como um “platonismo tecnológico” (p.90), através do qual navega-se por territórios ideais, em

1

Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Novos Meios e Novas Linguagens, do VIII Simpósio Nacional da ABCiber, realizado pelo ESPM Media Lab, nos dias 03, 04 e 05 de dezembro de 2014, na ESPM, SP. Desenvolvido com a orientação do Prof. Dr. Gabriel Menotti.

2

Jornalista e mestranda no Programa de Pós-Graduação Comunicação e Territorialidades, da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Endereço de e-mail: brulf@hotmail.com.

que as formas puras de Platão são substituídas por informação. Sobre a proposta de uma ontologia erótica feita por Heim, Felinto (2006) comenta que há um movimento do sujeito em busca de expansão para, com o impulso do Eros platônico, estender o ser finito.

O ciberespaço tomado por Heim (1994) suplanta o território físico, extrapola os limites da existência corpórea e da restrita capacidade humana de compreensão do mundo. O autor defende que a existência no ciberespaço se dá como um emaranhado de subjetividades, desejos, representações, e não como corpo, matéria. No processo de tessitura de uma *fanfiction* para publicação em um *site* ou *blog*, as letras – concretas e palpáveis – transformam-se em *bytes*; a página em branco é o campo do monitor; a caneta é o teclado.

Para Wertheim (2001), “a afirmação de que o ciberespaço não é feito de partículas e forças físicas pode ser óbvia, mas é também revolucionária” (p. 167). A pesquisadora destaca que o movimento de ir ao ciberespaço encontra-se fora de todas as dimensões físicas ao mesmo tempo em que reconhece a materialidade por trás desse território: os chips, a fibra ótica, os satélites de comunicação e, talvez o mais básico desses elementos, a eletricidade. Não se trata, porém de uma simples soma de duas partes (mundo físico e mundo não-físico).

A respeito da experiência de ir ao ciberespaço, Wertheim (2001) propõe que

Quando vou ao ciberespaço, meu corpo permanece em repouso na minha cadeira, mas “eu” – ou por algum aspecto de mim – sou transportado para uma outra arena, que possui sua própria lógica e geografia, e tenho profunda consciência disso enquanto estou lá. Sem dúvida é uma espécie de geografia diferente de tudo que experimento no mundo físico, mas ela não se torna menos real por não ser material. (WERTHEIM, 2001, p. 169)

Muito mais que um espaço de dados, a autora sugere que o ciberespaço é cada vez mais usado para interação e comunicação social. “Em suma, num determinado sentido, o ciberespaço se tornou um novo domínio para a mente. Em particular, tornou-se um novo domínio para a imaginação; e até, como muitos ciberentusiastas afirmam agora, um novo domínio para o ‘eu’.” (WERTHEIM, 2001, p. 170)

Corroborando tal perspectiva, segundo Dreifuss (2003), estamos nos tornando verdadeiros “viajantes digitais”, ou seja,

consumidores-geradores-disseminadores de informação para os quais a intercomunicação através das fronteiras, multimidiáticas ou territoriais (com a experiência de ter estado próximo fisicamente do interlocutor ou do parceiro, ou de nunca tê-lo visto, nem de vir a ter chances de encontrá-lo) está se tornando experiência possível e necessária, cotidiana e rotineira. (DREIFUSS, 2003, p. 118. grifos do autor)

Partindo dessa ideia de viagem, propormos aqui um movimento que integra a saída da tela do cinema (universo diegético da narrativa) e a entrada na tela do computador (ciberespaço), ao lançarmos nosso olhar sobre a *fanfiction* “*Pedido Inesperado*”, publicada em dois *sites* e baseada no filme “*O diabo veste Prada*”.

Cena 1: imagem única

Miranda Priestly chega à redação da badalada revista de moda *Runway Magazine*. A simples presença da editora altera o clima do local. Conhecida por seus cinismo e crueldade, ninguém se atreve sequer a dividir o elevador com a mulher que é a editora da revista e parece comandar os destinos de grifes, estilistas e do próprio mercado *fashion*.

