

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO JORNALISMO

Natasha Wolwacz Heinz

FANFICTIONS E FOLHETINS:
a comunicação através das narrativas seriadas

Porto Alegre - RS
2014

Natasha Wolwacz Heinz

FANFICTIONS E FOLHETINS:
a comunicação através das narrativas seriadas

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo

Orientadora: Prof. Dra. Aline do Amaral Garcia Strelow

Porto Alegre - RS
2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado.....
.....
.....
....., de autoria de
....., estudante do curso de.....
....., desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, de de 20.....

Assinatura:

Nome completo do orientador:

“And so I quit the police department, and got myself a steady job, and though she tried her best to help me, she could steal but she could not rob”.

(Paul McCartney)

“There’s a point at which a book begins to take over your life, when the world you imagined becomes more important than the real world”.

(Paul Auster)

A quem já foi professora, modelo, cantora, policial. À garota mais popular da escola e à jovem fora dos padrões. A quem já viveu no Brasil, na Inglaterra, no sul da Itália, mesmo que como intercambista. A quem já se apaixonou pelo filho do pastor, o professor de biologia ou pelo ídolo. A quem já foi, fez e viu tudo isso em uma madrugada dentro do próprio quarto.

AGRADECIMENTOS

Fugindo um pouco dos padrões, gostaria de iniciar estes agradecimentos deixando meu muito obrigada a André Araujo, que esteve do meu lado em todos os momentos e tornou a produção deste trabalho um pouco mais fácil. Não só pela ajuda durante o processo de escrita do trabalho de conclusão em si ou por todo apoio na realização do projeto, nem apenas pelas conversas e discussões que fizeram surgir a temática deste trabalho, mas principalmente por fazer parte da minha vida nos últimos quatro anos e tornar minha experiência na faculdade única. Não teria feito diferente.

Agradeço à minha orientadora, Aline Strelow, por todos os ensinamentos nas disciplinas cursadas e, destacadamente, ao longo deste semestre e por aceitar o desafio de ir descobrindo ao meu lado no que consistia este trabalho enquanto ele ia sendo escrito.

Agradeço às componentes da banca, em especial à professora Luciana Mielniczuk, que, por questões de logística, esteve presente durante diversas reuniões de orientação e acabou tornando-se indispensável para a produção deste trabalho devido ao apoio e todas indicações de bibliografia feitas.

À minha família faço um agradeco muito importante: ser meu eixo de sustentação. Obrigada por me darem todas as condições para cursar toda minha faculdade em uma universidade pública e de qualidade. É por causa de vocês que estou me formando em uma das melhores universidades do Brasil.

Agradeço aos meus amigos, aqueles que nunca compartilharam dos interesses que escolhi para se tornarem objeto de estudo e aqueles que conheci justamente por causa destes. Aqueles que ainda não entenderam muito bem o que eu estava fazendo e aqueles que ficaram curiosos e quiseram saber mais. Aqueles que estão e ainda estarão ao meu lado por muitos anos e aqueles cuja presença, apesar de breve, foi marcante. Tendo isso dito, gostaria de agradecer a Gabriela Cavalheiro e Pedro Veloso pelo apoio e compreensão. À Carina Schröder por compartilhar do “drama” que é fazer um TCC, seja pelas conversas incompreensíveis por quem visse de fora ou pelos momentos de descontração, às vezes, necessários. Também agradeço à Cristiane Bastianello por todas as discussões, mesmo em horários e situações pouco prováveis, que contribuíram muito para a construção deste trabalho e, claro, por ser uma das poucas pessoas que entendeu o porquê de eu precisar fazê-lo.

Por fim, deixo um agradecimento não nominal àqueles que nunca terão acesso ao que aqui foi escrito, mas foram não só o motivo pelo qual tudo isso começou, mas a razão por eu ter me tornado a pessoa que fez este trabalho. Muito obrigada.

RESUMO

O presente trabalho faz uma tentativa de aproximação entre folhetins e *fanfictions* a partir das suas estratégias de comunicabilidade, de acordo com o proposto pelos estudos de Martín-Barbero. Para tal, em primeiro lugar, propõe-se uma revisão de elementos históricos e teóricos de ambos, os quais permitem, através de uma análise comparativa, destacar características estruturais marcantes no modo em que os formatos comunicam-se com os leitores. A pesquisa culmina na análise de conteúdo da *fanfiction Holy Fool*, que procura encontrar na prática tais características, assim como outras estratégias de comunicabilidade que convergem ou divergem nas *fanfictions* e nos folhetins para que seja possível determinar o caráter de tal aproximação. A partir dela, concluiu-se que os folhetins do século XIX e as *fanfictions* do século XXI aproximam-se estruturalmente e em relação às suas estratégias de comunicabilidade.

Palavras-chave: análise de conteúdo; comunicação; estratégias de comunicabilidade; *fanfiction*; folhetim; literatura.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. FOLHETIM.	19
2.1. História do folhetim.....	20
2.1.1. Primeira fase: o folhetim romântico ou democrático (1836 – 1856).....	22
2.1.2. Segunda fase: as aventuras de Rocambole e seus discípulos (1851 – 1871).....	24
2.1.3. Terceira fase: os dramas da vida e o fim do folhetim (1871 – 1914).....	26
2.1.4. Sobre o que acontece a partir do fim.....	28
2.2. Folhetim no Brasil	31
2.3. Estratégias de comunicabilidade dos folhetins.....	33
3. FANFICTION	40
3.1. História da fanfiction.....	47
3.1.1. De <i>Sherlock Holmes</i> a <i>Jornada nas Estrelas</i> : as <i>fanfictions</i> antes do século XXI.....	49
3.1.2. <i>Fanfictions</i> na internet: distribuição gratuita e global.....	51
3.2. Tipos de fanfictions: os subgêneros da criação de fãs.....	54
3.2.1. <i>Real Person Fic</i> : da vida real para um texto fictício.....	57
3.2.2. Esta história é sobre você: a noção de interatividade nas <i>fanfictions</i>	69
3.3. Estratégias de comunicabilidade das <i>fanfictions</i>	60
4. Análise	66
4.1 Análise de conteúdo.....	67
4.1.1 História da análise de conteúdo.....	68
4.1.2 Tipos de análise (método).....	70
4.1.2.1 Sobre como a análise será feita.....	71
4.1.3 Formas de aplicação (técnica).....	72
4.2 Análise: é possível classificar as <i>fanfictions</i> como uma forma contemporânea dos populares folhetins do século XIX?	72

4.2.1 A garota rebelde, o filho do pastor e tudo que você precisa saber sobre <i>Holy Fool</i>	74
4.2.2 Dos folhetins a <i>Holy Fool</i> : as estratégias de comunicabilidade das <i>fanfictions</i>	76
4.2.2.1 Os folhetins dentro das <i>fanfictions</i>	76
4.2.2.2 De fã para fã: as estratégias exclusivas das <i>fanfictions</i>	84
4.3 Reflexões acerca da análise	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS	93

1. INTRODUÇÃO

O folhetim é um formato literário originário da França no século XIX, quando eram publicados, de forma seriada, romances em seções reservadas a eles nos jornais. No início, ocupavam os rodapés das primeiras páginas dos periódicos como um espaço dedicado ao entretenimento. Os folhetins surgiram e circularam nesse formato na Europa a partir dos anos 1800; no Brasil, sua popularização ocorreu do meio para o final desse século. De acordo com Meyer (1996), o primeiro escrito do gênero publicado no Brasil foi **O Capitão Paulo**, de Alexandre Dumas, no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, em 1838. E é só em 1844 que começam a ser anunciados folhetins brasileiros, como **A Moreninha**, de Joaquim Manuel Macedo.

O principal motivo pelo qual o folhetim se espalhou rapidamente no mundo foi o seu apelo popular. Ao contrário do livro, o jornal diário era relativamente barato e um bem importante de informação, então todas as classes, inclusive as mais baixas, tinham acesso a ele. Assim, o folhetim se popularizou, tornando-se uma referência de leitura para o grande público.

O romance-folhetim originalmente não se distinguia nem pelo circuito de produção e circulação, nem pelo juízo da crítica, do chamado romance literário. Neste sentido, ele não apenas se inseriu na série geral do romance romântico, como foi aquele tipo de produção que, por suas características, mais contribuiu para a popularização do gênero como um todo, junto ao gosto do público (HOHLFELDT, 2003, 33).

Desde a primeira fase do folhetim na França, nomeada por Meyer como “folhetim romântico ou democrático”¹, tal proximidade com as camadas menos favorecidas da sociedade já podia ser notada. Seus maiores expoentes são Alexandre Dumas e Eugène Sue, que exploram a vida cotidiana da população mais pobre. O gueto e seus personagens são, inclusive, os grandes protagonistas nos **Mistérios de Paris** de Sue, publicado de junho de 1842 a outubro de 1843.

O início do folhetim data de 1836, logo após a Revolução de 1830 na França e, de acordo com a divisão de Meyer, ele chega ao final em 1914, com o início da I Guerra Mundial. Já no Brasil, a publicação dos romances se estende um pouco mais, continuando até 1923, quando começa a dar espaço a um outro formato dele derivado, de certa forma: a crônica. No Brasil, inclusive, a história do folhetim se confunde com o próprio desenvolvimento de uma literatura nacional, afinal, a maior parte dos autores brasileiros do século XIX, hoje categorizados em

¹ A segunda etapa, Rocambolesca, ocorreu entre 1951 e 1971 e a terceira e última iniciou-se em 1971 e se estendeu até 1914, ano que marca o fim dos folhetins na França. Essa, segundo Meyer, reuniu os romances dos “dramas da vida”. Uma revisão mais completa da historização do folhetim será feita no primeiro capítulo deste trabalho.

gêneros dos mais diversos, escreveram romances-folhetim: José de Alencar, Machado de Assis e Joaquim Manuel Macedo para citar apenas alguns.

No entanto, não foi apenas no Brasil que o folhetim serviu para reformular as bases do romance como gênero literário; na França e em outros países europeus, as características próprias do folhetim também passaram a integrar os gêneros que surgiram com o seu fim. Os folhetins construíram vários marcos de estilo até hoje lembrados por autores e leitores.

Comum a todos, e importantíssimo, era o suspense e o coração na mão, um lencinho não muito longe, o ritmo ágil de escrita que sustentasse uma leitura às vezes, ainda soletrante, e a adequada utilização dos macetes diversos que amarrassem o público e garantissem sua fidelidade ao jornal, ao fascículo e, finalmente ao livro (MEYER, 1996, p. 303).

Uma pesquisa mais aprofundada da fundamentação dos folhetins será descrita no próximo capítulo, porém parece necessária uma pequena reflexão sobre a citação acima, lembrando que todos os recursos estilísticos utilizados pelos escritores dos folhetins tinham um objetivo comum: prender a atenção dos leitores e alongar a história o máximo possível. O primeiro pela publicação em capítulos que dependia da curiosidade dos leitores para que continuassem acompanhando a trama; o segundo porque os autores eram pagos por linhas, então, quanto mais estendessem os textos, mais lucrariam. Dentre outros macetes ainda valem ser citadas a grande quantidade de personagens, as tramas complexas cheias de detalhes e reviravoltas que permitiam que as histórias pudessem traçar diversos caminhos diferentes, prendendo a atenção do leitor de diferentes modos.

O formato não sobreviveu ao surgimento do cinema e do rádio, que criou a sua própria narrativa seriada de ficção nele baseada: a radionovela. Dividindo algumas de suas características, a ela seguiram-se as fotonovelas, telenovelas e, mais tarde, as séries televisivas e as webséries.

A popularização do que mais tarde iria se tornar conhecido como ficção de fã (*fanfiction*, o objeto deste trabalho) data, assim como os folhetins, do século XIX. Os primeiros registros vêm ainda dos séculos XVII e XVIII com trabalhos que traziam a continuação de histórias como **Robinson Crusóé** (1719), sem nenhuma relação com o autor da trama original, Daniel Defoe. Porém, esse tipo de produção passou a crescer a partir da publicação de **Alice no País das Maravilhas** (1865), de Lewis Carroll, e principalmente das primeiras aventuras de Sherlock Holmes, em 1887, por Sir Arthur Conan Doyle. Por ser o protagonista de uma série de romances policiais, Sherlock Holmes se tornou personagem de uma série de histórias que procuravam explorar elementos que não eram trazidos pelo autor, seja através de cenas perdidas, detalhes

secundários ou novos mistérios a serem desvendados. O *fandom*² de Sherlock Holmes, inclusive, é um dos mais ativos até os dias de hoje.

Para definir tais trabalhos, assim como outros que foram surgindo ao longo dos anos, foi cunhado o termo *fanfiction*, que define um tipo de escrita ficcional criada por fãs de um determinado produto cultural ou pessoa. A expressão é uma junção de *fan* (diminutivo da palavra fanático) com *fiction* (ficção). Essa forma de escrita utiliza pessoas “públicas” como personagens de uma história de ficção ou cria uma nova narrativa (também ficcional) utilizando os personagens e contexto já existentes no produto cultural admirado. Apesar de já existirem exercícios de escrita do tipo desde os anos 1800, como os exemplos citados anteriormente, as primeiras *fanfictions* nos moldes que hoje vemos datam dos anos 1960 e foram criadas pelos fãs da série *Jornada nas Estrelas* (1966), como explica Jamison, no livro **Fic** (2013):

Antes dos anos 1960, o termo *fanfiction* (ou melhor, “*fan fiction*”, com espaço) designava trabalhos originais de ficção feitos por escritores amadores. Passaram-se muitos anos até as *fanfictions* pensadas como histórias baseadas em universos e personagens existentes começarem a encher *fanzines* de ficção científica (JAMISON, 2013, p. 74)³.

Porém, a partir dos anos 90, com a criação e popularização da internet, a leitura e escrita de *fanfictions* ganharam uma nova proporção. A partir daí, os fãs puderam compartilhar seus trabalhos gratuitamente em sites especializados.

Inicialmente a produção era muito concentrada nessa ideia de dar continuidade, criar novas cenas ou preencher lacunas em histórias ficcionais de certos livros, filmes ou séries; no entanto, com a expansão possibilitada pela criação de *fansites* destinados ao compartilhamento de informações sobre os objetos de admiração e, mais tarde, sites exclusivos para a postagem de *fanfictions* na internet, as histórias passaram a se multiplicar rapidamente. Na necessidade de buscar novos enredos e explorar caminhos ainda desconhecidos, as tramas começaram a ultrapassar os limites do *fandom* e do contexto pré-determinado pelo autor, roteirista ou próprio

² “*Fandom* é o grupo social em que fãs de um determinado produto se reúnem (em meio virtual ou não) para promover discussão a respeito dele – e também mostrar a própria criatividade a outros membros” (REIS, 2011, p.1). Termo definido pela junção das palavras *fan* (fã, fanático) e *domain* (domínio), o *fandom* é o espaço em que os fãs se encontram e transformam a sua admiração em produtos culturais, entre eles as *fanfictions*. Para Jenkins, em **Textual Poachers** (1992, p. 284), ele envolve um tipo particular de recepção, pois os fãs se apropriam dos seus objetos de culto de forma diferente do consumidor comum, misturando proximidade emocional e distância crítica para traduzir seu processo de recepção em interação social com outros fãs. O autor também acredita que, de certa forma, a origem do *fandom* está na falta de poder do consumir frente às grandes empresas de produção cultural, funcionando como uma forma de crítica aos moldes convencionais da cultura de consumo (p. 285).

³ “Before the 1960’s, fanfiction as a term (or rather “fan fiction”, with a space) designated original fiction by amateur writers published in fanzines. It was many years before fanfiction in the sense of stories based on existing worlds and characters began to fill science fiction zines” (JAMISON, 2013, p. 74).

mundo em que se insere o artista-objeto de adoração. Isso significa, em outras palavras, que hoje uma grande parte das *fanfictions* é escrita tendo como base seu próprio universo ficcional, no qual insere os personagens ou personalidades admiradas. Nesse contexto, um músico canadense pode ser transformado em um policial australiano em uma *fanfiction*, classificada como AU (universo alternativo) ou “original”, sem nenhuma ligação com a “vida real” deste artista. Um exemplo que tornou-se muito conhecido nos últimos anos foi a trilogia **50 Tons de Cinza** (2011), a qual é reconhecidamente uma *fanfic* da série de livros **Crepúsculo** (2005), mesmo sem conter a principal característica da história original, os vampiros⁴. Hoje, a noção de *fanfiction* também está muito atrelada ao local de publicação, pois, enquanto histórias originais com personagens já existentes em outras narrativas são publicadas em livro – é o caso de adaptações de obras de Jane Austen, como **Orgulho e Preconceito e Zumbis** (2009) –, *sites* de *fanfictions* abrigam narrativas sem um *fandom* específico, que, inclusive, podem ser lidas com personagens originais.

Desde o primeiro momento em que se colocam as duas formas literárias lado a lado, nota-se uma aproximação: tanto as *fanfictions* – pelo menos desde a publicação em *fanzines*⁵ nos anos 60 até a sua proliferação pela internet – quanto os folhetins trazem como uma de suas principais características a publicação seriada em capítulos. Porém, em uma análise mais apurada, é possível encontrar diversos elementos de ligação que poderiam classificar as *fanfictions* como uma forma de atualização contemporânea dos folhetins. Ainda mais próxima do objeto original que seus outros derivados por conta do formato literário textual, as *fanfictions* parecem radicalizar certos elementos fundadores da noção de folhetim como foi popularizada.

⁴ Entre 2009 e 2011, uma autora com o pseudônimo *Snowqueens Icedragon* publicou no site *fanfiction.net* e em outras páginas dedicadas à publicação *fanfictions* uma história denominada *Master Of The Universe*. A *fanfic* trazia os personagens Bella Swan e Edward Cullen, da série de livros **Crepúsculo**, de Stephenie Meyer, como uma estudante universitária e um magnata que se envolvem em um relacionamento sadomasoquista. Com o sucesso alcançado entre os fãs de **Crepúsculo**, a autora, a inglesa E. L. James, reescreveu a história com pequenas alterações, a principal delas sendo a mudança de nomes dos personagens, com a intenção de publicá-la independentemente. Bella, então, virou Anastasia Steele e Edward, Christian Grey – e assim surgiu **50 Tons de Cinza**, o primeiro volume de uma trilogia completada pelos livros **50 Tons Mais Escuros** e **50 Tons de Liberdade**, todos baseados na *fanfiction* *Master of The Universe*. A trilogia, que está sendo transformada em uma sequência de filmes com previsão de lançamento para 2015, já vendeu mais de 100 milhões de cópias por todo o mundo (<http://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-et-jc-fifty-shades-of-grey-tops-100-million-in-worldwide-sales-20140226,0,2983299.story#axzz2vnYiYAza>).

⁵ Segundo Luiz (2009), *fanzines* são o primeiro exemplo histórico da cultura de fã e podem agregar *fanarts*, *fanfictions*, críticas sobre a obra, etc. São revistas amadoras – e na maioria das vezes artesanais – criadas por fãs em uma época anterior à internet, que tinham como objetivo distribuir as informações sobre os objetos de admiração de determinados grupos. Serviam também como forma de conversa e discussão entre fãs. Assim como as *fanfictions*, os *fanzines* com as características que conhecemos hoje surgiram já no século XX, ligados aos fãs da série Jornada das Estrelas.

Também parece possível estudá-las a partir dos estudos de recepção de Martín-Barbero (2003) que tratam sobre a interação entre os meios de comunicação e os receptores, que não interpretam a mensagem segundo o meio, mas sim pelos seus repertórios pessoais, o que os levariam a produzir novos significados. Tal noção, na obra de Barbero, remete ao conceito de mediação. As mediações seriam exatamente este espaço entre a emissão e a recepção, entre a comunicação e a cultura.

Pensar os processos de comunicação neste sentido, a partir da cultura, significa deixar de pensá-los a partir das disciplinas e dos meios. Significa romper com a segurança proporcionada pela redução da problemática da comunicação à das tecnologias (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 297).

Analisar a comunicação através da cultura não significa necessariamente se afastar dos meios, mas sim a possibilidade de encontrar uma nova análise que leva em conta a participação do receptor e sua produção e troca de sentidos. É nesse espaço que uma análise sobre a produção de *fanfictions* pode se encaixar, pois elas são mais uma forma de apropriação e mediação dos conteúdos dos meios de comunicação. Os fãs, ao produzirem *fanfictions* seriam, então, radicalizadores dessa ideia ao ressonarem e transgredirem os sentidos dos seus objetos de culto, criando, a partir deles, novos produtos culturais.

Porém, apesar da recepção percorrer o *corpus*, este trabalho usará como base outro conceito de Martín-Barbero, o de estratégias de comunicabilidade. Segundo Hohlfeldt (2003), elas seriam formas que o autor encontra para se inserir em um determinado gênero e ser reconhecido dentro de um contexto, como o uso de “códigos e práticas já conhecidas do leitor e que, por isso mesmo, podem ser reconhecidas por ele” (p.23). Tais estratégias “resultam de uma intencionalidade do autor que pode ou não ser percebida conscientemente, mas que é, de qualquer modo, introjetada pelo receptor” (HOHLFELDT, 2003, p. 23). Seriam práticas literárias (detalhes estilísticos e textuais, expressões, descrições, contextos, etc.) que podem ser reconhecidos por autores e leitores exatamente por terem sido construídas e delineadas de acordo com as relações existentes nos meios.

O acesso a esses modos de usos passa inevitavelmente por um ver com as pessoas que permita explicitar e confrontar as diversas modalidades e as competências ativadas por aquelas, e pelas narrativas – histórias de vida – que deles nos contam e dão conta deles (BARBERO, 2003, p. 313).

Esta ideia está diretamente ligada com a noção que Barbero tem de gênero, o qual precisa ser construído não apenas literariamente, mas culturalmente. Assim, o estudo do gênero folhetim precisa levar em conta o seu contexto, a publicação periódica em jornais impressos;

da mesma forma que uma reflexão das *fanfictions* como gênero literário apenas pode ser feita dentro do “mundo” em que elas estão inseridas – as comunidades de fãs, nas quais são publicadas periodicamente. A partir dessa reflexão, aqui se busca um conjunto de códigos e práticas que ambos os gêneros compartilhem em uma tentativa de encontrar uma raiz cultural que os aproxime.

Especificamente discorrendo sobre as *fanfictions*, são trazidos autores como Jenkins, que as aborda como parte da **Cultura da Convergência** (2006), e também Vargas, autora do livro **Fanfiction: novas leituras e escrituras em meio eletrônico** (2005), ao lado de outros pesquisadores no assunto como Black (**Adolescents and Online Fanfiction**, 2008), Jamison (**Fic**, 2013) e Pugh (**The Democratic Genre: Fan Fiction in a literary context**, 2005), entre outros. No Brasil, os estudos sobre *fanfictions* parecem se concentrar na área de Educação, mais especificamente na questão do letramento e práticas de leitura, como é o próprio objetivo de Vargas. Na mesma linha podem ser citadas a dissertação *Fanfictions na internet – um clique na construção leitor-autor*, de Reis (2011)⁶, e a tese *Práticas de leitura e escrita contemporaneidade: jovens & fanfictions*, de Carvalho (2012)⁷. Questões como leitura compartilhada e escrita coletiva (Barros, 2009; Costa, 2010 e 2012; Polônia, 2010; Pelisoli, 2011) assim como o uso das *fanfictions* para o ensino de línguas estrangeiras, notadamente o inglês (Siqueira, 2008; Neves, 2011), também encontram expoentes de pesquisa no Brasil.

Parece pertinente comentar, porém, que a maioria dos livros e artigos aqui usados levam em conta exclusivamente a produção de *fanfictions* a partir de produtos culturais e não pessoas reais, as quais são o foco deste trabalho. Por correrem separadamente das outras ou por serem consideradas como produções “menores” por alguns *fandons* (ARROW, 2013), as *fanfics* baseadas em pessoas reais (*Real Person Fic*) não ganharam popularidade com o sucesso da trilogia **50 Tons de Cinza**. Talvez seja esse o motivo que torna a publicação sobre esse tipo de *fanfiction* quase negativa, existindo, assim, a necessidade de usar autores que discorrem principalmente sobre as produções baseadas em **Harry Potter** (1997), por exemplo.

A elaboração desta pesquisa iniciou, entre outros motivos, pois tenho envolvimento com comunidades de fãs e conhecimento da prática das *fanfictions* – notadamente aquelas que se referem a personagens reais e, mais especificamente, músicos – há quase dez anos e vejo cada vez mais novas formas e novas apropriações do modo de fazê-las, o que fez questionar sobre o potencial realmente literário das criações. Meu primeiro contato com *fanfictions* foi em 2005, ao conhecer uma comunidade do agora quase extinto Orkut denominada *Fics de Bandas*. Como

⁶ <http://www.repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/2830>

⁷ <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/56394>

o nome deixa explícito, o grupo era dedicado à publicação de *fanfictions* que envolviam membro de bandas. Foi a primeira com esse objetivo no Brasil e está ativa até hoje mesmo com o abandono da rede social, com 4993 membros e atualizações quase diárias de histórias. No ano seguinte, devido ao meu envolvimento no *fandom* da banda pop inglesa McFly, descobri a página *Fanfic Addiction*, criado pelo mesmo grupo que o *fansite McFly Addiction*, dedicado à divulgação de notícias sobre o grupo, que se tornou o maior site de *fanfics* interativas⁸ brasileiro entre 2006 e 2009 e até hoje já recebeu quase 3 milhões de visitas.

No início, e por muito tempo, encontrava nas *fanfictions* uma forma de inventar e conhecer outras vidas que meus ídolos poderiam ter vivido. Porém, ao longo dos anos, passei a enxergar os sites dedicados a *fanfictions* e a própria produção textual das autoras menos como fã do que como leitora (apesar de ter acompanhado a criação de *fanfictions* desde 2005, nunca publiquei uma história); assim, passei a verificar também que há, no interior dessas comunidades, formas de interagir que não se limitam apenas à mera troca de informações sobre as bandas contempladas, mas sim toda uma relação hipertextual narrativa que elabora anseios de proximidade e pertencimento criativamente. Nos mundos ficcionais criados, é possível não apenas estender seus laços de relação com o objeto de culto (que varia de escritor/leitor para leitor), mas principalmente partilhar o mundo da história com outras pessoas de mesmo interesse.

O objetivo desse trabalho é, através de uma análise comparativa, encontrar aspectos em que as *fanfictions* e os folhetins convergem e divergem, analisando essas equivalências e diferenças a partir de uma pesquisa histórico-teórica que pretende encontrar e descrever aspectos definidores de cada um. Em seguida, e como o trabalho tem um foco mais específico nas *fanfictions*, é feita uma análise de conteúdo da história *Holy Fool* que irá procurar na prática as características citadas e descritas nas análises histórica, teórica e comparativa dos capítulos anteriores. *Holy Fool* é uma *fanfiction*, da autora Amy H (Maureen Heinrich), publicada no site *Fanfic Obsession*⁹ entre 2012 e 2013. Um dos motivos da escolha dessa história, entre as publicadas no site, é o seu claro destaque entre os leitores: foi premiada como uma das melhores

⁸ Histórias em que o leitor não apenas participa da história como personagem como é ele que escolhe quem será um número de os outros personagens, dependendo do limite do autor. Postadas em sites específicos, para lê-las, é preciso clicar no link que direcionará a uma página em HTML onde a história está hospedada. Antes da história aparecer, surgirão caixas de diálogos com diversas perguntas que devem ser respondidas para possibilitar a leitura da história; se alguma das perguntas não for respondida, o campo correspondente à resposta ficara em branco dentro da história. As perguntas referem-se principalmente aos nomes e características físicas dos personagens, entre outros aspectos que não mudam o enredo.

