

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

JANDARA ASSIS DE OLIVEIRA ANDRADE



EMBATES DE UMA MULHER PROFANA:
UMA ANÁLISE DIALÓGICA DA CONSTRUÇÃO DE BELLA SWAN NA *FIC BLOODY LIPS*

NATAL

2020

JANDARA ASSIS DE OLIVEIRA ANDRADE

**EMBATES DE UMA MULHER PROFANA: UMA ANÁLISE DIALÓGICA DA
CONSTRUÇÃO DE BELLA SWAN NA *FIC BLOODY LIPS***

Dissertação apresenta ao programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem, área de concentração em Linguística Aplicada.

Orientadora: Profa. Dra. Maria da Penha Casado Alves

NATAL
2020

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI

Catálogo de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes -
CCHLA

Andrade, Jandara Assis de Oliveira.

Embates de uma mulher profana: uma análise dialógica da construção de Bella Swan na fic Bloody Lips / Jandara Assis de Oliveira Andrade. - Natal, 2021.

189f.: il. color.

Dissertação (mestrado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2021.

Orientadora: Profa. Dra. Maria da Penha Casado Alves.

1. Fanfiction - Dissertação. 2. Vozes sociais - Dissertação. 3. Feminino - Dissertação. 4. Relação dialógica - Dissertação. 5. Identidade - Dissertação. I. Alves, Maria da Penha Casado. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 81'33

À Stephenie Meyer por colocar no papel um sonho.
À Isabella e à Edward pela companhia amorosa.
Àquelas meninas que, como eu, ousaram sonhar e realizar.

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho não é fruto de um sonho, é, na verdade, resultante de uma trajetória. Trajetória essa que não foi trilhada sozinha, pois, assim como postula Bakhtin, é no outro que me completo. Os meus outros foram muitos e a eles devo minha gratidão e meus agradecimentos.

Agradeço à Deusa e ao Deus que me deram a oportunidade de habitar nesse plano terrestre.

Agradeço às mulheres da minha vida por um dia terem me acolhido, me amado e me apoiado sempre, mas, acima de tudo, por terem me ensinado o que é a vida. Minha mãe Jandira, minha tia-pai-mãe Graça, minhas vós Rita e Jailda, e minha madrinha-tia Márcia. À Aicha minha prima, enteada e cúmplice. À Virgínia que me escolheu como mãe e me mostra todos os dias o que é o amor. Vocês são a razão de cada uma das minhas conquistas.

Agradeço aos homens da minha vida por terem me escolhido e, principalmente, por me amarem como sou. Meus irmãos Jordan, Matheus e Yan, meu primo Miguel (dono de um pedaço do meu coração materno), meu marido William (o melhor companheiro que eu poderia pedir), meu pai Jailson e meu padrasto Serafim.

Agradeço, especialmente, ao meu filho de amor e de escolha Juan pelo apoio e compreensão em todos os momentos de meu processo de desenvolvimento acadêmico. Palavras nunca serão capazes de quantificar e qualificar o quanto sou grata por sua escuta amorosa e seus áudios, sem você este trabalho não existiria. Agora eu devolvo o agradecimento pela paciência, obrigada!

Agradeço à minha marida Jaciara pelo apoio incondicional e leitura beta. Ziva, você continua sendo a minha constância, sem você as *fanfics* teriam continuado na minha mente e, quem sabe um dia, eu não termine de escrever as narrativas que nos fizeram discutir por horas?

Agradeço às meninas do clube da Lulu, Alana, Cefla, Cláudia, Isabelle pelo incentivo e pelo suporte durante esse trajeto e a vida. Amo vocês.

Agradeço às minhas amigas do grupo do face que ficaram pelo caminho, mas que nunca serão apagadas da minha memória. Sou grata pelo compartilhamento dos textos, pelo incentivo e pelas risadas que trocávamos.

Agradeço a um alguém que a muito se foi, mas antes me incentivou a ler a Saga Crepúsculo.

Agradeço aos integrantes da Ordem da Fênix e do Comensais da Morte pelas discussões, pela solidariedade e pelo carinho.

Agradeço aos participantes do GEBAK (Grupo de Estudos Bakhtinianos) por serem essas pessoas incríveis que nos abraçam e inspiram.

Agradeço ao PPgEL (Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem) pelo suporte e pela oportunidade de pesquisar aquilo que amo em uma Universidade pública e de qualidade.

Agradeço aos professores Wellington Araújo e Gilvando Oliveira pelas contribuições inestimáveis ao meu trabalho na banca de qualificação. Em especial à Gilvando por, além de ter aceito fazer parte desse momento, ter me acolhido na docência assistida.

Agradeço às professoras Luciane de Paula e Jennifer Sarah Cooper por aceitarem participar da minha banca de defesa, pelas orientações únicas, pela leitura amorosa do meu texto e pelas palavras igualmente amorosas no momento da defesa.

Agradeço à Maria da Penha Casado Alves, minha orientadora, por ter acreditado em mim e me permitido voar. Nunca vou poder agradecê-la o suficiente pela oportunidade de pesquisar um objeto que, para mim, é tão caro. Sei que não fui uma orientanda exemplar, mas você sempre acreditou no meu melhor e nunca desistiu de mim, mesmo quando eu estava quase fazendo isso. Esse tipo de apoio foi único e essencial para o meu crescimento acadêmico e pessoal. Muito obrigada mesmo, Penha, por ser essa pessoa incrível que você é.

Agradeço à CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro durante a realização da pesquisa.

*Mas é preciso ter força
É preciso ter raça
É preciso ter gana sempre
Quem traz no corpo a marca
Maria, Maria
Mistura a dor e a alegria
(Milton Nascimento)*

SINOPSE

Esta pesquisa realiza uma investigação acerca da constituição da personagem Isabella Swan na *fanfiction* (ficção de fã) *Bloody Lips*. Com base nos estudos do Círculo de Bakhtin (2011, 2015a, 2015b, 2016), este estudo considera a *fanfic* como um texto que está em dialogia com uma matriz. Essa relação é indissociável, pois o sentido daquele só pode ser estabelecido por essa ligação. Além disso, os sujeitos que realizam essa prática escriturística subvertem os textos matrizes, a fim de inserirem suas marcas de subjetividade neles. Assim, personagens, universos narrativos e enredos são apropriados e moldados a partir dos posicionamentos valorativos e ideológicos dos fãs. Nesta pesquisa, o foco é a constituição da personagem feminina, por refratar as vozes sociais que enunciam discursos acerca do feminino bem como a relação dialógica (BAKHTIN, 2011) com a personagem no texto matriz (*Saga Crepúsculo*, escrita por Stephenie Meyer). Para compreender a forma como a identidade da personagem é formada, foram utilizados os pressupostos teórico-metodológicos do Círculo de Bakhtin, principalmente, no que concerne à *prima* filosofia, à linguagem, ao enunciado concreto, ao dialogismo, à bivocalidade e à constituição dos sujeitos (a noção de acabamento e incompletude). Além disso, as discussões de Henry Jenkins (2009; 2015), sobre *fandom* e as práticas dos fãs, e Anne Jamison (2017) acerca da constituição histórica da *fanfic* foram somadas à discussão. Para completar o arcabouço teórico da pesquisa, os estudos feministas, com ênfase, nos textos de Heleieth Saffioti (1987) e Naomi Wolf (1992) foram introduzidos. A opção pelo uso de estudos de diferentes áreas é justificada por esta pesquisa estar inserida na Linguística Aplicada, área do conhecimento em que as pesquisas são realizadas nas fronteiras com outras áreas das Ciências Humanas. Ao fim, esta pesquisa compreende que a identidade de Isabella Swan, em *Bloody Lips*, é construída dialogicamente, por meio do embate entre as vozes sociais que são materializadas no processo de escrita, sobretudo com o discurso religioso, o qual constrói imagens femininas dentro da dicotomia sagrado x profano.

