

A ESTILÍSTICA DO LEITOR COROADO: SUBVERSÃO E CARNAVALIZAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO GÊNERO DISCURSIVO FANFICTION

Juan dos Santos Silva*
Jandara Assis de Oliveira Andrade**
Gabrielle Leite dos Santos***
Maria da Penha Casado Alves****

RESUMO: Este trabalho analisa a fanfic como prática literária de experimentação em que os valores, questões e identidades dos autores são refletidas e refratadas para suas narrativas. Para tanto, compreende-se a fanfic como produção escriturística realizada por sujeitos fãs, em fandoms, motivada pela relação emotivo-volitiva de afetividade desses sujeitos com um texto matriz. Para alcançar nossos objetivos, fazemos uso dos postulados advindos de Bakhtin (2015a; 2015b; 2015c), na tentativa de evidenciar o processo de criação literária do gênero.

Palavras-chave: Fanfic. Gênero discursivo. Coroação-destronamento. Estilo.

Introdução

Contrariando a ideia de muitos estudiosos que apostavam no declínio da literatura no século XXI, Leyla Perrone-Moysés (2016) assevera a sua sobrevivência e consequente transformação em virtude das mutações pelas quais o mundo tem passado desde a entrada no novo século. Assim, ao invés de um desprezo pela prática da leitura literária, a autora evidencia uma variedade de obras que têm surgido e tentam, assim como outros artefatos artísticos, transpor pela lente da arte o conteúdo social que se desenrola no mundo da vida. A literatura não encontrou seu fim, mas novas formas de se materializar no cotidiano dos sujeitos.

Neste artigo, voltaremos o nosso olhar sobre uma dessas mutações que ganham maior visibilidade nessa literatura do século atual: a *fanfiction* ou apenas *fanfic*. Esse gênero pode ser entendido como uma prática discursiva realizada por sujeitos dentro das comunidades de fãs, os quais, ao escreverem seus textos, manipulam livre e criativamente elementos narrativos de uma obra matriz, a partir de seus posicionamentos, valores e ideologias. Defendemos que, mesmo quando estes pretendem manter-se fiel à narrativa matriz em seus aspectos globais, a atividade criativa, impreterivelmente, transpõe elementos da realidade vivenciada e percebida pelo sujeito fã, desde sua compreensão ativa do texto matriz com o qual dialoga, até as ideologias vindas do seu lugar no mundo, da sua classe: a *fanfic* nasce do discurso interior e este já é pleno em tonalidades dialógicas (VOLÓCHINOV, 2013).

Um aspecto fundamental do gênero nos parece ser, assim, a compreensão de como os sujeitos fãs mobilizam a linguagem na escrita da *fanfiction*, de modo que são materializadas ideologias, posicionamentos e valorações que fazem parte do contexto histórico-social no qual esses sujeitos estão inseridos e que os constitui. Dessa forma, interessa-nos analisar como as questões discursivas são refletidas e refratadas para esse gênero e como os aspectos estilísticos materializam muitas das questões identitárias daqueles que produzem esse gênero. Além disso, constitui, também, nosso objetivo, compreender como a escrita e leitura desse gênero parece expandir a noção de leitura solitária e passiva para uma noção mais ampla e experimental, concretizando uma antropologia especulativa por meio da produção literária (NODARI, 2015).

* Professor substituto do IFRN, Campus Caicó e doutorando do Ppgel - UFRN. E-mail: juanfflorencio@gmail.com

** Doutoranda do Ppgel – UFRN. E-mail: jandara.assis@gmail.com

*** Professora da UFERSA e doutoranda do Ppgel – UFRN. E-mail: gabriellegabi@gmail.com

**** Professora Associada da área de Língua Portuguesa do Departamento de Letras – UFRN.

A linguagem e a materialização da vida

Ao propor o estudo da filosofia da linguagem por um viés marxista, Volóchinov (2017) chama atenção para o papel central que a filosofia da linguagem possui para a materialização das bases da ciência marxista da criação ideológica. Ou seja, para o autor, "qualquer corpo físico pode ser percebido como a imagem de algo" (VOLÓCHINOV, 2017, p. 92), assim como os pensamentos, opiniões, inclinações políticas e demais aspectos axiológicos dos sujeitos são percebidos como imagens que dão coesão a natureza desses indivíduos e lhes proporciona acabamento diante do mundo. Essa imagem nada mais é do que a ideologia¹, a qual se materializa a partir dos signos e serve de combustível para os embates na arena discursiva.

Assim, a partir da discussão proposta pelo teórico, fica evidente que tudo aquilo que é composto por ideologia possui uma significação, a qual é materializada justamente pelo signo, responsável por representar e substituir algo para além de seus limites. Ou seja, o signo (palavra) representa algo do mundo e substitui essa coisa no campo da linguagem. Basta lembrar da icônica pintura de René Magritte, na qual se tem uma imagem de um cachimbo e abaixo a emblemática frase *Ceci n'est pas une pipe* (isto não é um cachimbo). No exemplo, não temos um cachimbo materializado literalmente na pintura, mas a sua representação por meio de recursos linguísticos (nesse caso visual) os quais, ainda que não coincidam exatamente com o que é um cachimbo, conseguem refletir e refratar sua representação por meio de signos que constroem essa inteligibilidade do objeto. Além disso, evidencia-se que "onde não há signo também não há ideologia" (VOLÓCHINOV, 2017, p. 91), ou seja, os signos não são neutros² e despidos de valor, mas têm embutidos neles nossas visões de mundo, intenções e valores axiológicos, tornando nossas produções discursivas singulares. Desse modo, é por meio do signo que o homem consegue imputar sua responsabilidade e intenção com o mundo e com os outros e, na medida que a usa para satisfazer suas necessidades, também cria um elo responsivo de linguagem que constrói seu acabamento, identidade e representação.

Nessa linha de raciocínio, uma vez que os signos são passíveis de preenchimento ideológico por parte dos sujeitos, é preciso ampliar a visão desses signos para as complexas estruturas que deles resultam: os enunciados e os gêneros discursivos. Inicialmente, o enunciado pode ser entendido como a articulação dos signos para a construção de um evento discursivo que abarca bem mais do que apenas a estrutura da língua, mas faz com que a partir dela, das relações sociais e das intenções de um sujeito com capacidade de se apropriar da linguagem, seja criada uma unidade material da linguagem. Ou seja, é na relação entre estrutura da língua e cotidiano ideológico que os enunciados são formados. Essa concepção promove uma ruptura entre o Círculo de Bakhtin e as correntes teóricas de seu tempo, uma vez que estas tendiam a ignorar grande parte da interferência social na construção da linguagem.