⁹ Criado em 2009, é o maior site brasileiro de *fanfictions* interativas, dedicado principalmente a histórias escritas tendo como personagens membros de bandas pop contemporâneas. <http://fanficobsession.com.br/>.

fanfics originais do site em 2013 e também ficou em terceiro lugar entre as *fanfics* restritas¹⁰ em 2012. Quantitativamente, possui 201 comentários, além de um grupo do Facebook com 3538 participantes e uma *fanpage* na mesma rede social com 1277 seguidores. Procurei selecionar uma história classificada como *fanfic* original, pois essa caracterização supõe uma história situada em um universo alternativo àquele referente ao *fandom* em que a autora escreveu a história; ou seja, cada leitor escolhe o artista que vai viver o personagem da história, pois o contexto independe da “vida real”. *Holy Fool* conta a história do relacionamento conturbado entre uma garota de dezesseis anos mal vista na cidade e o filho do pastor, um garoto amado por todos, dono de um segredo que pode acabar com a sua reputação. Melhor que um resumo da trama, acredito, é compartilhar a sinopse compartilhada na seção do site *Fanfic Obsession* em que se encontra o *link* que direciona à página da *fanfic*:

“Rezar. Orar. Pedir, implorar. Qual era o sentido de tudo aquilo, se no fim você vai se ferrar de qualquer jeito? Levantar as mãos pro céu e pedir pela salvação. Bem, se era assim, ela estava perdida. Hey AC/DC, onde fica a Estrada para o Inferno mesmo? Por que entre pecados e virtudes, ela cometia o maior de todos: amar profundamente um traidor. Traidor de tudo, de todos. Um maldito traidor que no fim, conseguiria ir para o Paraíso. Levantem seus copos, coloquem os óculos escuros, por que aqui começa o Juízo Final. Entre vinganças e rock'n'roll, ela ficaria à beira da glória no momento em que finalmente conseguisse aproveitar um único momento de verdade. Ele havia destruído seu coração em nome de um bem maior, e isso teria um troco. Um preço alto a se pagar, mas o preço justo para a dor que ela sofrera. O que vai acontecer depois, somente quem viver verá”¹¹.

A Análise de Conteúdo é aqui aplicada de acordo com Bardin (2011), para quem a metodologia é

um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos, sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção [...] destas mensagens”. (BARDIN, 2011, p. 48)

A origem da Análise de Conteúdo está nos Estados Unidos, no início do século XX, porém foi em meados nos anos 50 que passou a ser vista como forma de pensar o texto como uma forma de expressão do sujeito que pode ser categorizada a partir de expressões ou temáticas utilizadas pelo autor. Tal abordagem será utilizada no presente trabalho a partir de 3 etapas: pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados e interpretação. A partir da leitura tanto de teóricos que estudam *fanfictions* quanto daqueles que pesquisaram os folhetins,

¹⁰ *Fanfictions* não indicadas a menores de 18 anos por conterem conteúdo adulto.

¹¹ <http://fanficobsession.com.br/fanfics/h/holyfool.html>

e da análise comparativa, serão selecionadas dentre as características descritas aquelas a serem procuradas na *fanfiction* analisada em busca de trechos do texto que correspondem às categorias ou as negam. Vale destacar que a existência de categorias pré-selecionadas não impedirá que novos pontos que surjam ao longo da leitura entrem na classificação. Após essa categorização, ocorrerá uma análise final da qual sairão os resultados que darão uma resposta ao problema aqui proposto; ou seja, essa análise determinará se, no âmbito deste trabalho, as *fanfictions* podem ser ou não consideradas como uma forma contemporânea de atualização dos folhetins.

O primeiro capítulo traça um breve histórico dos folhetins, procurando destacar as principais características do formato e tentar entendê-lo e situá-lo dentro da literatura e da comunicação. O segundo capítulo, também histórico-teórico, segue a mesma lógica, porém focando, desta vez, as *fanfictions*. Ele discute o seu surgimento, seu lugar no contexto atual e tenta encontrar as principais características da produção contemporânea de *fanfictions*. Estes dois capítulos formam uma unidade, uma vez que se ligam na tentativa de criar um traço comparativo entre *fanfictions* e folhetins. O terceiro e último capítulo teórico delineia a análise de conteúdo segundo Bardin (2011) para depois aplicá-la na análise da *fanfiction Holy Fool*, objetivando procurar na prática as características encontradas nas pesquisas histórica, teórica e comparativa dos capítulos anteriores. Por fim, nas considerações finais, chega-se a uma conclusão sobre o problema proposto a partir do que foi observado, tentando fazer uma ligação entre os estudos dos dois primeiros capítulos e os resultados da análise da história, dentro das possibilidades das suas estratégias de comunicabilidade como delienadas por Barbero (2003). Pretende-se entender, com isso, de que forma é possível comparar folhetins e *fanfictions* e se é realmente possível estabelecer uma aproximação no âmbito comunicacional entre dois formatos literários tão distantes temporalmente. Ainda mais, se essa aproximação de fato existir, é possível classificar as *fanfictions* como uma forma contemporânea dos populares folhetins do século XIX?

2. FOLHETIM

O ano é 1836 e a situação na França é o resultado de diversas transformações que aconteceram em meados do século XIX, tanto nos campos político, social e cultural, quanto nos pontos relativos a avanços tecnológicos.

Em primeiro lugar, é necessário voltar ao século XV com a invenção da prensa de Gutenberg que, entre várias outras questões, facilitou os processos de reprodução de textos e imagens, propiciando, mais tarde, o lançamento dos jornais diários e também o surgimento da publicidade. Inovando ainda mais nesse campo, em 1828, Applegath desenvolveu a prensa mecânica, que permitiria aos periódicos a ampliação de suas tiragens, pois a máquina imprimia até quatro mil exemplares por hora. Tais números podem parecer um pouco longe dos limites de uma população francesa em sua maior parte analfabeta, porém, segundo Hohlfeldt (2003), é necessário destacar a universalização do ensino que estava ocorrendo no país desde que a Revolução Burguesa de 1789 havia o tornado laico e público criando, assim, uma onda de potenciais leitores.

A imprensa francesa teve altos e baixos desde o seu nascimento e não passava por bons dias desde a ascensão de Napoleão Bonaparte. Antes da Revolução, Luís XIV permitira a existência de apenas três jornais, “o *Gazette de France*, dedicado a informações gerais e políticas, o *Journal des Savants*, ocupado exclusivamente com as ciências e as artes, e o *Mercure de France*, voltado a informação literária e mundana” (HOHLFELDT, 2003, p. 30). A situação muda em 1789, quando passam a circular cerca de 1300 jornais apenas em Paris no período de cinco anos. Entretanto, quando Bonaparte assume o país, a censura faz a imprensa regredir novamente; dessa forma, em meados de 1800, 13 jornais podiam existir na França. Em Paris, a situação era ainda mais alarmante, com apenas 4 periódicos circulando.

Foi nesse contexto que os sócios Émile de Girardin e Armand Duclap idealizaram o *La Presse*, primeiro jornal a ser vendido em assinaturas. Por causa de um desentendimento, Duclap deixou Girardin para concluir o projeto inicial e se dedicou a um trabalho alternativo: o desenvolvimento do *Le Siècle*, outro periódico nos mesmos moldes do primeiro. Essas publicações reuniam em si as principais características da época: o ideal burguês, a busca do lucro, a necessidade de alcançar o grande público e o interesse crescente desse, agora alfabetizado, na literatura, junto com a sua falta de condições de pagar pelo conteúdo. Com a questão das assinaturas que precisariam ser sustentadas e das grandes tiragens que chegavam a um milhão de exemplares, os empreendedores necessitavam encontrar uma forma de fidelizar os leitores-assinantes para manter o negócio. Nesta necessidade está a origem do folhetim.

2.1 História do folhetim

O primeiro a realizar o projeto é Duclap, no *Le Siècle*, que publica um texto de ficção em um local do jornal denominado *feuilleton*, na primeira página. A data é 5 de agosto de 1836

e a peça é o romance anônimo **El Lazarillo de Tormes**, hoje conhecido como um dos textos fundantes do romance picaresco europeu. Um grande sucesso nos seus dois principais objetivos: a publicação em fatias da história dia após dia no jornal interessou os leitores do periódico a ponto de se tornarem fiéis assinantes daquela publicação e ajudou a construir os lucros dos empresários. Mas o projeto acabou indo muito além do imaginado:

O que nem Girardin nem Ductaq poderiam imaginar é que este tipo de texto viria a se constituir numa espécie de modelo das narrativas que passariam a se publicar neste mesmo espaço em diferentes jornais: mobilidade geográfica e social, episódios de grandes efeitos dramáticos, busca do conhecimento da verdadeira identidade da personagem, etc (HOHLFELDT, 2003, p. 16).

O *feuilleton* – rés-do-chão, em francês – era um espaço do jornal reservado ao entretenimento que tradicionalmente ocupava o rodapé. Como explicam Meyer e Dias (1984, p. 40), era uma “espécie de almanaque integrado ao jornal, dedicado às variedades, miscelâneas, ou às resenhas literárias, dramáticas ou artísticas, genericamente denominado folhetim”. Justamente por terem sido publicados, ao menos inicialmente, neste local é que essas histórias ganharam a denominação oficial primeiramente de romance-folhetim e, mais tarde, apenas folhetim.

A publicação inesperada de Ductaq gerou, é claro, reações de seus concorrentes. O primeiro a querer fazer parte da novidade é, obviamente, Girardin que imediatamente convida o então já famoso Balzac para escrever. A partir daí ele começa a publicar em pedaços um texto inédito do autor, *A Solteirona*. No ano seguinte, um novo periódico chamado *Journal des Débats* também passa a investir nos folhetins e publica uma série de romances populares de Frédéric Soulié denominados *Mémoires Du Diable*. A coletânea, porém, também estava sendo lançada em diversos volumes em livro.

Por isso, é apenas em 1838 que se fala do lançamento definitivo do folhetim. O que marca a data é a publicação do romance **O Capitão Paulo**, de Alexandre Dumas. Dumas, já então romancista e dramaturgo consagrado, “descobre o essencial da técnica de folhetim: mergulha o leitor em plena ação, produz diálogos vivos, personagens tipificados, tem senso de corte de capítulo” (MEYER, p. 60). Esta forma de encarar a escrita de romances é exatamente o que dará a obra de Dumas o *status* de texto inaugural do romance-folhetim, pois é mais ou menos essa definição feita por Meyer que será a base de todas as obras editadas em jornais nas próximas décadas. **O Capitão Paulo** será também o primeiro romance-folhetim traduzido para o português e publicado em jornais brasileiros – mais especificamente, no *Jornal do Comércio* – no mesmo ano de 1838.

O romance, que inaugura de fato aquela que se tornará a maior forma de publicação literária da época, contribuirá ao jornal em que está sendo publicado com uma soma de 5 mil novas assinaturas em apenas três meses. Segundo Meyer (apud BORY, 1966) é aí que tem início o império do folhetim: “a partir de então, não se trata mais, para o romance-folhetim, de trazer ao jornal o prestígio da ficção em troca da força de penetração deste, mas, pelo contrário, é o romance que vai devorar seu veículo” (p. 61). Assim, o folhetim começa a crescer exponencialmente e na década de 1840 ele já se constitui como um gênero específico de romance.

Autores já consagrados literariamente experimentarão o formato, que também dará espaço a novos escritores, que iniciarão suas carreiras – e muitos se consagrarão – com o folhetim. No formato serão publicadas obras como *Os Mistérios de Paris* (1842 – 1843) e *O Judeu Errante* (1844), de Eugène Sue; Dumas, depois de *O Capitão Paulo*, ainda apresenta, no *Journal Des Débats*, *Os Três Mosqueteiros* (1844) e *O Conde de Monte Cristo* (1844); e Balzac também se sustenta até a morte, em 1850, com a escrita de folhetins, publicando *A Solteirona* (1836), assim como a continuação de **Ilusões Perdidas** (1837), *Esplendores e misérias das cortesãs* (1838) em capítulos nos jornais.

A variedade de romances, autores e temas relacionados ao folhetim ao longo dos seus anos de existência torna difícil encaixar os textos na mesma classificação. Para organizar os estudos sobre folhetim e categorizar os diferentes romances de forma a achar os pontos de ligação entre elas, Meyer (1996) dividiu a história do folhetim em três grandes períodos: o primeiro, de 1836 a 1856; o segundo, de 1851 a 1871; e o terceiro, de 1871 a 1914. Tais etapas, segundo a pesquisadora, estão intimamente ligadas ao movimento social francês e as fases de luta pela organização operária. É dela que nos valeremos neste trabalho para possibilitar uma recapitulação histórica dos folhetins.

2.1.1 Primeira fase: o folhetim romântico ou democrático (1836 – 1856)

Neste período, o romance-folhetim adquire suas características fundamentais. Seu suporte é o jornal e, por isso, ele deve possuir atualidade em seus temas; divulgado na sequência diária do rodapé do jornal, exige rapidez de escrita mas, ao mesmo tempo sujeição à vontade popular que interfere de maneira direta no desenvolvimento do próprio enterido, exigindo por vezes o retorno de alguma personagem ou não valorizando determinada figura para a qual o romancista havia reservado um papel de maior significação narrativa (HOHLFELDT, 2003, p. 40)

Com a miséria rural que obriga a migração do homem do campo para a cidade, local onde se torna trabalhador em fábricas, fruto da Revolução Industrial do século XVIII, a situação das grandes – e das nem tão grandes – cidades francesas não é das melhores, como descreve Meyer:

Miséria operária, loucura operária, suicídio operário nascidos da fome e do desespero. Tentativas de organização incessantemente desbaratadas e recomeçadas, incessantes revoltas operárias em Lyon (*Canuts*), em Paris (*rue Trasonain*) e em outras pequenas cidades (MEYER, 1996, p. 66).

É tendo em vista essa situação que, para a autora, apesar da invenção do folhetim remeter a Dumas, o grande expoente desta primeira fase iniciada em 1836 é Eugène Sue e o seu *Os Mistérios de Paris*, romance publicado no *Journal des Débats* de 19 de junho de 1842 a 15 de outubro de 1843. Isso porque, enquanto Dumas se concentra nos romances históricos em que, como descreve Meyer (1996, p. 67), “cavouca segredos de alcova e mexericos de outros tempos, ressucita espadachins e suas bravatas, ministros, rainhas” com *Os Três Mosqueteiros* e *O Conde de Monte Cristo*, Sue – menos conhecido hoje – desemboca na vertente contemporânea e realista do folhetim.

Sue já é um romancista renomado quando, precisando de dinheiro, inicia na vida de folhetinista em 1838 com o romance *Arthur*. A este seguem-se *Godolphin arabian*, no mesmo ano, e *Mathilde, mémoires d'une jeune femme* (1840-41), que narra uma história durante a Revolução de Julho.

A inspiração para *Os Mistérios de Paris* vem logo após, com a junção de dicas de dois amigos. Como teste, Sue escreve um quadro para o *Journal des Débats* no qual faz um retrato das classes mais baixas de Paris. O editor do periódico pede que o autor não continue a história no jornal por não acreditar que o tema agrade aos leitores; o que ele não imaginava naquele momento, no entanto, é a popularidade que o texto ganharia entre as classes retratadas, que escrevem ao *Journal des Débats* clamando pela continuação. Eugène Sue, oriundo de uma família francesa abastada, então se veste de operário e sai pelos bairros mais pobres de Paris para escrever a introdução de sua história. “Assim começa a aventura “exótica”. O lugar é Paris. Os personagens, os selvagens, são aqueles que vestem *blouse*, ou seja, as classes populares francesas” (MEYER, 1996, p. 75). Então, nascem *Os Mistérios de Paris*, em que

Sue imagina um misterioso protagonista que, fantasiado de artesão, passeia pelos bairros miseráveis de Paris (...) a fim de praticar O BEM. O acaso (...) leva o misterioso protagonista a se embrenhar num caso específico, o qual, evidentemente (...) puxará dezenas de outros no arrastão (MEYER, 1996, p. 75).

As camadas populares, é claro, se identificam – no que Eco (1991) chama de estrutura da consolação – com personagens como o criminoso arrependido, a pecadora pura e, ainda mais, com o protagonista, o artesão que acaba se revelando herói; todos eles inseridos em um cenário de pobreza, sofrimento e más condições, os mesmos em que muitos leitores vivem. A partir daí, eles não querem apenas conhecer a história, mas opinar sobre, contribuir para sua construção e, mais ainda, fazer parte, torná-la um aspecto de sua realidade.

Os gabinetes de leitura que locam as cópias do *Journal des Debats* a dez tostões a cada meia-hora, os analfabetos a pedirem que lhes leiam os capítulos do romance a eruditos porteiros, doentes que não morrem à espera do fim da história, o Presidente do Conselho tomado de acessos de cólera quando o capítulo não sai, os jogos-da-glória inspirados nos Mistérios, as rosas do *Jardin des Plantes* batizadas com os nomes de Rigolette e Fleur-de-Marie, quadrilhas e canções inspiradas na Goualeuse e no Chourineur, apelos desesperados, como alias o romance folhetim já conhece e ainda conhecerá (“faça o Chourineur voltar da Argélia! Não deixe morrer Fleur-de-Marie!”), o Abade Damourette que funda um asilo de órfãos inspirado pelas páginas do romance, o Conde de Portalis que preside à instituição de uma colônia agrícola tendo por modelo a granja de Bouqueval descrita na terceira parte, condessas russas que se sujeitam a longas viagens para conseguirem uma relíquia de seu ídolo (...). (ECO, 1991, p. 44-45)

Com o fim da publicação do romance, há uma enorme comoção dos leitores, que participaram da história o tempo todo através de cartas, e Rodolfo, o heroico personagem principal, torna-se um mito.

Nesta época, já estão começando a ocorrer manifestações e levantes que se transformarão na Revolução de 1848, com a Comuna de Paris e o massacre dos revolucionários, e, logo depois, no golpe do 18 Brumário de Luís Bonaparte em 1850, quando a imprensa novamente volta a sofrer com a censura que passa a taxar a publicação de folhetins. Os romances, que eram publicados por todos os periódicos por serem uma fonte de renda garantida, agora já passam a não compensar mais. Segundo Meyer (1996), é daqui que data o fim do folhetim romântico, assim como a morte ou a ruína de seus idealizadores: Balzac morre em 1850, Dumas está arruinado e Sue parte para o exílio. O romance-folhetim romântico, possível apenas com as transformações fruto dos ideais da Revolução Francesa, finda com o início de um novo Império. Não é, entretanto, o fim do folhetim.

2.1.2 Segunda fase: as aventuras de Rocambole e seus discípulos (1851 – 1871)

Em 1851, o folhetim é retomado com restrições de Bonaparte, que exige o esvaziamento de qualquer conteúdo social. É nesta fase que o romance folhetim começa a se delinear com as

características que se tornaram marcantes no imaginário popular, englobando o romance que relata o cotidiano, o *fait divers*, e também “folhetins eróticos, exóticos, históricos, macabros, de mulheres fatais” (MEYER, 1996, p. 95). Aqui, mesmo com a censura e as tentativas de impedir a sua ressurreição, o folhetim já pode ser considerado o principal modo de publicação de romances. É nesta época que é publicado *Madame Bovary*, de Flaubert. Primeiro divulgado em 1856 na *Révue de Paris* e, no ano seguinte, enfim editado para ser publicado em capítulos no *Lé Siécle*.

É, no entanto, outro personagem que não Emma Bovary que consegue ser capaz de representar essa nova situação em que se encontra o folhetim: Rocambole, de Terrail, cujo início das aventuras também data de 1857. Sobre ele:

Rocambole – moleque de Paris, discípulo do conde Andréa, sueco visconde de Chambrol, sir Arthur, britânico, continuador de Andréa, condenado às Gales, fugitivo, ligado à polícia por “redenção”, lutando para as hostes do bem com artimanhas e ajuda da pior ralé, prestando serviços a marajás hindus em luta contra a opressão do Império Britânico e entregando outros lutadores pela mesma causa ao almirantado, confundindo o bem com a extorsão e a devolução da herança a seus donos certos, arquitetando fugas sensacionais, caindo nas mesmas ingênuas armadilhas, louro, moreno, rubicundo, esbelto (notívago andarilho de Paris, inspirador de Maldoror, mas sempre possuidor de um olhar magnético), Rocambole é tudo isso, a perfeita consubstanciação da água com o azeite. Produto híbrido, mesclado e sujo. Trapaceiro herói do reino da trapaça (MEYER, 1996, p. 106).

Ao mesmo tempo, os romances populares da época começaram a ser publicados de outras formas que passam a concorrer com os jornais. Entre as mais populares, estão a *livraison* e os jornais-romances, ambos tendo como seu carro chefe a questão da acessibilidade – monetária – a todos. A primeira data de meados de 1850 e sua invenção é, inclusive, atribuída a Balzac, entre outros editores. A fórmula, muito parecida nesta questão com a literatura de cordel que o folhetim viera substituir, vem tomar o lugar da edição por subscrição com seus volumes de oito a dezesseis páginas que ainda traziam gravuras. A publicação em *livraison* acabou caracterizando a forma de divulgação de romances populares não só pela França, mas no mundo inteiro. Os jornais-romances, por outro lado, são na realidade jornais ilustrados dedicados a assuntos mais, diga-se, mundanos que os jornais diários: “Continham um pouco de tudo, relatos de viagem, crônicas, histórias, economia doméstica e principalmente romance, melhor dizendo, romances (...)” (MEYER, 1996, p. 97).

Estas novas formas de publicação irão ser também uma forma de concorrência ao folhetim nos próximos anos, o que exigirá algumas modificações para garantir a continuidade de sua existência. Um dos principais periódicos inventados na época têm exatamente a base dos

jornais-romances; é o *Le Petit Journal*, de Moise Polydore Millaud, cujo primeiro número sai em 1863.

O protótipo é sinônimo de toda a chamada *petit presse*, sem pretensões políticas ou literárias, visando as novas camadas sociais que aderiram à leitura e ao prazer de um novo romanesco multiplicado pelas folhas baratas e rapidamente divulgadas. Porque Millaud não só inventa um novo gênero jornalístico como também um sistema de distribuição nacional rápido e eficiente (MEYER, 1996, p. 97).

Na ordem do conteúdo, o que tomará conta dessas publicações é o *fait divers*¹², pequenas notícias reais – preferencialmente bizarras e/ou escandalosas – contadas de forma romanceada para o divertimento do público. É aqui que as linhas entre ficção e realidade, já borradas pela publicação dos folhetins nos jornais, são totalmente ultrapassadas. Nota-se isso porque, enquanto o romance-folhetim era considerado “o romance da vida”, ao *fait divers* foi dado o título de “a vida romanceada”. O que acontece aqui é uma necessidade de mudança drástica nos folhetins, que passará a ocorrer principalmente a partir de 1970.

2.1.3 Terceira fase: os dramas da vida e o fim do folhetim (1871 – 1914)

Este é o momento em que tudo muda: com a Terceira República, não há mais censura e a imprensa pode voltar a funcionar, com novos jornais diários assim como revistas ilustradas ganhando novamente espaço no país. É a *Belle Époque* e esta última etapa do folhetim corresponde aos seus anos de duração, seu otimismo e a possibilidade das artes – aqui nos interessamos especificamente pela literatura – se expandirem cada vez mais.

¹² O termo designa o que hoje classificamos como notícias sensacionalistas, uma categoria que narra fatos de pouca importância de modo geral, mas que carregam em si temas dramáticos de apelo popular cuja narração remete à contação de uma história ficcional. Para Barthes (1971), a principal característica do *fait divers* é que ele é “uma informação total, ou mais exatamente, imanente; ele contém em si todo seu saber: não é necessário conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*; ele não remete a nada mais, além dele mesmo” (BARTHES, 1971, p.189). Ou seja, não são situações complexas cujas resoluções precisem ser acompanhadas, e, sim, casos menores sem muito valor de notícia. Por isso, Barthes (1971) chama os artigos de crônicas desta seção como os inclassificáveis da informação. Dentre as temáticas do *fait divers* estão assassinatos, suicídios, acidentes curiosos, catástrofes naturais, monstros, personagens fora do comum, manifestações paranormais, etc.: sempre questões que envolvem confusão e a transgressão de alguma ordem natural ou norma. Além da questão curiosa, a popularidade do *fait divers* entre os leitores de periódicos está na proximidade das narrativas contadas com o leitor. As histórias veiculadas não são de interesse internacional, mas se passam no cotidiano da população comum, o que dá uma ilusão de proximidade. A isso, juntam-se questões narrativas como a acumulação de detalhes, as entrevistas, fotografias e confidências dos personagens da história. É como se o *fait divers* fosse o folhetim da vida real.

Ao lado do *fait divers*, diversas outras formas de publicação vinham sendo inventadas e ganhavam notoriedade nos últimos anos, assombrando a hegemonia do folhetim. A partir da década de 1870, então, ele passa a ganhar novas fórmulas e os autores começam a apostar em romances mais verossímeis, mais próximos do real – características estas também pertencentes ao naturalismo¹³ vigente na época. Essa verossimilitude era inclusive a única linha que ligava os folhetins da época, pois ele passa a se especializar, com o intuito de atender públicos específicos, diferenciados. O folhetim da terceira fase está presente nas mais diferentes publicações, seja em questão de público, tiragem ou ideologia. Os locais em que eram publicados já não eram mais os jornais burgueses clássicos, mas periódicos de nicho – sejam religiosos, políticos ou culturais. O que não muda, apesar de todas essas diferenças, é o fato de que o folhetim ainda guarda em si um ponto principal: a sua face popular, o desejo de agradar a todos; vontade essa que Eco (1987; 1991) nomeia de estrutura da consolação e se trata de uma tentativa de provar ao leitor que uma situação dramática pode ser resolvida sem que ocorra uma mudança de fato na forma como o romance (e, conseqüentemente, a vida) está estruturado. Ou seja, nas diversas reviravoltas e dramas vividos pelo personagem tudo que muda, na verdade, muda para continuar igual, para voltar àquela situação pacífica em que todos se encontravam no início. Uma das formas de se demonstrar isso está na temática:

Esse tipo de romance faz apelo à lágrimas e à emoção. Em geral, trata-se do drama enfrentado por uma mulher seduzida, enganada ou violada e que deverá lutar, às vezes ao longo de anos, até conseguir comprovar sua inocência ou redimir-se de seu eventual erro (HOHLFELDT, 2003, p. 43).

Segundo Meyer (1996), no entanto, é preciso que sejam apontados alguns elementos gerais diferenciadores do gênero, de acordo com a publicação em que se encontra e, conseqüentemente, o jornal a que se destina. Seriam dois os principais: título e tamanho. Apesar

¹³ Nestes anos, entre 1870 e 1880, diversos movimentos de ideias começaram a se manifestar pela Europa e pelo mundo, como explica Cândido (1999). Na filosofia, iniciou-se o desenvolvimento de um maior espírito crítico e interesse em analisar de normais formas a sociedade, a política e a cultura da época. A inspiração veio principalmente de dois lados: a teoria evolucionista de Darwin e o positivismo de Augusto Comte. “Foi de fato uma transformação cheia de modernidade, que pôs em cheque o idealismo romântico e as explicações religiosas, (...) propondo explicações científicas e interpretações de cunho relativista e comparativo” (CÂNDIDO, 1999). Foi da reunião destas ideias que, na literatura, surgiu o Naturalismo, em contrapartida ao movimento romântico. Segundo a escola naturalista, cujos escritos se baseiam na observação fiel da realidade e na experiência, as ações do indivíduo são determinadas, principalmente, pelo ambiente em que estão inseridos. Nesses romances, a personalidade dos personagens é retratada por seus instintos e questões como a violência e o erotismo ganham destaque nas narrativas. O idealizador e principal nome do movimento foi Émile Zola, cujo livro **O romance experimental** (1880) é considerado praticamente um manifesto literário do movimento.

da fórmula generalista, parece que as categorias conseguem construir um panorama geral do folhetim da época. Quanto ao título, a questão é simples, quando esse é o nome do personagem principal da história, é destinado às camadas populares – e, como Meyer acrescenta, às mulheres de todas as idades e classes sociais. Isso acontece, pois esses títulos normalmente indicam a ação centrada em torno de um herói e todos os dramas e obstáculos que precisa superar para chegar ao objetivo final. O segundo ponto diferenciador é o tamanho e, ao contrário do que se pode ter em uma impressão inicial, os públicos mais “sérios” preferiam uma narrativa mais curta, pois essa se aproximaria da narrativa legítima do romance, com uma estrutura mais ágil, de mais fácil memorização. As narrativas breves, ao mesmo tempo, normalmente traziam temas exóticos, aventuras policiais e eram preferidas pelos leitores masculinos. Já o texto mais longo, além da técnica mais grosseira e da narrativa menos consistente, privilegiava as histórias sentimentais – era o “romance de vítima”.

Porém, nessa época, era o naturalismo que dominava o estilo dos romances e os folhetins não deixaram de acompanhar as tendências. O próprio Emilé Zola, além de colaborar com o *Petit Journal*, publicou o folhetim *Os mistérios de Marselha* (1867), no *Messenger de Provence*.

O romance-folhetim era então a grande narrativa dos “dramas da vida” (...). Ele imita a vida, que por sua vez imita o folhetim, se atentarmos para os temas recorrentes do *fait divers*, ambos ilustrados com figuras quase intercambiáveis no seu gosto pelos episódios sanguinolentos e espetaculares (mulher cortada em pedacinhos, outra atirada pela janela, flagrada em pleno voo, o assassino apontando com o revólver, etc.), não se sabendo onde começa um e termina o outro (MEYER, 1996, p. 232).