Palavras-chave: *Fanfiction*. Vozes sociais. Feminino. Relação dialógica. Identidade.

SYNOPSIS

This research carries out an investigation that deals with how the character Isabella Swan is created in the fanfiction, *Bloody Lips*. Based on work of the Bakhtin Circle (2011, 2015a, 2015b, 2016), this study considers fanfics as texts that dialogue with a source text. This is an indissociable relationship in that the meaning can only be established by this link. Furthermore, the subjects who carry out this writing practice, subvert the source text in order to insert their own marks of subjectivity. Thus, characters, narrative universes, and plots are appropriated and molded based on the ideological and evaluative positions of fans. In this research, the focus is on the creation of the female character, by refracting the social voices that utter discourses about femaleness as a dialogical relationship (BAKHTIN, 2011) with the character in the source text (*The Twilight Saga*, written by Stephenie Meyer). To understand the way in which the identity of the character is shaped, the theoretical-methodological premises of the Bakhtin Circle were used, mainly with regard to the prime, philosophy, language, concrete utterance, dialogismo, bivocality, and the constitution of the subjects (the notion of incompleteness and finishing). In addition, the discussions of Henry Jenkins (2009; 2015), about fandom and the practices of the fans, and Anne Jamison (2017) about the historical creation of the fanfic were also considered. To complete the theoretical framework of the research, feminist studies, with an emphasis on texts by Heleieth Saffioti (1987) and Naomi Wolf (1992) were introduced. The choice to use studies from different areas is justified within the domain of Applied Linguistics, an area of knowledge in which research is carried out at the frontiers of other areas of the Human Sciences. Finally, this research comprehends the character of Isabella Swan in *Bloody Lips* as being constructed dialogically, through the clash of the social voices that are materialized in the writing process, above all in religious discourse, which constructs female images within the dichotomy of the sacred and the profane.

Palavras-chave: *Fanfiction*. Social voices. Female. Dialogical Relation. Identity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fanart da <i>Saga Crepúsculo</i>	36
Figura 2 – Capa do filme <i>Voldemort: Origins of The Heir</i>	37
Figura 3 – Página inicial do Nyah! Fanfiction.	43
Figura 4 – Página de apresentação das fanfics no Nyah! Fanfiction (parte 1)	46
Figura 5 – Informações de apresentação da fic no Fanfiction.net	48
Figura 6 – Aviso legal na página de apresentação da fic.....	51
Figura 7 – Aviso legal nas notas de início do capítulo.....	51
Figura 8 – Fanfic dividida em fases em um mesmo conjunto de páginas.	53
Figura 9 – Fanfic dividida em temporadas separadas.....	53
Figura 10 – Pintura Incubus, 1870.	85
Figura 11 – Cadeia dialógica da <i>Saga Crepúsculo</i>	103
Figura 12 – Sinopse de <i>Bloody Lips</i>	106
Figura 13 – Capa de <i>Bloody Lips</i>	143
Figura 14 – Capas da <i>Saga Crepúsculo</i>	144
Figura 15 – Hierarquia do mundo sobrenatural em <i>Bloody Lips</i>	149

SUMÁRIO

PRELÚDIO: uma pequena (im)pertinência	11
PÁGINA DE APRESENTAÇÃO	13
Categoria: conhecendo o texto – <i>Bloody Lips</i> e a narrativa da mulher demônia	14
Classificação: uma pesquisa (in)disciplinar – a LA nas terras de Forks	18
Notas da história: justificativas – o tom emotivo-volitivo e científico	20
Gênero: encaixes estruturais – questões e objetivos	23
Avisos: estado da arte – dialogismo entre pesquisas	24
1ª TEMPORADA – APRESENTANDO A FANFIC	32
Capítulo 1. Onde o leitor é capaz de tudo: subversões em ambiente virtual	32
Capítulo 2. <i>Fanfiction</i>: uma construção histórica	37
Capítulo 3. <i>Fanfiction</i>: um gênero discursivo	41
2º TEMPORADA – FEMINISMO E AS LUTAS FEMININAS	64
Capítulo 1. Mulher: um signo (im)pertinente	64
Capítulo 2. Mulher: uma questão de gênero, de corpo e de sexualidade	70
Capítulo 3. Mulher: um ser sagrado ou profano (a dicotomia elementar)?	77
3ª TEMPORADA – APRESENTANDO AS BASES TEÓRICAS-METODOLÓGICAS	88
Capítulo 1. Explicando nossas ancoragens: a pesquisa qualitativa e o ato ético	88
Capítulo 2. Caixinha de surpresas: a linguagem	93
<i>POV do enunciado</i>	97
Capítulo 3. Conversas: as relações dialógicas na linguagem	102
<i>POV da Bivocalidade</i>	107
Capítulo 4. Os seres sobrenaturais ganham vida: os sujeitos e suas peculiaridades ..	110
<i>POV do percurso histórico da identidade</i>	113
<i>POV da identidade processual</i>	115
4ª TEMPORADA – ISABELLA SWAN: UMA MULHER NO EMBATE	119
Capítulo 1. <i>Crepúsculo</i> e a narrativa do amor impossível	119
Capítulo 2. <i>Bloody Lips</i>, a história da mulher demônia	128
Capítulo 3. <i>Saga Crepúsculo</i> e <i>Bloody Lips</i>: duas histórias, diferentes aspectos	138
Capítulo 4. Isabella Swan: embates que a constituem	155
EPÍLOGO	176
REFERÊNCIAS	180

PRELÚDIO: uma pequena (im)pertinência

Antes de iniciarmos nossas discussões, acho importante explicar a escolha pela estruturação e nomeação das partes deste trabalho a partir deste ponto.

Apesar de possuir algumas semelhanças com os gêneros literários, a *fanfiction*, como um gênero discursivo, tem particularidades que vão além das atribuídas para aqueles, já que as características desse gênero são adequadas ao ambiente em que é compartilhada. Portanto, um trabalho que trata desse objeto deve, em minha opinião, tentar transpor para seu interior algumas dessas características.

O prelúdio, antecede o capítulo inicial do texto e traz ou um acontecimento anterior ao texto ou uma cena que para o *ficwriter* é central para o desenvolvimento do enredo. Invertemos a ordem com a página de apresentação, pois essa pequena impertinência que inserimos aqui, tem o propósito de antecipar a apresentação dos elementos característicos da *fanfic*, os quais serão melhor descritos na 1ª Temporada, quando apresentaremos a *fanfiction*.

Na página de capa da *fanfic*, na maioria dos sites, não consta apenas o título, o nome do autor e a imagem ilustrativa. Nessa página, são apresentados os principais elementos definidores da narrativa. Desse modo, é acessível ao leitor uma breve sinopse ou uma apresentação resumida da história (assim, escolhemos essa nomeação para o resumo); a indicação do texto matriz¹ ao qual a fic está em dialogia; a quantidade de capítulos, assim como de palavras totais já publicadas; os gêneros literários e fanfictionais² que a trama se insere; a faixa etária a que se destina; os avisos de consumo de drogas (ou álcool), de violência ou de conteúdo adulto explícito; as personagens centrais (pode ser apenas os nomes do casal romântico central, ou seja, o *ship*, ou das personagens que são foco de toda a trama); as datas de publicação e da última atualização; o status de progresso (se concluída ou em processo de escrita); as notas da história, escrita pelo *ficwriter*³ para dar os principais avisos da narrativa (como a declaração de não autoria, na qual afirma que o texto é de propriedade de tal autor etc.); e a lista de capítulos já publicados.

A seção introdutória desta dissertação traz alguns dos elementos da página de capa, no entanto a nomeei como sinopse, haja vista considerar que cada parte dela permite ao leitor um

¹ Embora esteja no singular, há fanfics que têm mais de um texto como base para a história.