A comédia romântica “*O diabo veste Prada*” (2006), baseada em livro homônimo, é um *blockbuster*³ de Hollywood (a produção faturou mais de US\$ 120 milhões nos Estados Unidos⁴) e conta a história de Andrea Sachs, jornalista recém-formada que acaba de se mudar para Nova Iorque em busca de um emprego e de seus sonhos românticos na profissão. Ironicamente, ela, que não liga a mínima para o mundo *fashion* e se orgulha disso, consegue o posto de segunda assistente de Miranda, fato que muda por completo sua vida.

O desenrolar do filme, dirigido por David Frankel, mostra os bastidores desse universo e questões sobre a cultura organizacional em meio à conhecida estrutura narrativa do aprendiz que, depois de “se perder” ao perseguir os próprios sonhos, decepcionando seus amigos e familiares, acaba superando moralmente seu tutor.

3

O termo *blockbuster* indica produções de grande sucesso, podendo ser usado para filmes, livros ou shows.

4

Informação disponível em <http://www.papodecinema.com.br/filmes/o-diabo-veste-prada>, acessado em 20 de setembro de 2014.

A ordem cronológica pela qual se dá a narração, e este é o caso do filme em questão, é apontada por Almeida (2000) como a forma de narrativa visual mais clara e didática, porque apresenta ao espectador um alto grau de verossimilhança naturalista espacial e temporal, o que passa uma ideia de verdade. No caso de “*O diabo veste Prada*”, somos levados a acreditar que assistimos ao cotidiano de produção do jornalismo especializado em moda, vendo um relato de como são fabricadas as grandes revistas do setor e que cada uma delas tem uma editora tirana por trás, que suga seus funcionários de forma desumana e não mede esforços para manter o próprio nome como um dos “mitos” dentro desse universo glamourizado.

Essa leitura se torna ainda mais forte quando sabemos que a história do livro que deu origem ao filme é baseada em fatos reais. Lauren Weisberger, a autora, teria escrito a obra como uma espécie de vingança contra sua ex-chefe, Anne Wintour, editora da revista “*Vogue*” estadunidense, na qual Weisberger trabalhou por um ano e se demitiu (trajetória da personagem Andrea Sachs).

Transcritas pela linguagem do cinema, em signos de realidade, a história e as personagens apresentam-se como figuras morais e modelares de virtudes e vícios, donde “decorre a credibilidade quase total do espectador naquilo que vê nas telas e que acredita ser real e verdade” (ALMEIDA, 2000, p.4).

Cena 2: imagem poética

“— O q-que você está fazendo aqui??? — Emily Charlton perguntou perplexa com uma voz estridente à Andrea Sachs, quem chegava faceiramente à área de recepção do escritório de Miranda Priestly.

A jovem repórter entrou no edifício normalmente, como se nunca houvesse parado de trabalhar em Runway. Andy foi cumprimentada por guardas sorridentes, com os quais passou algum tempo atualizando-se sobre como estavam passando.

Emily levantou-se rapidamente e logo estava pegando Andy pelo braço, tentando arrastá-la de volta ao elevador.

— Que comoção é essa? Parece até que- — Nigel Kipling engasgou-se com as palavras à cena. — Andy...? Você está louca? ELA não pode ver você aqui! — o diretor de arte correu e agarrou o outro braço da jovem, ajudando Emily arrastá-la de lá.

— *Soltem Andrea. Agora — os três ouviram a voz fria e baixa.*

Emily e Nigel gelaram e afastaram-se de Andy como se ela estivesse em chamas.

A jovem repórter virou para eles sorrindo. Então, deu de ombros e caminhou em direção ao escritório.