Para dar ainda mais veracidade a tais cenas, o folhetim começa a buscar no teatro uma forma de representar suas histórias. A busca pela arte, é verdade, tem em vista seu caráter “natural” que se aproximaria mais das descrições feitas textualmente. É, porém, no cinema que o folhetim vai encontrar o seu futuro e a garantia da sobrevivência que, como veremos adiante, é sustentada até hoje por diferentes meios.

Nos anos finais do século XIX, os folhetins já não se sustentavam da mesma forma que nos anos de 1840. Os romances em livros haviam se tornado razoavelmente acessíveis e mais interessantes para a população do que a espera pelo próximo capítulo nos jornais e, finalmente, com o estouro da I Guerra Mundial, os folhetins acabaram por perder totalmente, ao menos na Europa, o seu espaço privilegiado nos periódicos. A forma por eles inventada de contar histórias, entretanto, não chegou ao fim em 1914.

2.1.4 Sobre o que acontece a partir do fim

Comum às três fases do folhetim é a habilidade da carpintaria cada vez mais aperfeiçoada, chamariz sempre amado por seu público e deixando sempre transparecer, [apesar de todas as suas ambiguidades, sua ideologia e as diferenças que não permitem falar do folhetim como um bloco homogêneo], a verdade daqueles que são, ao mesmo tempo, seus destinatários mais visados e os sujeitos da ação romanesca (MEYER E DIAS, 1984, p. 41).

No momento em que o folhetim chega ao seu fim, ao menos na Europa, em 1914 – data que coincide com o início da I Guerra Mundial –, já é possível ver que o seu formato deixará marcas não apenas na literatura, para sempre mudada pela noção capitular inserida por ele na escrita de romances, mas em outros meios que começam a surgir, mas ainda estão por vir. O próprio cinema que ainda dava seus primeiros passos na época escolheu alguns romances-folhetim clássicos como as primeiras adaptações feitas da literatura para os filmes.

É com a popularização do rádio que se marca o final do reinado do impresso. Em um mundo com ainda altas taxas de analfabetismo, o formato oral do rádio aproximava-se muito mais da população em geral, que já não precisava reunir-se em grupos de leitura para escutar as histórias escritas. Essa característica popular, é claro, exigiu que a programação também o fosse: surgiram, assim as radionovelas. Com curtos capítulos diários, elas eram verdadeiros folhetins representados oralmente para os ouvintes. De acordo com Fadul (1984), o rádio – ao lado do cinema e da televisão – ampliou o conceito de literatura, dando uma nova vida à ela, que passa a adquirir outra função social, diferenciado-se daquela que tinha no formato impresso.

Antes de chegarmos especificamente à relação entre folhetim e radionovela, vale lembrar outras formas de trazer ficção para o rádio, no que se destacam, em primeiro lugar ainda na Europa, os dramas radiofônicos escritos por Benjamin entre 1931 e 1933 e as adaptações que Brecht elaborou de suas próprias peças para o rádio. Na América Latina, o que foi denominado radioteatro teve muita força na Argentina, como destaca Barbero (2003), pois o público do rádio era exatamente aquele que se interessava pelo teatro popular, o *circo criollo*. As suas características mais marcantes são uma mistura entre a comicidade circense e o drama popular e a relação próxima com o público, o que também, pode-se dizer, definia de certa forma o folhetim.

Já a radionovela encontra no Brasil, principalmente entre os anos de 1940 e 1950, um grande espaço para se desenvolver, pegando emprestados textos já clássicos, assim como romances-folhetim e adaptando-os para a forma oral. Cada vez mais populares, as radionovelas foram ganhando seus próprios textos, os quais, à imagem dos romances impressos, eram acompanhados apaixonadamente pelos ouvintes, como explica Fadul (1984). Dentre os

exemplos mais marcantes, está a radionovela *O Direito de Nascer*, que começou a ser veiculada em 1951 e ficou três anos no ar, com um total de 314 capítulos, tornando-se o maior fenômeno de audiência entre as narrativas do tipo. Apesar de ainda terem sido encontradas nas rádios brasileiras até o fim dos anos 1980, a derrocada da produção de radionovelas iniciou na década de 1960, principalmente por causa da televisão, que passou a receber a verba publicitária que antes era dedicada ao rádio, e de outras formas de entretenimento que foram surgindo com ela e tornando-se mais interessantes aos espectadores, deixando para o rádio uma posição mais importante como veiculador de notícias.

Como uma revolução no impresso, as fotonovelas surgem com o fim da Guerra, originárias diretamente do cinema (e indiretamente da literatura). Tal formato, que dá origem às histórias em quadrinhos contemporâneas, é criado a partir da quadrinização de fotogramas diversos para contar uma história: foto após foto a trama se desenvolve. A aproximação aqui vem também do suporte: as fotonovelas eram publicadas em capítulos nas revistas semanais, nas quais havia uma seção especial dedicada a elas. Originárias do século XX – mais especificamente, 1947, na Itália –, em questões narrativas e de tamanho elas ganhavam a influência do romance moderno, como destacam Buitoni (1984) e Habert (1974). Ainda assim, fica difícil negar que estes tenham derivado das produções de 1800.

Quando se fala em televisão, as influências dos folhetins não poderiam estar mais visíveis, não importando se a transmissão é diária (caso das telenovelas) ou semanal (como as séries televisivas). Cada uma tem sua faixa de horário específica para ir ao ar, a qual não pode diminuir nem expandir. A duração limitada, a importância da opinião (audiência) do público, as tramas complexas e cheias de personagens secundários com seus próprios dramas e obstáculos... enfim, deixemos as características dos folhetins como gênero – a maioria das quais também podem ser aplicadas às telenovelas e séries televisivas – para mais tarde. O fato é que, talvez, mesmo com suportes tão diferentes, estas sejam as formas contemporâneas de ficção que mais se aproximam dos romances-folhetim do século XIX.

Mais ainda que as séries, são as telenovelas – ou, apenas novelas, como são designadas popularmente – que herdaram suas características principais das radionovelas e, conseqüentemente, dos folhetins, como explica Averbuck (1984).

Ao veicular uma mensagem visual, dispensando o texto impresso, a telenovela passa a atingir também um imenso público que não lê ou lê mal. Este público não atendido pelo livro – para ele inacessível e difícil – encontra na televisão evasão para esse “desejo de ficção (...). A televisão passa a ser a grande narradora para um público amplo, ávido de emoções, fantasia e diversão (AVERBUCK, 1984, p. 187).

Barbero (2003) lembra que a telenovela é uma criação latino-americana que, à imagem do melodrama e ao contrário da maioria dos formatos a que temos acesso, só depois foi exportada para a Europa e para os Estados Unidos. O autor destaca características que as aproximam do melodrama e das quais também podemos nos utilizar para destacar sua relação com o folhetim. Em primeiro lugar, pela questão de contar a alguém, que implica a “presença constante do narrador, estabelecendo dia após dia a continuidade dramática” (BARBERO, 2003, p. 319). Tal importância vem estabelecer outras questões, como a abertura indefinida da narrativa, pois, apesar de sabermos o seu início, não podemos adivinhar quando irá acabar, assim como a sua aproximação com a realidade. Principalmente esse último ponto borra a linha entre narrativa e vida, entre ficção e vida real, criando “uma outra experiência literária que se mantém aberta a reações, desejos e motivações do público” (BARBERO, 2003, p. 319).

Principalmente devido à temática e aos objetivos deste trabalho, não parece cabível que se faça uma diferenciação entre alta (erudita) e baixa (popular) cultura ou qualquer outro julgamento de valor sobre os folhetins e todas as suas derivações. O que, no entanto, faz-se necessário destacar é a inegável influência destes na criação ficcional como vemos hoje.

A invenção de Dumas e Sue vai se transformar numa receita de cozinha reproduzida por centenas de autores. É importante acentuar aqui, a nova conceituação do termo folhetim, que passa, a partir desse momento, a designar também o novo modo de publicação de romance. Praticamente toda a ficção em prosa da época passa a ser publicada em folhetim para então, depois, conforme o sucesso obtido, sair em volume. É um “modo” de publicação que será também o de Alencar, de Macedo, de Machado, sem que, no entanto, tais romances sejam forçosamente romances-folhetim, confusão que será muitas vezes praticada (MEYER E DIAS, 1984, p. 39).

2.2 Folhetim no Brasil

O folhetim chega ao Brasil com a característica de obra importada, não diferente de como chegavam os romances na sua forma clássica. Aqui também, como na França, *O Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, é o primeiro a ser publicado no mesmo ano de 1838. A publicação era responsabilidade do *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro.

A popularidade, apesar de não cobrir as despesas do periódico, é relativamente grande e o *Jornal do Comércio* continua apostando na publicação de romances franceses clássicos, que iam sendo traduzidos diariamente para permitir sua publicação em fatias. É apenas em 1844

que a situação muda, se moderniza. Primeiro, com o início da publicação de *Os Mistérios de Paris*, que havia sido encerrado na França no ano anterior; depois, com o lançamento do primeiro romance-folhetim brasileiro: *A Moreninha*, de Joaquim Manuel Macedo.

A obra acabou sendo muito mais que apenas um texto romântico, transformando-se em um retrato quase perfeito da sociedade da época, principalmente da vida social das camadas mais altas e, aos poucos da burguesia emergente, do Rio de Janeiro do século XIX. O romance – que narra a história de amor entre Augusto e Carolina, é cheio de obstáculos, ilusões e dramas cotidianos, os quais guiam, é claro, para um final feliz – é o primeiro de uma série de obras as quais se utilizam de temáticas e procedimentos narrativos relativamente parecidos, que acabaram por definir a literatura brasileira da época, como destaca Cândido (1999). A partir de então,

os leitores multiplicaram-se num país ainda analfabeto, e a influência sobre os que tornar-se-iam os primeiros escritores do país seria plenamente reconhecida, bastando citar José de Alencar. Por seu lado, os escritores surgidos na maré do Romantismo brasileiro utilizariam o mesmo princípio para a divulgação de suas obras, e a circulação dos romances no Brasil, através dos jornais, permaneceria até meados do século XX, fazendo com que não apenas os textos românticos quanto os autores das tendências que se seguiriam, especialmente o Realismo e o Naturalismo, adotassem o mesmo tipo de veiculação (HOHFELDT, 2003, p. 20).

Em um país já tradicional na literatura, mesmo em 1800, como a França, o folhetim pode dar-se ao luxo de ser uma nova invenção, com diversos autores explorando os mesmos temas incansavelmente sem, porém, se repetir. No Brasil, por outro lado, como mostra a descrição acima, a produção literária ainda dava seus primeiros passos e surgiam aos poucos os primeiros autores. Assim, o folhetim foi menos uma forma de inovação do que vinha sendo feito do que um molde em que os textos deveriam se encaixar para que fossem divulgados pelos periódicos. Os diferentes estilos que eram encontrados eram menos fases do folhetim do que fases do romance estampadas no folhetim.

Vale aqui destacar a situação política do Brasil na época: em 1822, havia sido proclamada a independência por D. Pedro I, o qual logo partira para Portugal, deixando o país sob a supervisão de uma regência, enquanto D. Pedro II, com apenas cinco anos, ainda não possuía condições de governar. Ainda um país escravista, concentrado no litoral e com a grande maioria da população analfabeta, o Brasil passou por diversas disputas internacionais e conflitos internos durante a regência e o segundo reinado.

Após o experimento no *Jornal do Comércio*, todos os jornais da corte – e, aos poucos, também os das províncias – passaram a publicar folhetins. Macedo dá início, mas é José de Alencar que se torna o grande expoente do folhetim no Brasil. O autor publicou seus três

primeiros romances – **Cinco Minutos** (1856), **A Viuvinha** (1857) e **O Guarani** (1857) – em folhetim, porém mesmo seus romances mais tardios, como **Lucíola** (1862), **Iracema** (1865) e **Senhora** (1875), carregam em si fortes características do gênero. Também publicaram em folhetim Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Manuel Antônio Almeida e Lima Barreto, apenas para citar alguns exemplos de escritores cuja obra é importante até hoje. Ao mesmo tempo, a tradução de folhetins franceses continuava sendo relevante para o sustento dos periódicos. Em um país com uma população tão escassa para suas medidas como o Brasil oitocentista, os jornais diários também não possuíam grande circulação, porém, a situação dos livros tradicionais era ainda pior. Assim, como na França, aqui também foram criadas publicações destinadas exclusivamente ao entretenimento, com bastante destaque, é claro, para o folhetim.

Os romances-folhetim foram no Brasil não apenas um marco para o desenvolvimento de uma literatura nacional, como, ainda mais importante, influenciaram na formação de um caráter e de uma identidade nacional, como apontado por Meyer (1996). A literatura e a cultura se utilizavam de modelos pré-construídos na Europa, adaptando-os para o nosso cotidiano e possibilitando a construção de um estilo de vida – é verdade, completamente emprestado de outros países – que pela primeira vez pode-se chamar de brasileiro. Surgia, então, uma vida cultural no país, principalmente no Rio de Janeiro e os autores brasileiros adaptavam as velhas histórias de piratas, princesas, castelos para personagens existentes no cotidiano da corte brasileira os mitos que formam a nossa história. Dentre esses personagens que ganharam o protagonismo, a mais importante é, com certeza, a figura do índio.

A popularidade do folhetim cresceu de tal forma – dentro, é claro, dos limites da população – que alguns periódicos chegavam a publicar mais de uma história por rodapé. A queda nessa febre, porém, ocorreu de forma mais rápida que na Europa – apesar de ter durado alguns anos a mais, sendo possível folhetins serem encontrados em jornais brasileiros em abundância até mais ou menos 1922. Após essa data, houve outras tentativas isoladas de publicar folhetins nos jornais brasileiros notadamente com diversas publicações de Nelson Rodrigues, na década de 1950. Já nos anos 2000, no Rio Grande do Sul, o *Correio do Povo* publicou uma história escrita por Tailor Diniz durante todos os dias da Feira do Livro de Porto Alegre, em 2008, e a *Zero Hora* veiculou 51 capítulos de uma trama desenvolvida por Tabajara Ruas, em 2012, contando sobre a participação do Brasil na II Guerra Mundial. Todas elas, porém, bem sucedidas ou não, não podem ser comparadas ao estouro do folhetim no final do século XIX.

Antes mesmo de 1900, o espaço dedicado aos folhetins foi sendo diminuído aos poucos, dando espaço a uma imprensa cada vez mais rápida e noticiosa. As histórias nessa época

publicadas não eram de autores brasileiros, já que estes, desde o meio do século já preferiam publicar muitas de suas obras em livro. Nos jornais, os textos que sobreviviam eram os tradicionais romances-folhetim europeus, não só franceses, apesar de serem maioria, mas também ingleses e russos, por exemplo.

Apesar da I Guerra Mundial não afetar o Brasil de forma tão direta e intensa quanto o fez com os países europeus onde nasceu, o estouro do conflito envolveu todos os países do globo no momento em que exigiu uma tomada de posicionamento e uma mudança da organização política dos locais, além, é claro, do Brasil ter sido afetado na questão da importação de alimentos para a Europa. Não apenas isso como, desde a Revolução Russa, o país também passou a ser foco de levantes internos. Entretanto, a última e talvez mais importante questão para o fim dos folhetins nos jornais brasileiros tenha sido a revolução estética influenciada pelas vanguardas artísticas que resultou no Modernismo de 1922, com uma tentativa de romper com toda a criação que não fosse totalmente brasileira.

2.3 Estratégias de comunicabilidade dos folhetins

Folhetim, primeiro tipo de texto escrito no formato popular de massa. Fenômeno cultural muito mais que literário, o *folhetim* conforma um espaço privilegiado para estudar a emergência não só de um *meio* de comunicação *dirigido* às massas, mas também de um novo *modo* de comunicação *entre* as classes (BARBERO, 2003, p. 182)

A partir desta retomada histórica da vida do folhetim, pode-se notar que o formato traz em si muitas características únicas cuja análise irá defini-lo de acordo com suas estratégias de comunicabilidade. Neste subcapítulo, recorreu-se novamente aos estudos de Barbero (2003), Eco (1994), Hohlfeldt (2003) e Meyer (1996) para que fossem encontrados aspectos definidores dos folhetins como gênero. As nomenclaturas da categorização aqui feita foram pensadas pela autora como as mais importantes e relevantes para o trabalho a partir de aspectos destacados por esses quatro autores.

É necessário lembrar que, neste trabalho, o estudo do folhetim serve como base para uma categorização e análise de aspectos definidores das *fanfictions*, as quais constituem o objeto desta pesquisa. Desta forma, tais categorias também aparecerão em um subcapítulo equivalente a este quando se estiver definindo as *fanfictions*, tornando assim esta análise um estudo comparativo. Desse modo, as categorias foram separadas em tópicos:

a) **Divisão em capítulos:** talvez esta seja a verdadeira característica definidora dos folhetins. As histórias eram publicadas em capítulos diários, semanais, quinzenais ou mensais

em espaços exclusivos dedicados a eles em jornais e revistas. Em primeiro lugar, pode ser destacado o local de publicação, muito mais difundido e acessível (tanto na questão de onde poderia ser encontrado quanto em relação a preços) do que o livro na sua forma original. Aqui explica-se em parte o público do folhetim, que será melhor tratado logo adiante. Já a publicação a partir de capítulos separados que compõem a narrativa irá exigir que sejam criados novos modos de narrar a história, visto que ela depende da vontade dos leitores de continuar acompanhando-a edição após edição.

b) Objetivo comercial: é necessário ter em mente que o romance-folhetim apenas foi inserido nos jornais na época com um objetivo claramente comercial – auxiliar no crescimento das vendas. Do mesmo modo, os escritores encaravam a produção de folhetins como sustento, pois era uma forma de receberem por seu trabalho, o que era incerto na publicação formal de livros. Tais aspectos influenciaram de forma muito clara em aspectos narrativos dos romances, especialmente no que concerne ao tamanho deles. Em um primeiro momento, os autores eram pagos por linha escrita, o que fez personalidades como Dumas se utilizarem de aspectos estilísticos como frases muito curtas e uma quantidade imensa de diálogos, o que tornava o texto bastante longo, mas muito rápido.¹⁴ Mesmo no momento em que os empresários notaram o que vinha sendo feito e a forma de pagamento foi mudada, ainda havia um interesse de ambos os lados de alongar as histórias, principalmente quando elas eram muito populares, pois quanto mais edições saíssem com aquele folhetim, mais lucro eles teriam. Assim, ao lado do constante suspense, as narrativas também se tornaram bastante extensas, com diversos “núcleos” e cada vez mais questões a serem resolvidas.

c) Suspense: a forma de publicação e o objetivo comercial destes romances são dois exemplos que características definidoras dos formatos que os folhetins iriam tomar. Da publicação periódica em jornais, destaca-se a organização capitular, em que cada parte do capítulo contém dentro de si uma história com início, meio e um fim que objetiva prender atenção e a curiosidade do leitor para próximo capítulo. Tal suspense exigido ao final de cada episódio é necessário tanto para chamar a atenção do leitor que está tendo o primeiro contato com a narrativa quanto sustentar o interesse e surpreender aqueles que já o vêm acompanhando há meses. Eco (1994) destaca que, apesar de serem usados em abundância e facilmente reconhecidos nos folhetins, a emissão de sinais de suspense é uma característica de todos os

¹⁴ Eco (1994) reflete sobre esse aspecto “estilístico” de Dumas, comentando que, antes dele, o diálogo costumava ser “o maior exemplo de perfeita congruência entre o tempo da história e o tempo do discurso” (ECO, 1994). Porém, com a forma que Dumas encontrou de aumentar seu ganho acrescentando linhas à narrativa, seus diálogos dão a impressão de durarem muito mais do que uma conversa real.

textos de ficção: “O processo de fazer previsões constitui um aspecto emocional necessário da leitura que coloca em jogo esperanças e medos, bem como a tensão resultada de nossa identificação com o destino das personagens” (ECO, 1994, p. 58).

A atividade de criação do folhetim pode ser melhor explicada da seguinte forma:

Processo de escritura enquanto um processo de *enunciação no âmbito de um meio de comunicação*, que não tem a estrutura fechada do livro, e sim a estrutura aberta do jornal ou dos fascículos de entrega semanal, que por sua vez implica um *modo de escrever* marcado pela dupla exterioridade da periodicidade e da pressão salarial, e que remete (responde) a um *modo de leitura* que rompe o isolamento e a distância do escritor e o situa no espaço de uma interpelação permanente por parte dos leitores (BARBERO, 2003, p. 185).

d) Reviravoltas: muito próximas da característica anterior, suspense, as reviravoltas tinham dois objetivos importantes: prender o interesse o leitor e alongar a trama, ambos pensando, é claro, no objetivo comercial de lucrar o máximo possível com apenas uma história. O alongamento é uma consequência direta da mudança no enredo que a reviravolta cria: ao mudar radicalmente uma situação em que os personagens se encontravam, é necessário que sejam feitas novas explicações, sejam criadas novas formas de dar continuidade à história. Ao mesmo tempo, a vontade do leitor de continuar lendo é extremamente importante, pois é o seu interesse que sustentará que o texto siga sendo publicado. Quando os leitores não aprovam determinado enredo, o jornal devia procurar um novo texto para substituir aquele – e podemos lembrar aqui do caso de *A Solteirona*, de Balzac, que foi interrompida porque o público considerou sua temática inapropriada e desagradável, deixando de ler o folhetim – ou o autor poderia utilizar-se do recurso da reviravolta para transformar a história e mudar seu rumo.

e) Personagens secundários: Hohlfeldt (2003) destaca a grande utilização de personagens secundários nos folhetins como um outro recurso marcante utilizado pelos autores. Os motivos são, ainda, o alongamento do texto e o aprofundamento da relação com o leitor. Quanto mais personagens são criados, mais histórias a serem contadas surgem e, conseqüentemente, surgem novas possibilidades de tramas a serem exploradas. De acordo com Hohlfeldt (2003), **Os Mistérios de Paris** é até hoje um dos maiores exemplos de como os folhetinistas criavam uma grande quantidade de personagens secundários em suas histórias.

f) Descrições minuciosas: não se distanciando das duas categorias anteriores em questão de objetivos, as descrições minuciosas foram recursos utilizados pelos escritores nos folhetins como formas de fazer com que os leitores conseguissem sentir ainda mais intensamente as situações pelas quais os personagens passavam. Seja ao falar sobre os cenários em que as cenas aconteciam ou para entender nos mínimos detalhes o que determinado

personagem estava sentindo, as descrições de locais, vestimentas, alimentos ou sentimentos, ajudavam o leitor a se transportar para o âmbito na história, inserindo-se e envolvendo-se cada vez mais com ela.

g) Narrativa híbrida: esta relação muito próxima do folhetim tanto com a literatura quanto com o jornalismo torna-o uma espécie de narrativa híbrida, que acaba confundindo, por estar em um espaço de notícias, a realidade com a ficção, tanto na questão dos temas que trata quanto na linguagem, que acaba perpassando os dois âmbitos. Segundo Barbero (2003), além desse, há ainda mais um aspecto híbrido nos folhetins: o fato da narrativa se encontrar no meio do caminho entre o romance e o conto.

Como nos contos, o desenrolar da narrativa acompanha basicamente o percurso das aventuras do herói, mas, como no romance a ação se dispersa, complexifica e enreda na malha das relações que sustentam e atravessam a ação. Uma dupla narrativa opera no folhetim: uma, progressiva, que nos conta o avanço da obra justiceira do herói e outra, regressiva, que vai reconstruindo a história dos personagens que apareceram ao longo de toda a narrativa (BARBERO, 2003, p. 196).

h) Oralidade: é relevante destacar a forte oralidade dos textos. Ela inicia no processo de escrita de duas formas: com o autor criando diálogos para estender o texto, como foi discorrido no tópico b, e com o fato de que muitos autores, notadamente Alexandre Dumas, utilizavam “negros”¹⁵ – ajudantes – para tornar mais rápida a criação dos textos. Nesses casos, o escritor dita o texto para o seu ajudante, automaticamente dando uma característica oral primária ao texto. Desta mesma forma, os folhetins eram muitas vezes lidos em voz alta por alguém letrado para um grupo de pessoas que não sabiam ler – e aqui se encontra o fechamento do ciclo oral dos folhetins.

i) Redundância: para dar conta deste tópico, é preciso relembrar algumas questões citadas até agora, principalmente a publicação periódica dos folhetins e o alongamento dos textos, seja por conta das descrições, diálogos ou da grande quantidade de personagens secundários e histórias paralelas criadas para envolver ainda mais o leitor na trama.

O leitor precisa internalizar um grande número de informações durante a leitura, pois quando o próximo capítulo for publicado, ele já não terá acesso ao anterior. Por isso, os autores

¹⁵ Como conta Meyer (1996), Dumas envolveu-se na escrita de diversos folhetins ao mesmo tempo, dos quais não conseguia dar conta sozinho. Para agilizar a criação das histórias, ele contratou “negros” – ajudantes que iriam desenvolver a história para eles. O mais comum era que o autor ditasse as frases e diálogos diretamente a seus contratados, porém, muitas vezes ele apenas fornecia um resumo do que deveria acontecer a seguir no romance para que o ajudante desenvolvesse por si só. A situação de Dumas tornou-se tão drástica que o escritor precisou atrasar, em 1844, a publicação de novos capítulos de *O Conde de Monte Cristo* no *Journal des Débats*. O que acontecia na época era que, ao mesmo tempo, Dumas “estava trabalhando na redação da *Dama de Monsoreau* para o *Constitutionnel*, continuava o *Chevalier de Maison-rouge* e cobrava a seu *nègre* Maquet, um de seus redatores auxiliares, que se apressasse em fornecer “mais trinta ou quarenta páginas de *Chicot*” (MEYER, 1996).

de folhetim se utilizam do recurso da repetição - ou redundância de acordo com Meyer (1996) – para reativar memórias, esclarecer certas situações ao leitor e permitir que ele identifique determinados aspectos ou momentos anteriores da trama que são necessários para que ele reconheça uma situação posterior.

j) Influência do leitor: o folhetim ficou conhecido pela grande participação do leitor no desenvolvimento e no desfecho da história. Essa questão, claro, se relaciona ao aspecto comercial, pois o autor precisa agradar seus leitores para que eles continuem comprando o periódico para acompanhar a história. Por isso, são conhecidos diversos casos de narrativas que se estenderam muito mais do que o previsto ou foram cortadas bruscamente por questões de popularidade; da mesma forma, personagens tiveram seus rumos mudados – existem alguns casos, inclusive, de personagens sendo ressuscitados – para agradar aos leitores. Toda essa interação ocorria com idas à redação ou por meio de cartas de leitores enviadas às redações com suas opiniões, exigências, reclamações, etc. Essa participação e reação dos leitores se relaciona com o que Eco (1994) define como acordo ficcional, ou seja, “o leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. (...) Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu” (ECO, 1994, p. 81).

Também, como foi dito no tópico acima, existiam grupos de pessoas que se reuniam com o objetivo de ouvir a leitura do folhetim, como um verdadeiro clube do livro em que todos os presentes podem discutir, opinar e trocar ideias sobre o capítulo lido.

k) Diversidade temática: apesar das histórias que acabaram se destacando e chamando atenção até os dias de hoje tenham como temática principal grandes dramas da vida, romances mal resolvidos, problemas existenciais de mulheres de classe alta, os folhetins – como pôde ser notado no subcapítulo 2.1 em que foram explicitadas as fases do romance-folhetim no século XIX – trataram, ao longo de seus anos de existência, de uma diversidade de temáticas inclusive bastante diferentes entre si. Foram tratados muitos assuntos “obscuros” sobre os quais havia pouca reflexão na época. Penitenciárias, asilos, miséria operária, adultério, prostituição, crueldade, sequestros, abandonos, abuso de mulheres e crianças, preconceito, escravidão, incesto, aborto, repressão sexual e lutas do proletariado são apenas alguns que podem ser citados.

l) Estrutura da consolação: ainda em relação entre os temas, segundo Barbero (2003), é possível encontrar uma linha que engloba todas as histórias, que seria a forte tendência reacionária de todas elas. Depois de todos os problemas enfrentados durante a narrativa, não importa quais sejam eles, o final tende sempre a ser feliz – não necessariamente com a alegria

de todos os envolvidos, mas a uma situação de paz, de que todos tomaram o seu destino. Eco (1987; 1991) ao mesmo tempo concorda e discorda destas afirmações. Ao analisar **Os Mistérios de Paris**, por exemplo, o autor enxerga um posicionamento ideológico em Eugène Sue e aponta para um caráter reformista do folhetim, principalmente no que diz respeito aos temas. Entretanto, Eco (1987) também destaca um estrutura da consolação, em que

o equilíbrio, a ordem, interrompidos pela violência informativa do lance teatral, são reestabelecidos sobre as mesmas bases emotivas de antes. Sobretudo, as personagens não mudam. (...) Nada acontece que possa preocupar ninguém. O leitor é reconfortado, ao mesmo tempo porque acontecem centenas de fatos extraordinários e porque esses fatos não alteram em nada o movimento ondulante das coisas. Lágrimas, alegria, dor, prazer não alteram o movimento regular do mar. O livro desencadeia uma série de mecanismos compensatórios, dos quais o mais satisfatório é o fato de que tudo continua no lugar (ECO, 1987, p. 203-204).

m) Adequação ao público: os leitores do folhetim eram, em sua maioria, pessoas pertencentes às classes mais baixas e mulheres de todas as classes, como explica Meyer (1996). Esse fato também fica claro nos textos, que acabam por ser dirigidos às mesmas pessoas sobre as quais discorrem. Na primeira fase do folhetim, por exemplo, há uma repetida referência à vida do proletariado – ao invés de heróis supernaturais e inalcançáveis, os verdadeiros protagonistas de histórias como *Os Mistérios de Paris* são os próprios trabalhadores. Outro grande exemplo, aí de outra fase, é *Madame Bovary*, que traz a personagem principal Emma Bovary, como a típica mulher de classe alta leitora de folhetins e sonhadora. Tais representações geram uma identificação dos leitores com os romances não existente na literatura anterior ao folhetim.