O centro organizador de qualquer enunciado, de qualquer expressão não está no interior, mas no exterior: no meio social que circunda o indivíduo. Somente um grito animal inarticulado é de fato organizado a partir do interior, do aparelho fisiológico de um indivíduo. Ele é pura reação fisiológica, sem nenhum acréscimo ideológico. No entanto, o enunciado humano mais primitivo, pronunciado por um organismo, é organizado fora dele do ponto de vista do seu conteúdo, sentido e significação: nas condições extra orgânicas do meio social. O enunciado como tal é em sua completude um produto da interação social, tanto a mais próxima, determinada pela situação de fala, quanto a mais distante, definida por todo o conjunto das condições dessa coletividade falante. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 216).

Desse modo, para a construção de enunciados é fundamental compreender não só o funcionamento da língua, mas também o conteúdo ideológico desses construtos, haja vista que, como aponta Volóchinov, o centro organizador dos enunciados está ao redor do indivíduo e não

simplesmente dentro dele. Os discursos e valores do cotidiano social circundam o sujeito, o atravessam, o constituem e entram em conflito com outros valores. É nessa arena discursiva em que os enunciados se encontram em relação de tensão e que os sentidos e produções de linguagem ganham valoração e materialidade. Afinal, uma vez que o enunciado é composto por signos, eles constituem um híbrido de questões estruturais advindas das normas e idiosincrasias da língua e, ao mesmo tempo, um grande arcabouço social decorrente da ideologia presente na construção dos signos.

Logo, dada essa importância do conteúdo ideológico para a compreensão dos enunciados, é perceptível a razão para o chamado pensamento dialógico do Círculo. Ora, se o sentido dos enunciados não se estabelece só pela estrutura da língua, mas pela interação, pela troca de valores entre sujeitos e pela negociação de sentidos em dado contexto social, então o enunciado só pode ser entendido a partir da relação dele com os outros enunciados. É só ao se pensar a linguagem como arena, como campo de embate e de circulação de vozes distintas e, mais do que isso, que uma só adquire seu sentido no mundo a partir do embate com as outras, que podemos alcançar uma verdadeira compreensão dos discursos que circulam socialmente. Os signos e os enunciados não carregam sentido intrínsecos a si, mas esse é construído no embate e negociação com outros signos e enunciados.

Ainda nesse paradigma, é importante compreender que os enunciados não circulam no meio social de forma desordenada e sem coesão. Na verdade, eles são categorizados de acordo com algumas características que possuem em comum. Antes de especificar essas características é preciso problematizar o termo categorizar, para que não pareça que os gêneros são categorizados de forma automática ou estrutural. No cotidiano, os próprios sujeitos notam uma certa estabilidade entre os enunciados que usam, percebendo que produzem construtos de linguagem muito semelhantes quando precisam se comunicar com alguém que mora longe, ou quando precisam fazer uma solicitação a alguma instituição ou simplesmente quando querem conversar com colegas na rua. Para cada situação há um tipo de enunciado específico a ser utilizado. Logicamente, cada pessoa produzirá esses enunciados de forma distinta, mas ainda assim, haverá como plano de fundo desses enunciados uma estrutura que, apesar da criatividade dos sujeitos, tende a se manter. É essa estrutura que Bakhtin (2016) denomina gêneros do discurso, os quais organizam as formas de produção de enunciado a partir de três elementos básicos: o conteúdo temático, o estilo e a estrutura composicional³.

Em seus postulados, Bakhtin priorizou o uso do romance para discutir diversas das suas categorias. A escolha se dá porque, primeiramente, para o teórico, arte e vida estão indissociáveis, fazendo com que se mantenha um contínuo diálogo entre esses dois polos e, segundo, porque a literatura, especificamente no gênero romance, tem o poder de reelaborar⁴ do mundo da vida para a literatura a realidade dos sujeitos, o seu cotidiano ideológico e, conseqüentemente, os diversos embates que se materializam entre os sujeitos. Assim, em literaturas como a de Dostoiévski e Goethe, o teórico achou um campo fértil para as suas observações sobre essa linguagem que está atravessada de construtos ideológicos.

Ao nos propormos a estudar a *fanfic*, é importante a reflexão acerca da literatura, do romance e da ficção. Afinal de contas, a *fanfiction*, em sua maioria, é resultado de uma obra literária romanesca em que o fã, após a leitura, explora as possibilidades deixadas pelo texto matriz a partir do seu próprio ponto de vista, mantendo algum elo com aquele universo ficcional, mas construindo sua própria narrativa. Na próxima seção abordaremos melhor os aspectos particulares do gênero, mas adiantamos aqui algumas questões referentes ao estilo da *fanfic*, responsável por afastá-la do romance e materializá-la como um gênero particular.

Os sistemas ideológicos formados – a moral social, a ciência, a arte e a religião – se cristalizam a partir da ideologia do cotidiano e, por sua vez, exercem sobre ela uma forte influência inversa, e costumam dar o tom a essa ideologia do cotidiano. Todavia,

ao mesmo tempo, esses produtos ideológicos formados preservam constantemente a mais viva ligação orgânica com a ideologia do cotidiano, nutrem-se da sua seiva e fora dela estão mortos, assim como estão mortas uma obra literária finalizada ou uma ideia cognitiva fora da sua percepção avaliativa viva. No entanto, uma obra ideológica existe apenas para essa percepção que se realiza na linguagem da ideologia do cotidiano. A ideologia do cotidiano insere a obra em uma dada situação social. A obra passa a ser ligada a todo o conteúdo da consciência e é percebida apenas no contexto dessa consciência atual. A obra é interpretada no espírito desse conteúdo da consciência (da consciência daquele que percebe) e é elucidada por ele de modo novo. É essa a vida de uma obra ideológica. Em cada época de sua existência histórica, a obra deve interagir estreitamente com a ideologia do cotidiano em transformação, preenche-se por ela e nutrir-se de sua seiva nova. Apenas à medida que a obra é capaz de interligar-se ininterrupta e organicamente com a ideologia do cotidiano de uma época, ela é capaz de ser viva dentro dela (é claro, em um dado grupo social). Fora dessa ligação, ela deixa de existir, por não ser vivida como algo ideologicamente significativo. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 213-214).