— *Mas-mas... Miranda... Ela-*

— *Emily, já chega — a editora cortou-a com firmeza e a assistente fechou a boca em um estalo, seus olhos arregalados em espanto. Miranda virou-se para Andrea, seus olhos azul-esverdeados brilhando com diversão. — Você está ótima, minha querida — seu tom era suave. — As roupas ficam perfeitas em você. Vamos — Miranda chamou com um meio sorriso e, quando Andrea passou por ela, colocou a mão direita espalmada no meio de suas costas, guiando-a para o escritório.*

A porta fechou-se.”⁵

Há uma maneira “correta” de entrar em um texto (livro, desenho, filme)? E de sair dele? Almeida (2000) nos diz que as imagens do cinema e da televisão são “uma ideologia visual complexa, alegórica, aberta a interpretações não determinativas, pluri-disciplinares” (ALMEIDA, 2000, p.3). Segundo o autor, é no intervalo entre as sequências e cenas que entramos nós, os telespectadores, com a subjetividade e as referências de cada um para compor aquilo a que estamos assistindo.

Escrever é estar em relação com o mundo. Aquele do qual fazemos parte e aquele que construímos dentro de nós. O trecho transcrito acima é parte do capítulo seis, de um total de 46, da *fanfiction* “*Pedido Inesperado*”, escrita por Danieli Hautequest. A autora apropriou-se do universo ficcional criado pelo filme “*O diabo veste Prada*” e desenvolveu uma outra leitura possível da história, criando uma espécie de continuação da obra. Se no livro que deu origem ao filme, o relato é escrito como uma forma de vingança da ex-assistente contra a chefe tirana, a narrativa que Hautequest nos oferece segue por um outro sentido, descrevendo o envolvimento amoroso entre Miranda Priestly e Andrea Sachs.

Fanfiction é o nome que designa um gênero de produção textual de cunho literário e caráter amador (VARGAS, 2011, p.16). A designação criada pelos próprios autores e leitores desses textos surgiu dentro dos chamados *fandons*, grupos de pessoas que se relacionam a partir de uma profunda apreciação por uma obra produzida, geralmente, pela indústria cultural e divulgada pelos meios de comunicação de massa (livros, mangás, histórias em quadrinho, desenhos animados, animes, filmes, séries televisivas, novelas, entre outras). A *fanfiction* (também grafada *fan fiction*, *fanfic*, ou simplesmente *fic*), é um tipo de ficção produzida, como o próprio nome em língua inglesa indica, por um fã que faz uso de personagens, cenários e/ou da trama desenvolvidos no universo ficcional de sua preferência (também conhecido como *cânone*), sem nenhum intuito comercial ou visando a lucro de qualquer espécie, apenas para o deleite dos admiradores mais ardentes da obra em seu conjunto ou mesmo apaixonados apenas por alguns de seus personagens.

A perspectiva que um livro, filme ou seriado adota não precisa ser interpretada literalmente pelo público para afetá-lo. E ao mesmo tempo em que os bens culturais para consumo podem ser produtos e meios de acumulação de capital para a indústria midiática, também podem ser apropriados por fãs como fontes simbólicas significativas em seus cotidianos. Frente à impossibilidade de participar do universo de “*O diabo veste Prada*”, Hautequest opta por se tornar co-autora, (re)escrevendo o texto apresentado nas telas numa nova trama em que Miranda Priestly e Andrea Sachs se envolvem num relacionamento amoroso que sequer é sugerido no filme no qual a *fanfiction* se baseia. Uma história que era única torna-se, assim, múltipla.

É importante observar que enquanto a película hollywoodiana busca a maior bilheteria possível (no Brasil, o público presente nas salas de cinema para assistir ao filme foi de 1.427.996 pessoas⁶), a *fanfic* pode ser caracterizada como um produto de nicho, voltado, sobretudo, para mulheres lésbicas leitoras no ciberespaço. Um dos *sites* onde encontra-se publicada, conhecido como *ABCLES*⁷, está no ar desde 2008 e é voltado, principalmente, para a produção literária com temática lésbica, ou seja,

6

Informação disponível em <http://www.filmebr.com.br/informe/477/n477.pdf>, acessado em 20 de setembro de 2014.