Para finalizar, toma-se as palavras de Meyer, que resume de forma menos didática do que literária a existência dos folhetins:

O romance-folhetim é um modo particular de produção, de criação e de publicação romanesca do século XIX, umbilicalmente ligado ao jornal. Que tem uma história interna, a qual se insere na História. Uma História que acompanha a das classes populares. Articula-se com o romance “gótico” e com as novelas sem fronteiras de segundo time que precedem imediatamente no tempo, e cuja voga permitiu a constituição de um público que se acostumou a ir alugar romances nos gabinetes de leitura. Esses romances por sua vez se inserem na longa cadeira narrativa que constituem os fundos chamados tradicionais; aqueles que se encontram nos *chap-books*, *pliegos sueltos*, livros de *colportage*, folhetos de cordel. Cantados nas baladas, nas *complaintes*, afixados nos *broadshets* que veiculavam o que a memória do iletrado guardava e reproduzia e ouvia na contação do narrador. Histórias maravilhosas, exemplares, crimes hediondos, bandidos, História... (MEYER, 1996, p. 417).

3. *FANFICTION*

Este capítulo, a exemplo do anterior, traça o caminho histórico da existência das *fanfictions* para que seja possível a comparação na próxima seção do trabalho. É já neste início, em que se procura a origem das *fanfictions*, que se começa a notar aproximações com o folhetim. Dentro deste, serão também comentadas as formas de expressão das *fanfictions* hoje em dia, os locais em que se encontram e a forma que vêm tomando desde seu renascimento na internet. Para uma apresentação inicial da história que vai ser analisada, será também feita uma explicação mais detalhada sobre as noções de *Real Person Fic* e *fanfics* interativas. Por fim, busca-se no capítulo dos folhetins as categorias que os definem como gênero para transpô-las às *fanfictions* e analisar comparativamente as duas formas de expressão.

Porém, para que finalmente se possa chegar às *fanfictions*, é necessário que antes seja feita toda uma contextualização que dê conta dos elementos que as originaram e até hoje as envolvem. Não é possível, pelo menos em um primeiro momento, dar conta da história e da atual caracterização das *fanfictions* sem uma explicação prévia sobre fãs, *fandom*, cultura de fãs e sociabilidade na internet. Por isso, nas próximas páginas, percorreremos o caminho que levou os fãs às *fanfictions*.

Definir o que é um fã não é exatamente um trabalho fácil. A palavra é uma diminuição de “fanático”, que descreve alguém em um estado de fervor excessivo em relação a algum tema. Grossberg (1992) fala da relação de prazer com um objeto cultural: para admirá-lo precisamos que ele nos traga prazer. A relação do fã transcende essa noção de prazer e trabalha no domínio do afeto. O afeto tem dois aspectos, o quantitativo e o qualitativo: enquanto o primeiro determina “o peso de nosso investimento em certas experiências, práticas, identidades, significados e prazeres” (GROSSBERG, 1992, p. 57)¹⁶, o segundo é definido pela “inflexão do investimento, a partir da natureza que o concerne (carinho, paixão), do modo que o evento específico importa para nós” (GROSSBERG, 1992, p. 57)¹⁷.

Quando falamos em fãs, pensamos diretamente na ligação de uma pessoa com algum objeto da cultura pop:

Todos sabem o que é um “fã”. É alguém que é obcecado com uma certa celebridade, astro, filme, programa de televisão, banda; alguém que consegue produzir resmas de informação sobre seus objetos de *fandom*, e conseguem citar suas frases letras preferidas, o capítulo e o versículo (HILLS, 2002, p. VIII).¹⁸

Popularmente, fãs são vistos como adolescentes histéricos e sem consciência crítica – os piores dentro de uma massa de consumidores passivos. Como se eles apenas recebessem o que lhes é entregue pronto, reagindo imediatamente (e exageradamente) sem uma devida reflexão sobre isso. Estudiosos da cultura de fã querem apagar essa ideia da relação de “fanatismo” com cultura de massa e explicar que se interessar e adorar algum aspecto da alta cultura também é ser fã. Inclusive, alguns, como Grossberg (1992) sustentam que estudiosos são “fanáticos” por seus temas de estudo. A relação é a mesma, o que muda é a forma de expressão. Na mesma linha, Booth (2010) defende que todos somos fãs de algo, todos estamos envolvidos emocionalmente com algo, seja esse “algo” comida, esportes, livros, etc.; por isso, estudar fãs seria uma forma de estudar a nós mesmos. A defesa, então, gira em torno da crença de que a existência do fã é clara na nossa sociedade atual e eles não podem mais ser vistos com preconceito ou definidos a partir de preceitos do senso comum. Jenson (1992) diz: “eu acredito que o que significa ser um fã deveria ser explorado em relação ao que significa desejar,

¹⁶ “the strength of our investment in particular experiences, practices, identities, meanings and pleasures” (GROSSBERG, 1992, p. 57).

¹⁷ “inflection of the particular investment, by the nature of the concern (caring, passion) in the investment, by the way in which the specific event is made to matter to us” (GROSSBERG, 1992, p. 57).

¹⁸ Everybody knows what a ‘fan’ is. It’s somebody who is obsessed with a particular star, celebrity, film, TV programme, band; somebody who can produce reams of information on their object of fandom, and can quote their favoured lines or lyrics, chapter and verse (HILLS, 2002, p. VIII).

acalantar, procurar, esperar, admirar, invejar, celebrar, proteger e se aliar com o outro” (JENSON, 1992, p. 52).¹⁹

Jenson (1992) – ao lado de outros teóricos que estudam a presença dos fãs na sociedade, suas representações e suas formas de expressão – sugere que, na verdade, dentro de uma cultura de consumo de massa, os fãs acabam sendo uma espécie de elite. Enquanto a maioria dos consumidores recebe as informações passivamente,

o fã é capaz de distinguir entre as formas da cultura popular quais são “autênticas” (isto é, quais são realmente arte, quais representam a sua experiência) e aquelas que são resultado do esforço comercial *mainstream* para apropriar essa formas e produzir versões maculadas para o grande público (JENSON, 1992, p. 52).²⁰

Muito mais do que aparentam ou do que o senso comum diz, os fãs não são seres isolados que apenas recebem as informações que a eles são dadas, mas sim membros de grupos que discutem, analisam e criam respostas ao que lhes é passado:

Fãs são, muitas vezes, altamente articulados. Fãs interpretam os textos da mídia numa variedade de maneiras interessantes e inesperadas. E os fãs participam em atividades comunais – eles não são “atomizados socialmente” ou espectadores/leitores isolados (HILLS, 2002, VIII).²¹

A forma de organização dos fãs em grupo é definida pelo termo *fandom*, a junção das palavras *fan* (fã, fanático) e *domain* (domínio). É um sistema de locais criados, mediados e frequentados apenas por fãs que se denominam como tal, que possuem um sentimento de pertencimento. Mais especificamente,

fandom é o grupo social em que fãs de um determinado produto se reúnem (em meio virtual ou não) para promover discussão a respeito dele – e também mostrar a própria criatividade a outros membros. Nesse meio, os fãs criam histórias, revistas em quadrinhos, filmes, desenhos em geral com suas personagens favoritas, divulgando o trabalho na internet ou em convenções, encontros periódicos que essas pessoas (em qualquer idade) fazem para atrair ou conhecer outros fãs (REIS, 2011, p.1).

Em *Texual Poachers* (1992), Jenkins traz algumas características que definem *fandom* de uma forma geral. Segundo ele, a origem do *fandom* é, pelo menos em parte, uma resposta à

¹⁹ “I believe what it means to be a fan should be explored in relation to the larger question of what it means to desire, cherish, seek, long, admire, envy, celebrate, protect, ally with others” (JENSON, 1992, p. 52).

²⁰ the fan is able to discriminate between those forms of popular culture which are ‘authentic’ (that is, which really are art, which really do represent their experience, etc.) and those which are the result of the efforts of the commercial mainstream to appropriate these forms and produce tainted versions for the larger audience (JENSON, 1992, p. 52).

²¹ “Fans are often highly articulate. Fans interpret media texts in a variety of interesting and perhaps unexpected ways. And fans participate in communal activities—they are not ‘socially atomised’ or isolated viewers/readers” (HILLS, 2002, VIII).

falta de poder do consumidor em relação às grandes empresas de produção e circulação cultural e sua existência representa em si uma crítica às formas convencionais da cultura de consumo. *Fandom* envolve um tipo particular de recepção, pois os fãs se apropriam dos seus objetos de culto de forma diferente do consumidor comum: eles o fazem com um tipo de atenção que é a mistura da proximidade emocional e da distância crítica para depois traduzir seu processo de recepção em interação social com outros fãs. Ele funciona como uma comunidade social alternativa, constituindo um espaço que pode ser definido por “sua recusa de valores e práticas mundanas, sua celebração de emoções profundas e prazeres aderidos passionalmente” (JENKINS, 1992, p. 130).²² O *fandom*, mais do que permite, promove a expressão dos sentimentos dos fãs não apenas em relação aos seus objetos de culto, mas também sobre as suas vidas cotidianas e outros objetos de desejo.

Já Jenson (1992) vai um pouco além e diz que o *fandom* não se limita a descrever e acolher os fãs, sendo “um aspecto de como nós agregamos sentido ao mundo, em relação com a mídia e nossas locações históricas, sociais e culturais” (p. 26-27).²³ Segundo essa perspectiva, o *fandom* funciona exatamente como uma rede de relacionamentos, no sentido que permite e incentiva a expressão daqueles pertencentes a eles.

Os *fandons*, inclusive, têm diversas formas bastante reconhecidas de se expressar e suas criações são reconhecidas com o título de cultura de fã. Gray, Sandvoss e Harrington (2007) referem-se aos fãs como “*socially awkward*”, aquelas pessoas que, de alguma forma, não sentem-se à vontade nos grupos sociais de que fazem parte cotidianamente. É natural, então, que estas pessoas procurem formas para serem retiradas de uma posição de isolamento social, como explica Vargas (2005). Assim, para se expressar, elas procuram dividir suas paixões com outros indivíduos que tenham os mesmos interesses. Apesar de características específicas mudarem de *fandom* para *fandom*, os produtos criados são mais ou menos os mesmos e se diferenciam radicalmente do que é criado fora.

A cultura de fã encontra naquela dimensão utópica da cultura popular uma espaço para construir uma cultura alternativa. Sua sociedade é atenta aos anseios que levam seus membros ao entretenimento comercial, mais especificamente o desejo por afiliação, amizade, comunidade (JENKINS, 1992, p. 288).²⁴

²² “Its refusal of mundane values and practices, its celebration of deeply held emotions and passionately embraced pleasures” (JENKINS, 1992, p. 130).

²³ “is an aspect of how we make sense of the world, in relation to mass media, and in relation to our historical, social, cultural location” (p. 26-27).

²⁴ Fan culture finds that Utopian dimension within popular culture a site for constructing an alternative culture. Its society is responsive to the needs that draw its members to commercial entertainment, most especially the desire for affiliation, friendship, community. (JENKINS, 1992, p. 288)

Os fãs, principalmente quando em grupo, como parte de uma comunidade maior (mais especificamente, o *fandom*), procuram formas de expressão para aprimorar a recepção e fazer parte dela como produtores. Tais formas de expressão ocorrem por uma necessidade de estreitamento da relação do fã com o objeto de admiração e com a própria comunidade. O objetivo primeiro é a partilha de um interesse comum.

Milhares de pessoas produzem fanzines, *fan fictions*, *fan films* e outras expressões culturais derivadas dos produtos advindos da cultura de massa. São fãs, afinal, que não mais se satisfazem só em consumir em silêncio, esperando que os detentores dos direitos de seus objetos de interesse resolvam criar novos produtos para satisfazê-los. São fãs que continuam sabendo cada detalhe da vida de seu ídolo, os roteiros de todas as histórias já publicadas de seu personagem de quadrinhos preferido e os detalhes de cada episódio de seu seriado favorito. Mas que, agora, também colocam sua própria criatividade a serviço de si mesmos e de outros fãs como eles (LUIZ, 2009, p. 7).

A cultura de fã foge da indústria da cultura estritamente falando, no sentido que não visa ao lucro. Todos os produtos que têm como origem e destino os fãs são distribuídos gratuitamente – pelo menos em um primeiro momento²⁵. Aqui, o que importa é o sentimento do pertencer, de estar apoiando algo maior que o ser, e não o lucro individual. Segundo Jenkins (2006), as manifestações dos fãs são uma das formas mais representativas da cultura de participação. O que ocorre é uma apropriação pelo lado dos consumidores que não tem nenhuma relação com as oportunidades de participação voltadas para o consumo de que se utiliza a indústria do entretenimento. Na cultura da participação, os usuários “estão utilizando novas tecnologias midiáticas para se envolverem com o conteúdo dos velhos meios de comunicação, encarando a Internet como um veículo para ações coletivas” (JENKINS, 200, p. 54). Não há apenas uma troca de opiniões e críticas ou uma tentativa de solução de problemas, mas também – e aqui a cultura de fã se destaca – um espaço para desenvolver uma criatividade alternativa.

Existem quatro tipos de expressões principais que caracterizam o que é a cultura de fã: *fanarts*, *fanzines*, *fanfictions* e *fanfilms*, de acordo com Luiz (2009):

a) *Fanarts*: podem se referir a qualquer obra de arte baseada em um personagem, história ou produto cultural criada por fãs. Mais comumente, ilustrações, desenhos e pinturas.

²⁵ Mesmo que, mais tarde, alguns produtos da cultura de fã acabem se tornando comerciais, como por exemplo *fanfics* que são transformadas em livros e vendidas na forma clássica. Nesse caso, eles já não são mais dedicados aos fãs, mas ao público geral, pois todo o trabalho de fã é feito e distribuído gratuitamente para todos os interessados, como uma forma de se expressar dentro do grupo e devolver para o *fandom*.

A expressão é originária de desenhos de anime e mangá e normalmente tem relação com eles (mas não necessariamente).

b) *Fanzines*: são o primeiro exemplo histórico da cultura de fã (LUIZ, 2009) e podem agregar *fanarts*, *fanfictions*, críticas sobre a obra, etc. São revistas amadoras – e, na maioria das vezes, artesanais – criadas por fãs em uma época anterior à internet, que tinham como objetivo distribuir as informações sobre os objetos de admiração de determinados grupos. Serviam também como forma de conversa e discussão entre fãs. Luiz (2009, p. 2) explica que “os *fanzines* com as características que conhecemos hoje surgiram no começo do século XX, inicialmente ligados ao *fandom* da ficção científica”, mais especificamente à série *Jornada nas Estrelas*.

c) *Fanfictions*: são histórias criadas por fãs “sobre personagens ou universos ficcionais de que gostam, seja de literatura, cinema, quadrinhos ou qualquer outra mídia” (LUIZ, 2009, p. 3). Elas começaram a ser publicadas nos *fanzines* nos anos 60 e 70, porém sua popularização veio com a internet, quando se desligaram dos *fanzines* e passaram a se desenvolver de forma independente em sites destinados exclusivamente à sua escrita e distribuição online. As *fanfictions*, assim como seu surgimento e desenvolvimento serão exploradas mais profundamente neste trabalho no subcapítulo a seguir.

d) *Fanfilms*: mais restritos que a forma anterior, os *fanfilms* são originários das *fanfictions*. Como o nome indica, são filmes feitos por fãs de determinados produtos. Sua produção e distribuição exigem muito mais tempo e dedicação, pois apenas há pouco tempo surgiram sites de compartilhamentos de vídeos como o *YouTube*²⁶. No Brasil, os *fanfilms* ainda não são muito disseminados, segundo Luiz (2009), ao contrário do que acontece nos Estados Unidos, por exemplo, onde há prêmios para os melhores *fanfilms*, alguns com o suporte de produtoras.

Antes da internet, já existia um extenso trabalho cultural dos fãs, principalmente através dos *fanzines*, mas também individual “apenas por *hobby* e satisfação pessoal, e esses textos poderiam ser lidos apenas entre familiares e amigos dos escritores” (PADRÃO, 2007, p. 12). Porém, foi a partir dos anos 90, com a inserção da internet no cotidiano que a cultura de fã ganhou uma nova expressão: passou a ser possível o contato entre pessoas de diferentes locais e realidades e as comunidades de fãs passaram a conhecer umas às outras. O laço entre fãs foi estreitado:

²⁶ Fundado em fevereiro de 2005, o **YouTube** é um site de compartilhamentos de vídeos em formato digital. <http://www.youtube.com/>.

Eles agora podem ser lidos por qualquer pessoa com acesso à internet; os escritores não pagam para “publicar”, os leitores não pagam para ler. Após a leitura, há a chance de ampliar a comunicação, por e-mail ou comentários no site, e conversarem sobre o que os fascina naquele universo. E assim uma nova rede de relacionamentos tem início, tendo a *fanfiction* como catalisadora (PADRÃO, 2007, p. 11).

A internet, em um momento em que as empresas de entretenimento têm se tornado conglomerados internacionais que não visam apenas uma mídia, mas várias ao mesmo tempo (o mesmo objeto pode ser lançado em livro, filme, *videogame*), é uma grande aliada dos fãs. Ela permite que eles se encontrem e disponibilizem seu material gratuitamente, aumentando ainda mais as possibilidades de uma certa história, por exemplo. Para Jenkins (1992), “a cultura de fã reflete tanto o fascínio da audiência com os programas quanto a frustração dos mesmos a respeito da recusa/impotência dos produtores de contar o tipo de história que os expectadores querem ver” (JENKINS, 1992, 165).²⁷

Não foi apenas na questão de troca de materiais entre os fãs que a popularização da internet facilitou, mas ela também mudou completamente a forma com que as relações entre as pessoas se dão. Enquanto, por um lado, pode-se argumentar que a interação face a face tem ficado cada vez mais escassa, o surgimento de uma rede que, a partir de determinadas condições, pode ser acessada por qualquer pessoa em qualquer parte do mundo, teve um papel de aproximação entre pessoas e culturas que não teriam contato de outras formas.

A cibercultura é a expressão da aspiração de construção de um laço social, que não seria fundado nem sobre links territoriais, nem sobre relações institucionais, nem sobre as relações de poder, mas sobre a reunião em torno de centros de interesses comuns, sobre o jogo, sobre o compartilhamento do saber, sobre a aprendizagem cooperativa, sobre os processos abertos de colaboração (LÉVY, 1999, p. 130).

Agora as pessoas não estão mais limitadas ao que está ao seu redor e podem aproximar-se de outras que estão distantes a partir de grupos de interesse. Assim, a internet foi e é, explica Padrão (2007), um salto para os *fandons*, que agora, conectados, estão muito mais próximos: aumenta assim a possibilidade de troca e de organização, tornando-os mais fortes e globalizados.

Os efeitos políticos dessas comunidades de fãs surgem não apenas da produção e circulação de novas ideias (a leitura crítica de textos favoritos), mas também pelo acesso a novas estruturas sociais (inteligência coletiva) e

²⁷ “As I have already suggested, fan culture reflects both the audience’s fascination with programs and fans’ frustration over the refusal/inability of producers to tell the kinds of stories viewers want to see” (JENKINS, 1992, 165).

novos modelos de produção cultural (cultura participativa) (JENKINS, 2009, p. 314).

Segundo Castells (2003), as origens das comunidades virtuais foram semelhantes às dos movimentos de contracultura e modos de vida alternativos da década de 60, pois as novidades trazidas pelas comunidades virtuais criadas na época acabaram por moldar totalmente o comportamento e a organização social da forma como conhecemos hoje. A expressão foi popularizada por Howard Rheingold e se dirigia aos grupos criados por pessoas que “difundiram formas de usos na rede: envio de mensagem, lista de correspondência, salas de *chat*, jogos para múltiplos usuários (...), conferências e sistemas de conferência” (p. 46). E sua grande virtude era chamar a atenção das novas formas de sociabilidade que surgiam a partir destes suportes tecnológicos e que se diferenciavam das formas clássicas de interação, sem serem necessariamente inferiores a elas.

“A moral implícita da comunidade virtual é em geral a da reciprocidade” (LÉVY, 1999, p. 128). As comunidades virtuais são construídas sobre interesses em comum, projetos mútuos, e funcionam sob um processo de troca, regidas por um conjunto de regras não escritas. Porém, sua principal inovação é que independem de proximidades geográficas e de filiações institucionais. Uma comunidade virtual “não é irreal, imaginária ou ilusória, trata-se simplesmente de um coletivo mais ou menos permanente que se organiza por meio do novo correio eletrônico mundial” (LÉVY, 1999, p. 130).

As comunidades virtuais trabalham com base em dois valores que as explicam como tais. O primeiro é a possibilidade e importância de comunicação horizontal: nelas, a expressão é livre e global e não dominada pela mídia ou outras figuras de poder. A segunda característica fundamental dessas comunidades é, segundo Castells (2003), a formação autônoma das redes. Qualquer pessoa tem a possibilidade de encontrar sua destinação na internet, seu “grupo” e, quando não encontra, ainda tem a possibilidade de criar e divulgar sua informação, formando uma nova rede.

Tais relações da internet e das comunidades virtuais foram, desde cedo, incorporadas pelos fãs, o que permitiu uma maior aproximação e alcance dos *fandoms*, que puderam reunir-se, criar e compartilhar seus interesses por todo o mundo e não até onde era fisicamente possível.

3.1 História da *fanfiction*

Embora o termo possa ser traduzido como “ficção de fã” para o português sem nenhuma perda no sentido, aqui no Brasil, assim como no resto do mundo, as *fanfictions* são referidas pelo nome dado a elas em inglês, como destaca Vargas (2005). Tal fato, tão comum quando se fala em produtos próprios da internet, pode mostrar o quão forte é a relação desses textos com a *web*, mesmo que as *fanfictions* tenham surgido muito antes dela, a qual só se tornou plataforma para sua escrita e publicação atualmente.

Vargas (2005) lembra que, mais comum que a utilização do termo *fanfiction*, a abreviação *fanfic* também é utilizada no mundo inteiro; no Brasil, ainda é usada a palavra *fic*, muito difundida por aqui, mas não tanto internacionalmente.

As *fanfics* são mais conhecidas pela sua relação com produtos culturais, quando funcionam mais ou menos como um *spin off* do trabalho original. No caso, as histórias podem, por exemplo, trazer a continuação da trama de um livro cujo final deixou questões em aberto na opinião dos fãs ou descrever uma cena não existente em um filme original cujos admiradores creem que ajudaria a explicar alguns aspectos da trama. É verdade, de fato, que hoje em dia as *fanfictions* tomaram um rumo que cada vez mais se afasta dessa ideia e seus autores criam textos em que personagens originais de algum produto cultural comercial estão deslocados tanto do seu universo ficcional quanto das características que definem sua personalidade²⁸. As criações às quais elas se referem podem ser livros, filmes, séries, mangás, histórias em quadrinho; dentre os mais conhecidos pela produção de *fanfics* estão *fandons* como os de **Sherlock Holmes**, **Harry Potter** e **Crepúsculo**, assim como clássicos de ficção científica como *Jornada nas Estrelas* e *Guerra nas Estrelas*. Esse não é, no entanto, o único tipo de *fanfiction* existente. Denominadas *Real Person Fics*, algumas trazem histórias ficcionais envolvendo pessoas reais, notadamente famosos: qualquer indivíduo com destaque na mídia cujas atitudes possam gerar interesse por um certo grupo de pessoas pode ser transformado em personagem de uma dessas *fanfics*, desde apresentadores de TV, passando por membros de famílias reais, jogadores de futebol, mas principalmente atores e músicos. É nestas histórias em que este trabalho é focado, pois, na opinião da autora, elas possuem uma liberdade em sua escrita, criação de personagens e temáticas não encontradas tão facilmente nas anteriores e que servirão de guia para uma comparação com o folhetim.

A escrita de *fanfictions* “começou justamente pela iniciativa de fãs que sentiam necessidade de estender o contato com o universo ficcional por eles apreciado para além do material produzido (...)” (VARGAS, 2005, p. 21). Ela defende que este engajamento e produção

²⁸ Ainda neste capítulo, os subgêneros específicos das *fanfictions* serão explicados e voltaremos a essa questão.

de cultura no âmbito do *online* implica uma atitude transgressora em relação aos modelos fechados oferecidos pela indústria do entretenimento. Jenkins (1992) vai além e coloca que essas atividades não surgem apenas de uma fascinação pelo texto, mas também de uma frustração com os conteúdos veiculados pela cultura de massa, que faria os fãs-consumidores radicalizarem a recepção e inserirem seus pontos de vista dentro dos textos originais. A interminável reorganização e ressignificação praticada pelos fãs através das *fanfics* retira, segundo Lamerichs (2007), dos produtos em seu formato original um aspecto muito importante: a ideia de fechamento, pois os fãs podem continuar escrevendo *fanfictions* sobre determinados livros, por exemplo, até séculos depois desses terem sido publicados, cada vez trazendo novas possibilidades à trama.²⁹

Com estas noções em mente, percorreremos agora o movimento histórico das *fanfictions*, desde o seu surgimento entre séculos XVII e XVIII, passando pelo momento em que elas passam a ser consideradas como parte da cultura de fã até sua popularização na internet e onde são encontradas hoje. Ainda nos detemos nos subgêneros das *fanfictions* e em explicações mais detalhadas sobre as noções de interatividade e de *Real Person Fic*, as quais serão necessárias não só para o subcapítulo que tentará, analisando-as comparativamente aos folhetins, traçar a ideia de *fanfiction* como gênero, mas também para o melhor entendimento do contexto em que se encaixa a *fanfiction Holy Fool*, cujo conteúdo será analisado no próximo capítulo.

3.1.1 De Sherlock Holmes a Jornada nas Estrelas: as fanfictions antes do século XXI

Ao se olhar para as *fanfictions* hoje em dia, é quase impossível não notar a sua proximidade com as possibilidades oferecidas pela Internet. Para escrevê-las e compartilhá-las, os fãs fazem uso de *websites*, fóruns de discussão online, redes sociais, espaços para comentários em tempo real, etc. Porém, apesar delas terem conseguido ao longo dos anos essa proximidade com o mundo digital, a sua origem é muito anterior.

Os primeiros exemplos do que atualmente se pode considerar *fanfiction* surgiram entre os séculos XVII e XVIII, com a publicação de sequências não autorizadas de histórias de

²⁹ “Fans are very free on the use of genres and storylines, making fiction that either relies heavily on the source-text or moves away from it by combining texts of ridiculing a series. Sexually the stories are also very diverse. Though some writers may try to stage a story that could have easily been in the actual texts, others playfully give it their own spin. An existing story thus is given new life and is opened up. Even if the original text long since ended, the fanfiction author still enriches a text. From a fixed product the text thus becomes a neverending story, one that lacks typical closure that we long associated with fiction” (LAMERICHS, 2007, p. 7).

sucesso da época, como **Robinson Crusóé** (ROCHA, 2006). Mais tarde, no século XIX, o mesmo processo ocorreu com obras infantis como **Alice no País das Maravilhas** ou **Peter Pan**, as aventuras de **Sherlock Holmes** e os romances de Jane Austen. Inclusive, estes dois últimos *fandons* citados ainda estão entre os mais ativos até hoje; agora, além de novas histórias baseadas nos livros originais, ainda são levados em conta os novos produtos criados a partir deles, como séries e filmes na criação de *fanfictions*. Estes textos atuais normalmente são publicados em sites e espaços na *web* dedicados especificamente à postagem de *fanfics*. Por outro lado, na época,

era bastante comum os escritores utilizarem personagens de histórias de outros autores, criando sequências para os romances ou até mesmo escrevendo versões diferentes de uma mesma história, criando, por exemplo, um final feliz numa história que terminava originalmente em tragédia (LUIZ, 2009, p. 3).