² Uso o termo gêneros fanfictionais, pois alguns gêneros surgem ou são adaptados para darem suporte ou enquadramento aos diferentes tipos de textos produzidos nas práticas de fanfiction, as quais entendo como um universo próprio dentro do mundo da arte, devido as especificidades que possui. Portanto, considero os espaços onde as fics são produzidas e compartilhadas como sendo universos fanfictionais.

³ A tradução literal é fã autor.

vislumbre daquilo que é tratado no texto. Assim, temos a categoria, parte em que apresento o objeto (o gênero discursivo *fanfic* e o corpus, propriamente dito, a *fic Bloody Lips*); a classificação, na qual discuto acerca da Linguística Aplicada (área do conhecimento que o trabalho está inserido); as notas da história divididas em duas partes – notas iniciais, contendo minha justificativa pessoal para a realização da pesquisa e, notas finais, com uma explanação da importância para a investigação da prática de *fanfiction*; o gênero é a parte que contém as questões e os objetivos de pesquisa norteadores; os avisos são nosso estado da arte e avisam que a *fanfiction* é um campo fértil para a pesquisa.

Em seguida, há as temporadas que, no mundo das *fanfics*, é a subdivisão da história em partes, isto é, a narrativa se desenvolve de forma seriada para dar conta e demarcar finais e inícios de diferentes fases narrativas. Assim, optei por dividir as seções do desenvolvimento dessa forma para demarcar as fases que estruturam este texto. Desse modo, a primeiratemorada contém a seção teórico-metodológica, a segunda abarca nossas discussões sobre a prática de *fanfiction*, a terceira abrange o nosso debate acerca da forma como as identidades da mulher são vistas e construídas na sociedade e a quarta compreende a nossa análise.

Um aspecto importante das temporadas é que são construídas por um conjunto de capítulos que são compostos pelo texto, pelas notas iniciais e finais do autor e pelos comentários dos leitores. Os capítulos são uma parte importante deste trabalho, pois, embora compreenda que um trabalho científico não seja nomeado dessa forma, escolhi seguir a maneira como a *fanfic* está estruturada e nomeei minhas subseções de capítulos.

Outra questão importante, é que um capítulo pode ser narrado, integralmente, por um personagem ou o autor pode optar por revezar os Pontos de Vista (POV) durante o capítulo. Isto é, em um único capítulo, pode ser contado por várias personagens, contudo, para sinalizar essa alternância o *ficwriter* utilizará a abreviação POV seguida do nome do personagem que apresentará as situações a partir daquele ponto. No decorrer desta investigação, utilizarei o POV para alterar o foco da discussão. Assim, no capítulo 2, da segunda temporada, por exemplo, há um POV quando o foco mudar da discussão de linguagem para o enunciado.

Por fim, há o epílogo. A parte final que permite ao autor apresentar algo a mais sobre os personagens, introduzir uma nova temporada ou ainda mostrar vislumbres futuros da vida das personagens ou dar um desfecho à narrativa. Em alguns casos, o epílogo retrata a morte das personagens e a vida futura de seus descendentes. Essa é uma parte um tanto nostálgica da trama. O nosso epílogo contém nossas considerações finais as quais não deixam de ter certo tom nostálgico.

PÁGINA DE APRESENTAÇÃO

A leitura de *As Crônicas de Nárnia* nos transporta para outro mundo por meio de um guarda-roupa. Em *Harry Potter*, a travessia de uma parede mágica garante a entrada em um mundo mágico. Em *O Senhor dos Anéis*, a abertura da primeira página do livro já nos garante a entrada em um mundo de realidade única. Em *Twilight Saga*, o mundo sobrenatural e “real” convivem, quase, harmoniosamente. Todas essas narrativas estão carregadas de magia, aventuras e mistérios sobrenaturais que envolvem seus leitores da primeira até a última página, ou melhor, até quando o leitor quiser, pois a cultura dos fãs não permite que seus personagens e enredos favoritos descansem com a palavra “fim” ao final do livro.

A cultura dos fãs é como uma teia de aranhas construída por milhares de diferentes fios, os quais se entrelaçam em um intrincado jogo criativo. Nesse sentido, essa cultura é impulsionada e impulsiona os artefatos artísticos e culturais que são propagados na mídia, porém, uma vez que ela impulsiona, não podemos pensar que seus participantes são passivos, já que os fãs são sujeitos altamente ativos, os quais constantemente encontram, redescobrem e criam novas formas de se inserir participativamente na produção dos produtos que estabelecem uma ligação afetiva (JENKINS, 2009). Essa é uma cultura formada por sujeitos heterogêneos que desenvolvem suas próprias comunidades – com normas e critérios avaliativos próprios –, a fim de criarem espaços para compartilhar seus pensamentos, por meio de debates ou postagens, e suas criações (como pinturas, colagens, desenhos, posters, vídeos, trailers e narrativas outras que brincam com as personagens, os enredos e os universos ficcionais que esses artefatos estão inseridos).

Nesse contexto, as criações de fãs podem ser agrupadas em três diferentes grupos: vídeos (conhecidos como *fanvideos*), artes (conhecidas como *fanarts*) e textos escritos (conhecidos como *fanfictions*). O primeiro se popularizou entre os fãs de *Star Wars* (filme matriz) que, comumente, produziam seus próprios roteiros e filmavam seus filmes complementando espaços ainda não explicados pelos produtores do filme matriz ou tendo uma abordagem diferente para o desenvolvimento do texto. O segundo é mais comum entre os fãs de mangás e quadrinhos os quais reproduzem as cenas já criadas ou criam suas próprias, mas que também podem realizar colagens e/ou criação de banners ou capas a partir de imagens dispostas na rede. Já o terceiro abarca textos matrizes de várias origens, sejam romances ocidentais ou orientais produzidos na forma verbal, visual ou sonoro. É importante apontar que

cada grupo possui suas particularidades e os espaços destinados a sua publicação, contudo, também podem estar inseridos no mesmo espaço.

Esta dissertação trata de um fio na teia que constitui a cultura de fãs, uma vez que enfoca as produções escritas, chamadas de *fanfiction* (*fanfic* ou *fic*) a qual será apresentada na próxima subseção.

Categoria: conhecendo o texto – *Bloody Lips* e a narrativa da mulher demônia

Por entendermos os fãs como “produtores ativos e manipuladores de sentido. [...] que se apropriam de textos populares e que os releem de uma forma que serve a interesses distintos [normalmente, seus próprios interesses]” (JENKINS, 2015, p. 42), compreendemos que esses sujeitos realizam seus próprios processos valorativos e de criação. Inserindo-se nos textos, tal qual invasores em novas terras, desbravadores que se lançam em mata fechada em busca de algum “Santo Graal” literário.

Os fãs não rotulam suas leituras da mesma maneira que o grande público e os críticos fazem. Para eles, os textos populares são

dignos do mesmo grau de atenção e apreciação que textos canônicos. Práticas de leitura (análise minuciosa, exegese profunda, releitura repetitiva e prolongada etc.), aceitos quando se é defrontado com obra de “devido mérito”, parecem perversamente mal empregados quando aplicados aos textos mais “descartáveis” da cultura massiva. Os fãs falam de “artistas” enquanto outros só percebem pilantras, de significado transcendente onde os outros só veem banalidade, de “qualidade e inovação” onde outros só percebem fórmulas e convenções. (JENKINS, 2015, p. 36).

Outrossim, desenvolvem seus próprios critérios de valoração dos textos, eles podem ou não seguirem as determinações impostas pela crítica literária, no entanto, quando as acatam é para depois adequá-las.