7

Disponível em <http://www.abcles.com.br>, acessado em 20 de setembro de 2014.

histórias que têm como protagonistas personagens mulheres que se relacionam com outra(s) mulher(es) ao longo das narrativas.

O portal abriga, ao todo, 1.411 textos divididos em seis categorias, a saber: poemas / poesias (abrange os textos originais líricos em prosa e verso), com 547 textos cadastrados; romances (histórias originais divididas em capítulos), com 433 textos; contos (histórias originais em capítulos únicos), contabilizando 313; crônicas (textos originais de capítulos únicos, de tom caráter pessoal, intimista), com 58 produções; *fanfictions* (histórias sobre anime, filmes/seriados, jogos, quadrinhos), com 35 textos e *uber* (originais inspirados em personagens de obras existentes), com 25 histórias⁸.

“*Pedido Inesperado*”, com indicação para maiores de 18 anos, contabiliza, desde sua publicação, em 31 de maio de 2011, até o momento⁹, um total de 297.016 leituras e tem registrados 111 comentários de suas leitoras. Já no *site* pessoal da autora, onde a *fic* também está publicada, as leituras chegam ao número de 145.389¹⁰. Considerando o fato de que o acesso a cada capítulo é contado como um novo acesso, somando os números de leituras (442.405) e dividindo pelo total de capítulos (46), chegamos a uma estimativa – porque não podemos afirmar que cada pessoa acessou um capítulo apenas uma vez ou somente em um dos sites ou ainda que todas as pessoas leram toda a história – de 9.617 leitoras únicas para a história. O número é bastante expressivo quando o comparamos com um dado da Câmara Brasileira do Livro, segundo a qual, um título que vende um total de 15 mil exemplares pode ser considerado um *best seller*¹¹ no país.

8

Esses dados, coletados em 20/09/2014, tendem a aumentar, já que o *ABCles* é um *site* colaborativo e continua aceitando histórias. A publicação no site ocorre de forma gratuita. A autora cria um perfil e, com seu *login*, submete o texto, que é aprovado pela administradora do portal. A moderação ocorre somente para verificar se o texto submetido se enquadra dentro da proposta do *site*, que é divulgar a produção literária com temática lésbica.

9

Conforme <http://www.abcles.com.br/historias/viewstory.php?sid=682>, dados coletados em 20 de setembro de 2014.

10

Dado fornecido pela autora e referente a leituras do texto em <http://danielihautequest.com.br/pedido-inesperado/>, acessado em 20 de setembro de 2014.

11

Informação disponível em <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/quantas-publicacoes-um-autor-deve-vender-para-ser-considerado-um-best-seller>, acessada em 20 de setembro de 2014.

Outros possíveis

Contar histórias é uma das atividades mais antigas de que se tem notícia. Jenkins (2008) observa que as histórias são fundamentais para as culturas humanas por se constituírem como o principal meio pelo qual é possível estruturar, compartilhar e compreender experiências comuns.

Nesse sentido, um problema histórico de se escrever ou contar uma única história, repetidamente, sempre sob uma determinada perspectiva, é que propagamos a ideia de que aquela é a única verdade possível. Essa observação é feita pela escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2009), em um vídeo bastante popular na rede mundial de computadores¹². A autora nos ajuda a entender que as chamadas “meta-narrativas” (LYOTARD, 1993) são reguladoras de nossas práticas sociais e discursivas dentro de paradigmas que forçam “as múltiplas narrativas, linguagens, discursos e intenções para um lugar na fila da nossa História Única” (QUEIROZ FILHO, 2012, p.105). Como exemplo, ela comenta sobre a representação hegemônica construída sobre o continente africano: na interpretação de muitas pessoas, a África é um gigantesco país de belas paisagens, belos animais e pessoas incompreensíveis lutando guerras sem sentido, morrendo de pobreza e AIDS, incapazes de falar por si mesmas e à espera de ser salvo por um estrangeiro branco e gentil. A escritora, a partir do exemplo da história única que é narrada sobre o continente africano, propõe que tomar um texto apenas por seu conteúdo, portanto, significa desconsiderar o complexo jogo de relações que define o seu sentido e sua especificidade na esfera social. A história de Miranda Priestly e Andrea Sachs poderia ser apenas mais uma narrativa de um aprendiz que supera seu mestre. Mas, apropriadas pela autora de “*Pedido Inesperado*”, em outro contexto, a escrita da *fanfiction*, as duas personagens passam a encenar outro enredo, distante da proposta original, e tornam-se um casal lésbico.