A partir deste raciocínio, concluí-se que as obras, naquele tempo, não eram vistas como o esforço de um admirador que gostaria de aprofundar seu envolvimento com um objeto de interesse, mas sim como um trabalho derivativo³⁰. O conceito de *fã* e uma nova noção que permitiu que este tipo de escrita criada por amadores passasse a ser pensado como *fanfiction* aparece apenas em meados da década de 1960. Segundo Rocha (2006), isso ocorre com o início da transmissão da série *Jornada nas Estrelas*, que junta um grande número de admiradores, os quais sentem necessidade de envolver-se mais profundamente com a obra do que a simples ação de acompanhar aos episódios permite.

Grossberg (2013) é ainda mais específica e marca 1966 como o ano que define uma mudança de pensamento em relação não só às *fanfictions*, mas à ficção de um modo geral. Para isso ele cita três eventos que ocorreram neste ano e que inicialmente não têm nenhuma relação entre si. Primeiramente, a publicação do romance *Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys, que conta a história de Jane Eyre, de Charlotte Brontë, não pelo ponto de vista da heroína e sim da primeira mulher do senhor Rochester, Bertha Mason. Em 1966, também é apresentada pela primeira vez a peça *Rosencratz and Guildenstern Are Dead*, na qual Tom Stoppard reflete sobre a vida de dois personagens secundários de Hamlet, amigos do príncipe da Dinamarca que não devem participar de mais de três cenas no texto original. Por fim, e mais importante, no dia 8 de

³⁰ Obras derivadas entram na lei de direitos autorais, da qual as *fanfictions* não fazem parte, e incluem adaptações de histórias para meios aos quais elas não pertencem originalmente (como, por exemplo, filmes criados a partir de livros). Com elementos importantes da obra original construindo a narrativa, os trabalhos derivativos tornam-se obras independentes das originais que são obrigadas por lei a carregar traços marcantes da personalidade do texto do qual foram adaptados.

setembro de 1966, a primeira temporada de *Jornada nas Estrelas* estreou na TV norte-americana:

A série só iria ficar no ar por três temporadas, mas *Jornada nas Estrelas* foi um dos primeiros programas que não atraiu apenas uma audiência, mas uma comunidade de fãs, um grupo de pessoas que, coletivamente, discutia, analisava, criticava e era obcecada por ele. Em determinado momento, o *fandom* de *Jornada nas Estrelas* tornou-se tão intenso que a história canônica do programa já não era suficiente. Os fãs precisavam de mais do que os criadores poderiam dar a eles (GROSSBERG, 2013, xi).³¹

Para saciar esta necessidade, os fãs da série passaram a produzir novos produtos a partir do original: *fanazines*, com notícias, artigos, *fanarts* e *fanfictions*. Estas são ainda novas narrativas que exploram relações e cenas não desenvolvidas pelos criadores originais. Mesmo que, ao menos neste primeiro momento, os fãs ainda estejam muito presos ao cânone, aqui invariavelmente já começa uma ruptura com a ideia de autoria. E é neste ponto, então, que Grossberg (2013) aponta a semelhança entre o livro, a peça e a série televisiva que tiveram em 1966 seu ano de nascimento. Rhys, Stoppard e o *fandom* de *Jornada nas Estrelas*, por mais diferentes que fossem seus objetivos, estavam engajados no mesmo projeto: “a destruição de uma relação de longa data que determinava que histórias e personagens fossem propriedade exclusiva de seus autores e que fechava leitores e espectadores em um estado de passividade muda” (GROSSBERG, 2013, p. xi)³².

Jenkins, em *Cultura da Convergência* (2009), também analisa as *fanfictions* como uma forma de ruptura com separação entre criadores e espectadores. Ou melhor, “uma maneira para a cultura reparar desgastes cometidos em um sistema em que os mitos contemporâneos são propriedades de empresas e não das pessoas” (REIS, 2011, p. 36). A escrita desse tipo de ficção é a forma que o fã/leitor/espectador encontrou de interagir por mais tempo com as obras e seus personagens do que a audiência comum. Como destaca Reis (2011),

a relação entre livro e leitor muda, desta vez, para um relacionamento entre admirador e objeto admirado, no qual o mesmo se vê como um integrante também da obra. É incapaz de ser passivo em relação ao desenrolar da história e sente-se livre para fazer associações e combinações entre gêneros e histórias. Comenta, faz crítica, resumos e intervenções nas obras, através de comentários e vídeos disponíveis na internet (REIS, 2011, p. 49).

³¹ “It would run for only three seasons, but *Star Trek* was one of the first shows to attract not only an audience but a fan community, a group of people who collectively discussed it and analyzed it and criticized it and obsessed over it. Eventually the *Star Trek* fandom became so intense that the canonical fabric of the show itself was no longer enough for it. The fans needed more than the show’s creators could give them” (GROSSBERG, 2013, xi).

³² “(...) the breaking dawn of a long-standing state of affairs that made stories and characters the exclusive province of their authors, and that locked readers and viewers into a state of mute passivity” (GROSSBERG, 2013).

Jornada nas Estrelas e a insatisfação dos seus fãs com o pouco que era explorado pelos criadores originais abriu um espaço, então, para que outros grupos passassem a ir muito além do texto de seus objetos de admiração. *Fandons* de outras séries de ficção científica como *Guerra nas Estrelas* e de histórias em quadrinhos também começaram a se reunir em convenções, publicar *fanzines* e compartilhar uns com os outros *fanarts* e *fanfictions* que criavam. Apesar de terem alcançado um número razoável de admiradores, a distribuição desses trabalhos ainda era muito dificultada pelas grandes distâncias e custos de envio de materiais. Por isso, pode-se dizer que é só com a popularização da internet que as *fanfictions* realmente entram em um novo patamar de visibilidade.

3.1.2 *Fanfictions na internet: distribuição gratuita e global*

Da mesma forma que a *web* foi uma grande alavanca na construção da cultura de fã e do estreitamento dos laços entre pessoas com os mesmos interesses, a sua democratização também ajudou na propagação das *fanfics*. Padrão (2007, p. 3) explica que “com a popularização da *internet* nos anos 90, a prática de ler e escrever *fanfiction* saiu da marginalidade e adquiriu proporções muito maiores”. Diferentemente dos *fanzines*, que exigiam um investimento monetário para sua criação e impressão, a distribuição digital é gratuita e tem um alcance muito maior, pois um site pode ser acessado por qualquer pessoa com conexão em qualquer lugar do mundo. A divulgação do trabalho passou a ser feita por meio de *websites* de *fandons* específicos que poderiam agregar todos os conteúdos existentes nos *fanzines*, mas em um espaço muito maior e mais difundido. Por outro lado, também foram criados *sites* exclusivos para a publicação de *fanfictions*, que independem dos *fandons* e agregam histórias baseadas nos mais diferentes produtos no mesmo lugar. Com eles, “a internet passou a desempenhar um papel de instrumento de sociabilização e de divulgação da prática, possibilitando a multiplicação não apenas de seus participantes, mas dos temas que servem de base para ela, numa velocidade nunca antes experimentada” (VARGAS, 2005).

Justamente por toda essa facilidade por ela criada, hoje as *fanfictions* são publicadas principalmente na internet. Reis (2011) afirma que as postagens ocorrem mais frequentemente em capítulos em *sites* exclusivos para postagem de *fanfictions*. Entretanto, existem também *sites* dedicados a *fandons* específicos que possuem um espaço dedicado à leitura e postagem de *fanfictions*. Além destes endereços exclusivos, algumas redes sociais também foram escolhidas

pelos usuários e fãs para o compartilhamento de suas histórias. O *site Livejournal*³³, por exemplo, possui diversas comunidades dedicadas às *fanfictions*, a maioria em língua inglesa.

No Brasil, devido à sua popularidade, em meados de 2005 começaram a ser criadas no Orkut comunidades que visavam à distribuição de *fanfictions* – algumas dedicadas às *fanfictions* de um *fandom* específico e outras à *fanfictions* em geral. Apesar de já ter caído no desuso, o Orkut³⁴ ainda possui, somente em português, cerca de oitocentas comunidades ativas dedicadas exclusivamente a *fanfictions*. A maior delas tem quase 30 mil membros e reúne histórias que têm como base os livros da saga *Crepúsculo*. Dentre as que têm relação com personagens reais – destacadamente músicos, que são o tipo de *fanfics* que analisamos aqui – a maior chama-se *Fics de Bandas*³⁵ e ainda conta com mais de cinco mil membros e, até dezembro de 2013, um fórum ativo com atualizações diárias. Criada em julho de 2005, foi a primeira comunidade no Brasil dedicada à postagem de *fanfictions* que envolviam membros de bandas de rock. Em 2012, foi criado um grupo no Facebook para que o compartilhamento de histórias continuasse, porém, apesar de algumas tentativas estarem sendo feitas, o formato da rede social com *posts* e comentários não é tão propício à postagem de *fanfictions* quanto os fóruns disponíveis nas comunidades do Orkut.

Nos últimos anos, no entanto, o Tumblr³⁶ – rede social que funciona como uma forma de blog compartilhado – tem sido o local escolhido por diversos fãs que querem compartilhar seus trabalhos de forma mais livre, sem as regras determinadas por sites formais. A procura no *site* pelas palavras *fanfiction* e *fanfic* traz milhares de resultados, que direcionam o leitor tanto diretamente para histórias quando para perfis dedicados exclusivamente à produção de *fanfictions*.

Quando se fala em *sites*, o Fanfiction.net³⁷ é sempre citado como o mais conhecido dentre aqueles dedicados exclusivamente a *fanfictions* no mundo. Também é o *site* que possui o maior acervo dessas histórias, com uma quantidade que ultrapassa cinco milhões de textos. As *fanfictions* são separadas em categorias, de acordo com o *fandom* em que se inserem. No Brasil, um dos mais conhecidos é o Nyah!Fanfiction³⁸. Ambos os *sites* agregam apenas *fanfictions* relacionadas a produtos culturais.

³³ <http://www.livejournal.com/>

³⁴ <http://www.orkut.com.br/>

³⁵ <http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=3682584>

³⁶ Rede social criada em 2007, que permite aos usuários postarem conteúdos multimídia em uma forma de microblog. Como uma espécie de mistura entre Twitter e blogs que dá destaque à imagem, o Tumblr permite aos usuários seguirem uns aos outros ou criarem blogs privados, com senha. <http://www.tumblr.com/>.

³⁷ <https://www.fanfiction.net/>

³⁸ <http://fanfiction.com.br/>

Porém, cada vez mais *sites* especializados em *fanfictions* que incluem pessoas famosas – e mais especificamente membros de bandas – começam a surgir e a popularizar-se. Os textos desses *sites* também possuem características diferentes, pois envolvem, em sua maioria, a participação do leitor na história, processo que será explicado mais detalhadamente adiante. Dentre esses, o primeiro a surgir foi o *site Fanfic Addiction* (FFADD)³⁹, o qual é ligado ao *site McFly Addiction*⁴⁰, fã-site dedicado à banda McFly⁴¹. O *Fanfic Addiction* foi criado em dezembro de 2005 e já teve quase três milhões de visitantes até o presente momento⁴². Criado a partir de uma separação entre membros do FFADD, o *Fanfic Obsession*⁴³ entrou no ar em 05 de dezembro de 2009 e rapidamente se tornou um dos *sites* mais populares no Brasil para a publicação de *fanfics* interativas⁴⁴. Segundo as estatísticas do *site*, até a presente data, ele já recebeu mais de 25 milhões de visitas ao longo dos seus quase cinco anos de funcionamento.⁴⁵ Este é o espaço de publicação de *fanfictions* que mais nos interessa neste trabalho, pois é nele que está hospedada *Holy Fool*, a história que será analisada no próximo capítulo.

Com tanto espaço e pessoas com interesses diferentes envolvidas no mesmo local, a internet deu às *fanfics* a chance de se desenvolver e ir muito além daquela prática de criar episódios extras de produtos já criados; não que estas não existam mais, mas “também podem ser encontradas *fanfictions* cuja extensão e trama permitem classificá-las como verdadeiros romances” (VARGAS, 2005, p. 13). Jamison (2013), concordando com essa afirmação, explica que *fanfiction* hoje “não é mais apenas escrever histórias sobre personagens e mundos existentes – é escrever estas histórias para uma comunidade de leitores que já querem ler elas, que querem falar sobre elas e que provavelmente estão escrevendo elas também” (JAMISON, 2013, p. 52).⁴⁶

3.2 Tipos de *fanfictions*: os subgêneros da criação de fãs

Os fãs abraçaram todas as possibilidades que foram encontrando em exemplos na literatura, no cinema e na televisão para criar também seus textos e a eles misturaram formatos

³⁹ <http://fanficaddiction.com.br/>

⁴⁰ <http://www.mcflyaddiction.com.br/>

⁴¹ Banda inglesa de pop rock criada em 2003 em Londres pela gravadora Island Records.

⁴² Dados retirados do site. Último acesso em: 17/04/14.

⁴³ <http://www.fanficobsession.com.br/>

⁴⁴ Como será melhor detalhado adiante, no subcapítulo Interatividade, *fanfictions* interativas são aquelas em que é permitido ao o leitor não só participar da história como protagonista, como escolher uma série de outros personagens com relevância para o enredo.

⁴⁵ Último acesso em: 17/04/14.

⁴⁶ “(...) it’s no longer just writing stories about existing characters and worlds – it’s writing those stories for a community of readers who already want to read them, who want to talk about them, and who may be writing them too” (JAMISON, 2013, p. 52).

novos que trouxeram de dentro dos seus e de outros *fandoms*. Assim, as *fanfictions*, como qualquer obra de ficção, possuem subgêneros sob os quais são categorizadas a fim de avisar ao leitor o que ele deve esperar da história que está prestes a ler.

Todas as *fanfictions* são classificadas de acordo com a idade indicativa, assim como qualquer produto cultural. As nomenclaturas variam pouco ou nada entre os sites, independentemente do *fandom* a que se destinam ou do seu país de origem. Segundo Vargas (2005), o sistema escolhido é baseado no utilizado pela indústria cinematográfica norte-americana, sendo “NC-17” ou “R” para histórias com temáticas impróprias para menores de 17 anos, provavelmente por possuírem cenas de sexo e/ou violência. Em alguns casos, como no *Fanfic Obsession*, as histórias restritas se encontram em uma seção separada, na qual é preciso concordar com um termo que retira do *site* qualquer responsabilidade por possíveis danos causados a leitores menores de 18 anos pelos conteúdos ali presentes.

De modo geral, elas também são definidas de acordo com uma nomenclatura que explica de forma superficial como será o desenvolvimento do enredo. Algumas aproximam-se muito dos gêneros literários, porém com nomes bastante diferentes, outras trazem características muito próprias. Todos os subgêneros a seguir foram retirados de um tópico de explicação sobre o assunto na comunidade *Fics de Bandas*:

a) Songfic: *fanfiction* que intercala partes de uma música com narrações de uma história. Normalmente, a música serve como um guia da história, que descreve e desenvolve o que é dito pela letra.

b) Drabble: uma *fanfiction* que contém 100, 300 ou 500 palavras. Não pode ultrapassar nenhum desses limites.

c) One-shot: quando a *fanfiction* contém apenas um capítulo - uma ação, uma cena, um momento.

d) Ficlet ou Shortfic: as *fanfictions* desse gênero não podem ter mais do que 1000 palavras. Estão entre as Drabbles e as One-shots.

e) Standalone: *fanfictions* narradas do ponto de vista de uma só pessoa, sem mudanças ao longo da história.

f) OOC (Out-of-character): um personagem “fora do personagem”, ou seja, que não age de acordo com sua personalidade real ou canônica.

g) M-preg: quando um casal gay resolve conceber um bebê. No universo de quem escreve esse tipo de *fanfictions*, homens engravidam.

h) Angst: uma história pesada e perturbadora, que provoca nervosismo, ansiedade, irritação.

- i) **BDSM:** *Bondage*, Dominação, Sadismo e Masoquismo.
- j) **PWP:** do inglês, *Porn Without Plot*: sexo sem trama

Por fazer parte de um grupo diferente de sites dedicados à *fanfictions*, cujo espaço para histórias que utilizam pessoas reais como personagens é muito maior do que aquele dedicado a *fanfics* baseadas em produtos culturais, o *Fanfic Obsession* possui uma classificação um pouco diferente. Enquanto as noções acima são respeitadas na tabela de descrição da *fanfiction*, algumas nomenclaturas mudam para facilitar o entendimento. Isso também ocorre por conta do FFAwards, uma premiação anual em que os leitores votam em suas tramas favoritas de acordo com algumas categorias, que precisam ser bem explicitadas por quem comanda o site. São elas⁴⁷:

- a) **Drama:** história que gira em torno dos sentimentos e dos atos dos personagens, oscilando entre a tragédia e a comédia. Pode abordar temas pesados e melancólicos.
- b) **Romance:** história cujo tema é o relacionamento entre dois indivíduos, tendo o seu relacionamento amoroso como tema principal da história.
- c) **Comédia:** história que retrata situações engraçadas e que tem como principal objetivo entreter o leitor por meio do riso.
- d) **Comédia Romântica:** história que também tem o intuito de provocar o riso no leitor, mas de uma maneira mais leve e discreta, pois utiliza o romance para isso.
- e) **Terror:** história que geralmente aborda temas como morte, espíritos, demônios, fantasmas, exorcismos e outros assuntos sobrenaturais.
- f) **Suspense:** história que tem a intenção de intensificar as emoções do leitor e atizar sua curiosidade por meio do retardamento das ações.
- g) **Aventura:** história nas quais normalmente os personagens se envolvem em situações perigosas e/ou de risco.
- h) **Ficção:** história que tenha algo sobrenatural, como bruxas, vampiros, etc.
- i) **Slash:** história cujo tema principal concentra-se na relação geralmente amorosa entre dois homens.
- j) **Deathfic:** história na qual pelo menos um personagem principal morre.
- k) **Restrita:** história contendo cenas de sexo explícito, violência, morte, drogas e *bullying* (detalhadas), e qualquer tipo de conteúdo abusivo.

⁴⁷ Todas as informações abaixo foram retiradas do site.

l) Original: uma história é original quando foge de qualquer tipo de clichê, ou seja, o leitor é fortemente surpreendido, seja com a conclusão ou com o desenvolvimento da *fic*.

m) Short Fic: história que contém somente um capítulo, seja ele curto e postado de uma só vez ou longo e postado em partes diferentes.

n) Songfic: quando a história segue acompanhada da letra (e/ou tradução) da música, escolhida pela autora, como trilha sonora.

o) Longfic: quando a história tem um número considerável de capítulos, geralmente grandes, e se passa em um longo período de tempo da história.

3.2.1 Real Person Fic: *da vida real para um texto fictício*

Para podermos compreender melhor como as histórias do *Fanfic Obsession*, de modo geral, e *Holy Fool*, mais especificamente, funcionam, é preciso que se discorra sobre dois conceitos que as envolvem: o de *Real Person Fic* e o de *fanfics* interativas. Neste e no próximo subtópico, percorreremos este caminho.

Real Person Fic é exatamente o que determina o nome: *fics* sobre pessoas reais. Por sua completa falta de ligação com produtos culturais originais, esse tipo de *fanfiction* se insere em uma categoria muito separada e ainda mais *underground* que histórias, por exemplo, de Harry Potter. É importante notar que, aqui, quando nos referimos a pessoas reais, falamos notadamente de famosos, indivíduos que têm algum tipo de destaque na mídia:

Existem *fanfictions* sobre atores, existem *fanfictions* sobre políticos e existem *fanfictions* sobre figuras históricas, mas a maioria das *Real Person Fics* é sobre músicos. Praticamente todas as bandas que alcançaram o *mainstream* nos últimos cinquenta anos e que possuem pelo menos dois membros homens tiveram um *fandom* de *RPF slash*, desde de John Frusciante/Anthony Kieds do Red Hot Chili Peppers até Bredon Urie/Ryan Ross do Panic! at the Disco (...).⁴⁸ (ARROW, 2013, p. 324).

⁴⁸ “There is fanfiction for actors, there is fanfiction for politicians and there is fanfiction for historical figures, but the majority of RPF is for musicians. Virtually every mainstream band of the last fifty years that includes at least two men has had a slash RPF fandom, from John Frusciante/Anthony Kieds of the Red Hot Chili Peppers to Bredon Urie/Ryan Ross of Panic! at the Disco (...).” (ARROW, 2013, p. 324).

O mais interessante sobre estas *fanfictions* é pensar de onde vem a vontade dos fãs por escrever as histórias, pois não existe um mundo ficcional a ser explorado ou lacunas passíveis de interpretação deixadas por um autor. Segundo Arrow (2013), o interesse é fruto da forma como os fãs observam que essas pessoas se relacionam entre si na vida real – pelo menos até o ponto em que são alcançados por uma câmera. Tanto gestos de amizade e pequenas discussões quanto aspectos da personalidade destas pessoas que podem ser notadas durante entrevistas e vídeos a que os fãs têm acesso acabam permitindo a criação de uma ideia sobre elas. O fã, então, necessitado de uma maior interação com seu ídolo, acaba vendo na criação de histórias um modo de explicitar a forma como enxerga aquela pessoa.

Não é tanto o contexto que importa, explica Arrow (2013), visto que, na maioria das *real person fics*, os personagens estão inseridos em um universo alternativo – ou seja, os membros de uma certa banda não têm nenhuma relação com música ou com sua banda original. O mais relevante, para os autores e leitores de *RPFs* é a construção do personagem. Nesse sentido, vale destacar que, é claro, cada indivíduo enxerga as pessoas a sua volta, sejam conhecidos ou ídolos, de sua própria forma, o que permite que cada *fanfic* traga um personagem substancialmente diferente das outras que já foram escritas, mesmo que o famoso a que ela se refira seja o mesmo. Para Arrow (2013, p. 330), “a dificuldade – a diversão, o desafio e a beleza – da *RPF* vem dessa característica de constante mudança dos materiais disponíveis para criar um *canon*, visto que as pessoas que os geram crescem, mudam e reagem a experiências de novas formas”⁴⁹.

Como em toda produção de *fanfictions*, as mulheres também dominam a escrita de *RPFs*, o que explica a presença exponencialmente de homens famosos nos papéis principais das histórias e o porquê da auto-inserção. Ela não é encarada tão naturalmente. Entretanto, ela nos interessa aqui para discutir a noção de interatividade em *fanfictions* e por ser o formato em que está publicada *Holy Fool*. Neste tipo de *fanfiction*, o próprio autor/leitor participa da história como protagonista. Às vezes, como veremos a seguir, diversas características dessa pessoa estarão presentes na descrição do personagem, mas mais comumente essa relação ocorre simplesmente pela inserção do nome da pessoa no texto. Os enredos desse tipo de *fanfic*, por mais variados que sejam, sempre acabam colaborando para um romance entre a protagonista e o famoso sobre quem a história é baseada. Pugh (2005) opina que esse uso do escritor/leitor como personagem, assim como o uso de pessoas reais como personagens, é uma forma

⁴⁹ “The difficulty- and the fun, and the challenge, and the beauty – of RPF comes from the ever-changing nature of the materials available for creating canon as the people who generate it grow, change, and react to experiences in new ways” (ARROW, 2013, p. 330).

encontrada pelos fãs de borrar uma separação entre fato e ficção e, conseqüentemente, aproximar-se de seus ídolos sem realmente fazerem-no na realidade.

Outra temática dominante na escrita de *fanfictions* é o *slash*, o qual determina uma trama cujos personagens principais envolvem-se em um relacionamento homossexual. Com seu surgimento datando do início dos anos 1970, quando fãs de *Jornadas nas Estrelas* passaram a escrever histórias sobre o relacionamento dos personagens Kirk e Spock, o *slash* é bastante discutido por autores como Jenkins (1992) e Pugh (2005), por exemplo, como uma forma de libertação de preconceitos e desenvolvimento da sexualidade pela escrita, principalmente por suas histórias – na maioria, extremamente sexualizadas – serem encaradas, dentro de grande parte dos *fandons*, de forma natural, ao contrário do que ainda pensa uma larga parcela da sociedade.

Em seguida, explicaremos de que formas os autores e leitores podem se inserir nas *fanfictions*.

3.2.2 Esta história é sobre você: a noção de interatividade nas *fanfictions*

As *fanfictions* baseadas em pessoas reais podem ser separadas em duas grandes categorias, que designam a forma de participação do leitor na história. Elas podem ser interativas e não-interativas, como será explicado a seguir.

A leitura de *fanfictions* não-interativas funciona como a de qualquer outro texto ficcional, exceto pelo fato dos personagens serem pessoas reais. Os personagens são apresentados e vivem a história, que os leitores acompanham através dos capítulos que são postados e podem opinar, ao fim de cada parte, através de comentários, com reclamações, elogios e sugestões que tenham a fazer sobre a construção e o desenvolvimento da trama.

Por outro lado, dentro das *fanfictions* interativas, o leitor participa da história como personagem e também escolhe quem será um número de outros personagens, dependendo do limite do autor. Alguns permitem que o leitor complete a maioria das características mesmo aos personagens secundários, enquanto outros se limitam a deixar apenas que os personagens principais sejam escolhidos. Há, porém, um limite nesta interatividade, já que o leitor nunca poderá mudar o rumo da história ou fazer quaisquer alterações significativas na mesma.

Exemplificando: as *fanfictions* interativas são postadas em sites específicos. Para lê-las, é preciso clicar no link que direcionará a uma página em HTML na qual a história está hospedada. Porém, antes do texto aparecer, surgirão caixas de diálogos com diversas perguntas que devem ser respondidas para possibilitar a sua leitura; se alguma das perguntas não for respondida, o campo correspondente ficará em branco dentro da história. As perguntas referem-

se principalmente aos nomes e características físicas dos personagens, entre outros aspectos que não alteram o enredo. As perguntas mais comuns são: o nome, sobrenome e apelido da personagem principal (normalmente, esse campo é pensado para o nome do leitor⁵⁰) e o nome e sobrenome do par romântico⁵¹ (mais comumente, o nome do integrante da banda, por exemplo, sobre a qual a *fanfiction* se dirige). Pode também ser perguntado o nome, sobrenome e apelido de amigas da personagem principal e o nome e sobrenome de outros integrantes da banda à qual o personagem principal pertence. Além disso, características físicas como cor dos cabelos e dos olhos dos personagens em geral aparecem com frequência. Há casos em que os nomes dos pais, principalmente do personagem principal, são perguntados, o que implica um conhecimento sobre a vida e história pessoal daquela pessoa na vida real.

No caso da *fanfiction* escolhida para análise, *Holy Fool*, as informações pedidas são as seguintes: em relação à personagem principal – nome, cor dos cabelos, cor dos olhos, apelido; em relação ao “par romântico” – nome, sobrenome, apelido, cor dos olhos, cor dos cabelos; em relação a outros personagens – nome da melhor amiga, nome e cor dos olhos e cabelos do melhor amigo.

3.2 As estratégias de comunicabilidade das *fanfictions*

Nem todo mundo tem conhecimento sobre *fanfiction*. O entendimento do público em geral sobre elas, considerando que existe um, é que (a) adoram os objetos aos quais se referem de forma servil e (b) são pornográficos. Não se trata simplesmente da produção de cada vez mais interações entre personagens e mundos já existentes, ou melhor, não é apenas sobre isso. É sobre inventar situações com esses personagens e mundos já existentes cujos criadores não conseguiram ou quiseram fazer. É sobre investir em locais onde nenhum homem ou mulher já tenha ido porque, meu Deus, quem sequer teria pensado sobre isso? (GROSSMAN, 2013, p. xii).⁵²

Pugh (2005) traça um caminho em seu livro *Fanfiction in a Literary Context* em que tenta definir a *fanfic* como um gênero literário. A partir desta reflexão, com ajuda de teóricos como Vargas (2005), Grossman (2013) e Jamison (2005), assim como da retomada histórico-

⁵⁰ Da leitora, mais especificamente, pois a maioria dessas *fanfictions* é escrita por mulheres e, mesmo as que não são, utilizam mulheres como personagens principais.

⁵¹ Mesmo que algumas dessas histórias não sejam especificamente “histórias de amor”, o teor romântico sempre as perpassa, mas isso será explicado a seguir no tópico “temáticas” do subcapítulo 3.2.