A partir das observações feitas por Volóchinov, é crucial perceber a importância do contexto em que circulam determinados enunciados. Hoje, uma das obras que mais foram reescritas sob o ponto de vista dos fãs e transformadas em *fanfic* foi a série Harry Potter⁵. São inúmeras as razões que levaram sujeitos a reescreverem a história do jovem bruxo, desde motivações mais naturais como discordar de algum andamento narrativo ou desfecho da trama, até motivações mais pessoais que revelam embates sociais, como a higienização de aspectos sexuais na trama, mesmo sendo protagonizada (e consumida) em sua grande maioria por sujeitos jovens em fase de puberdade, ou o não aparecimento de sujeitos LGBTQIA+. A obra, em seu contexto de criação, recebe um acabamento pelo seu autor. No entanto, o leitor, na qualidade de coparticipante do processo ativo de recriação que corresponde ao ato da leitura para o Círculo, tem a liberdade para desfazer o acabamento dado pelo autor original e tecer novos rumos e sentidos para a obra, isso porque no contexto em que esse leitor lê e a partir das suas questões particulares, ele pode, como menciona Volóchinov (2017), elucidar o enunciado de um modo novo. Assim, a partir desses fatores relativos ao social e ao seu estilo individual, o leitor destrona⁶ (BAKHTIN, 2015b) o autor original e subverte/carnavaliza⁷ (BAKHTIN, 2015a) o texto até então acabado.

No que se refere à estilística presente nos gêneros discursivos, Bakhtin (2015c) postula dois tipos distintos de estilo: aquele mais fixo que constitui a estrutura composicional do gênero e que tende a ser relativamente estável, isto é, que o torna reconhecível e repetível no polo da língua, e o estilo individual, o qual variará de acordo com quem produz determinado enunciado, sendo mais aberto e indeterminado, porque particular, do que o primeiro tipo. Assim, esse processo de subversão que constitui a *fanfic* em sua natureza mais central, de tomar posse de personagens e universos ficcionais dados para criar narrativas alternativas, muitas vezes à margem do que o mercado editorial validaria como boa literatura ou como conteúdo adequado à publicação, afere-lhe uma natureza específica tanto do ponto de vista do estilo do gênero quanto da liberdade e dinamicidade em que se dá a construção e a expressão do estilo individual na sua arquitetônica, promovendo uma construção da ficção que se diferencia do romance. Afinal, diferentemente do romance propriamente dito, no qual o autor pensa, ao menos pretensamente, de maneira autônoma e original na sua ideia e vai dando acabamento a um projeto de texto, a *fanfic* já se inicia com um universo que foi pensado e acabado por um outro, com o qual se entra em diálogo e embate, e o que se faz é derrubar essa ideia do acabamento e gerar uma abertura para que a história sirva agora a um novo deus: o seu leitor. Assim, com essa tomada da autoria, ainda estaríamos diante de um romance ou de um novo gênero que, apesar das semelhanças, se organiza a partir de uma estilística de traços carnavalescos que cria uma nova forma relativamente estável de contar história? Seguindo o próprio fio tecido até

agora pelos postulados de Bakhtin e o Círculo, nos resta levar em consideração discussões de cunho social e estilístico, para construir acabamento a essa questão.

A fanfiction: um gênero discursivo

Até a década de 1960, a *fan fiction* (escrita com a separação entre o termo fã e ficção) não tinha o mesmo sentido que o tem hoje, até então esse termo era utilizado para designar a “ficção original escrita por autores amadores publicados em *fanzines*” (JAMISON, 2017, p. 84) e se assemelhava bastante as práticas de pastiche ou mesmo de paródia, na literatura: os “zines” eram impressos privados de alcance irrelevante, escritos como homenagem e às vezes como exercício de escrita. A principal diferença que vemos aí é a reverência à aura intangível da obra (BENJAMIN, 1987), seu lugar hierárquico e sua inegável autoridade enquanto original. A escrita de fã, tal qual conhecemos hoje, começou a ser empreendida com o *fandom* da série televisiva Jornada nas Estrelas (*Star Trek*), a qual começou a produzir *fanfiction* (junto) - e apesar da óbvia adoração que motivou a organização do *fandom* e sua mobilização para construção de teorias e narrativas de continuação, as quais, em sua base, constituem ainda uma homenagem ao material fonte, vai se originar de um movimento sutilmente distinto: o que os produtores da série entregavam não era mais suficiente e o seu posterior cancelamento levou os fãs a se apossar dos personagens e universo e dar continuidade a história por contra própria, numa economia autônoma específica, de fã para fã. Embaça-se, no meio desse processo, os limites que separam autor/produtor de leitor/consumidor. O que os fãs produzem como conteúdo reconhecido pelo *fandom* recebe o nome de fãnone (em paralelo ao cânone da obra matriz) e em muitos casos, como é o de *Star Trek*, essa fãnone torna-se cânone ao ser legitimado em sequências da franquia produzidos e comercializados pela grande indústria de mídia.

No entanto, esse movimento do *fandom* de *Star Trek* ocorre ainda um momento pré-internet, o que implica em um molde diferente da *fanfic* que temos na contemporaneidade, uma vez que as ferramentas dispostas na internet permitiram a apropriação, a produção, a edição e o compartilhamento em meio virtual, de materiais diversos, de maneira surpreendente e imprevisível, e a formação de enormes comunidades de leitores desse gênero, com a facilidade de um clique em uma *tag* ou uma rápida busca no *Google*. Para se ter um parâmetro, as *fanfics* pré-internet eram fomentadas em pequenos encontros de fãs ou distribuídas via correios por meio de listas de endereços postais - a simples barreira material para a produção dos *zines* constituíam um empecilho para que essas produções tivessem um alcance numérico massivo. Já hoje, qualquer adolescente médio que possuir um celular com acesso à internet⁸ consegue criar e distribuir indefinidamente conteúdo via plataformas e redes sociais.

Nesse processo, as mídias de massa têm um papel de suma importância, uma vez que muitos *fandoms* surgiram a partir das séries televisivas e cinematográficas. Jenkins (2015) discute a importância das comunidades de fãs de *Star Wars*, *Star Trek*, *Doctor Who*, *The Avengers*, *A Bela e a Fera* (o seriado), *Blake's 7*, entre outros, para as produções de *fics*. Para o pesquisador, os *ficwriters* exploram em seus textos problemas de continuação (por eles percebidos e explicados), transgressões nas narrativas que consideram imperdoáveis, aspectos sexuais (normalmente marginalizados ou apagados do texto televisivo e cinematográfico), etc.