Apesar da grande produção discursiva na sociedade contemporânea, a percepção de que hoje há uma diversidade de narrativas possíveis é ainda falsa, pois o

12

Vídeo disponível em
http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br,
acessado em 26 de julho de 2014.

que se vê é uma limitação de enredos e personagens nas histórias contadas. O trabalho de Regina Dalcastagnè (2012) nos ajuda a ilustrar este cenário de escassez ao nos apresentar um panorama sobre a produção literária brasileira na contemporaneidade.

A partir da análise dos catálogos de publicação de três grandes editoras nacionais, a saber: Companhia das Letras, Rocco e Record, de 1990 a 2004, a pesquisadora verificou que 72,7% dos romances brasileiros são escritos por homens, sendo que 93,9% desses autores são brancos. O local da narrativa também se repete: em 82,6% das histórias, o cenário é a metrópole. E enquanto o homem branco é, majoritariamente, representado como artista ou jornalista, os negros aparecem, sobretudo, nos papéis de bandidos ou contraventores. Já às mulheres ficam relegados os papéis de donas de casa ou prostitutas. Nesses romances, a presença de personagens homossexuais (gays ou lésbicas) é de apenas 3,9%. E, dentro desse recorte, 79,2% são homens.

A escrita modificou, desde seu aparecimento, as formas do pensamento e da expressão da humanidade. E é, possivelmente, um dos modos mais utilizados para a descrição da complexidade e da sutileza da sensibilidade humana, tendo sido largamente utilizada ao longo da história como meio de partilhar o sensível, ou seja, dar a entender, dar a ver, a construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. É o que nos diz Rancière (1995), para quem “o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação. (...) seu gesto se presta à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição” (p.7). Assim, sua formulação “partilha do sensível” (p.7), cunhada para expressar, inicialmente, a ordenação social dos modos de fazer, dos modos de ver e dos modos de dizer, revela-nos uma dimensão estética. Isso porque esta organização acaba definindo modos de ver, fazer e dizer. A estética, por sua vez, encontra sua dimensão política, já que possibilita reconfigurar tal ordem, abrindo possibilidade para outros modos de visibilidade, fabricação e discurso.

Se “cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana” (JENKINS, 2008, p.28), o ato de se apropriar e expandir universos ficcionais já existentes a partir de uma experiência vivida neles e publicar essa produção no ciberespaço vai de encontro ao

paradigma da história única, que superficializa o viver e negligencia todas as outras narrativas que formam um país ou uma pessoa.

Enquanto na literatura publicada em livros, como vimos, personagens lésbicas apareceriam em apenas 20,8% dos 3,9% de romances com personagens homossexuais, as leitoras que desejam histórias nas quais o seu afeto esteja representado encontram no portal *ABCLeS* uma produção até mesmo com formatos variados (romances, poemas, contos, crônicas e *fanfictions*). Nesse sentido, mais que um avanço nas mídias eletrônicas ou no *design* de suas interfaces gráficas, com seus meios e mundos simulados, ao permitir essa manifestação dos fãs como co-autores dos bens culturais que lhes são caros, abrigando outras histórias possíveis de serem contadas, o ciberespaço apresenta-se como um território metafísico, uma ferramenta onde é possível expandir e experimentar nossos sentidos de realidade (HEIM, 1994, p.60).