⁵² “Not everybody is that enlightened about fanfiction. The mainstream understanding of it, to the extent that there is one, is that it’s (a) slavishly adoring of its subject matter and (b) pornographic (...). It’s not about simply churning out more and more iterations of existing characters and worlds, or rather, it’s not just about that. It’s about doing things with those existing characters and worlds that their creators couldn’t or wouldn’t do. It’s about boldly going where no man or woman has gone before, because on my God, who would even have thought of that? (GROSSMAN, 2013, p. xii).

teórica feita nos capítulos anteriores sobre fãs, cultura de fãs e, claro, *fanfictions*, tenta-se agora encontrar algumas características que poderão definir as estratégias de comunicabilidade delas. A categorização aqui feita segue exatamente as mesmas regras daquela usada para uma tentativa parecida exercitada em relação ao folhetim no capítulo 2. Os tópicos foram criados pela autora a partir de observações e pontos destacados tanto por teóricos que estudam folhetins quanto aqueles que se dedicam às *fanfictions* e pensadas pela autora como forma de facilitar a comparação entre os dois gêneros. Segue, então, uma descrição das relações das *fanfictions* com as características destacadas, em comparação com o que já foi analisado em relação aos folhetins:

a) **Divisão em capítulos:** assim com os folhetins, as *fanfictions* são pensadas a partir dos capítulos separados que, publicados periodicamente, irão compor a narrativa; nesta forma de redação, cada capítulo contém dentro de si uma história com início, meio e um fim que objetiva prender a atenção e a curiosidade do leitor para o próximo capítulo. Essa organização é pensada assim por causa de outra característica comum aos folhetins e *fanfictions*: a publicação periódica. Nas *fanfics*, a publicação também ocorre aos poucos, porém não há uma data certa para publicação de cada história; apesar dos sites dedicados à sua publicação serem atualizados diariamente ou então a cada dois dias, mais ou menos, o tempo de espera entre um capítulo e outro fica por conta da decisão de cada autor (a), variando de narrativa para narrativa. Também varia assim o número de capítulos publicados em cada atualização. Isso é possível porque não há a cobrança de um editor ou uma pressão monetária em cima da publicação de *fanfictions*, como explicaremos adiante.

A forma de publicação a partir de sua passagem para a internet, assim como no folhetim, é definidora do formato narrativo que os romances-folhetins iriam tomar. Destaca-se, por isso, a organização capitular, na qual cada trecho publicado separadamente da história precisa não só conversar com o que veio antes e o que virá depois, como também necessita trazer em si uma trama própria, um conflito que funcione por si só e que também possa servir de gancho para o que acontecerá em seguida. Tais características precisam ser observadas, claro, para prender a atenção e a curiosidade do leitor para próximo capítulo, pois, mesmo que não exista aí um interesse de vendas com relação a lucro, o autor que está publicando a história deseja, é claro, que o público se interesse por sua narrativa e que a continue acompanhando. Booth (2010) volta aos folhetins para explicar um pouco mais sobre essa relação da publicação em capítulos, presente até hoje na literatura popular e, mais especificamente, nas *fanfictions*. Pode-se dizer que desde **O Conde de Monte Cristo**, que atraiu milhares de seguidores fanáticos não só para este texto, mas para a obra de Alexandre Dumas em geral,

Narrativas seriadas – ou seja, narrativas cujo enredo continua em mais de um episódio ou capítulo – pode desenvolver um status de *Cult* entre seus seguidores (...). De fato, narrativas serializadas têm sido comum na literatura por séculos e, até hoje, alguns autores fazem uso do formato serializado a publicar romances (...). Narrativas seriadas são, portanto, complexa e envolventes: elas exigem a concentração do leitor para reunir eventos narrativos e elementos intra e extra-textuais do enredo separados tanto pelo espaço quanto pelo tempo (BOOTH, 2010, p 79).⁵³

b) Distribuição gratuita:

Impulsionada por um compromisso com a cultura comercial, mas livre das restrições de mercado dessa cultura, a *fanfiction* pode experimentar com o popular – sem a necessidade de apoiadores, nem de vender o produto antes dele ter sido produzido e com a vantagem de ter um público que já está ansioso para ver suas obras (JAMISON, 2013, p. 23).⁵⁴

Ao contrário dos folhetins, que eram fonte de renda para os escritores e donos de jornal, a comercialização está longe de ser um dos objetivos das *fanfictions*. Apesar do número de publicações de *fanfictions* em livro estarem multiplicando-se, ainda são situações relativamente isoladas quando se compara em questão de quantidade com a produção de histórias de uma forma mais ampla. A produção em larga escala de *fanfictions* continua sendo feita exclusivamente sem fins lucrativos e publicada de graça na internet – e não parece ainda haver um movimento de mudança, principalmente por um motivo principal: é o próprio público que escreve para si, como uma forma de sociabilidade dentro do *fandom* – mais um modo de compartilhar com os outros fãs as suas opiniões sobre o objeto de admiração. Como será analisado de forma mais completa mais adiante, também pode ser dito que o folhetim concentrou em si, de certo modo, um local de sociabilidade, mas não é aí que está a sua origem.

c) Interatividade:

A interatividade é um dos elementos fundamentais do *fandom* e é expressa na prática da *fanfiction* por meio de uma relação autor-leitor muito mais próxima do que a exercida fora do meio virtual (VARGAS, 2005, p. 41).

Assim como nos folhetins, a participação do leitor nas *fanfictions* é extremamente importante para o andamento da história. Como comenta Vargas (2005) acima, o que, nelas, é radicalizado

⁵³ “Serial narratives – that is, narratives whose plot continues across more than one episode or installment – can develop a *Cult* following. (...) Indeed, serialized narratives have been common in literature for hundreds of years, and even today, some authors make use of the serialized format to publish novels (...). Serial narratives are thus complex and involved: They require the concentration of the reader to piece together narrative events and plot elements inter- and intra-textually separated both by space and by time” (BOOTH, 2010, p. 79).

⁵⁴ Driven by and engagement with commercial culture but free from that culture’s market constraints, *fanfiction* can experiment with the popular – with no need for backers, no need to sell the product before it’s been realized, and with the luxury of an audience that is already eager to see its works (JAMISON, 2013, p. 23).

é a aproximação do leitor com o autor, cujas formas de interação são muito mais diretas do que qualquer relação entre criador e admirador existente no mundo virtual. Isso ocorre, em primeiro lugar, pois ambos os polos, ao fazerem parte da mesma comunidade (do mesmo *fandom*), falam do mesmo lugar, o que apaga de certa forma a noção de hierarquia. Aquele autor é autor e fala de um local privilegiado apenas no momento em que está escrevendo e publicando suas histórias, mas também é leitor ao acompanhar produções de outros fãs – e vice-versa.

Os autores e leitores de *fanfiction* não são indivíduos isolados, pelo contrário essa é uma prática que se desenvolve dentro de um ânimo de gregarismo, onde os participantes se sentem – e agem – como membros de uma comunidade literária, que reflete sobre o assunto (a escrita de *fanfictions* e sua relação com o leitor) com seriedade (VARGAS, 2005, P. 84).

Essa característica comunitária e não individual da leitura e escrita de *fanfictions* ainda pode ser destacada de mais uma forma: a escolha das histórias que ganharão destaque. Como explica Billings (2013, p. 196), “não há um editor ou um grupo de editores lendo um livro e escolhendo publicá-lo. Ao invés disso, é um grupo de pessoas – mulheres na sua maior parte⁵⁵ – que escolhem uma *fic* e decidem que a amam”⁵⁶. Pode-se, sim, argumentar que pessoas que participam de um mesmo *fandom* terão interesses semelhantes, mas parece que o mais importante aqui é destacar que a escolha não tem um caráter profissional e sim em relação ao sentimento que as narrativas produzem nos leitores.

Por fim, a grande influência do leitor está no *feedback* recebido nos comentários – e é aí que está também, justamente pelas *fanfictions* serem publicadas na internet, uma grande mudança em relação a outros produtos culturais. A resposta pode ser – e normalmente é – imediata. Como cada site tem espaço para comentários *online* em tempo real dentro do *link* em que está hospedada a história (seja no tópico de um fórum ou em uma página exclusiva), o leitor tem a oportunidade de dar sua opinião no momento em que finaliza a leitura do capítulo e, às vezes, antes mesmo do autor iniciar a escrita do próximo. Vargas (2005) explica que tais respostas influenciam muito mais do que apenas no conteúdo da narrativa – e, de fato, apesar de levarem em conta as opiniões dos leitores, os autores parecem ser bastante fiéis ao plano feito ao iniciar a escrita da história, pelo menos na maior parte das vezes. Porém, o que conta aqui é uma opinião mais crítica, que tenta ajudar cada autor a crescer em questão de escrita, de técnicas utilizadas, de desenvolvimento de trama.

⁵⁵ Segundo um estudo de Camille Bacon-Smith, em 1985, em torno de 90% das *fanfictions* eram escritas por mulheres. Apesar delas estarem muito mais difundidas hoje, não há motivos para acreditar que a situação tenha mudado drasticamente. A partir da observação de qualquer *site* dedicado a *fanfictions*, é possível notar com facilidade o predomínio de autoras.

⁵⁶ “There isn’t an editor or a team of editors reading a book and choosing to put it out there. Instead, it’s a collection of people – mostly women – who pick up a *fic* and decide they love it”. (BILLINGS, 2013, p. 196).

d) Sexo e amor como temas: na maior parte das histórias, prevalece o amor romântico. As *fanfictions*, principalmente as interativas, quase sempre se concentram de certa forma em torno de uma relação amorosa. Porém, não é possível definir as temáticas tratadas pelas *fanfics* apenas a partir dessa questão; inclusive, parece que cada vez mais, o romance entre dois personagens serve de plano de fundo para que sejam discutidos temas muitas vezes não recorrentes na cultura midiática tradicional, principalmente naquela voltada para jovens e adolescentes. De fato:

A esta altura, as *fanfictions* tornaram-se incrivelmente mais biodiversas do que as obras canônicas das quais brota. Ela engloba a gravidez masculina, centaurificação, trocas de corpo, apocalipses, reencarnação e cada fetiche sexual, torção, combinação, posição e inversão que você pode imaginar e muitos outros que você também poderia, mas provavelmente prefere não. Elas quebram as barreiras entre os sexos e gêneros e raças e cânones e corpos e espécies e passado e futuro e consciente e inconsciente e ficção e realidade (GROSSMAN, 2013, p. xiii).⁵⁷

Explica-se: como uma construção exclusiva do século XXI e o trabalho de uma geração fruto de uma sociedade que já conquistou avanços em diversos aspectos relacionados a liberdades individuais, as *fanfictions* tratam com facilidade de assuntos que, até poucas décadas, eram incomuns na literatura. Um dos casos mais expressivos, inclusive trazido à tona pelo sucesso da trilogia **50 Tons de Cinza**, é a exploração explícita da sexualidade e, principalmente, da sexualidade feminina. A adolescência também é um assunto recorrente nas narrativas, sendo analisada de forma direta e aprofundada, principalmente pela proximidade dos autores com essa época da vida. Por último, vale destacar a importância da homossexualidade no âmbito das produções de fãs: as histórias de relacionamentos gays, classificadas como *slash*, ocupam uma grande fatia da leitura e escrita de *fanfictions*, sendo um dos gêneros mais populares e desenvolvidos nas histórias. Para Grossman (2013, p. xiii), muito mais do que simplesmente tratar de pornografia e do universo homossexual, *slash* “também é sobre criar um projeto maior para as *fanfictions* sobre quebrar todos os tipos de regras, limites e tabus”⁵⁸.

e) Adequação ao público: de modo geral, pode-se destacar – tanto em questão de leitura quanto de autoria – a grande presença de mulheres, que é predominante em relação ao público masculino. Jovens e adolescentes entre 15 e 20 anos também aparecem como maioria

⁵⁷ At this late date, fanfiction has become wildly more biodiverse than the canonical works that it springs from. It encompasses male pregnancy, centaurification, body swapping, apocalypses, reincarnation, and every sexual fetish, kink, combination, position, and inversion you can imagine and a lot more that you could but would probably prefer not to. It breaks down walls between genders and genres and races and canons and bodies and species and past and future and conscious and unconscious and fiction and reality (GROSSMAN, 2013, p. xiii).

⁵⁸ “But slash isn’t about making porn out of things that weren’t already porn. It’s also about making fanfiction’s larger project of breaking rules and boundaries and taboos of all kinds” (GROSSMAN, 2013).

dentro da produção e consumo de *fanfictions*, assim como nos *fandons*. Essa é, entretanto, uma simplificação do público das *fanfictions*:

Quem escreve esse tipo de coisa? Crianças. Pais. Professores. Casais - juntos. Escritores profissionais treinando, livres das forças de mercado. Adolescentes, testando online uma gramática simultaneamente escrita e sexual: histórias desastrosas sobre a "primeira vez", escritos por e sobre adolescentes escrevendo pela primeira vez (...). O mundo das *fanfictions* é uma sacola muito grande e mesclada (JAMISON, 2013, p. 18).⁵⁹

É importante destacar que quando se fala em folhetins do século XIX, a autoria dos folhetins era quase exclusivamente masculina; já, nas *fanfictions*, o que se observa é que, como o público, as mulheres também dominam a escrita das histórias.

Além do mais, autores e leitores de *fanfictions* são, antes de tudo, fãs daquilo (seja de um livro, uma série ou uma pessoa) sobre o que escrevem. Portanto, antes de serem fiéis a determinada trama, são exímios conhecedores do assunto que está sendo tratado, como destaca Luiz (2009), sabendo de todos os aspectos da vida de seus ídolos ou os mínimos detalhes de roteiro de um filme e tendo suas interpretações individuais sobre todos eles. O público, assim, sente-se no direito – e possui os argumentos – para opinar sobre o andamento da trama, assim como discutir possíveis “erros” cometidos pelo autor e discutir a forma como ele está desenvolvendo a história e os personagens. Assim como não é passivo na recepção do “texto” canônico, não o é da mesma forma quando se fala da produção de *fanfictions*.

⁵⁹ “Who writes this stuff? Kids. Parents. Teachers. Married couples – together. Professional writers moonlighting, free from market forces. Tweens working out sexual and writerly grammar online, simultaneously: fumbling “first time” stories written, fumblingly by and about middle-schoolers writing for the first time (...). The world of fanfiction is a very big, very mixed bag”. (JAMISON, 2013, p. 18).

4. ANÁLISE

Traçando o percurso histórico-teórico dos folhetins e o das *fanfictions*, os dois capítulos anteriores serviram de caminho para chegarmos a este, no qual as informações coletadas serão aplicadas praticamente na análise de uma *fanfiction*. A análise de conteúdo segundo Bardin (2011) será utilizada para buscar na *fanfic Holy Fool* categorias que possam classificá-las como uma forma de atualização contemporânea dos folhetins. Também será investigada a afirmação ou negação das categorias delineadas nas pesquisas histórica, teórica e comparativa dos capítulos anteriores, que funcionam como uma espécie de pré-seleção e estão sujeitas a alterações na medida em que o estudo do texto irá sendo aprofundado. Por isso, ao fim da análise de conteúdo, será feita uma reflexão inicial a ser desenvolvida na conclusão, com apoio em bases teóricas para que possamos, por fim, responder à questão central: no âmbito deste trabalho, as *fanfictions* podem ser consideradas uma espécie de folhetim do século XXI?

Para um melhor entendimento no momento da análise, este capítulo está dividido em duas partes. A primeira dará conta de discorrer sobre a análise de conteúdo. Inicia, então, com a sua definição, seguida de uma recapitulação histórica deste método de pesquisa, discorrendo sobre seu surgimento e as mudanças que sofreu até ser reconhecida como o é hoje em dia. Após, aprofunda-se em uma descrição de suas características; as formas existentes de análise; quando, como e onde pode ser aplicada e quais seus passos metodológicos. Esta parte possui uma relação muito próxima com o momento seguinte do capítulo, pois descreverá passo a passo de que forma a metodologia será aplicada na análise.

É na segunda e última parte do capítulo que ocorrerá a análise de fato. Todos os dados recolhidos durante os capítulos sobre *fanfiction* e sobre folhetim servirão de material para que, de acordo com a análise de conteúdo por Bardin (2011), a *fanfiction Holy Fool* seja analisada. Esta parte também será separada em três subcapítulos, exatamente como a anterior. O primeiro conterà alguns dados de acesso da *fanfiction*, relevantes para sua contextualização dentro do *fandom* e neste trabalho, como nome, autor, classificação etária, gênero, resumo, dados dos personagens, informações sobre a publicação, entre outros. Em seguida, será feita a análise a partir das categorias já descritas e, ao final, serão delineadas conclusões primárias em que se

aproximarão dados que possam comparar as categorias definidas teoricamente e aquelas encontradas na análise prática, procurando pontos de aproximação e momentos de afastamento.

4.1 Análise de conteúdo

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos, sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (BARDIN, 2011, p. 48).

É dessa forma que se pode resumir o que, de fato, é a análise de conteúdo. A sua característica precisa e científica na investigação de um certo texto ou trabalho vem com o objetivo de afastar possíveis problemas provenientes de uma compreensão espontânea, de uma interpretação baseada apenas em uma visão pessoal. Daí vêm seus objetivos: a superação da incerteza, uma tentativa de tornar a leitura de um indivíduo válida em todas as instâncias, e o enriquecimento da leitura, que visa atentar para mais informações do que um olhar espontâneo pode produzir, como demonstrar propósitos de mensagens, esclarecer elementos significativos na tentativa de descrever e compreender mecanismos que não eram conhecidos.

Quanto ao campo, é possível dizer que a análise de conteúdo, a rigor, pode ser aplicada na pesquisa de qualquer área das ciências humanas. Seu foco está na comunicação, como explica Bardin (2011), seu campo são as mensagens passadas de um determinado emissor para um (ou mais) receptor, não importando a temática ou a natureza do suporte.

A sua aplicação metodológica possui duas funções (que podem funcionar juntas ou individualmente): a primeira, heurística, que funciona de forma exploratória, objetivando uma descoberta que ainda não se sabe qual; a segunda, Bardin (2011) denomina de “administração de prova”, na qual o analista já possui questões antes de ter acesso ao conteúdo, que será analisado para que as afirmações sejam – ou não – confirmadas. É este segundo método que utilizaremos neste trabalho.

A análise de conteúdo ocorre em três etapas: a descrição analítica, que enumera as características do texto, a inferência, deduções lógicas que tentarão entender as causas e consequências de determinado enunciado e a interpretação, que encontrará os significados do que foi analisado. Assim, a tentativa do analista é dupla, explica Bardin (2011): compreender o sentido primário da comunicação, como faz um leitor comum e, após, procurar com mais atenção por uma segunda mensagem, cujo sentido não está necessariamente explícito no texto e possivelmente tem uma natureza diferente daquele que está em primeiro plano.

Para completar:

Pertencem, pois, ao domínio da análise de conteúdo todas as iniciativas que consistam na explicitação e sistematização do conteúdo das mensagens e da expressão deste conteúdo, com o contributo de índices passíveis ou não de quantificação, a partir de um conjunto de técnicas que, embora parciais, são complementares. Esta abordagem tem por finalidade efetuar deduções lógicas e justificadas, referentes à origem das mensagens tomadas em consideração (o emissor e seu contexto, ou, eventualmente, os efeitos dessas mensagens) (BARDIN, 2011, p. 48).

4.1.1 História da análise de conteúdo

Oficialmente, o início da análise de conteúdo está nos Estados Unidos, em meados do século XX. Os primeiros estudos quantitativos provêm da Escola de Jornalismo de Columbia e, a partir deles, começa a se espalhar a análise de material jornalístico baseado em métodos científicos. Dentre as pesquisas feitas estão o acompanhamento da evolução de determinado veículo, medição do grau de sensacionalismo de periódicos e comparações entre diferentes jornais. Assim, “desencadeia-se um fascínio pela contagem e pela medida (superfície dos artigos, tamanho dos títulos, localização na página)” (BARDIN, 2011, p. 17). São, basicamente, análises quantitativas em um primeiro momento, mas a situação logo começa a se alterar. Isso acontece com o estouro da I Guerra Mundial, que amplifica a análise da propaganda. É deste tipo de pesquisa que se destaca o primeiro nome de fato relacionado à análise de conteúdo: H. Lasswell, com a publicação de *Propaganda Technique in the World War*, em 1927. O surgimento dessa metodologia tem uma relação muito próxima com a mentalidade behaviorista que dominava as reflexões nas ciências psicológicas da época e tinha entre os seus princípios uma análise objetiva, com rigor e cientificidade.

O método de análise de conteúdo foi sendo disseminado, principalmente nos Estados Unidos, e passou a ser desenvolvido em diversas novas áreas que não apenas o jornalismo, de acordo com Bardin (2011). Notadamente nos anos em torno da II Guerra Mundial, os departamentos de ciência política adotaram para si a técnica, que acabou ganhando destaque até ocupar um espaço de privilégio em que foi utilizada em 25% dos estudos empíricos relacionados à investigação política da época. Com a surpreendente popularidade alcançada, os anos entre 1940 e 1950 são importantes para a análise de conteúdo de duas formas: para a contribuição da expansão temática e para uma consolidação dela como um método. Marca esse período uma preocupação “em trabalhar com amostras reunidas de maneira sistemática, a interrogar-se sobre a validade do procedimento e dos resultados, a verificar a fidelidade dos codificadores e até a medir a produtividade da análise” (BARDIN, 2011, p. 19).

Com essa obsessão em delinear a metodologia com o máximo de objetividade possível, a década seguinte é marcada “pela expansão das aplicações da técnica a disciplinas muito diversificadas e pelo aparecimento de interrogações e novas respostas no plano metodológico” (BARDIN, 2011, p. 21). Junto àqueles campos que já se debruçavam na análise de conteúdo para os seus estudos – como o jornalismo, as ciências sociais, a sociologia e a psicologia –, o interesse pela técnica começa a surgir em outras áreas, como a psiquiatria, a história e a linguística. Novos questionamentos e proposições começam a ser feitos com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento da área. É nessa época, então, que inicia o confronto entre duas concepções comunicacionais: o modelo instrumental, de A. George e G. Mahl, e o modelo representacional, de G. E. Osgood. Resumidamente, o primeiro diz respeito ao que hoje é conhecido como análise qualitativa – aquela que leva em respeito a presença ou ausência de determinadas características com relação ao significado da mensagem –, enquanto o segundo é o início da análise quantitativa – que analisa a frequência de certas características do conteúdo. Estas duas considerações ajudam a delinear novas características para a análise de conteúdo, acabando com a exigência de uma objetividade extremamente rígida e finalmente levando a metodologia para um caminho menos descritivo e mais relacionado com a inferência.

Por causa do crescimento da análise de conteúdo e de todas as mudanças por ela sofridas com a inserção de novas temáticas de pesquisa, o método cresceu ainda mais e, durante a década de 1950, foram registrados mais de cem estudos por ano que o aplicavam, contra apenas 43,3 dos anos da década anterior.

Foi a partir dos anos 1960 e 1970, no entanto, que a análise de conteúdo realmente deu um salto para chegar ao ponto em que se encontra hoje. A causa está em três fenômenos que afetaram a sua investigação e prática: “O primeiro é o recurso ao computador; o segundo, o interesse pelos estudos que dizem respeito à comunicação não verbal e o terceiro é a inviabilidade de precisão dos trabalhos linguísticos” (BARDIN, 2011, p. 22). O mais importante é nos termos nas mudanças trazidas pela informática, que traz muito mais praticidade e rapidez aos processos de análise. Com a popularização dos computadores pessoais, a partir de meados dos anos 1970, as experiências eletrônicas de análise de conteúdo puderam novamente se expandir e hoje

análise de conteúdo, se multiplica as aplicações, marca um pouco o passo, ao concentrar-se na transposição tecnológica, em matéria de inovação metodológica. Mas observa com interesse as tentativas que se fazem no campo alargado da análise de comunicações: lexicometria, enunciação linguística, análise da conversação, documentação e bases de dados, etc (BARDIN, 2011, p. 31).

4.1.2 Tipos de análise (método)

Como qualquer procedimento metodológico, a análise de conteúdo organiza-se em diferentes fases ou polos cronológicos. O seu início está na pré-análise (que, como será melhor explicitado a seguir, este trabalho já deu conta); em seguida, vem a exploração do material (aqui, ela ocorrerá no subcapítulo 4.2); por fim, são feitos o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação.

A pré-análise é a fase de organização propriamente dita e, segundo Bardin (2011), corresponde a um período de intuições que têm como objetivo refletir e sistematizar as ideias iniciais, tornando-as operacionais e possibilitando que elas possam ser analisadas em um esquema preciso. Neste trabalho, é importante destacar, a pré-análise em todas as suas instâncias está representada pelos capítulos 1 e 2. Esta fase possui, em si, outros três momentos: a escolha dos documentos que serão analisados, a formulação das hipóteses e dos objetivos e uma fundamentação para a interpretação final. Com isso, o analista percorre um caminho que envolve atividades bem estruturadas, como exige o rigor científico fundante dessa metodologia.

Ele abre com a leitura flutuante, que consiste em um primeiro contato com os documentos que se pretende analisar; o flutuante aqui é porque define uma leitura pouco precisa em que o analista irá conhecer o texto como um leitor comum. No nosso caso, o primeiro contato com as *fanfictions* é muito anterior à formulação do trabalho. Em seguida, o *corpus* deve ser determinado e ele precisa ser representativo do universo em geral do que se fala. Tal característica é o que guiou de certa forma a escolha pela história que será analisada, como melhor explicaremos a seguir. Os dois pontos seguintes são a formulação de hipóteses e objetivos - ou seja, afirmações provisórias que pretendemos confirmar durante a análise e a finalidade pela qual propomos tal pesquisa. Esses podem ser encontrados na parte introdutória deste trabalho. A seguir, os índices a serem analisados precisam ser referenciados e os indicadores elaborados: encontramos-los nos subcapítulos 2.3 e 3.3.

Por fim, os materiais serão preparados (editados, para tornar a pesquisa mais objetiva) e, finalmente, explorados de acordo com “operações de codificação, decomposição ou enumeração, em função de regras previamente formuladas” (BARDIN, 2011, p. 121). Com esta exploração pronta, finalmente pode-se interpretar os resultados para descobrirmos se – e de que forma – eles respondem o problema elaborado. É justamente a esses momentos que este capítulo é dedicado e as técnicas utilizadas serão apresentadas a seguir.

4.1.2.1 Sobre como a análise será feita

Já tendo discorrido sobre o porquê de analisarmos os elementos escolhidos como objeto deste trabalho e apresentado as fases que estão constituindo a análise a ser feita, é importante que agora nos detenhamos em clarificar a parte prática, a explicação de como se dará a sua aplicação.

Para a pesquisa de um texto, é necessário que se busquem unidades de registro e contexto que possam ajudar a resolver o problema. No caso deste trabalho, trata-se de uma análise temática. “Fazer uma análise temática consiste em descobrir os “núcleos de sentido que compõem a comunicação e cuja presença, ou frequência de aparição, podem significar alguma coisa para o objetivo analítico escolhido” (BARDIN, 2011, p. 105). Dentre as categorias selecionadas com apoio teórico para realizar uma comparação entre *fanfictions* e folhetins, está, por exemplo, a adequação ao público tratada pelos dois formatos. Essas serão classificadas de acordo, principalmente, com a sua presença ou ausência no texto; porém, sua direção também é importante, pois pretende-se descobrir se há uma afirmação das categorias da forma que foram delineadas teoricamente.

Levando-se em conta tais definições, pode-se concluir que a análise aqui estruturada será qualitativa, em oposição ao caráter quantitativo que algumas pesquisas podem tomar. Retomando o ponto que foi comentado durante o apanhado histórico da análise de conteúdo, nos anos 1950 com sua expansão para as mais diferentes áreas do conhecimento, houve uma separação entre grupos que defendiam estudos qualitativos e quantitativos. Para melhor explicar suas diferenças e deixar claro, então, o motivo pelo qual aqui nos utilizamos de uma análise qualitativa:

A abordagem quantitativa funda-se na *frequência* de aparição de determinados elementos da mensagem. A abordagem não quantitativa recorre a indicadores não frequenciais suscetíveis de permitir inferências; por exemplo, a *presença* (ou *ausência*) pode constituir um índice tanto (ou mais) frutífero que a frequência de aparição (BARDIN, 2011, p. 144).

Com a metodologia em mente, seguimos, então, para as técnicas que serão empregadas na análise.

4.1.3 Formas de aplicação (técnica)

A análise da *fanfiction Holy Fool* no subcapítulo seguinte vai ocorrer de acordo com os princípios da análise categorial, para que encontremos respostas objetivas e bem delineadas que possam responder com precisão à questão definida como problema de pesquisa.