Outrossim, com relação aos textos literários, esses são amplamente explorados pelos fãs, já que as obras seriadas, comumente adaptadas para o cinema, já têm grandes *fandoms* ativos que acabam se expandindo quando ganham as grandes telas, como ocorreu com a Série *Harry Potter* e a *Saga Crepúsculo*⁹. Os fãs, nesse contexto, empreendiam várias práticas de produção criativa no intervalo entre o lançamento de um livro e outro ou de um filme e outro, a fim de antecipar ou preencher as lacunas que surgiam nesse espaço. As comunidades de *fanfictions* cresceram exponencialmente após essas séries pelo alcance que tiveram, de tal forma que, até hoje, 12 anos após a publicação do último livro da Série e 10 anos após o último da

Saga serem lançados, ambos ainda são os livros com o maior número de textos publicados no site *Fanfiction.net*¹⁰.

Não é casual que destacamos as narrativas de *Harry Potter* e de *Crepúsculo*, as quais saíram das páginas dos livros e ganharam as telas dos cinemas, transformando-se em franquias lucrativas e com grandes *fandoms* consumidores e produtores de diversos conteúdos e produtos. Para nós, é importante apontarmos que essas obras foram responsáveis por um verdadeiro *boom* nas atividades de fãs¹¹, e, por isso, apresentaremos um breve resumo delas a fim de elucidarmos o impacto que ambas tiveram e têm em seu público leitor.

A Série *Harry Potter* narra a trajetória de um jovem órfão que em seu aniversário de 11 anos descobre ser um bruxo. O jovem, que vivia com a família de sua tia materna e era maltratado por seus parentes, descobre um mundo mágico no qual é herdeiro de uma das famílias mais ricas e respeitadas do mundo mágico, os Potter, além de ser reverenciado por um feito realizado quando ainda era um bebê. A trama começa a se desenvolver quando Harry entra nesse novo mundo através de sua carta convite para estudar na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, um internato cuja função é educar os jovens magos da Inglaterra. Toda a narrativa gira em torno das aventuras vividas por esse adolescente e é totalmente centrada na luta do bem contra o mal, representados, respectivamente, por Harry, seus amigos Hermione Granger e Ronald Weasley, e os integrantes da Ordem da Fênix - organização criada por Albus Dumbledore para lutarem contra os perigos que ameaçam a vida de bruxos e trouxas (nomenclatura dada a quem nasce sem magia); e, por Lord Voldemort (ou Aquele-Que-Não-Deve-Ser-Nomeado ou Lord das Trevas) e seus Comensais da Morte, grupo leal ao Lord das Trevas e adepto da ideia de eugenia no mundo mágico.

A Saga *Crepúsculo* conta a história de Isabella “Bella” Swan, uma jovem de 17 anos que, em virtude do casamento da mãe, decide mudar-se da bela, ensolarada e grande Phoenix, no Estado da Califórnia, para a chuvosa, fria e pequena Forks, no Estado de Washington, a fim de morar com seu pai. Em seu primeiro dia de aula, Bella se depara com a família Cullen, a qual é invejada e admirada por toda a cidade por serem belos, ricos e misteriosos. Apesar de rapidamente tornar-se o foco da atenção de seus colegas de escola, a jovem é retraída, tímida e observadora, característica que permite-lhe perceber certas singularidades nos Cullen e, principalmente, em Edward – o membro aparentemente mais jovem dessa família. A curiosidade leva Isabella a descobrir seres sobrenaturais que habitam a pacata Forks e a se apaixonar por um vampiro. A narrativa tem foco na luta de Isabella para viver esse relacionamento.

Essas narrativas têm um forte apelo para o público leitor: no geral, indivíduos que descobrem viver em realidades extraordinárias (em oposição à banalidade de suas existências), que ocupam papéis decisivos em eventos grandiosos, que vivem grandes aventuras e romances. No entanto, o enfoque dado à aventura, em *Harry Potter*, e ao romance, em *Crepúsculo*, faz com que as questões próprias da adolescência relacionadas à identidade e à sexualidade, por exemplo, sejam excluídas ou tratadas de forma romantizada nas histórias. Fato que, apesar da relação de afetividade que os leitores estabelecem com as obras, gera divergências com a realidade do público leitor o qual necessita ver as personagens que, na maioria das vezes, compartilham a sua idade, vivenciando e experienciando os embates típicos de sua faixa-etária. Isso, muitas vezes, traduz-se no surgimento de uma vontade criadora nesse sujeito leitor, a qual, conseqüentemente, materializa-se na produção de textos que se apropriam das personagens, dos elementos do universo ficcional e do enredo com a finalidade de intervir, de subverter, de desconstruir e de reconstruir o enredo apresentado no texto matriz e contar uma nova história por meio de sua própria perspectiva e experiência. Assim, surgem *fanfics* nas quais *Harry Potter* é gay ou em que perde seu papel de protagonista para algum personagem secundário, como Hermione Granger – melhor amiga do bruxinho e considerada a bruxa mais inteligente da sua idade, mas que tem sua importância minimizada na trama por ela ser contada pela perspectiva

de Harry. No *fandom* de *Crepúsculo*, surgem *fanfics* nas quais a mocinha que vive um primeiro amor extremamente romantizado é substituída por Isabellas totalmente opostas, desde empresárias, cantoras, atrizes, prostitutas, até mães divorciadas com filhos para criar e dois empregos para sustentá-los.

Munidos de sua vontade criadora, esses sujeitos encontram aliados nas ferramentas tecnológicas, na internet e nos ambientes virtuais, os quais são essenciais no processo de estruturação e de ampliação do alcance do gênero, uma vez que propiciam os meios necessários para sua produção e compartilhamento e a interação entre autores, textos e leitores, interação essa que tem potencial de alterar o projeto de dizer ali em negociação, na medida em que a *fanfic* vai se estruturando dentro desse diálogo constante a cada capítulo, sendo os comentários e curtidas tão decisivos neste projeto que demarcam a desistência prematura ou sua extensão, ou rumos divergentes daqueles inicialmente pensados. Assim, o ambiente em que a produção ocorre é o que diferencia as *fics* atualmente, haja vista que, em meio digital, estão dispostas diversas ferramentas (gratuitas) as quais facilitam o contato com outros fãs e ampliam o alcance do texto, bem como insere no estilo genérico da *fanfic* características muito específicas. Para dar suporte a toda essa atividade, surgiram diversos sites (repositórios) destinados ao compartilhamento de histórias e a interação entre *ficwriter* e leitores.