Portanto, o olhar do fã sobre uma narrativa não é inocente. É um olhar que examina e critica, minuciosamente, aquilo que observa e, por isso, os fãs têm a capacidade de perceberem os potenciais internos dos textos matrizes. Uma vez que desenvolvem uma afetividade com a narrativa, não há possibilidade de descartá-la, “[...] mas sim de tentar encontrar maneiras de recuperá-los de acordo com seus interesses” (JENKINS, 2015, p. 42). Assim, o texto torna-se um território a ser explorado e dominado. Para esse fim, os fãs leem e releem as narrativas incontáveis vezes e, não satisfeitos em ruminar seus pensamentos sozinhos, deixam os espaços individuais e se inserem em comunidades a fim de debaterem e compartilharem suas

impressões, teorias e descobertas. O *ficwriter*, nesse processo, é o sujeito em que a ideia necessita ganhar vida na forma de texto e ser dividida (novamente, compartilhada) com outros fãs.

Nesse sentido, quando Stephenie Meyer (autora da *Saga Crepúsculo*) sonhou com um vampiro que se apaixonava por uma jovem humana, provavelmente, não imaginou que a publicação dessa narrativa fosse atingir tantas pessoas nas mais diversas partes do mundo. É provável que a autora não tenha se dado conta das possibilidades que sua narrativa criou na mente hiperativa dos fãs, possibilidades essas que se iniciam com a leitura do romance vivido entre Isabella (Bella) Swan e Edward Cullen, o qual é recheado de tensão, de mistério e de, outras, possibilidades. A leitura de *Crepúsculo* instiga o leitor a se perguntar, diversas vezes, “e se?”, questões do tipo: e se Bella não se mudasse para Forks?; e se Edward transformasse logo Bella?; e se eles usassem preservativo?; e se Bella escolhesse Jacob?. As questões são infinitas, instigantes, perturbadoras (pois, uma vez plantada a dúvida, é difícil resistir à necessidade de encontrar respostas) e levam os leitores a dois caminhos, a) buscar essas respostas em algum lugar – a leitura de fics produzidas por outros fãs – e b) criar suas respostas – escrevendo suas próprias narrativas.

A fanfiction, a grosso modo, pode ser compreendida como uma ficção de fã, no entanto, possui peculiaridades que tornam o seu conceito um pouco mais complexo que isso, pois envolve dois aspectos centrais: a lei de direitos autorais e a relação de afetividade estabelecida entre leitor e texto.

O primeiro aspecto está ligado à questão legal, uma vez que a fanfic, na percepção de muitos e legalmente, fere a lei de direitos autorais. Tal pensamento se justifica pelos fãs se apropriarem das personagens e/ou do enredo e/ou do universo ficcional criado por um autor de um texto matriz. Contudo esse tipo de produção não envolve ganhos financeiros por parte de nenhum dos envolvidos, os leitores leem por prazer e os escritores postam por quererem dividir, com os outros fãs, a sua visão sobre a narrativa matriz. Nesse tocante, poderíamos afirmar que o único retorno esperado pelos produtores de fanfic é a responsividade e o alcance de leitores que a história pode atingir, sendo essa essencial para a existência do gênero. Em síntese, a interação entre leitor e autor é, por assim dizer, a moeda que paga os fãs autores por seus esforços narrativos.

O segundo, a ligação afetiva que os leitores estabelecem com o texto base, uma vez que essa é a força motriz que sustenta todo o universo fanfictional. Essa assertiva se baseia na existência de um sistema que apoia o *ficwriter* no compartilhamento de suas narrativas. Para

compreendermos essa constituição necessitamos conhecer os aspectos que caracterizam os espaços de compartilhamento de *fanfics*, já que são estruturadas hierarquicamente. Nesses espaços, os sujeitos se revezam e organizam a fim de manter as produções. Primeiro, há o ficwriter, ou seja, o autor de *fanfic* o qual tem a posição de alfa (mesmo que não seja nomeado dessa forma). Ele é responsável pela criação. Em seguida, há o beta (como o nome sugere é o segundo na cadeia de escrita). Ele tem a responsabilidade por “betar” as histórias, isto é, revisar os aspectos linguísticos, de construção da narrativa e tecer sugestões aos autores⁴ (existem listas de pessoas que se disponibilizam para exercer essa função nas comunidades e sites ou os autores podem escolher entre aqueles que possuem afinidade, contudo, um autor não é obrigado a ter um beta para as suas criações). Depois há os moderadores dos sites, os quais criam as regras e punem os participantes que desobedecê-las. Por fim, há o leitor. É importante apontar que essas não são posições fixas, de modo que um sujeito pode exercer todas ou algumas funções nos espaços de produção de *fanfiction*. Além disso, esse é um universo no qual os sujeitos escolhem fazer parte pelos laços afetivos que têm com a narrativa matriz e com os outros sujeitos. Desse modo, embora exista a possibilidade de um retorno financeiro⁵, o principal motivador é a afetividade, seguido da possibilidade de compartilhar suas criações com outros sujeitos que também possuem uma relação de amorosidade com as narrativas matrizes.

Com base nos aspectos discutidos, podemos conceituar a *fanfiction* como sendo uma produção escrita realizada por sujeitos que, ao estabelecerem uma relação de afinidade com algum texto⁶, exploram as possibilidades “deixadas” ou “criadas” por um texto matriz, tomando emprestado os personagens, o universo ficcional ou o enredo para realizarem processos de refração, tais como desconstruir e reconstruir partes ou a narrativa completa, continuar a trama do lugar em que o autor matriz parou ou explicar partes da história que não foram bem exploradas ou que poderiam ter se desenvolvido de outra forma. Além disso, os fãs podem enfocar problemáticas sociais que, devido a questões de restrições impostas pelas editoras que refletem os anseios e tensões do meio social, não são tratadas nos textos matrizes como, por exemplo, questões de sexualidade, de gênero, de raça, de classes. Assim sendo, existem *fanfics*

⁴ Percebemos que, por meio desta atividade, os sujeitos desenvolvem práticas de avaliação, criando seus próprios critérios, de criticidade e de revisão de texto, o que os estimula a compreender e conhecer mais sobre a sua língua

⁵ Essa é uma possibilidade, pois uma narrativa de fã pode gerar interesse em uma editora e tornar-se texto matriz, sendo assim publicado e gerando retorno financeiro para o ficwriter, ou os gestores dos sites podem receber pelas propagandas que aparecem no site.

⁶ Texto deve ser entendido no sentido amplo, como uma construção semiótica de signos verbais, sonoros e/ou visuais, pois existem *fanfictions* criadas com base em romances, músicas, filmes, artistas e séries de tv, por exemplo.

que narram o romance entre Edward e Carlisle (Carlisle é o “pai” adotivo de Edward na *Saga Crepúsculo*), bem como situam Isabella como uma garota de programa, uma mãe solteira ou envolvida em um relacionamento de poliamor.

O corpus desta pesquisa é composto por uma *fanfiction* que desconstrói e reconstrói quase totalmente a *Saga Crepúsculo*, pois, em *Bloody Lips*, a autora AppleOC⁷ se apropria das personagens e de alguns aspectos do universo ficcional de Stephenie Meyer para a construção de sua narrativa. A *fanfic* mantém os casais canônicos⁸ e os Cullen⁹ permanecem em sua condição de vampiros. Contudo a proximidade com a *Saga* para aí, os demais elementos de *Bloody Lips* são destoantes, em muitos momentos, de *Crepúsculo*. As personagens femininas, as quais, em primeiro lugar, nos atraiu para a escolha da fic, têm uma importância maior que as de Meyer. Em primeiro lugar, há Isabella uma jovem humana que também é meio demônia e, nas horas vagas, faz um bico como ladra, a qual possui uma força e determinação ímpar; em segundo, as mulheres Cullen que se sobressaem frente aos homens da família; em terceiro, o clã das fênix formado por mulheres vampiras que acompanham e exercem certo poder sobre o mundo sobrenatural e não sobrenatural; em quarto lugar, as mulheres Volturis que, na trama de Meyer são apagadas e citadas de passagem, em *Bloody Lips* são apresentadas como fortes e, em alguns momentos, detentoras de maiores poderes que seus maridos; em quinto, há as bruxas, lideradas pela avó de Isabella, responsáveis por manter o equilíbrio entre os dois mundos; por fim, há Vanessa ou Nessie uma jovem que enfrentou situações perigosas e de quase morte, mas se manteve firme.