A primeira pode ser descrita como uma técnica que

Funciona por operações de desmembramento do texto em unidades, em categorias segundo reagrupamentos analógicos. Entre as diferentes possibilidades de categorização, a investigação dos temas, ou análise temática, é rápida e eficaz na condição de se aplicar a discursos diretos (significações manifestas) e simples (BARDIN, 2011, p. 201).

Nota-se que esta análise servirá como um primeiro passo, ainda organizacional, para o estudo da enunciação que ocorrerá em seguida e que verificará, na prática, a correspondência entre as categorias criadas a partir do estudo teórico e os resultados obtidos pela análise do objeto. É importante lembrar que, para a análise de enunciação a palavra, o discurso, é considerada um objeto dinâmico que continua em movimento enquanto ainda pode ser interpretado. Então,

Se o discurso for perspectivado como processo de elaboração onde se confrontam as motivações, desejos e investimentos do sujeito com as imposições do código linguístico e com as condições de produção, então o desvio pela enunciação é a melhor via para se alcançar o que procura (BARDIN, 2011, p. 218).

Portanto, a análise funcionará da seguinte forma: ocorrerá uma análise temática inicial, que recortará as categorias previamente selecionadas do texto total para que elas possam ser observadas com mais cuidado. Esse estudo mais direcionado possível a partir da análise temática será feito a partir de uma análise categorial, uma observação focada caso a caso durante a leitura exaustiva de todos os capítulos de *Holy Fool*, que deter-se-á em cada uma das categorias para que, individualmente, possa-se concluir o quanto a prática, pelo menos especificamente na *fanfiction* selecionada para análise, corresponde ou não às afirmações levantadas pelo estudo teórico.

4.2 Análise: é possível classificar as *fanfictions* como uma forma contemporânea dos populares folhetins do século XIX?

Para esta etapa, a fanfiction *Holy Fool* foi escolhida dentre as histórias que compõem o arquivo do site *Fanfic Obsession* para servir como objeto da análise de conteúdo que busca responder à questão proposta no título deste subcapítulo. O arquivo do site *Fanfic Obsession* foi o local procurado, pois é o maior espaço dedicado a *fanfictions* interativas em português. Completando 5 anos de existência em 2014, o *site* tem sofrido diversos problemas nos últimos meses pela dificuldade em encontrar um servidor que possa suportar não apenas a enorme quantidade de histórias que hospeda, como também o grande volume de visitantes que recebe todos os dias. A sua relevância dentro da comunidade leitora de *fanfictions* interativas e de *Real Person Fics*, assim como o exemplo de organização do grupo que o controla – fãs, com o objetivo apenas de criar um espaço para o compartilhamento de *fanfics* – torna-o o melhor local para se buscar uma história que possa ilustrar as características de *fanfictions* de forma geral.

Holy Fool, apesar de hoje estar também hospedada no *Tumblr* (principalmente pelas falhas técnicas que o *FFOBS* tem sofrido, como foi explicado acima), começou sua trajetória no *Fanfic Obsession*. Os motivos para sua escolha como objeto de análise neste trabalho foram principalmente dois e por questões bem diversificadas. O primeiro tem relação com sua relevância na comunidade leitora, visto que foi premiada como uma das melhores *fanfics* restritas em 2012 e como uma das melhores *fanfics* originais em 2013, nas premiações anuais realizadas pela organização do site. A sua página do *Fanfic Obsession* possui 201 comentários e, no *Facebook*, a autora sustenta um grupo com 3538 participantes e uma *fanpage* com 1277 seguidores, as quais alimenta com conteúdos sobre a história, personagens e informações sobre a continuação, *Locked Out of Heaven*, que ela está escrevendo e publicando atualmente. O outro motivo é bastante pessoal e diz respeito à posição da autora desta monografia como alguém que circula por *fandons* e por *sites* de *fanfiction* como fã. Com o objetivo de selecionar uma história que fosse mais universal, ou seja, que poderia ser lida independentemente do fandom escolhido pelo leitor, a busca focou-se nas *fanfics* originais do *site*. Na nomenclatura referente a *fanfictions*, como já foi explicado, esse título refere-se a uma história situada em um universo alternativo àquele referente ao *fandom* em que a autora escreveu a história e independe dele; ou seja, cada leitor escolhe o artista que vai viver o personagem da história, pois o contexto independe da “vida real”. Dentre aquelas mais lidas, comentadas e premiadas, *Holy Fool* foi considerada a melhor opção para o trabalho.

4.2.1 A garota rebelde, o filho do pastor e tudo que você precisa saber sobre Holy Fool

Para que alguns trechos reproduzidos no subcapítulo seguinte possam ser compreendidos, serão apresentados aqui alguns dados relevantes sobre a *fanfiction*. Primeiramente, uma tabela que serve como uma espécie de ficha catalográfica da *fanfic*, trazendo dados básicos da história, assim como formas de encontrá-la *online* e de contato com a autora. A seguir, lembrando que se trata de uma *fanfiction* interativa que precisa de algumas informações escolhidas pelo leitor para ser construída, são apresentadas as perguntas que devem ser respondidas para possibilitar a leitura da história. Estas já estão com suas respectivas respostas ao lado, de acordo com informações passadas pela própria autora da *fanfiction* sobre os personagens utilizados por ela para completar as lacunas na trama. A escolha pelas informações disponibilizadas pela autora foi feita para tornar a análise mais neutra e próxima do original o possível.

a) Tabela:

Nome: Holy Fool

Link: <http://berrysyndrome.tumblr.com/holyfool> ou
<http://fanficobsession.com.br/fanfics/h/holyfool.html>

Autor: Maureen Heinrich (Amy H)

Classificação: +18 (Restrita)

Idioma: Português

Gênero: Drama/Romance

Status: Completa

Sinopse: “Rezar. Orar. Pedir, implorar. Qual era o sentido de tudo aquilo, se no fim você vai se ferrar de qualquer jeito? Levantar as mãos pro céu e pedir pela salvação. Bem, se era assim, ela estava perdida. Hey AC/DC, onde fica a Estrada para o Inferno mesmo? Por que entre pecados e virtudes, ela cometia o maior de todos: amar profundamente um traidor. Traidor de tudo, de todos. Um maldito traidor que no fim, conseguiria ir para o Paraíso. Levantem seus copos, coloquem os óculos escuros, por que aqui começa o Juízo Final. Entre vinganças e *rock'n'roll*, ela ficaria à beira da glória no momento em que finalmente conseguisse aproveitar um único momento de verdade. Ele havia destroçado seu coração em nome de um bem maior, e isso teria um troco. Um preço alto a se pagar, mas o preço justo para a dor que ela sofrera. O que vai acontecer depois, somente quem viver verá”.

Capítulos: 25

Contato: twitter - @emmeheinrich (pessoal) e @msamyhfics (relacionado às fanfics)

Grupo da fanfic (Facebook): <https://www.facebook.com/groups/121835237964371/>

Página da fanfic (Facebook): <https://www.facebook.com/holyfoolfic>

Outras histórias da autora: <http://berrysyndrome.tumblr.com/FAQ> e <http://www.clubedasautoras.com.br/catalogo/#/autora/emme>

b) Questionário inicial:

As perguntas apresentadas a seguir são aquelas feitas, nesta exata ordem e com as mesmas palavras, no momento em que se acessa o link da página que abriga a *fanfiction*. Todas as perguntas precisam ser respondidas para que a questão seguinte apareça e, caso alguma resposta seja ignorada, a informação referente a ela ficará em branco no corpo do texto. As respostas dadas a seguir foram aquelas informadas pela autora em seu blog, mas, conforme as regras das *fanfictions* interativas, podem ser modificadas de acordo com as escolhas de cada leitor.

1. **Qual seu nome?** Amellie
2. **Cor dos seus cabelos? (plural)** Castanhos
3. **Cor dos seus olhos? (plural)** Castanhos
4. **Seu apelido?** Amy
5. **Nome do seu amor, cruel amor?** Daniel
6. **Sobrenome dele?** Langdon
7. **Apelido?** Danny
8. **Cor dos olhos dele? (plural)** Verdes
9. **Cor dos cabelos dele? (plural)** Castanhos
10. **Nome da sua melhor amiga?** Nina
11. **Outro cara pra ser seu melhor amigo?** Max
12. **Cor dos olhos dele? (plural)** Azuis
13. **Cor dos cabelos dele? (plural)** Castanhos

Holy Fool conta a história de dois jovens de 17 anos em uma pequena cidade do interior. Quando a garota mais mal vista da escola, é escolhida para auxiliar o filho do pastor da cidade nas aulas de música, ela não imagina os segredos que o garoto guarda. Ele, cheio de mistérios e segundas intenções que a garota não consegue desvendar, apresenta ela a um submundo que ela nunca vivenciaria. Envolvida em situações das quais não consegue fugir, ela passa a

desenvolver um ódio profundo pelo garoto, ao mesmo tempo em que se apaixona cada vez mais, sem imaginar onde irá chegar.

Também é importante destacar os personagens Max e Nina, irmãos gêmeos e melhores amigos da garota. Outros personagens relevantes possuem nomes fixos e serão apresentados oportunamente de acordo com suas aparições nos trechos destacados nas categorias a seguir.⁶⁰

4.2.2 *Dos folhetins a Holy Fool: as estratégias de comunicabilidade das fanfictions*

A partir deste momento ocorre uma recapitulação das partes anteriores deste trabalho em conjunto com a exploração da *fanfiction Holy Fool* a partir das bases da análise de conteúdo segundo Bardin (2011) para que, em conjunto, possa-se comparar as *fanfictions* e os folhetins. Também serão retomadas as pesquisas de Barbero (2003), Eco (1994), Hohlfeldt (2003) e Meyer (1996) sobre o folhetim, que possibilitam a comparação e futura definição, assim como se procurará apoio nas contribuições de Grossman (2013), Jamison (2005), Pugh (2005) e Vargas (2005) para traçar um caminho que defina as estratégias de comunicabilidade das *fanfictions*.

Aqui serão rerepresentadas algumas categorias da análise teórica, comprovando-as ou negando-as a partir da análise da *fanfic Holy Fool*. Também foram criadas novas categorias a partir da leitura, que irão agregar à análise. As categorias separam-se em características comuns entre folhetins e *fanfictions* – de acordo com o estudo histórico-teórico e a análise de conteúdo – e questões específicas das *fanfictions*, seja porque elas são opostas a algumas estruturas dos folhetins ou por trazerem certas formas, geralmente atualizadas, inexistentes no formato anterior. Inicia-se pela análise dos pontos de encontro, descrevendo-os em tópicos, assim como foi feito nos capítulos 2.3 e 3.3; em seguida, serão descritos alguns pontos exclusivos das *fanfictions*. É importante observar que muitas das características notadas ficaram fora deste trabalho por não possuírem relevância no momento da comparação com os folhetins. Por fim, então, traça-se uma série de reflexões a partir do que foi observado na análise de conteúdo, que servirão de forma introdutória para a conclusão final.

4.2.2.1 *Os folhetins dentro das fanfictions*

⁶⁰ É importante destacar que, na lista da autora, nenhum dos personagens realmente recebe o nome de uma pessoa famosa; inclusive, na segunda parte da *fanfiction*, denominada *Locked Out of Heaven*, que não será analisada neste trabalho, é obrigatória a leitura com os nomes originais determinados. Porém, todos são baseados fisicamente em atores ou músicos: <http://thequeen-of-the-gas-station.tumblr.com/characters>.

a) **Divisão em capítulos:** a *fanfiction* é formada por 25 capítulos, que foram publicados por partes nos endereços destinados a ela. Essa separação em capítulos atua como definidora da forma que a trama tomará, pois acaba dando espaço a questões como o suspense, que será tratado a seguir, justamente da mesma forma que ocorria com o folhetim. É importante destacar, porém, que a publicação não ocorreu necessariamente por um capítulo por atualização e as partes não são padronizadas em questões relativas ao tamanho, por exemplo (tal situação será melhor analisada no subcapítulo 4.2.2.2, ponto d).

b) **Descrições minuciosas:** seja como modo de alongar o texto ou uma tentativa de inserir ainda mais o leitor dentro da narrativa, o uso de longas descrições e muitos detalhes é bastante comum nas *fanfictions*, da mesma forma como era nos folhetins, especialmente quando se pensa nos personagens (fixos) e nos cenários em que eles se encontram. Naquela época, o principal motivo era alongar os textos para que mais capítulos fossem publicados e, conseqüentemente, mais os autores recebessem pelo seu trabalho, visto que eles eram pagos por número de linhas escritas.

Em relação aos personagens, as características físicas sempre estão muito presentes, mas o foco normalmente fica nas roupas, constantemente constituindo detalhes importantes na narrativa. Por exemplo:

Uma loira que parecia ter saído direto de um dos filmes da Disney atendeu a porta. Ela devia ser uns 3,4 anos mais nova que **Natasha**⁶¹. Tinha grandes olhos cinzas como um dia de tempestade, muito diferente dos verdes perigosos de Daniel. Os cabelos acabavam em cachos perfeitos assim como a maquiagem leve que usava. Os traços do rosto eram um tanto comuns, mas também sofisticados e elegantes. Vestia um conjunto de moletom cor-de-rosa e em seu colo se encontrava um enorme e felpudo gato branco com cara de poucos amigos. A garota analisou **Natasha** e de cima a baixo, antes de sorrir com todos os dentes perfeitamente brancos e alinhados (Capítulo 5 – *You Know I'm no Good*).

E também:

Esma era uma mulher pequena, de olhos grandes brilhantes e muito verdes. O cabelo ruivo caía em cachos fofos ao redor das bochechas salientes. Os lábios pintados de coral mostravam um sorriso que seria considerado maternal por muitos, mas não para **Natasha**. Para ela era só um sorriso vazio. A mulher usava um vestido azul marinho que combinava com um casaco curto da mesma cor, e saltos altos e negros nos pés (Capítulo 7 – *Between the burning light and the dusty shade*).

⁶¹ A escolha pelo nome e as características da autora desta monografia para descrever a personagem principal os trechos destacados da história foi feita para facilitar a inserção durante a leitura e a compreensão de como funciona a questão interativa nas *fanfictions*.

Os locais imaginados também acabam ganhando suas próprias características de forma detalhada no texto, como se para que o leitor – que já está inserido nominalmente na trama – consiga se situar ainda mais dentro da cena. A maioria destas descrições vem acompanhada de opiniões do narrador, como as seguintes:

O Incantatem era um pequeno pub onde bandas de rock gostavam de se apresentar. Era intimista, com suas paredes de concreto iluminadas por candelabros que jogavam luzes amarelas por todos os lados. Sofás vermelhos nos reservados e mesas de madeira polida davam um ar aconchegante ao lugar. O bar era longo, o balcão de vidro negro, os bancos altos de madeira e milhares de copos e bebidas variadas ao fundo. O lugar cheirava a tabaco, whisky e perfume barato (Capítulo 3 – *Have a Drink on Me*).

E

Era uma casa engraçada, com musgo cobrindo toda a fachada. As janelas eram grandes e desproporcionais, assim como a enorme porta de madeira com maçanetas de ferro. Havia um grande ipê de flores douradas que fazia sombra ao pequeno jardim cheio de flores e estatuas de animais em miniaturas. Um caminho de tijolos amarelos levava a entrada. (...) A sala de estar era enorme e fria. A decoração em tons de gelo e pérola não ajudavam em nada a melhorar a sensação térmica. Havia três lustres de cristal, um ao lado do outro, acima de três sofás cor de creme e pufes brancos. Não se via uma TV em lugar algum. Ao invés disso, quadros impressionistas e uma grande imagem da Santa Ceia recobriam as paredes. O carpete macio era cinza e no canto direito erguia-se a magnífica escada prateada (Capítulo 5 – *You Know I'm no Good*).

Esta necessidade de mostrar nos mínimos detalhes o que está se passando parece ser uma herança da nossa cultura fortemente ligada à imagem. Hoje os jovens têm muito mais familiaridade com a fotografia, o cinema e a televisão, então o detalhamento parece tentar facilitar essa necessidade – tanto do leitor quanto do autor – de enxergar o que está passando, mais do que imaginar.

Era um corredor escuro, apertado por suas paredes altas e lisas. Cheirava a mofo e cinzas de cigarro há muito abandonadas pelos degraus de pedra bruta. Havia marcas d'água em cada parede suja enegrecida pelo tempo que passava rapidamente naquele lugar. Aranhas passeavam pela única lâmpada incandescente presa ao teto, gasta e quase sem energia, que pulsava uma luz fantasmagórica, transformando os rostos que por ali passavam em nada mais do que caveiras sem traços definidos e sem um pingão de vida escorrendo por suas veias. (...) A porta revestida de alumínio a sua frente tremeu ao ser empurrada para trás violentamente, dando passagem para os dois rapazes. A sala mediana de paredes vermelhas e sofás grandes e marrons era habitada por um homem alguns anos mais velho, o cabelo ruivo brilhando sob a forte luz incandescente e contrastando com seu terno creme italiano extremamente bem cortado. Havia prateleiras de madeira repletas de cadernos negros em toda a extensão do lugar. Cadernos como aquele que o homem observava aberto sobre uma grande mesa de mogno repleta de canetas coloridas e documentos importantes. Um anel de prata incrustado de rubis girava em seu dedo anelar (Capítulo 11 – *Master of Puppets*).

c) **Adequação ao público:** em geral, os personagens principais não fogem dos padrões das *fanfictions*, principalmente na questão etária, sendo dois jovens de 17 e 18 anos. Também vale notar que ambos estudam e vivem em uma situação monetária razoavelmente confortável. Mesmo levando em conta a insistência de Jamison (2013) de que o público leitor e autor de *fanfictions* vai muito além de adolescentes, a maioria ainda se encontra na faixa entre 15 e 20 anos. Faz sentido, então, que grande parte dos personagens reflita essa situação: são jovens – normalmente mulheres e seu “par romântico” – que estão nos últimos anos da escola, na faculdade ou recém-formadas.

É importante lembrarmos de duas situações marcantes no folhetim no que diz respeito a esse aspecto. A primeira é **Os Mistérios em Paris**, romance no qual Sue começa direcionando o texto a um determinado público, a quem inclusive se desculpa por trazer um assunto tão fora de seu conhecimento e tão sujo para os seus costumes, mas, com a grande popularidade que a história alcança entre as massas, passa cada vez mais a escrever sob o ponto de vista delas e adequando-se a suas exigências e visões. Emma Bovary também marca uma questão importante dessa adequação, visto que ela, segundo Meyer (1996), é exatamente um retrato da leitora de folhetins da época: mulher de classe média, entendida com a própria vida e apaixonada pelos romances impossíveis contados nos folhetins.

d) **Narrativa híbrida:** ao mesmo tempo em que a história tem o tamanho de um romance, a divisão em capítulos torna-a quase como uma série de contos que vão se ligando por um fio comum, como continuações um do outro. O tempo da narrativa acaba, assim, sendo muito mais curto do que parece: a trama toma vida em pouco tempo de fato (poucos meses ou mesmo semanas), mas o ritmo da leitura é alongado pela organização e pelo tempo de espera dos capítulos. Da mesma forma, para que os capítulos possam existir sozinhos e prender o público, eles acabam trazendo questões individuais que têm pouca ou nenhuma importância para o desenvolvimento da história, apenas servir como mais um obstáculo ao objetivo final ou um espaço para que uma nova questão possa surgir. No fim, pode-se dizer que diversas *fanfictions* ocorrem em menos tempo do que são publicadas.

e) **Personagens secundários:** ao longo da história vão sendo inseridos um grande número de personagens secundários, cada um com uma história a contar, assim como diversas questões paralelas que vão surgindo para desviar a atenção do leitor da falta de ação do núcleo principal e envolvê-lo ainda mais com a trama, principalmente pelo fato de que elas normalmente narram situações dramáticas, complexas e problemáticas que o leitor vai querer ver resolvidas. Lembra-se que Hohlfeldt (2003) destaca o grande uso de personagens

secundários também nos folhetins e pode-se colocar **Os Mistérios de Paris** como um exemplo bastante forte do uso desse recurso.

Holy Fool possui dois capítulos especialmente marcantes nesse sentido, além dos diversos desvios e reviravoltas que serão comentados a seguir; são eles o capítulo 17, *Tears in Heaven*, e o capítulo 24, *Lucky Ones*. O primeiro é dedicado ao enterro da melhor amiga da personagem principal, Nina, a qual teve de fato muito pouca participação na narrativa, aparecendo em apenas cinco capítulos, mais ou menos. Pode-se dizer que é só nos últimos parágrafos do capítulo que voltamos à trama principal ao descobirmos sobre a mudança na forma como o personagem principal tratava a garota.

Não houveram (sic) palavras. Somente os olhos verdes mergulhados nos castanhos, e vice-versa. Um entendimento silencioso entre ambas as partes. Mas o corpo da garota implorava por descanso, e suas pálpebras já não a obedeciam. Daniel trouxe-a para mais perto, deitando a cabeça dela em seu ombro, acariciando seus cabelos sem pressa. Ela queria tanto dormir, mas sua cabeça estava cheia demais. As lágrimas ameaçavam constantemente voltar, e ela temia sufocar Daniel em seu abraço, mesmo sabendo que isso era impossível. Mas então uma canção conhecida fora sussurrada em seu ouvido, e ela sabia que estava segura, que nada a alcançaria ali, que mesmo a dor algum dia lhe deixaria. Fechando os olhos suavemente, ela desligou-se do mundo ao ouvir a estrofe que fazia seu coração parecer inteiro novamente (Capítulo17 – *Tears in Heaven*).

f) Reviravoltas: Se pode-se considerar o último parágrafo do capítulo 17, descrito acima, uma reviravolta, então ele entra para uma grande lista dentro da *fanfiction*, exatamente como acontecia com os folhetins. Essas têm uma relação muito forte com o tópico g, suspense, e também podem servir para prender o leitor, assim como abrir mais caminhos para a história se desenvolver – e, conseqüentemente, se alongar. Vale notar que se os folhetins tinham o mesmo objetivo de alongamento, os motivos aqui são diferentes (mas não tanto): se naqueles, as histórias se tornavam longas por dinheiro, no caso das *fanfictions*, uma história só será longa se os leitores a aprovarem e isso significa reconhecimento do autor dentro do *fandom*. Tal situação também era verdadeira nos folhetins, basta lembrarmos da situação de *A Solteirona*, primeira história publicada em capítulos por Balzac, cuja temática foi considerada inapropriada e desagradou ao público, fazendo com que o jornal interrompesse sua publicação na metade, sem nunca revelar o final.

Em *Holy Fool*, outro exemplo muito marcante de uma dupla reviravolta ocorre no fim do capítulo 18, em que ambos os personagens principais tomam atitudes de modo a surpreender um ao outro (e ao leitor).

Ela:

Então chegou ao banheiro, admirou as manchas de rímel no rosto, a expressão maníaca e os cabelos bagunçados. Mas o que mais a revoltou fora a corrente que rodeava seu pescoço. O pequeno crucifixo dourado que ali pendia. Arrancou-o, não se importando com a marca vermelha e a ardência que a corrente havia deixado ao ser tirada tão bruscamente. Gritou com o espelho, chorou mais um pouco, só para sentir pena de si mesma. Pena do robô que havia se tornado. Lembrou-se da menininha que havia prometido que nunca mais choraria. Ali estava ela agora, chorando por um maldito garoto. Um maldito garoto que não a merecia. Então a tristeza fora guardada no fundo do peito, as manchas negras no rosto foram limpas, o delicado vestido azul jogado dentro do vaso sanitário. A determinação correndo pelo seu sangue, borbulhando, o desejo de vingança escorrendo pela ponta de sua língua. Era hora de ressuscitar o batom vermelho. Era hora de Daniel aprender quem era a santa tola ali (Capítulo 18 – *The A Team*).

Ele:

Daniel estava sentado em sua cama de madeira no antigo posto de gasolina. O torso nu, as calças jeans sujas de terra. A cabeça em **Natasha**. Havia um celular cinza em suas mãos, mas ele ignorava a ligação. Era Greenfield novamente, Greenfield pela milésima vez. A milésima vez que ele não atenderia. Era perigoso, o filho do pastor sabia perfeitamente. Mas ele não deixaria acontecer.

Fazia exatamente uma semana que descobrira o propósito de Greenfield. Fazia exatamente uma semana que não dormia. *Ela não vai aguentar*, era tudo que pensava. *Isso vai destruí-la*, era o pensamento seguinte. Então o seu novo plano era simples. **Natasha** não precisava saber. Poderia inventar uma desculpa qualquer, leva-la para longe, começar uma nova vida com o dinheiro que já tinha.

Se antes **Natasha** não era nada, agora ela era tudo. Porque só se descobre a importância de alguém quando se está prestes a perdê-la. Daniel não a perderia. Não agora que sabia que a amava (Capítulo 18 – *The A Team*).

g) Oralidade: assim como ocorria nos folhetins, principalmente quando lembramos dos recursos utilizados por Dumas para aumentar o número de linhas das suas histórias, os diálogos tomam conta de boa parte dos textos de *fanfictions*. *Holy Fool*, na verdade, quando observada dentro da publicação de *fanfictions* como um todo, ainda é uma história que possui poucos diálogos. Ainda assim, pode-se dizer que metade dos capítulos é constituída por diálogos.

Mas não são apenas os diálogos que determinam uma forte oralidade nas *fanfictions* e nos folhetins, e sim muito da forma como a história é contada. No segundo, a relação é muito próxima com a literatura de cordel, como explica Barbero (2003), sendo ambos pensados para que a leitura seja feita em voz alta, para que a história seja contada de alguém para alguém, o que acontecia seguidamente, visto que os leitores reuniam-se em grupo para ouvir o que acontecia nos capítulos dos folhetins. As *fanfictions*, por outro lado, apesar de não serem pensadas com esse intuito da leitura em voz alta, ainda carregam em si a forte necessidade da

contação da história: os textos, seguidamente escritos em primeira pessoa ou com um narrador em terceira pessoa direcionado no personagem principal, são pensados como uma história que está sendo contada de uma pessoa para outra, de um fã para outro fã, como se contasse algo que realmente se passou.

h) Diversidade temática:

Angelina estava sentada em um dos altos bancos de madeira, os braços apoiados no material frio. Estava cansada, preocupada com Daniel, olheiras fundas sob seus olhos, mas se recusava a dormir. Queria esperar a volta de seus pais e suas notícias, o coração inquieto na caixa torácica. Rodrigo cochilava tranquilamente no sofá da sala, e era estranho vê-lo em sua casa. Guardaram o namoro por tanto tempo, um segredo tão grande que parecia tão inferior perto de tudo que havia sido descoberto naquela noite. Quando ele apareceu após a notícia estourar na cidade, seus pais não entenderam realmente o que o homem fazia ali. Mas só um cego não enxergaria. Não conseguiram esboçar nenhuma reação, e nem poderiam. Tantas bombas jogadas em sua cabeça repentinamente. A homossexualidade de Damian, os crimes de Daniel. O namoro da caçula era só mais um detalhe na grande confusão que aquela família enfrentava (Capítulo 23 – Pais e Filhos).

Apesar de serem tratados com uma relativa superficialidade, diversos temas que concernem a jovens e adolescentes acabam sendo bastante discutidos nas *fanfictions*. Dentre as temáticas presentes em *Holy Fool*, como demonstrado no excerto acima, estão religião, crimes, sexo, consumo de álcool e drogas por menores de idade, homossexualismo, adoção, abandono, assassinato, depressão, insanidade. É interessante notar que algumas delas – notadamente homossexualidade, sexo e depressão – são assuntos vistos de forma bastante diferente entre gerações mais velhas e mais novas e muitos jovens, sem espaço para se expressar nas suas relações familiares, podem acabar utilizando-se da escrita e leitura de *fanfictions* e da própria convivência dentro do *fandom* para tal.

Pode-se lembrar aqui, então, o que foi dito na definição das estratégias de comunicabilidade dos folhetins, mais especificamente, quando se discutiu a estrutura da consolação. As temáticas tratadas pelos folhetins era extremamente diversas e foram muito além dos “dramas da vida” que acabaram ganhando destaque, inclusive muitas questões que eram consideradas tabus na época – e até hoje. Como Meyer (1996) comenta, entre alguns dos assuntos, estão questões como miséria, prostituição, abuso, preconceito, violência e aborto.

i) Suspense: esse é um recurso utilizado com muita frequência nas produções serializadas, que teve origem nos folhetins como uma forma de prender a atenção e despertar a curiosidade dos leitores. Ocorre principalmente no final dos capítulos, em que abre um leque

de ações que poderão surgir depois, mas que o leitor apenas saberá se continuar acompanhando a história.