Neste trabalho, defendemos que a *fanfiction* é um gênero discursivo que possui características que, ao mesmo tempo em que estabelecem uma relação de proximidade com outros gêneros, também edificam a sua singularidade. Essas características, principalmente, no que tange a questão composicional, estão ligadas diretamente aos espaços nos quais essa produção escriturística é realizada, devido às ferramentas que as tecnologias informacionais possibilitam.

A identificação do estilo do gênero tem certa complexidade, uma vez que é produzido por sujeitos diversos, os quais têm diferentes historicidades, estão inseridos em diferentes contextos sociais e escrevem a partir de referências e objetivos tão distintos quanto impossíveis de esgotar. No entanto, é um gênero que se realiza dentro das comunidades de fãs e, por isso, reproduz elementos da linguagem própria desses grupos, como gírias e a atribuição de sentidos outros além dos estabelecidos fora desses grupos. Assim, podemos afirmar que esse é um gênero no qual o fã autor, por conhecer seu público e por partilharem de um conjunto de referências estabelecidas no material fonte, utiliza uma linguagem que será reconhecida e compreendida por ele, havendo uma margem considerável de subentendidos e acordos tácitos. Esse tipo de escrita é marcada pela informalidade linguística e pela possibilidade de flexibilização da linguagem. Essa possibilidade é importante, pois permite a oxigenação de temas e abordagens e a materialização de questões pertinentes a certos grupos sociais, como as questões de raça, gênero, sexualidade, vícios e violências. Por não estar presa às amarras mercadológicas, a *fanfiction* permite aos fãs autores essa flexibilidade de explorar a linguagem, transpondo as fronteiras e discutindo questões tabus na sociedade.

A coroação do leitor especulativo

Ao discutir a envergadura da *fanfic* como um gênero discursivo próprio que apesar de uma articulação próxima do romance mantém sua singularidade, é preciso evidenciar como esse aspecto é confirmado pela própria estilística do gênero. Antes precisamos voltar ao conceito de carnavalização, discutido brevemente na seção teórica deste artigo.

Em seus postulados sobre a linguagem, Bakhtin (2015a) discute a cosmovisão carnavalesca, categoria que aborda uma situação em que a ideologia do cotidiano passa por um processo momentâneo de centrifugação (BAKHTIN, 2015c) e promove uma circulação menos conflitante entre os discursos e os corpos que os comportam. Assim, como no carnaval em que diferentes classes, identidades e corpos celebram nas vias e praças públicas, o carnaval na

linguagem permite um trânsito mais afastado das normas sociais e promove o aparecimento de aspectos discursivos até então relegados a espaços menores.

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval, todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um mundo invertido” (BAKHTIN, 2015a, p. 140).

O carnaval, então, aparece na linguagem como uma forma de corroer as leis, os acordos e as restrições que guiavam o mundo da vida comum, ou seja, o mundo extracarnavalesco. Assim, “revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica [...]” (BAKHTIN, 2015a, p. 140). Nesse ínterim, forja-se uma nova forma de se vivenciar e visualizar o mundo cotidiano, no qual agora os sujeitos circulam na praça pública, onde aqueles que anteriormente pareciam tão iguais ganham singularidade e assumem-se para além do que era possível a partir da normatização das regras. Materializa-se, então, a profanação, uma das características da carnavalização, em que uma vez livre das regras que o prendiam e o normatizava, o sujeito pode performar sua identidade com maior liberdade, assim como se permitir visualizar o mundo de outra perspectiva, afinal, o carnaval permite a subversão dos signos e, por conseguinte, da linguagem, uma vez que essas anteriormente carregadas dos valores dominantes provenientes da hierarquia social, agora podem ser questionadas, problematizadas, corroídas e, por que não, subvertidas. Essa subversão, então, é responsável não só por construir novos discursos e formas de ver o mundo, mas também novas formas de construir gêneros discursivos.

Se por um lado o carnaval permite o desafio às hierarquias de poder que estabelecem relações e fronteiras na construção dos discursos, ele também, conseqüentemente, permite a construção de novos gêneros discursivos e formas de comunicação que sejam mais responsivas a essa nova realidade momentânea que se instaura no meio social. Ou seja, ao subverter a ordem tradicional, o carnaval convida os sujeitos a elaborarem outros discursos e (re)organizarem as formas de organização dos gêneros, instaurando novidades às práticas discursivas e incitando a mudança de outras no pós-carnaval.

Assim, na *fanfic*, esse fenômeno pode ser claramente visto no que diz respeito à autoria. O autor, detentor do poder de construção de sua narrativa, está no topo da hierarquia na construção literária, já que seu poder é praticamente absoluto na construção de sua obra, o que lhe dá poder sobre seus personagens, sua narrativa e as possíveis continuções ou alargamentos que a história pode ter. O leitor, por outro lado, assume um papel mais baixo nessa hierarquia, já que da sua posição, ele apenas realiza a leitura de um artefato que já vem pronto e a ele resta apenas consumir o que se apresenta. No entanto, a contemporaneidade se situa no contexto da cultura da convergência (JENKINS, 2009), no qual essas relações de produtor e consumidor estão cada vez mais nas fronteiras sendo, por vezes, suprimidas e subversivas. Esse movimento é promovido exatamente por uma sintonia carnavalesca que permite uma reestruturação de hierarquias e novas possibilidades de construção de enunciados e sentidos. Nesse caso em específico, o que se tem é uma relação direta com uma das categorias advindas do carnaval: o destronamento-coroação (BAKHTIN, 2015b).