Bloody Lips foi escolhida para esta pesquisa pela forma como as identidades femininas foram construídas, bem como pela forma como os discursos presentes em nossa sociedade se presentificam, dialogam e, muitas vezes, entram em embates com outros discursos construídos pela autora da *Saga Crepúsculo* e também pela fã autora. A opção por se focar na personagem Isabella se deveu a sua constituição híbrida (humana e demônia) a qual lhe confere, além dos embates externos – com aqueles que não aceitam a sua condição –, conflitos internos motivados por questões éticas e religiosas.

⁷ Nas comunidades de *fanfiction*, o mais comum é que os sujeitos optem por utilizarem pseudônimos. Nesse sentido, os sujeitos tendem a utilizarem nomes das personagens ou de elementos que remetem ao *fandom* ao qual fazem parte.

⁸ Cannon ou canônico, em *fanfiction*, significa dizer que o texto se mantém tal qual na narrativa matriz, em *Bloody Lips* os casais são canônicos. No entanto, os demais aspectos da trama se distanciam de *Crepúsculo* o que torna a história não canônica.

⁹ Os Cullen são um clã vampírico que se consideram como uma família, desse modo há os pais – Carlisle e Esme – e os filhos – Emmett e Rosalie (que são um casal), Alice e Jasper (que também são um casal) e Edward (o único solteiro do grupo).

Classificação: uma pesquisa (in)disciplinar – a LA nas terras de Forks

A compreensão de um objeto tão rico de possibilidades não pode ser construída fechada apenas na materialidade linguística que o forma, uma vez que outros aspectos, como sociais e culturais, são tão constituintes desse objeto como o são os elementos morfosintáticos e semânticos. Por esse motivo, esta pesquisa que possui como objeto uma prática de escrita desenvolvida por fãs, em ambiente virtual de ampla cooperação entre autores e leitores, deve ser abordada por uma área que permita ao pesquisador construir um conhecimento epistêmico diversificado e em diálogo com outras áreas que permitam uma visão holística das especificidades dele.

Nesse sentido, a Linguística Aplicada (doravante nomeada LA), área do conhecimento que compreende as produções humanas como práticas discursivas situadas, foi a que melhor se adequou para essa pesquisa. Por isso, possui uma diversidade “de enfoques, temas, objetos e, decorrentemente, de teorias, descrições e metodologias” (ROJO, 2006, p. 254). Haja vista, as pesquisas fundamentarem-se objetivamente na “problematização da vida social, na intenção de compreender as práticas sociais nas quais a linguagem tem papel crucial” (MOITA LOPES, 2006, p. 102). Pela perspectiva de Pennycook (2006, p. 74), a LA, como área do conhecimento, procura romper teórica e politicamente com as limitações de pensamento e os modos tradicionais de se fazer ciência, estabelecidos pelas perspectivas mais positivistas e tecnicistas os quais, por vezes, apagam os sujeitos em busca de uma universalidade neutra que nem sempre atende as questões referentes às particularidades e às subjetividades presentes na sociedade. Outrossim, propõe-se a “dar conta dos significados presentes no mundo social, a partir da ideia de que a linguagem é uma atividade realizada entre sujeitos em relações sociais definidas” (OLIVEIRA, 2012, p. 265). Desse modo, os pesquisadores dialogam com as particularidades constitutivas do objeto de estudo, não excluindo os sujeitos ou as circunstâncias que levam a sua realização.

Ao voltar nosso olhar sobre a prática de fanfiction, é possível perceber que os aspectos sociais que a constituem são indissociáveis para um entendimento de suas complexidades estruturantes, de modo que um estudo puramente linguístico não é capaz de nos permitir alcançar a compreensão dessas complexidades. As questões sociais e históricas que, normalmente, se apresentam nos enredos das fanfics obrigam o pesquisador a sair de sua zona de conforto e buscar respostas em áreas fronteiriças, ou seja, em áreas que dão conta das questões outras que se apresentam no texto. Assim, a LA, por ser aberta ao diálogo com

diferentes áreas, nos permite ter uma ancoragem em abordagens teóricas e metodológicas de diferentes áreas das ciências humanas, as quais, quando vistas em conjunto, podem fornecer os meios necessários para um olhar holístico acerca das produções e das interações humanas.

O pesquisador da LA é, nesse contexto, um nômade que está em um constante processo de deslocamento, visto que transita entre os mais diversos construtos teóricos e metodológicos. Ao focar diferentes objetos e temas, a LA se preocupa com a linguagem em sua forma dinâmica de uso dentro dos contextos sociais, não se restringindo, assim, a sua forma abstrata e dissociada desse uso social (MOITA LOPES, 2006), pois considera os aspectos históricos, culturais e semióticos que envolvem a constituição dos objetos pesquisados (OLIVEIRA, 2012). Em síntese, não se estabelece uma separação entre o momento único da concretização da ação-ato, uma abstração do fenômeno de seu contexto singular de realização e uma desconexão entre os aspectos históricos, sociais e culturais que instigam a realização da ação-ato, pois a dissociação desses aspectos terá como consequência a constituição de um objeto que não fornecerá uma visão holística do fenômeno concreto.

As pesquisas da LA têm a preocupação de situar no tempo e no espaço seus objetos, pois essas são duas dimensões que implicam diretamente no processo de pesquisa. A era pós-moderna, na qual estamos inseridos, se baseia no imediatismo das relações e das ações e tem por característica principal a efemeridade das relações, tendo em vista a rapidez com que ocorrem as interações, pois a

[...] tecnoinformação por meio de avanços tecnológicos [...] possibilitou um mundo mais veloz, de discursos que atravessam o globo em um piscar de olhos no chamado tempo real, que mudam a economia na tecla do computador, que nos aproximam de forma surpreendente, que nos possibilitam ser e ver outros virtualmente como também “conversar” com pessoas que nunca vamos ver, que nos assustam como alteridades nunca imaginadas – provocando a construção de discursos fundamentalistas, que podem abrir nossos olhos para outras formas políticas de viver tanto a vida íntima e pública que, aliás, se confundem cada vez mais [...]. (MOITA LOPES, 2006, p. 91).

Essa velocidade que incorre em uma aproximação dos sujeitos ocorre em virtude do que García Canclini (2003) chama de desterritorialização, ou seja, o apagamento das noções geográficas de fronteiras e de distâncias territoriais. A desterritorialização tem implicações não apenas nessas noções mas também nas questões ligadas às linguagens e à cultura, uma vez que as ferramentas dispostas nos ambientes virtuais minimizam a diferença de idioma, permitindo que diferentes sujeitos, nas mais afastadas áreas do globo, interajam, estabelecendo trocas entre diferentes aspectos. Ao tomarmos nosso objeto como exemplo, percebemos que utilizamos um

texto escrito por um sujeito falante de língua portuguesa, de modo que encontraremos aspectos pertinentes a essa cultura. Contudo, a história matriz que deu origem a esse texto é escrito por um sujeito falante de língua inglesa. A *fanfic*, por mais distanciamento que apresente de seu texto matriz, sempre apresenta elementos que remetem a essa matriz. Assim, é certo que poderemos encontrar em nosso objeto uma mescla entre elementos sociais, históricos e culturais dos dois sujeitos (o autor da *fic* e do texto matriz).