Em *Holy Fool* não são necessariamente todos os capítulos que finalizam com uma deixa, visto que alguns foram trabalhados para serem publicados em conjunto pela autora, mas pode-se notar uma forte utilização do recurso do suspense no final de cada postagem. Ela pode funcionar com uma indicação do narrador que algo está por acontecer:

Daniel beijou-lhe a bochecha delicadamente, rindo baixo em seu ouvido antes de afastar-se em direção a um grupo de beatas. Com o cérebro cheio de informações confusas novamente, **Natasha** o observava a distância, tentando pela primeira vez, agir como seu tão odiado colega. Um plano diabólico de dominação estava prestes a ser formado (Capítulo 9 – *Jesus of Suburbia*).

E:

Daniel curvou os lábios num sorriso discreto. Com **Natasha** ali, indefesa em seus braços, toda a noite valera à pena. Seu grande trunfo afinal, fora a capacidade de esconder mentiras, mascarar-las como verdades simples e bobas. Se para a garota tudo aquilo havia levado a um empate no jogo, para ele, era um passo a mais para a vitória (Capítulo 12 – *Under Pressure*).

Ou também – e este é muito utilizado quando há recursos imagéticos – a finalização do capítulo pode ocorrer no meio de uma cena, como em:

- Vá – Kitty a empurrou para o lado contrário da confusão, mas **Natasha** ainda não sabia para onde correr. Eram pessoas demais que tentavam chegar cada vez mais perto dos dois arruaceiros no centro do boate. Para todo o lugar que ela olhava, faces acusadoras e divertidas a encaravam de volta. Apontavam sua culpa implicitamente. A única coisa que ela queria era que Daniel ficasse bem. E que ela mesma continuasse viva no fim da noite. Perdida em pensamentos desagradáveis, não reparou quando esbarrou em algo que ela teria considerado um poste não fosse o tecido macio do terno.
- Senhorita Dawson? Precisa de ajuda?
- Zumiô – ela sussurrou, um tanto aliviada – Me ajude a sair daqui (Capítulo 10 – *Who gets the last laugh now?*).

E também:

Mas não houve o tempo do disparo, mesmo que **Natasha** houvesse encolhido o corpo em suas amarras. Porque, naquele exato momento, uma confusão de roupas negras e cabelos loiros e cacheados invadia o antigo posto de gasolina.
- Parado! Polícia! Lorenzo Greenfield, solte essa arma.
Parado ali, com um olhar totalmente feroz no rosto, Patrick Manson carregava um revólver (Capítulo 21 – *The Blower's Daughter*).

4.2.2.2 De fã para fã: as estratégias exclusivas das fanfictions

a) **Distribuição gratuita:** as *fanfictions* estão disponíveis gratuitamente na internet, sem nenhum tipo de restrição ao acesso, que inclusive pode ser feito por qualquer computador ou dispositivo móvel com acesso online quantas vezes o leitor achar necessário. Para lê-las, basta clicar no *link* e preencher as informações que constroem a história. Existe uma espécie de contrato não falado nessa questão, em que os fãs concordam com o fato de que todo seu trabalho é feito com o objetivo de dividir uns com os outros as suas opiniões, sentimentos e reflexões sobre determinado objeto de admiração em comum; por isso, não há sentido em cobrar por algo que seria, no fundo, de todos. No entanto, cada vez mais exemplos de *fanfictions* editadas e publicadas em livros com fins comerciais têm aparecido, sendo **50 Tons de Cinza** o exemplo de mais destaque. Esse movimento é, de várias formas, controverso em diversos *fandons*, com diversas opiniões opostas:

Enquanto muitos fãs não expressam nada além de amor e apoio aos escritores-fãs que tiveram sucesso comercial com a sua *fic*, outros os vêem com desprezo e raiva. Alguns reagiram com indignação inicialmente, mas aceitaram a mudança; alguns julgam caso-a-caso (uma maior transformação do trabalho faz o ato de vendê-lo mais aceitável, enquanto que uma edição mínima ou superficial é "apenas brega"); alguns esperam que sua vez também virá. Alguns simplesmente dão de ombros e continuam escrevendo por diversão e amor – escritores-fãs têm me dito muitas vezes que, se quisessem lucrar, eles teriam escrito algo diferente, mas que os outros fazem com o seu trabalho não os afeta (JAMISON, 2013, p. 273).⁶²

Holy Fool está atualmente em processo de publicação, mesmo que ainda sem data marcada, a autora já tem um contrato que permite a transformação da história em livro. Ao mesmo tempo, ela está escrevendo a continuação da trama e publicando-a em um site de *fanfictions*.

b) **Indefinição:** ao contrário dos personagens fixos e dos cenários da trama que são apresentados com profundidade de detalhes, em *Holy Fool*, os personagens principais e a localidade onde se passa a história recebem caracterizações mais simplificadas. No segundo caso, pode-se dizer que isso ocorre, como de costume, por ser uma *fanfiction* sem *fandom* definido, então mesmo a definição de um país poderia incomodar alguns leitores. Há, no

⁶² While many fans express nothing but love and support for fan writers who have found commercial success with their *fic*, others view it with tremendous scorn and anger. Some reacted with outrage initially, but have accepted the change; some judge on a case-by-case basis (greater transformation of the fanwork makes selling it more acceptable, while minimal or superficial editing is "just cheesy"); some hope their turn may also come. Some simply shrug and go on writing for fun and love – I've often been told by fan writers that if they'd wanted to profit, they would have written something different, but that what another writer wants to do with his or her work does not affect them (JAMISON, 2013, p. 273).

entanto, pequenos detalhes que indicam que a história provavelmente se passa nos Estados Unidos, porém esses podem passar facilmente despercebidos por olhos desatentos. Entre eles está a idade dos personagens que, aos 17 e 18 anos ainda estão na escola, o fato de Daniel ter licença para dirigir uma moto com menos de 18 anos e a referência a um pagamento em dólares. Já sobre os personagens, e aqui se fala especialmente dos principais, a superficialidade está principalmente na descrição física, a condição mais específica de cada leitor. As características são sempre apresentadas de uma forma indefinida que possa ser criada imediatamente na imaginação do leitor, como “aqueles olhos castanhos” ou “olhos muito verdes”: “Depois do último beijo trocado, o mais longo deles, Daniel sorriu. Um sorriso diferente dos outros. O tipo de sorriso que faria **Natasha** sorrir junto.” (Capítulo 13 – *Dark Paradise*). Se o leitor já não possui uma imagem do “seu” Daniel em mente, terá dificuldade em entender como era aquele sorriso e o porquê dele ser diferente dos outros; porém, se o personagem já é conhecido por muito mais do que seu status ficcional por ser o ídolo de quem está lendo, o reconhecimento será imediato.

c) Referências à cultura de massa: todo o texto é percorrido por referências a filmes, livros de ficção científica, séries televisivas e histórias em quadrinhos, mas a música ocupa um espaço infinitamente mais relevante tanto em *Holy Fool* quanto nas *fanfictions* em geral. Vale lembrar a existência do subgênero *Songfic*, que constitui uma *fanfic* cuja trama se desenvolve em torno de uma música, normalmente seguindo a história que a canção conta. Em *Holy Fool*, encontramos capítulos que são verdadeiras *Songfics*, como, por exemplo, o capítulo 17 – *Tears in Heaven* e o capítulo 12 – *Under Pressure*. Inclusive, nota-se que todos os capítulos são nomeados a partir de títulos ou trechos de músicas, situação extremamente comum em *fanfictions*. Ainda mais especificamente em *Holy Fool*, a música tem importância dentro da trama, de acordo com as bandas que a personagem principal ouve e pelo início de toda relação entre o casal estar justamente nas aulas de música, nas quais os dois trocam indiretas cantando. A música está tão entranhada na cultura dos autores e leitores de *fanfiction* que, muitas vezes, acaba se tornando parte do texto, como a referência a The Smiths em “Morrer nos braços de Daniel era um jeito glorioso de morrer, afinal” (Capítulo 8 – *I Can't Get No Satisfaction*).

d) Extensão variada: como não há um espaço padronizado, o tamanho dos capítulos é extremamente variado, assim como a sua estrutura, já que, muitas vezes, são publicados dois ou três capítulos juntos. Na questão de tamanho, em *Holy Fool*, os capítulos variam entre duas e quinze páginas, dependendo do momento da história.

e) Prática amadora: mesmo com a obrigatoriedade de todos os trabalhos passarem por beta-readers, que revisam o texto tanto procurando por erros de estrutura

gramatical quanto na construção do HTML para que a história possa ir para o site, ainda podem ser encontrados diversos erros nas *fanfictions*. As betas, apesar de passarem por um teste de conhecimentos, são jovens fãs assim como as autoras e não profissionais especializados em português ou em computação, por isso tendem muitas vezes ao erro, o que não é necessariamente um problema, visto que as histórias são escritas por amadores. Em *Holy Fool*, pode-se encontrar ao longo do tempo problemas com ortografia e gramática, erros de padronização (certas estruturas que deveriam ter o mesmo padrão acabam variando algumas vezes) e problemas com o código HTML, como um capítulo que está pela metade em itálico sem motivos aparentes.

4.3 Reflexões acerca da análise

Apesar de grande parte das categorias já ter sido delineada nos capítulos teóricos, a análise serviu principalmente para colocá-las em prova e entender mais sistematicamente suas características e finalmente ter uma visão ao mesmo tempo mais ampla e mais detalhada sobre as aproximações e distanciamentos entre o folhetim e a *fanfiction*, na tentativa de classificar as estratégias de comunicabilidade da segunda de acordo com aquelas do primeiro, aproximando-as teoricamente, da mesma forma que se pode fazer com as radionovelas, as fotonovelas, as telenovelas e as séries, por exemplo televisivas. Claro que é já em um primeiro momento que se nota uma diferença crucial: o caráter amador das *fanfics*. E parece que, exceto ao que se refere à densa presença de referências à cultura de massa nas histórias, é o amadorismo a questão central que perpassa todos os pontos de afastamento entre *fanfictions* e os folhetins. Torna-se pertinente, então, destacar que, cada vez mais *fanfics* estão sendo editadas com o objetivo de serem publicadas em livros impressos – inclusive, *Holy Fool* também está passando por esse processo de publicação⁶³ – e, no momento que isso ocorre, tais características já não são mais encontradas, dando espaço a uma escrita mais profissional e mais próxima do formato folhetinesco e da própria literatura como um todo.

O caso da grande quantidade de referências a produtos da cultura de massa nos textos pode ser visto mais como uma forma de atualização, que também ocorre nas telenovelas e séries televisivas, do que de fato um afastamento, pois toda a criação tem necessariamente uma relação

⁶³ Não há espaço nesse trabalho para discorrermos sobre este assunto, não apenas porque ele não afetaria diretamente a nossa pesquisa como também porque poderia gerar uma nova pesquisa inteira apenas sobre si, porém vale destacar que, principalmente após a publicação e sucesso da trilogia *50 Tons de Cinza*, a busca de editoras por romances em sites de *fanfic* para publicação tem crescido muito e gerado cada vez mais interesse de grandes nomes, incluindo a Amazon, cujo plano é criar uma plataforma de distribuição paga de *fanfictions*.

com o contexto e a época em que está inserida e hoje todos os aspectos da nossa vida estão fortemente absorvidos por aspectos da cultura de massa. Isso fica ainda mais claro quando refletimos que a escrita e leitura de *fanfictions* é, no seu âmago, uma prática jovem, de uma faixa etária que está ainda mais envolvida com os produtos da indústria cultural. Este público autor e leitor também é bastante diferente daquele que se debruçava sobre os folhetins, tanto em idade como em posição social, mas ainda assim a relação de ambos com a trama é o que os aproxima: a necessidade de opinar, participar, enfim, de também fazer parte da história é forte nos dois casos. A história, seja da *fanfiction* ou do folhetim, ultrapassa o status de uma mera forma de entretenimento para se tornar uma forma de sociabilidade, de criar relações significativas – com outros leitores, com o autor e com o texto, no qual se incluem os próprios personagens. Claro que, nas *fanfictions*, a questão é muito mais aprofundada, principalmente quando há a possibilidade do próprio leitor inserir-se na história como personagem. Essa permissão só é possível por causa relação das *fanfictions* com a internet, onde são publicadas, que permite experimentações que seguem as regras de uma relação entre a sociedade, a cultura e as tecnologias que só é possível, segundo Lemos (2002), de acordo com os princípios da cibercultura. Para ele, o ciberespaço permite que os usuários interajam e se integrem em redes de interesse de acordo com suas necessidades sociais e culturais que favorecem a participação e a imersão nesta nova realidade virtual.

O surgimento das *fanfictions* pode ter sido ainda anterior ao dos folhetins, tendo dado seus primeiros passos entre os séculos XVII e XVIII, mas, enquanto, o formato criado no século XIX teve seu início, auge e fim em poucas décadas – e mesmo as tentativas posteriores foram casos isolados que imitavam a estrutura como ela se popularizou – a escrita e leitura de *fanfictions* continuou no submundo e persistiu ao longo dos séculos, até encontrar a popularidade nos anos 1960 e, por fim, seu formato ideal na internet. De seu surgimento, as *fanfictions* carregam muito pouco: a intenção de se aproximar do objeto de culto e a forma textual. Neste trabalho, é a sua aparência contemporânea, dependente da internet e das relações online do século XXI, aquela levada em conta, isso porque é assim que elas podem ser encontradas hoje e é a partir do ponto em que estão agora que se desenvolverão ainda mais. Sendo assim, e visto que se leva em conta o folhetim como foi criado no século XIX, é inevitável que se perceba diversas diferenças oriundas deste afastamento temporal e cultural; porém, parece claro já na recapitulação teórica e ainda mais na análise de conteúdo que, quando se foca na relação estrutural e nas estratégias de comunicabilidade, as *fanfictions* são extremamente próximas dos folhetins, mantendo intocadas grande parte das suas características

de base, ainda mais do que outros formatos comumente relacionados ao folhetim. A característica textual permite que sejam vistos com ainda mais detalhe os rastros deixados.

É a divisão em capítulos que controla a maior parte das outras características marcantes de ambos os formatos, como o suspense e a fidelidade do leitor, pois ela exige que o autor crie uma necessidade dentro de quem está lendo para que essa pessoa queira continuar acompanhando a criação, dia após dia, semana após semana ou até mesmo mês após mês. O suspense é o maior exemplo: a criação de uma cena surpreendente no fim do capítulo que mudará todo o trajeto da história ou irá inserir uma nova questão a ser discutida, mas só irá ser desenvolvida a seguir, mexe diretamente com a curiosidade das pessoas, fazendo com que elas queiram continuar a lê-la e esperem ansiosamente pela continuação.

Com esse mesmo objetivo, pode-se destacar o grande número de reviravoltas e personagens secundários e suas histórias paralelas. As reviravoltas ajudam na criação de novas expectativas no leitor; quando este imagina que tudo se resolveu e a trama seguirá um certo caminho (e conseqüentemente poderá ficar entediante), ela bruscamente muda de posição, surpreendendo-o e prendendo-o ainda mais aos acontecimentos. Uma das formas de criar esse novo rumo é apresentando novos personagens com pouca importância, porém com histórias muito complexas que pouco tem a ver com a trama principal. Além de aprofundar o envolvimento do leitor, esses recursos também precisarão ser desenvolvidos o que, obviamente alongará a história.

O que também aumenta muito o texto das *fanfictions* e dos folhetins é a grande utilização de diálogos e o detalhamento utilizado no momento das descrições. Se no folhetim o motivo principal era aumentar o número de páginas para o autor receber mais por seu trabalho, que era pago inicialmente pelo número de linhas, esses recursos com certeza acabaram servindo para causar ainda mais a aproximação com o público. No caso das *fanfictions* interativas sobre as quais se discorre aqui, parece que ambos criam um espaço – um cenário – que abraça o leitor, envolve-o ainda mais na trama, para que ele, já inserido nominalmente na história, consiga de fato se imaginar dentro de determinada cena ou situação.

Claro que não se pode esquecer dos limites desta pesquisa: primeiro, porque apenas uma *fanfiction* dentro de um universo de milhões que se encontram espalhadas na internet foi analisada; e, segundo lugar, a escolha de uma análise categorial, apesar de sua precisão, ainda foram selecionadas de acordo com a interpretação da autora deste trabalho e poderiam ser selecionadas de maneira diferente por outros.

É importante que seja feita, neste momento, uma pergunta que definirá a resposta pela qual se busca neste trabalho. A dúvida aqui seria se o mais importante no momento da captação

de dados da análise são as motivações ou o resultado final, ou seja, aquilo que se enxerga na leitura. Os folhetins e as *fanfictions* não podem ser analisados em conjunto, segundo Barbero (2003), pois possuem suas próprias regras e características – relacionadas ao âmbito em que cada um se encontra. De acordo com a noção de estratégia de comunicabilidade assim como delineada por Barbero (2003), ambos podem apenas ser pesquisados de acordo com seu próprio contexto – o que não impede que se busque uma raiz comum que os una culturalmente. Então, se nos concentrarmos apenas no resultado final, pode-se dizer que conseguimos encontrar esta aproximação e, se não há uma derivação que possa ser de fato comprovada, pelo menos parece correto afirmar que as estratégias de comunicabilidade das *fanfictions* e dos folhetins são, na sua maioria, muito próximas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As pessoas estão constantemente se esforçando, não apenas para descobrir o que um texto significa, mas para torná-lo algo que se conecta às suas próprias vidas, experiências, necessidades e desejos. O mesmo texto vai significar

coisas diferentes para pessoas diferentes, dependendo de como ele é interpretado. E diferentes pessoas têm diferentes recursos interpretativos, assim como elas têm necessidades diferentes. Um texto só pode significar alguma coisa, no contexto da experiência e da situação de seu público específico. Igualmente importante, os textos não definem de antemão como eles devem ser usados ou que funções eles podem servir. Eles podem ter usos diferentes para pessoas diferentes em contextos diferentes. (GROSSBERG, 1992, p. 52-53).⁶⁴

A possibilidade de unir comunicação, literatura e, de certa forma, música torna este trabalho uma pequena síntese de interesses que me levaram a escolher pelo jornalismo e, ainda mais, a Comunicação Social. O espaço e apoio que tive para desenvolvê-lo provavelmente não existiriam em outras áreas. Iniciei esta pesquisa como fã e o terminei como curiosa, com a certeza de que ela não está encerrada e uma vontade de expandi-la a partir do aprendizado que tive. O caminho, se para o lado literário das *fanfictions* ou comunicacional que diz respeito aos fãs, ainda está sendo traçado.

A possibilidade deste trabalho surgiu com uma dúvida: seria possível encontrar uma raiz comum entre os folhetins publicados em jornais no século XIX, estudados na disciplina de História da Comunicação, e as *fanfictions*, histórias a que tive acesso desde o início da adolescência por sites e redes sociais? Ao longo do desenvolvimento, dois formatos aparentemente tão distantes tanto temporal quanto culturalmente foram aproximando-se de acordo com as informações coletadas sobre ambos – primeiro a partir de pequenos detalhes, depois questões cada vez maiores também passaram a se igualar. Foram retomados, então, os princípios de ambos, separadamente de forma aprofundada para que finalmente fosse possível a aplicação dos princípios da análise de conteúdo em um texto para que estas questões fossem enxergadas praticamente e os dois formatos pudessem ser colocados lado a lado a fim de comparar suas estruturas.

O início ficou por conta do folhetim, pois apenas a partir de seus estudos poderia ser delineada a espinha dorsal deste trabalho, visto encontrar-se em uma zona de intersecção entre a literatura e a comunicação. A vasta e aprofundada bibliografia deixada pelas pesquisas de Eco, Hohlfeldt e, principalmente, Meyer permitiram que se buscasse na história do folhetim características que o definiam como um gênero literário. Então, com base nestas, foram criadas

⁶⁴ People are constantly struggling, not merely to figure out what a text means, but to make it mean something that connects to their own lives, experiences, needs and desires. The same text will mean different things to different people, depending on how it is interpreted. And different people have different interpretive resources, just as they have different needs. A text can only mean something in the context of the experience and situation of its particular audience. Equally important, texts do not define ahead of time how they are to be used or what functions they can serve. They can have different uses for different people in different contexts (GROSSBERG, 1992, p. 52-52).

as categorias que descreviam estruturalmente os folhetins e que, mais tarde, também puderam ser procuradas nas *fanfictions*. Ao descrevê-las e analisá-las fica muito claro o fato de que o espaço específico para sua publicação – no caso, no jornal – e a divisão em capítulos são questões fundantes para a forma que o folhetim tomou ao longo do século XIX. Apesar das histórias terem percorrido uma diversidade tão grande de estilos e temas que poderiam classificá-los em diferentes gêneros, foram aquelas as principais características que os uniram.

O mesmo, parece, pode ser dito sobre as *fanfictions*. Ao seu estudo foi dedicada a segunda parte deste trabalho, na qual, à imagem da primeira, buscou-se uma recapitulação histórico-teórica em busca das principais características da produção de *fanfics*, desde o seu surgimento entre os séculos XVII e XVIII, o que as torna ainda anteriores aos folhetins, até o seu contexto atual e espaço dentro da produção textual contemporânea. Transpôs-se, então, algumas das categorias delineadas no primeiro capítulo, adaptando-as ou transformando-as para que fosse possível comparar questões equivalentes em ambos os formatos. Advindas de estudos puramente teóricos em um primeiro momento, essas características serviram como uma forma de preparação inicial para a análise.

A análise de conteúdo que seguiu os capítulos teóricos foi escolhida pelo seu rigor no momento de investigação, assim como pela possibilidade de trabalhar com categorias definidas. Dentre milhares de exemplos possíveis, a *fanfiction Holy Fool* foi escolhida como objeto por ser, ao mesmo tempo, bastante popular no *fandom* em que se insere e trazer em si um bom retrato da comunidade que representa em questões de escrita. As categorias teóricas foram levadas em conta durante a análise e muitas tiveram, de fato, bastante relevância ao lado de outras questões que apenas poderiam ser notadas na leitura. Com elas, confirmou-se a questão se, estruturalmente, ambos os formatos – os folhetins do século XIX e as *fanfictions* do século XXI – são extremamente próximos, possivelmente irmãos.

Os contextos são, é claro, diferentes; porém, internamente, as relações parecem aproximar-se. As práticas e códigos intencionais do autor que recebem o automático reconhecimento do leitor, como delineadas por Barbero (2003), são praticamente as mesmas – detalhes estilísticos e textuais, expressões, descrições, contexto –, apenas separadas por duas comunidades afastadas temporalmente, mas que foram construídas por um mesmo motivo: o compartilhamento das histórias. Enquanto os folhetins deram espaço para se conhecer muito sobre a sociedade do século XIX, talvez também possamos enxergar as *fanfictions* como uma forma de manifestação cultural própria dos jovens, um modo de entender de que forma as novas gerações estão se apropriando do conteúdo midiático para criar seu próprio modo de vida. Segundo Jenkins (2006) estamos em um momento de troca de paradigmas midiáticos, com o

surgimento de toda uma nova forma de trabalhar a mídia e “nenhum de nós sabe realmente como viver numa nesta época de convergência das mídias, inteligência coletiva e cultura participativa” (p. 236). E aqueles que melhor entendem essa mudança são os jovens, por estarem inseridos diretamente e serem o próprio vetor delas.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVERBUCK, Ligia [org]. *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo, Nobel, 1984.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011.

- BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. In: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- BLACK, Rebecca W. *Adolescents and online fan fiction*. New York: Peter Lang, 2008.
- BOOTH, Paul. *Digital Fandom: New Media Studies*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas: FFLCH - USP, 1999.
- CASTELLS, Manuel. *A Galáxia Internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ECO, Umberto. *O super-homem de massa*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FÉLIX, Tamires Catarina. *Dialogismo no universo fanfiction: uma análise da criação de fã a partir do dialogismo bahtiniano*. Revista Ao Pé da Letra, Recife, Vol 10.2, Universidade Federal de Pernambuco, 119 – 133, 2008. Disponível em: <http://www.revistaopedaetra.net/volumes/vol%2010.2/vol10.2-Tamires_Felix.pdf>
- GRAY, Jonathan; SANDVOSS, Cornel; HARRINGTON, C. Lee. *Fandom: identities and communities in a mediated world*. New York: New York University Press, 2007.
- HABERT, Angeluccia Bernardes. *Fotonovela e indústria cultural: estudo de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões*. Petrópolis, Vozes, 1974.
- HELLEKSON, Karen; BUSSE, Kristina. *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2005.
- HERZING, Melissa J. *The internet world of fanfiction*. 112f. Tese (Master of Arts), Virginia Commonwealth University, Richmond, 2005.
- HILLS, Matt. *Fan Cultures: Sussex Studies in Culture and Communication*. London, New York: Routledge, 2002.
- HOHLFELDT, Antonio. *Deus escreve direito por linhas tortas: O romance-folhetim dos jornais de Porto Alegre entre 1850 e 1900*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- JAMISON, Anne. *Fic: Why Fanfiction Is Taking Over the World*. Dallas: Smart Pop, 2013
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2006.
- _____. *Fans, bloggers and gamers: exploring participatory culture*. New York: New York University, 2006.

_____. *Textual poachers: television fans & participatory culture*. New York: New York University, 2006.

LAMERICHS, Nicolle. *Borrowed: Understanding Authorial Practices in Fanfiction*. 140 f. Tese (Master of Cast), Maastricht University, 2009.

LEE, A.T.. *What's "Derivative Work?"*: A Brief Introduction to Copyright for Fanfiction Authors. Disponível em: <<http://www.whoosh.org/issue25/lee1a.html#41>>

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Rio de Janeiro: 34, 1999.

LEWIS, Lisa A. *The Adoring Audience*. New York: Routledge, 1992.

LUIZ, Lúcio. *A expansão da cultura participatória no ciberespaço: fanzines, fanfictions, fanfilms e a "cultura de fã" na internet*. Disponível em: <<http://74.125.47.132/search?q=cache:Msykt7O0jAJ:www.cencib.org/simposioabciber/PDFs/CC/Lucio%2520Luiz.pdf+A+expans%C3%A3o+da+cultura+participat%C3%B3ria+no+ciberespa%C3%A7o&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. *Entre a patologia e a celebração: a questão do fã em umaperspectiva histórica*. In: INTERCOM, 28., 2005, Rio de Janeiro. *Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro das Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2005.

PADRÃO, Márcio. *Ascensão de uma subcultura literária: ensaio sobre a fanfiction como objeto de comunicação e sociabilização*. In: ENECULT, 3., 2007, Salvador. *3º Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador: UFBA, 2007. Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/MarcioPadrao.pdf>>.

PUGH, Sheenagh. *The democratic genre: fan fiction in a literary context*. Bridgend: Seren, 2005.

REIS, Fabíola do Socorro Figueiredo dos. *Fanfictions na Internet - um clique na construção do leitor-autor*. 2011. 158 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2011. Programa de Pós-Graduação em Letras. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/2830/1/Dissertacao_FanfictionInternetClique.pdf>

_____. *Fanfictions no orkut: histórias lidas e comentadas em tempo real*. 2011. In: IV Encontro Nacional de Hipertexto e Tecnologias Educacionais, 2011. UNISO - Universidade de Sorocaba. Disponível em: <http://www.uniso.br/ead/hipertexto/anais/34_FabiolaFigueiredo.pdf>

_____. *O perfil dos autores-leitores de fanfictions – histórias criadas por fãs*. In: Anais eletrônicos do 3º Simpósio Hipertexto e Tecnologias na Educação. Recife, 2010. Disponível em: <<http://www.ufpe.br/nehete/simposio/anais/Anais-Hipertexto-2010/Fabiola-do-Socorro-Reis&Lilia-Silvestre-Chaves.pdf>>.

ROCHA, Sérgio Luiz da. *Leitura e escrita na era das mídias*. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://74.125.47.132/search?q=cache:3SNkBJIKhj8J:www.joaomattar.com/Leitura%2520e%2520Escrita%2520na%2520Era%2520das%2520M%C3%ADdias.doc+Leitura+e+escrita+n+a+era+das+m%C3%ADdias.doc>>

SÁ, Simone Pereira de. *Fanfictions, comunidades virtuais e cultura das interfaces*. In: INTERCOM, 25., 2002, Salvador. Anais do XXV Congresso Brasileiro das Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2002.

SIQUEIRA, Márcio André Padrão de (2008). *A desconstrução da fanfiction: resistência e mediação na cultura de massa*. Pernambuco. Disponível em: <http://www.btdt.ufpe.br/tedeSimplificado//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3590>. Dissertação apresentada como requisito parcial para o mestrado em Comunicação pela UFPE.

SODRÉ, M. *Best-Seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1988.

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