Segundo Lawrence Grossberg (1992), estamos constantemente procurando não apenas o que um texto (em sentido amplo, podendo ser um filme, um seriado televisivo, entre outros) significa, mas fazer com que ele signifique algo que se conecte com nossas próprias vidas, experiências, necessidades e desejos (p.53). Um mesmo texto provavelmente terá diferentes significados a pessoas diferentes, dependendo de como é consumido, experimentado. Isso porque pessoas diferentes possuem recursos interpretativos distintos, assim como suas necessidades não são as mesmas.

Para ele, envolvemo-nos com produtos da indústria cultural porque, de alguma maneira, eles nos entretêm, alegram e nos dão satisfação. Mais que isso, Grossberg acredita que é possível alcançar uma relação determinada pelo afeto, definido como aquilo que “dá ‘cor’, ‘tom’ ou ‘textura’ a nossas experiências”¹³ (GROSSBERG, 1992, p. 57).

Para Judith Langer (1995), a leitura é um processo de construção de sentido que se desenvolve enquanto o leitor busca em seu conhecimento de mundo os elementos possíveis de combinar e confrontar com aqueles que consegue extrair do texto lido. Buscamos o diálogo com esta autora, que trata de processos de letramento,

porque entendemos que sua teoria da construção de representação se relaciona com a prática dos *ficwriters* (escritores de *fanfics*). Pretendemos, assim, ampliar o sentido de texto, não limitado ao conjunto de palavras escritas num livro, por exemplo, mas também entendido como um filme, um seriado, entre outros.

Interrogando-se sobre de que forma os mundos textuais se desenvolvem e complexificam nas mentes dos sujeitos, Langer (1995) conclui que esse processo se dá por meio da busca ativa realizada pelo leitor para construir sentido em relação ao texto. O termo “representação” (*envisionment*) refere-se, para ela, à totalidade de compreensão que o sujeito experiência em algum estágio da leitura. Assim, a autora explica que

Representações são mundos textuais na mente e elas diferem de pessoa para pessoa. (...) são um conjunto dinâmico de ideias relacionadas entre si, bem como imagens, questionamento, discordâncias, antecipações, discussões e palpites que ocupam a mente durante cada leitura, escrita, fala ou outra experiência através da qual o sujeito ganhe, expresse e compartilhe pensamentos e compreensões. (LANGER, 1995, p.9)¹⁴

Tais representações são construídas a partir do que é oferecido/extraído do texto com a bagagem do sujeito e, por isso mesmo, permanecem em estado de constantes mudanças. Ao se debruçar sobre uma obra ficcional que o mobilize, o sujeito constrói uma representação do texto que lhe é única, como Danieli Hautequest, ao elaborar uma narrativa na qual as personagens Miranda Priestly e Andrea Sachs se apaixonam e passam a constituir uma família. Ao mesmo tempo, essa representação pode ter pontos em comum com as representações construídas por outros sujeitos, o que explica a aceitação de sua história por um público considerável (quase 10 mil pessoas) e os mais de 100 comentários deixados pelas leitoras.

Quando não apenas reproduzem o texto base no qual se apoiam, mas reinventam e reescrevem, os *ficwriters* estão, ainda que de forma não intencional, rejeitando a ideia de uma única versão dele produzida, autorizada e controlada pela indústria do entretenimento. E ao promoverem a circulação no ciberespaço de uma nova história que expande o *cânone* e é escrita a partir de uma experiência naquele

universo de referência, esses escritores estão reivindicando o direito de participar ativamente da cultura de seu tempo. Assim,

a *fanfiction* repara alguns dos prejuízos causados pela privatização da cultura, permitindo que esses potencialmente ricos arquétipos culturais falem por e para uma variedade cada vez maior de visões políticas e sociais. A *fanfiction* ajuda a aumentar o interesse em potencial em uma determinada série, ao direcionar seus conteúdos para fantasias que muito dificilmente alcançariam uma distribuição em grande escala, customizando-os de acordo com as características de nichos culturais que não estão representados, ou estão mal servidos, pelo material [original] divulgado. (JENKINS *apud* VARGAS, 2005, p.56)