Essa categoria faz alusão à coroação e ao destronamento durante o carnaval, em que se destrona uma figura de poder e se coroa um sujeito efêmero. Nas palavras de Bakhtin, esse efeito “expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica)” (BAKHTIN, 2015a, p. 142). Da mesma forma que no carnaval a hierarquia social

é, simbolicamente, subvertida pela coroação de alguém que usualmente não está na posição de poder, o mesmo acontece na prática de *fanfiction*, em que o sujeito leitor é coroado com o manto da oficialidade e recebe o poder até então sagrado do antigo portador da coroa, o autor. Agora, ele é o novo deus deste universo ficcional e cabe a ele (re)criar esse universo não mais seguindo os critérios do antigo rei, mas à própria imagem e semelhança de seus interesses, valores e contextos. Assim, ao potencializar a voz dos leitores por meio de suas respectivas coroações, a prática de *fanfiction* permite que histórias sejam reescritas a partir de novos pontos de vista e revelem, por vezes, aspectos discursivos importantes sobre os grupos que a escrevem. Ora, se a prática da *fanfic* é tão comum entre mulheres e sujeitos LGBTQIA+, não é de se estranhar que o gênero reúna tantas narrativas que mostrem personagens femininas mais fortes, menos subservientes e mais engajadas em suas próprias jornadas, assim como o aparecimento da sexualidade como uma questão para muitos dos personagens, os quais, como dissemos, em geral, nas histórias matrizes, tem essa questão quase que totalmente apagada, higienizada ou normatizada.

Nessa perspectiva, é evidente que a carnavalização traz para a *fanfic* a possibilidade da circulação de discursos muitas vezes relegados às margens e ao escuro. Por essas histórias, corpos cotidianamente marcados no meio social conseguem desfilar e desafiar as hierarquias. Nesse momento, para o autor da *fanfic*, a prática literária se metamorfoseia em uma nova prática discursiva que vai além da leitura e da simples escrita, mas se converte em um evento de exploração, no qual o mundo de um eu se choca com o mundo ficcional de um outro e, em dialogismo, constroem outras possibilidades de realidade.

[...] não lemos só para dar consistência a esse mundo, sustentá-lo ou entendê-lo (ciência, filosofia, etc.): também lemos para ver que ele não é tão consistente assim, que podemos transformá-lo, que ele é contingente (literatura, manifestos políticos, etc.). [...] Mas se a leitura é esse entrecruzamento (fazer o mundo consistir e também desconsisti-lo, dando consistência a outros mundos descobertos), então ela não se reduz à leitura de textos escritos, isto é, à leitura em sentido estrito, mas constitui uma experiência de contato com o mundo e suas diferentes intensidades, uma prática ético-política (ou ecológica) de adquirir uma consistência singular, mas sempre fugidia, no encontro com as multiplicidades, um habitat (sempre precário e finito) no cosmos, ou seja, uma experiência de antropologia e cosmografia, uma antropologia especulativa. Todo mundo lê (o mundo) o tempo todo. (NODARI, 2015).

Na perspectiva de Nodari, que considera a leitura em seu sentido amplo, é perceptível que os sujeitos estão constantemente lendo no mundo da vida, afinal, seguindo a perspectiva bakhtiniana, o sujeito lida com valores discursivos em todos os enunciados, isto é, constantemente não se enxerga apenas rostos, roupas, corpos, fachadas, prédios, notícias e outros elementos, mas ideologias. Esses elementos se apresentam para o sujeito como outro, como elemento exterior a ele. Ao enxergar esse outro, esse sujeito (eu) tece relações, o contempla, constrói verdades e interpretações que, ao longo desse processo de alteridade, podem se transformar. Se para Bakhtin os sujeitos são inacabados porque estão em constante processo de interação com o outro, o mesmo fenômeno pode ser observado na antropologia especulativa de Nadari que se sustenta nessa capacidade fugidia dos sujeitos de se contaminarem com a interação com os outros de seu meio e seguir construindo possibilidades de significar e (re)significar o mundo. Logo, a *fanfic* materializa esse processo ao evidenciar tramas ficcionais reescritas a partir de um novo olhar, capaz de, justamente, corroer os acabamentos dados pelo autor primário da trama e fazer brotar uma nova história a partir de um novo olhar que carrega outras possibilidades de construção de sujeitos, de narrativas e de mundos.

Conectando com nosso fio argumentativo, o destronamento do autor do texto matriz desarticula as convenções do romance tradicional, subvertendo a sua lógica e, ao mesmo tempo,

potencializando o aumento da liberdade do estilo individual na construção da ficção. Assim, além dessa diferença hierárquica em relação ao romance que propicia essa antropologia especulativa no processo de leitura e escrita, a *fanfic* ainda apresentará uma questão estilística que impulsiona a visão dela como um gênero próprio.

Estilo individual é, dessa forma, resultado da seleção axiologicamente marcada: a expressividade própria do sujeito na comunicação. E, uma vez que o enunciado reflete a individualidade de quem fala (ou escreve), as marcas desse estilo sempre se fazem presentes e desvelam posicionamentos ideológicos, mesmo nos casos em que a intensidade da entonação emocional-volitiva esteja atenuada pela coerção estilística do gênero discursivo. A esse respeito, Bakhtin (2003, p. 265-266) sustenta que, “na imensa maioria dos gêneros discursivos [...], o estilo individual não faz parte do plano do enunciado, não serve como um objetivo seu, mas é, por assim dizer, um epifenômeno do enunciado, seu produto complementar”. Faz-se presente, se considerarmos essa assertiva, nem que se mostrem apenas “os aspectos mais superficiais, quase biológicos da individualidade” (BAKHTIN, 2003, p. 265). Nesse sentido, um enunciado absolutamente neutro é inconcebível porque a manifestação do estilo individual se mostra em variados graus, nunca se fazendo ausente nas manifestações verbais concretas. (PALHANO, 2011, p. 45-46).

A partir do que assevera Palhano, é evidente a compreensão de dois estilos na construção do gênero. Aquele advindo da própria estrutura do gênero e que ditará questões mais gerais e aquele proveniente do sujeito que enuncia esse gênero, capaz de, a partir de suas singularidades, adicionar questões específicas ao discurso que constrói. É importante analisar quando, por meio da teoria de Bakhtin, o autor rememora o fato de o estilo individual não fazer parte do plano do enunciado, sendo apenas um complemento da estrutura como um todo, responsável por dar a singularidade ao enunciado. A análise desse trecho é importante para a compreensão da *fanfic* porque, na construção do gênero, e sobretudo motivado pela carnavalização que sustenta a sua existência, o estilo individual é de extrema importância, já que o gênero surge justamente do incômodo de um sujeito que, na posição de leitor, não conseguiu encontrar na narrativa o enquadramento que esperava, sendo necessário, então, que ele construa esse enquadramento a partir da sua própria atitude como autor, na qual é possível acrescentar seu estilo individual. Segundo Milan Kundera (2009, p. 46), a função do romance não é a de examinar a realidade, mas a existência. Na concepção do autor, a existência não é uma mera descrição do que aconteceu, mas “o campo das possibilidades humanas, tudo aquilo que o homem pode tornar-se, tudo aquilo que é capaz. Os romancistas desenham o mapa da existência descobrindo esta ou aquela possibilidade humana”. Ora, se considerarmos isso como verdade, é evidente que nem todo corpo e identidade é considerado como possibilidade para determinados universos romanescos, originando, por vezes, obras higienistas que apagam o outro tido como diferente ou inaceitável, ou construindo um imaginário que marginaliza e estereotipa ainda mais esses sujeitos. O espaço e o tempo no qual a obra é produzida ditam muitas dessas possibilidades. Assim, no caso da *fanfic*, é o leitor que muitas vezes esgaça essas possibilidades e constrói novos caminhos a serem seguidos, afinal, sem ter de prestar contas com o mercado editorial ou com a academia, o sujeito, em sua individualidade, reescreve a narrativa como bem entender.