A opção por situarmos essa pesquisa na LA tem base em nossa preocupação de compreendermos como os processos de linguagem refratam e refletem os discursos e o ambiente social nos quais os sujeitos que produzem textos estão inseridos. Portanto, a LA por possuir uma abordagem indisciplinar (MOITA LOPES, 2006), transgressiva (PENNYCOOK, 2006) e leveza de pensamento (ROJO, 2006) é uma área do conhecimento que realiza suas pesquisas nas fronteiras com outras áreas e volta suas lentes teórico-metodológicas para as relações sociais realizadas entre sujeitos singulares que são constituídos sócio-historicamente, por isso, pode nos fornecer compreensões e ferramentas que permitam a construção de inteligibilidades acerca desse objeto singular, o texto.

Notas da história: justificativas – o tom emotivo-volitivo e científico

Uma das características das *fanfictions* são as notas escritas pelos autores na página de capa (lugar que, em alguns sites, está situado a sinopse, a capa, a lista de personagens centrais, entre outras informações importantes para o leitor) da *fanfic*. Essas notas são chamadas de “notas da história”¹⁰ e contém avisos sobre a linguagem utilizada. Ou seja, se há palavrões ou não, o nível de violência ou a presença de cenas de caráter sexual, e uma declaração do *ficwriter* informando que aquela *fanfic* está inserida em determinado universo ficcional e, por isso, tanto as personagens quanto alguns elementos da narrativa pertencem a tal autor. Além delas, há notas iniciais e finais dos capítulos, as quais costumam repetir a declaração de autoria (se no site não tem as notas da história) e trazer justificativas e avisos pertinentes a cada capítulo, além de ser o espaço em que o *ficwriter* utiliza para dialogar diretamente com os leitores.

A pesquisa científica, para mim, é um resultante das escolhas feitas pelo pesquisador, de forma que interesses pessoais e científicos convivem de forma constante a todo o momento. Jenkins explica

¹⁰ Tanto as “notas da história” como as “notas iniciais” e as “notas finais” são parte da constituição composicional da *fanfiction* como gênero discursivo, sobre isso elucidaremos no terceiro capítulo da primeira temporada, intitulado *Fanfiction: um gênero discursivo*.

que

Quando escrevo sobre a cultura fã, portanto escrevo *ao mesmo tempo* como acadêmico (que tem acesso a certas teorias da cultura popular, certas escolas de literatura crítica e etnográfica) e como fã (que tem acesso a saberes e tradições particulares dessa comunidade). Meu relato inscreve-se no movimento constante entre estes dois níveis de compreensão, que não necessariamente entram em conflito, mas também não necessariamente ficam em alinhamento perfeito. Se este relato não é abertamente autobiográfico, pois recusa-se a contar experiências pessoais e prefere falar sobre uma comunidade maior de fãs a partir do conhecimento de causa, ainda assim é profundamente pessoal. (JENKINS, 2015, p. 26).

Assim, a escolha do título desta subseção é intencional, pois compreendo a justificativa como um espaço no qual o pesquisador informa aos seus leitores seus motivos para a escolha de seu objeto, sendo que essas escolhas partem do interesse pessoal para o científico. Por isso, essa subseção está dividida em duas partes: *Notas iniciais*, na qual apresento minha justificativa pessoal, e *Notas finais*, que apresento uma justificativa acadêmica.

Notas iniciais

Para justificar a minha escolha pessoal de trabalhar com a escrita de fanfiction como objeto de pesquisa, parto do fato de que, para Bakhtin (2017), para se construir uma inteligibilidade acerca dos sujeitos e de suas produções, é preciso ter em mente que este sujeito é constituído por meio das relações interacionais que estabelece no decorrer de sua vida. Isso quer dizer que todo sujeito se constrói em uma sociedade, absorvendo os aspectos históricos e culturais que permeiam nessa sociedade, bem como que é um sujeito possuidor de uma história própria. De modo que, para se posicionar axiologicamente, esse sujeito parte de seus critérios valorativos os quais são estabelecidos por meio das experiências que vivencia no decorrer de sua vida tendo como base sua historicidade e os discursos que permeiam o meio social no qual está inserido. Do mesmo modo, o pesquisador ao selecionar seu objeto de estudo parte daquilo que lhe é caro, isto é, daquilo que conhece, uma vez que, conforme afirma Bakhtin (2017), o pesquisador estabelece uma relação emotivo-volitivo com seu objeto.

Embora, hoje, existam diversas pesquisas sobre fanfiction essas, em sua maioria, são realizadas por sujeitos que em um momento ou outro de suas vidas fez parte de uma comunidade de fãs e por meio dela conheceu a prática de fanfic. Minha escolha do objeto se deu em 2015

quando tive a oportunidade de iniciar a pesquisa na iniciação científica. Ora, minha escolha pelo curso de Letras se deu por estar tão imbricada no mundo da leitura e da escrita de fics que necessitava me aprofundar na linguagem para compreender os processos e meandros da produção de fã. Isso se deu, pois, como a maioria dos fãs de uma história em série, o término da *Saga Crepúsculo* (escrita por Stephenie Meyer) fez surgir a vontade de “ir além” e de não me separar daqueles personagens e daquele universo que tinha me encantado. Assim, como uma fã curiosa, a pesquisa pela internet me direcionou a um blog de fãs que produziam suas próprias narrativas com aquelas mesmas personagens e o mesmo universo ou diferentes universos da Saga. Aquele foi o momento em que ultrapassei uma porta mágica que me levou para um mundo totalmente desconhecido, no qual as possibilidades de “brincar” com as personagens e o universo alheio eram infinitas. Por isso, me tornei em primeiro momento leitora, em seguida autora, depois crítica e divulgadora e, por fim, pesquisadora das práticas de fanfic.

Nesse contexto, a escolha de *Bloody Lips* foi motivada pela riqueza de personagens femininas e pela forma como essas personagens receberam destaque na narrativa central da fanfic. Em primeiro lugar o que me chamou a atenção foi a reconstrução das personagens Esme, Alice, Rosalie, Renné e Isabella que, embora em *Crepúsculo* não sejam submissas aos seus parceiros femininos, na fanfic recebem um redimensionamento de suas características fundamentais, principalmente, no tocante a sua força frente às diversas adversidades que surgem no decorrer da narrativa; em segundo lugar, a inserção de novas personagens femininas dotadas de diferentes características e identidades as quais, na maior parte da narrativa, geram conflitos ao mesmo tempo em que são decisivas para a solução da maioria das problemáticas que emergem na trama. No entanto, devido ao tempo do mestrado, optei por me focar apenas na construção de Isabella.

Notas finais

Este trabalho se situa em uma área do conhecimento que se preocupa, grosso modo, em dar voz aos sujeitos por ela pesquisados. Dessa forma, é primordial compreendermos como esses sujeitos utilizam a linguagem a fim de externar suas problemáticas e questões com o mundo que os cerca. A escrita de *fanfiction* ao mesmo tempo em que propicia a liberação da criatividade dos sujeitos, dá a eles a oportunidade de discutir e de compartilhar seus anseios mais íntimos, suas dúvidas, suas indignações, seus posicionamentos, suas experiências com

outros sujeitos que podem pensar de forma igual ou diferente dele, por meio de personagens e narrativas já existentes e formadas. Com base em Bakhtin (2016), compreendemos a fanfiction como um texto criado não apenas de um texto matriz, mas também das vozes sociais (visões de mundo, posicionamentos e valores) que compõem o mundo da vida na qual o sujeito autor está inserido. Nas palavra de Bakhtin (2016, p. 95),

O enunciado nunca é apenas um reflexo, uma expressão de algo já existente fora dele, dado e acabado. Ele sempre cria algo que não existia antes dele absolutamente novo e singular e que, ademais, tem relação com o valor (com a verdade, com a bondade, com a beleza, etc.). Contudo, alguma coisa criada é sempre criada a partir de algo dado [...]. O dado inteiro se transforma em criado.