Nesse sentido, ao possibilitar a manifestação de outras visões políticas e sociais a partir de arquétipos culturais, aproximamos a escrita das *fanfics* do pensamento de Deleuze e Guattari (2003) de uma literatura menor. Não se pretende dizer aqui de uma literatura que tenha seu valor diminuído, mas uma literatura como potência de uma minoria diante de uma língua maior, traçando linhas de fuga e possibilitando a invenção de novas forças. Pensar o menor, como proposto por Deleuze e Guattari, significa, portanto, compreendê-lo como o que está abaixo da palavra de ordem, localizando-se fora das imagens impostas pela maioria e desafiando a formação de uma história única.

À nossa pergunta sobre como entrar e sair de um texto, os autores respondem: através de protocolos de experiência, através de experimentação. Quando Danieli Hautequest tira Miranda Priestly e Andrea Sachs da narrativa visual que conta a história do aprendiz que em busca dos próprios sonhos, decepciona amigos, familiares e a si mesmo para então superar seu mestre e leva-as para o texto digital no qual o mote mais importante é o relacionamento amoroso construído entre as duas, podemos dizer que essa nova co-autora de “*O diabo veste Prada*” realiza uma “conjunção de fluxos de desterritorialização que ultrapassa a imitação” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p.35), ou seja, um desvio do olhar. Aqui, o efeito de desterritorializar, proposto pelos filósofos, pode ser entendido como uma ação de desordem, de fragmentação, para descobrir e suscitar novos saberes menos convencionados, assumindo uma percepção extraordinária que está disposta a atrair novas ideias, além das esperadas.

E a desterritorialização, esse ato de tirar do lugar comum, é justamente a primeira das três características enumeradas pelos filósofos do que seria uma literatura menor. Temos, portanto, que esse “instaurar de dentro um exercício menor

de uma língua mesmo maior” (Idem, p.42) é a relação que apresentamos aqui entre o escrever *fanfictions* (exercício menor) e o universo da literatura (língua maior) para discutir a ideia da representação hegemônica.

A segunda característica de uma literatura menor é que nela “tudo é político” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p.39). A literatura menor está, assim, relacionada a uma certa minoria que usa, cria e recria a língua fazendo da mesma uma língua maior, na qual todas as questões individuais têm uma forte relação com a política. Trata-se, pois, do que cada escritor é capaz de tecer e construir numa língua maior, a partir de fluxos, de vitalidade e poética, ou seja, de uma fuga em intensidade. Essa possibilidade de retomar a questão política no fazer literário preserva a insistência da literatura como realidade social. Os filósofos nos explicam que

Nas «grandes» literaturas, pelo contrário, a questão individual (familiar, conjugal, etc.) tende a juntar-se a outras questões igualmente individuais, em que o meio social serve de ambiente e de fundo, de tal maneira que nenhuma das questões edipianas é indispensável em particular, nem absolutamente necessária, mas todas elas fazem "bloco" num vasto espaço. A literatura menor é completamente diferente: o seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas à política. A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior. É neste sentido que o triângulo familiar se conecta com outros triângulos, comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, que lhes determinam os valores. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p.39)

Não se trata, para Deleuze e Guattari, de compreender os textos literários nem de interpretá-los e procurar o que significam. Em vez de ressaltar a hermenêutica de uma profundidade escondida, os dois autores insistem na política da superfície do texto, ou seja, da sua inserção real enquanto enunciado, na prática da linguagem.