Essa questão se torna ainda mais complexa ao se considerar que, em diversas *fanfics*, o que motiva a sua produção é justamente a presença de heróis nas narrativas matrizes extremamente planas do ponto de vista da formação da personagem, os quais parecem desprovidos de desejos sexuais, de voz política, de cor, de hierarquias de poder e de uma série de questões tão conflitantes no mundo da vida e, por vezes, silenciadas nas narrativas exploradas em prol de uma jornada fantástica ou de aventura que minimiza essas questões e higieniza a obra. Assim, muitos leitores que se incomodam com essas tramas e sentem vontade de recriar esses universos são aqueles detentores de identidades dissidentes que, não

encontrando enquadramento nesse tipo de obra, encontram na *fanfic* a forma de inserir nessas tramas suas identidades, seus dialetos, suas questões e, conseqüentemente, o seu estilo individual, o qual, por meio da linguagem, materializa não só meras escolhas de palavras, de figuras de linguagem ou outras formas do que se atribui superficialmente ao estilo de um gênero, mas materializa uma performance de identidade da perspectiva de quem experiencia aquilo no mundo da vida cotidianamente e não consegue enxergar a refração disso na literatura em geral.

Assim, uma vez combinados, a carnavalização promove o destronamento do autor em sua posição mais alta na hierarquia da produção literária e, em consequência, o leitor é coroado, recebe os poderes do autor e constrói, a partir de sua perspectiva e de um estilo individual potencializado pelo carnaval, uma nova história, em uma nova perspectiva, sustentado pelos alicerces de um novo gênero discursivo que, na passagem do carnaval, encontrou espaço para se materializar. Dessa maneira, a *fanfic* se instaura como um gênero particular e constrói, a partir dessa nova forma de produção de enunciados, uma estilística própria que potencializa as formas de agenciamento da experiência literária.

Considerações finais

A partir das considerações feitas, é evidente que apesar das similaridades com a estrutura do romance, a *fanfic* goza de independência e consegue, a partir de processos como a carnavalização, a coroação-dentronamento e o estilo individual, se consolidar como um artefato singular, dotado de uma estrutura própria e, conseqüentemente, necessita que o olhar investigativo que se põe sobre ela esteja preparado para lidar com o fenômeno discursivo da *fanfic* e não do romance tradicional. Focamos neste trabalho a estilística da *fanfic*, mas esta, com seus outros aspectos (conteúdo temático e estrutura composicional), possui envergadura suficiente para que se reconheça a prática de *fanfiction* como muito mais do que mero procedimento de escrita.

Da mesma maneira, demonstra-se, a partir da discussão proposta, como a prática da reescrita, por um sujeito leitor até então assujeitado a um autor absolutista, promove o aparecimento, por meio da linguagem, de discursos comumente higienizados do meio social, discursos centrípetos, contra hegemônicos, característicos de grupos diversos e que dão legitimidade a questões de minorias sociais, por exemplo. É bem verdade que esses textos podem permanecer sem abordar diversas questões mais identitárias após o processo da *fanfiction*, mas ainda assim, esses textos se afirmam como subversivos, uma vez que o princípio básico da *fanfic* é a abdicação da figura de maior poder hierárquico, o autor do texto matriz.

Por fim, é importante reiterar o quanto estudos que tenham as *fanfics* como corpus são fundamentais para compreender os agenciamentos do processo de leitura e escrita, na medida que envolvem diversos aspectos sociais e ideológicos que atravessam essa prática de produção. Inúmeros estudos que focalizem questões relacionadas à linguagem juvenil, às construções de gênero e sexualidade, ao arredondamento de personagens, à expansão da literatura fora do cânone e a uma série de outras questões possuem na *fanfic* campo fértil de pesquisa. Da mesma forma que os leitores/produtores de *fanfic* abalam a estrutura de produção a que são submetidos, também é dever ético do pesquisador se debruçar sobre essas produções, muitas vezes tidas como menores ou sem importância pela academia, e legitimá-las enquanto prática discursiva relevante dos nossos tempos.

THE CROWNED READER'S STYLISTICS: SUBVERSION AND CARNIVALIZATION IN THE CONSTRUCTION OF THE FANFICTION SPEECH GENRE

ABSTRACT: this work analyzes fanfic as a literary practice of experimentation in which the author's values, questions and identities are reflected and refracted into their narratives. Therefore, it understands fanfiction as a scriptural production performed by fan subjects, in fandoms, motivated by the emotional-volitional relationship of these subjects' affectivity with a matrix text. To achieve our goals, we make use of the postulates from Bakhtin (2015a; 2015b; 2015c), especially regarding the discussion of sign, ideology, discursive genres, carnivalization, coronation-dethronement and re-elaboration. In an attempt to deepen the debate, discussions about convergence culture and speculative anthropology pointed out by Jenkins (2009) and Nodari (2015) join the theoretical framework. Finally, the research demonstrated stylistic elements that characterize and differentiate fanfic from other novel genres and how its practice is a vector of identity experimentation for those who produce it.

Keywords: Fanfic. Discursive genre. Coronation-dethronement. Style.

¹ Ideologia para Bakhtin e o Círculo consiste nos significados e sentidos materializados em objetos-signo e em enunciados concretos em determinados contextos de linguagem.