Ao dar uma nova fôrma e roupagem para algo existente, o *ficwriter* modela a linguagem para atender as suas expectativas e ao mesmo tempo dar voz a suas questões e problemas. Assim, temos a Isabella, de *Crepúsculo*, uma mulher que subverte os padrões sociais e religiosos para atingir seus objetivos e está inserida em um mundo governado por monstros sobrenaturais e humanos. Embora nosso *corpus* esteja inserido em um mundo sobrenatural, as questões discutidas com relação a Isabella são, inegavelmente, advindas do mundo da vida. Essa pesquisa se justifica na nossa crença de que as pesquisas nas áreas das Ciências Humanas devem ser responsivas à vida e, desse modo, devem abordar as questões dos sujeito, dando visibilidade às vozes sociais que se presentificam nas produções sociodiscursivas.

Por esse motivo, mesmo que o gênero discursivo foco deste trabalho não seja novo, uma vez que, conforme nos assegura Jamison (2017, p. 32) já vem sendo realizada desde “O primórdio dos tempos” e, por isso, existem pesquisas que o têm como objeto de pesquisa, a relevância deste trabalho se revela por abordar a construção da personagem como uma forma de refração dos discursos sociais emitidos acerca da mulher.

Gênero: encaixes estruturais – questões e objetivos

Tendo em vista o objeto apresentado e a justificativa para sua abordagem nesta pesquisa, apresentamos três questões a serem respondidas por este estudo, bem como três objetivos, cada um ligado a uma questão problema, que são norteadoras para respondermos às questões elencadas.

A fim de nortear a pesquisa, relacionamos as seguintes questões.

1. Como, a partir de uma perspectiva dialógica, a *ficwriter* constrói a identidade da personagem Isabella Swan na *fanfic Bloody Lips*?
2. Como a personagem Isabella Swan é constituída no texto dado, *Saga Crepúsculo*, e no criado, *fanfiction Bloody Lips*?
3. Quais são as vozes sociais materializadas no texto para a construção da identidade de Isabella Swan, na *fanfic Bloody Lips*?
4. Como ocorre a (re)construção identitária da personagem Isabella Swan no processo de refração da *Saga Crepúsculo* para a *fanfiction Bloody Lips*?

Vinculados a essas questões, relacionamos os quatro objetivos abaixo.

1. Objetivo geral:
Investigar, a partir de uma perspectiva dialógica, a construção identitária da personagem Isabella Swan, na *fanfiction Bloody Lips*.
2. Objetivos específicos:
 - a) Elencar, dialogicamente, as características convergentes e divergentes de Isabella Swan no texto dado, *Saga Crepúsculo*, e no criado, *fanfic Bloody Lips*.
 - b) Discutir as vozes sociais que se presentificam na construção identitária de Isabella Swan na *fanfic Bloody Lips*.
 - c) Problematizar a (re)construção identitária da personagem Isabella Swan no processo de refração da *Saga Crepúsculo* para a *fanfiction Bloody Lips*.

Avisos: estado da arte – dialogismo entre pesquisas

O Grupo de Estudos Bakhtinianos (GEBAK), grupo de pesquisa do qual faço parte, sediado na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (doravante UFRN), coordenado pela Professora Doutora Maria da Penha Casado Alves, tem grande importância para a concretização desta pesquisa. Haja vista o inter cruzamento de diferentes estudos, os quais têm como foco de investigação as manifestações de linguagem produzidas na sociedade, nas mais variadas esferas de atuação humana. O grupo tem encontros quinzenais para realizar estudos dos textos teóricos do Círculo de Bakhtin e para socializar sobre as pesquisas. Esses encontros foram (e são) essenciais para a construção deste trabalho, haja vista a riqueza dos debates realizados e sobre

os objetos de investigação diversificados que se cruzam com o foco de investigação desta dissertação.

Algumas das pesquisas tratam de temáticas que se relacionam às práticas escriturísticas dos fãs, são investigações que discorrem sobre as práticas de fãs – a escrita de *fanfictions* (especificamente), a formação do *fandom* (comunidades de leitores) e as transformações de obras canônicas (*mashup*) – bem como acerca da literatura juvenil e para jovens adultos (*Young Adult*¹¹) e as relações sociais materializadas em séries de *Streaming*. São elas:

A dissertação *Relações dialógicas em fanfictions: carnavalização na reescrita da Saga Harry Potter na era da convergência*, produzida por Gabrielle Leite dos Santos, para o Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (doravante PPGEL) da UFRN. Esse trabalho versa sobre o gênero fanfiction, tendo como foco o processo de carnavalização realizado pelas autoras da *fanfic Un, Deux, Trois*, escrita por MB Writer. A pesquisadora aborda a *fanfiction* pela perspectiva da carnavalização realizada pelas ficwriters ao produzirem o seu texto, tendo como principais pressupostos teóricos as noções de carnaval, enunciado concreto e relações dialógicas advindas do Círculo de Bakhtin. Por tratar do mesmo gênero que esta pesquisa, essa é uma importante fonte.

Outra investigação produzida no PPGEL – UFRN que tem relação com esta investigação é a dissertação *O leitor de comunidades de literatura seriada: uma construção identitária sem fronteiras*, escrita pela pesquisadora Rosângela França de Melo. Esse trabalho tem como foco a formação das comunidades de leitores, a organização dada pelos participantes bem com as práticas desenvolvidas pelos sujeitos que as constituem. Para isso, tem como objeto uma comunidade de leitores formada na Escola Estadual Professor Francisco Ivo Cavalcante, situada na cidade de Natal. A pesquisadora acompanhou as atividades desenvolvidas pela comunidade a fim de compreender como esses sujeitos se constituem identitariamente a partir do envolvimento com os textos, a comunidade e as práticas que desenvolvem. O fator que aproxima essa investigação desse trabalho é seu foco nas ações desenvolvidas pelos sujeitos nos *fandons*.

A dissertação *De Capitu ao Alien: as relações dialógicas entre Dom Casmurro e o mashup Dom Casmurro e os discos voadores*, produzida por Rodrigo Pessoa, também para o

¹¹ *Young Adult* (YA) é um gênero discursivo que se aprofunda “[...] no realismo do cotidiano juvenil, focando nesse processo de construção de identidade no qual o sujeito, ao invés de tentar salvar um mundo imaginário como forma de construir coesão à sua vida, tenta descobrir a si mesmo a partir de seu lugar no mundo como forma de atuar verdadeiramente sobre ele.” (SILVA, 2020, p. 11). Esse gênero trata de diversos embates vivenciados pelos jovens nessa fase da vida, como questões de gênero e sexualidade.

PPgEL – UFRN, debate sobre a transformação de uma obra literária (canônica) em um outro enunciado que retira o texto matriz de sua posição intocável e preenche com um novo sentido, construindo um novo enunciado. Nesse processo, o texto resultante tem um teor carnavalizado que o aproxima do grande público e das narrativas tidas como popular ou de massa. Pessoa aborda os processos de hibridização e parodização bem como a produção do gênero mashup. Nesse sentido, discute o sistema de classificação dos artefatos culturais verbais. As discussões acerca dos processos de apropriação e subversão de um texto matriz em algo novo, é importante para esta dissertação, uma vez que tratamos de um objeto no qual esses processos são basilares para a realização.