A partir dessa base política, tem-se a terceira característica das literaturas menores: o agenciamento coletivo de enunciação. Trata-se de ver as conexões e os agenciamentos criados e como esse texto transmite e transforma intensidades inseridas em outras multiplicidades. Deleuze e Guattari nos dão a ver que a literatura

produz uma solidariedade activa apesar do cepticismo; e se o escritor está à margem ou à distância da sua frágil comunidade, a situação coloca-o mais à medida de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p.40)

Assim, a *fanfiction*, enquanto prática de escrita literária, significa o rompimento da dicotomia autores/leitores, diretores/espectadores ou

produtores/consumidores de mídia e permite emergir outras leituras possíveis de histórias que já nos foram contadas. Os sentidos das falas de Adichie (2009) em sua palestra nos fazem justamente esse convite à busca da multiplicidade de histórias. Pela citação de exemplos e casos próprios em seu discurso, ela aborda a necessidade da criação, da quebra da versão única do que se conta, do que se transmite a outras pessoas. Um pensamento que encontra eco na argumentação de Gianni Vattimo, quando o filósofo aponta que “é ilusório pensar que existe um ponto de vista supremo, global, capaz de unificar todos os outros” (VATTIMO, 1992, p.9).

Se hoje iniciamos a leitura de uma história, ainda sem conhecer os personagens, e nos deparamos, por exemplo, com a referência “a minha amada”, não é difícil supor que, fatalmente, nossa primeira interpretação será a de que o sujeito da fala se trata de um homem. Assim, a uma história possível (um homem se referindo a uma mulher) se torna a única história porque excluímos completamente a possibilidade de uma mulher se referir à outra como sua amada.

Enquanto que a obra literária “*O diabo veste Prada*” foi escrita em tom de vingança a partir de uma situação real e o filme homônimo nos traz a superação do mestre pelo aprendiz, em “*Pedido Inesperado*”, a partir da apropriação desse universo e da reescritura da história, podemos ler Miranda Priestly e Andrea Sachs apaixonadas uma pela outra e passamos a torcer pelo final feliz para elas.

Ao ajudar os fãs dos universos ficcionais de sua preferência a estabelecerem um território autônomo na vida diária, assim como um território textual que dá vazão a suas fantasias e desejos, essas novas histórias possíveis escritas a partir de outras já existentes podem reconfigurar os quadros sensíveis no seio do qual se dispõem os objetos da cultura de massa, rompendo com a evidência de uma história única, que define modos de fazer, ver e dizer, tornando possível uma nova ordenação de tais modos.

Referências

ALMEIDA, Milton José de. **A educação visual na televisão vista como educação cultural, política e estética.** Revista online Bibl. Prof. Joel Martins, Campinas, SP, v.1, n.4, out. 2000.

DREIFUSS, René. **Tecnobergs globais, mundialização e planetarização.** In: MORAES, Denis de (org.) **Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder.** Rio de Janeiro: Record, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor.** Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

FELINTO, Erick. **Passeando no labirinto: ensaios sobre as tecnologias e as materialidades da comunicação.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

GROSSBERG, Lawrence. *Is There a Fan in the House?: the affective sensibility of fandom.* In: LEWIS, Lisa A. (org.) *The Adoring Audience: fan culture and popular media.* New York: Routledge, 1992.

HEIM, Michael. *The Erotic Ontology of Cyberspace.* In: BENEDIKT, Michael. *Cyberspace: First Steps.* 6ª ed. Boston: MIT Press, 1994.

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

_____. *Textual Poachers: television fans & participatory culture.* New York: Routledge, 1992.

LANGER, Judith A. *Envisioning literature – literacy understanding and literature instruction.* New York: Teachers College Press, 1995.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno.** Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Desviando olhares: estéticas-políticas dos relatos de viagem.** Revista Geograficidade, v. 2: Primavera 2012: Número Especial - Educação pelas imagens e suas geografias. Rio de Janeiro: UFF, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

VARGAS, Maria Lucia Bandeira. **O fenômeno fanfiction: novas leituras e escrituras em meio eletrônico.** Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2005.

_____. *Slash: a fan fiction homoerótica no fandom potteriano brasileiro.* Tese de doutoramento. PUC-Rio Grande do Sul, 2011.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente.** Lisboa: Relógio D'água, 1992.

WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço de Dante à Internet.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.