² O signo pode ser visto como neutro apenas dentro do sistema da língua, como uma espécie de arcabouço onde repousam todas as palavras e termos de uma língua. Ali, eles conservam uma certa neutralidade em relação ao mundo porque não estão nas bocas e mentes dos sujeitos. No entanto, a partir do momento que um sujeito se apodera dos signos para produzir discursos, ele contagia esse sistema de ideologia e visões particulares.

³ Resumidamente, o conteúdo temático diz respeito ao objetivo discursivo de determinado gênero, o estilo às escolhas de linguagem utilizada para a construção do enunciado e, por fim, a estrutura composicional consiste nas escolhas de organização dessa linguagem no contexto em que ela se materializa (BAKHTIN, 2016).

⁴ A reelaboração consiste no efeito de um gênero primário (assim chamado por corresponder aos gêneros mais urgentes para os sujeitos e, por isso, primeiramente gerados pela linguagem, como o diálogo) serem incorporado por gêneros secundários (gêneros de construção mais rebuscada como o romance). Assim, o romance se constitui basicamente de uma sucessiva reelaboração, já que nele temos o pensamento, o diálogo, a carta e uma série de gêneros que, em articulação um com o outro, constroem um gênero maior. Para além da questão estrutural, a reelaboração também é importante para o processo de refração e reflexão das questões sociais para o romance, afinal, é sobretudo a partir do diálogo entre sujeitos ou de uma personagem com ela mesma que os discursos sociais saem do mundo da vida e perfuram o mundo da arte, construindo representações de corpos, sujeitos e identidades.

⁵ A série, constituída de sete livros, publicados entre 1997 a 2007, de autoria da escritora britânica J. K. Rowling, seguida de três livros complementares ao universo e um roteiro de teatro que constitui uma espécie de epílogo do texto matriz, apresenta a impressionante marca de mais de meio bilhão de cópias vendidas em todo mundo, com tradução para mais de 80 idiomas, segundo o site oficial da franquia. A série, pelo impacto e alcance que teve, revolucionou o mercado editorial de livros infanto-juvenis e ainda hoje tem ao redor de si uma imensa comunidade de fãs organizada em todo o mundo, consumindo, produzindo e reinventando tudo o que envolve o universo ficcional criado pela J. K. Rowling.

⁶ Essa categoria faz alusão à coroação e ao destronamento durante o carnaval, em que se destrona uma figura de poder e se coroa um sujeito efêmero. Nas palavras de Bakhtin, esse efeito “expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica)” (BAKHTIN, 2015a, p. 142).

⁷ O carnaval, então, aparece na linguagem como uma forma de corroer as leis, os acordos e as restrições que guiavam o mundo da vida comum, ou seja, o mundo extra carnavalesco. Assim, “revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc, ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica [...]”. (BAKHTIN, 2015a, p. 140).

⁸ Fazemos notar que os números relativos à inclusão digital são ambivalentes. Segundo a pesquisa “Mensurando o Desenvolvimento Digital: Fatos e Números”, promovido pela União Internacional de Telecomunicações, UIT, em 2019, mais de 50% da população mundial (4,1 bilhões de pessoas), tem acesso a internet, o celular tendo sido um grande fator que potencializou a democratização de acesso nos últimos anos. Por outro lado, tal relatório aponta para um grande abismo de acesso: 3,6 bilhões de pessoas estão excluídas da comunicação online, o maior número de pessoas desconectadas vivendo em países do Terceiro Mundo, onde, em alguns casos, apenas 20% das populações têm acesso à internet. Tal questão, embora relevante para a compreensão do que aqui tratamos,

extrapola o escopo do enfoque proposto, no qual se busca evidenciar meramente as diferenças na produção de escrita amadora antes e após a internet.

⁹ A *Saga Crepúsculo* é composta por 4 livros, de autoria da escritora americana Stephenie Meyer, e foi publicada entre os anos 2005 e 2008, tendo vendido mais de 160 milhões de cópias e sido traduzida para mais de 37 idiomas. A saga ainda foi adaptada para o cinema e arrecadou mais de 3,3 bilhões de dólares em bilheteria. Em 2020 a autora ainda lançou o spin-off intitulado *Sol da meia noite*, que narra os fatos da saga sob o ponto de vista de Edward.

¹⁰ O *Fanfiction.net* é um dos maiores sites de publicação de *fanfic* do mundo, nele é possível encontrar textos em mais de 30 idiomas, além de ter diversos textos literários, cinematográficos e televisivos como matrizes.

¹¹ Nas comunidades de fãs, são realizadas diversas atividades criativas – como a escrita de *fanfics*, a criação de *fanarts* e de *fanvideos* – e interpretativas – como debates sobre o andamento das narrativas –, entre outras.

REFERÊNCIAS

A. MHADHBI. Estudo da ONU revela que mundo tem abismo digital de gênero. *ONU News: Perspectiva Global Reportagens Humanas*. nov. 2019. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2019/11/1693711>. Acesso em: 12 jul. 2021.

BAKHTIN, Mikhail M. *Os gêneros do discurso*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail M. *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2015a.

BAKHTIN, Mikhail M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015b.

BAKHTIN, Mikhail M. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2015c.

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIM, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.

JAMISON, Anne. *Fic: porque a fanfiction está dominando o mundo*. Tradução Marcelo Barbão. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.

JENKINS, Henry. *Invasores do texto: fãs e cultura participativa*. Tradução Érico Assis. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. Tradução Susana L. de Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MEYER, Stephenie. *Crepúsculo*. Tradução Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, n. 38, p. 75-85, jan./jun. 2015.

PALHANO, J. M. P. *Coerção e ruptura estilísticas na poesia potiguar: a construção do ethos inventivo do poeta Jorge Fernandes*. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes. Natal, 2011.

PERRONI-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no séc. XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ROWLING, J.K. *WIZARDING WORLD DIGITAL*. 2021. Disponível em: <https://www.wizardingworld.com/>. Acesso em: 07 jul. 2021.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a pedra filosofal*. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SOUZA, Jaiane. Crepúsculo, o retorno: entenda por que a saga fez tanto sucesso. *Culturadoria*. 8 maio 2020. Disponível em: <https://culturadoria.com.br/crepusculo-o-retorno-entenda-por-que-a-saga-fez-tanto-sucesso/>. Acesso em: 07 jul. 2021.

VOLOCHÍNOV, V. *A construção da enunciação e outros ensaios*. Tradução João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro e João, 2013.

VOLOCHÍNOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: 34, 2017.

Data de submissão: 30/09/2021

Data de aceite: 30/11/2021