A dissertação *A jornada do herói inacabado no Young Adult: embates dialógicos entre sujeitos juvenis e personagens ficcionais contra a Agenda Homo Sapiens*, realizada por Juan dos Santos Silva, para o PPgEL – UFRN, tem como objeto de investigação o gênero discursivo *Young Adult* (doravante YA). Nesse trabalho, o pesquisador elenca as características genéricas do YA, esquematiza a jornada do herói inacabado nesse gênero e identifica a valoração grotesca atrelada ao sujeito personagem desse gênero, a fim de analisar a construção da identidade juvenil dos heróis dessas narrativas. Silva, nesse sentido, tem como arcabouço a teoria bakhtiniana sobre alteridade, linguagem e corpo grotesco para instituir a noção de identidade inacabada. Isto é, a identidade de sujeitos que, por serem constituídos em um processo histórico-social, estão em constante processo de construção. A investigação de Silva tem aproximação com essa dissertação por investigar um gênero que foge aos moldes do cânone, além de compreender os sujeitos não como encerrados em identidades fixas ou fragmentadas, mas como em um constante processo de inacabamento.

Por fim, encontramos a dissertação *Master of None: embates identitários na contemporaneidade*, de Arthur Barros de França, também para o PPgEL – UFRN, a qual discute os embates identitários presentes na série *Master of None*, da empresa de *streaming* Netflix. O pesquisador investiga a verbivocovisualmente materializada nos enunciados concretos no eixo temático “gênero, raça, etnia e classe social”, na série. Com base nas teorias do Círculo de Bakhtin, busca identificar as vozes sociais que constituem as identidades e problematizar a constituição axiológica na construção das identidades. O link que aproxima a pesquisa de França desta investigação é seu foco nas vozes sociais como parte constituinte da identidade dos sujeitos.

Além dos trabalhos produzidos no GEBAK e do PPgEL, verificamos no repositório Capes de teses e dissertações, pesquisas que investigavam a construção de personagens

femininas na mídia e a prática de escrita de *fanfiction*, a partir dessa delimitação selecionamos 20 pesquisas para compor esse estado da arte.

Os trabalhos que investigam a construção de personagens femininas nos meios midiáticos e literários, aproximam-se desta dissertação por focarem na forma como as mulheres são constituídas nesses meios. Listamos, a fim de evidenciar essas pesquisas, dez trabalhos.

A dissertação *Bela Adormecida e Malévola: questões de gênero em um diálogo intertextual e entermidiático*, escrita por Helen Fabiana Sima, para o mestrado em Teoria Literária, do Centro Universitário Campos de Andrade, pesquisa as formas de representação das personagens femininas nas diferentes versões do conto “A Bela Adormecida”, bem como as mudanças mais expressivas, influenciadas pelos diferentes contextos histórico-sociais, da representação da mulher na literatura. Sima, em sua investigação, contempla as questões de gênero que permeiam o meio social e valoram o signo feminino.

A dissertação *Das três estrelas à pirâmide: um estudo das personagens femininas em As três Marias de Rachel de Queiroz e As meninas de Lygia Fagundes Telles*, produzida por Daniela Rezende Soares, para o Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, investiga a constituição da mulher na sociedade brasileira de 1930 e 1970. Para isso, foca nos aspectos formais, como o estudo das personagens, o foco narrativo e as questões de tempo e de espaço, e de conteúdo relacionados às referidas tríades, para compreender como as autoras, Lygia Fagundes Telles e Raquel de Queiroz, representam as possibilidades diversas da existência feminina em meio à sociedade dessa época.

A tese *A voz das mulheres na literatura contemporânea latino-americana: possibilidades para a escrita do feminismo na América Latina*, pesquisada por Amanda da Silva Oliveira, para o Programa de Pós-Graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, pesquisa a construção de personagens históricas femininas, em romances latino-americanos publicados a partir do século XIX. Nesse tocante, Oliveira tem foco na representação social e na corporeidade constitutivas das personagens investigadas, a fim de compreender a formação do pensamento feminista ocidental.

A dissertação *O prazer do homem no silêncio da mulher: uma leitura de A casa das belas adormecidas*, escrita por Vanessa Reis da Silva, para o Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, debate o prazer que o silêncio da mulher provoca no homem na literatura. Para isso, tem como objeto de estudo a obra japonesa de Yasunari Kawabata, *A casa das belas adormecidas* (1961). Silva investiga a

forma como o texto é construído com foco no silenciamento das personagens femininas que são sexualizadas e erotizadas, haja vista os encontros do personagem masculino com elas ocorrerem em um prostíbulo de mulheres adormecidas.

A tese *Entre sujeito e objeto: representações femininas em Ibsen*, realizada por Vicentonio Regis do Nascimento Silva, para o Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, pesquisa a construção das personagens femininas nas obras do dramaturgo Henrik Ibsen. O pesquisador busca compreender a construção da imagem da mulher – silenciada por mecanismos de dominação simbólica, (re)transmitidos e (re)produzidos por meio da Igreja, da Educação e do Trabalho – e a concepção da mulher-sujeito. Evidencia como a mulher nessas obras não ocupa a posição de submissão comum à época de publicação dos textos, mas gozam de uma liberdade que lhes permite ocupar e ter voz nos espaços sociais. A dissertação *Narrativa e personagens femininas complexas: o caso de Game of Thrones*, produzida por Maiara da Silva Fantinel, para o Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, discute as personagens femininas complexas presentes na série Game of Thrones. A pesquisa tem como foco investigar a construção das personagens femininas nas narrativas audiovisuais. Busca, ainda, compreender de que forma essas personagens rompem com os padrões impostos ao signo mulher nos demais produtos audiovisuais, notadamente as narrativas seriadas. Fantinel verifica a forma como as personagens rompem com os padrões de feminino propagados na sociedade, uma vez que tem objetivos e ambições próprias do masculino.

A dissertação *Feminino midiático e quebra de padronização nas representações visuais de beleza*, escrita por Ana Paula Berehulka Sardinha, para a obtenção do título de mestre em Comunicação, da Universidade Estadual de Londrina, estuda a construção da mulher como personagem midiático. Nesse sentido, investiga a linguagem nas imagens femininas midiáticas que rompem com a padronização corporal imposta pela própria mídia desde o início do século XX. A partir dos movimentos contemporâneos, os quais buscam quebrar a constituição clássica midiática acerca da mulher, Sardinha foca nas motivações que impulsionaram a ampliação da corporeidade feminina nos espaços midiáticos, tendo como foco a publicidade.

A tese *Gerações femininas em (re)construção: o discurso da série televisiva 3 Teresas*, pesquisada por Silvia Gois Dantas, para o Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, da Universidade de São Paulo, investiga a produção de sentidos sobre gênero feminino e gerações a partir do discurso da série 3 Teresas da Bossa Nova Films. A pesquisa discute às questões de gênero, que se materializam discursivamente na série cuja produção de

sentido articula-se com o empoderamento feminino e com o respeito à pluralidade de identidades geracionais e de gênero. Nesse sentido, evidencia aspectos relevantes do cotidiano feminino, como as questões ligadas aos papéis sociais e familiares, às relações de entre gerações, à problemática juventude e envelhecimento, à felicidade, aos relacionamentos, à sexualidade, à vida profissional e ao trabalho doméstico.

A dissertação *A constituição de mulher no The Good Wife – dialogia no seriado e na Fanfic*, escrita por Ana Luzia Chaves Gomes, apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade, do Centro de Educação e Ciências Humanas, da Universidade Federal de São Carlos, trata da construção das personagens femininas no seriado *The Good Wife*, discutindo como essa construção provoca respostas nos fãs, por meio da escrita de *fanfiction*. Gomes evidencia a forma como, embora tenha alcançado alguns espaços sociais, a mulher ainda encontra limitações para se inserir em diversos espaços.

A dissertação *Muito além de vilãs e mocinhas: a construção de gênero e de representações femininas na novela Roque Santeiro (1985)*, produzida por Gabriela Miranda de Oliveira, para o Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Estadual de Montes Claros, aborda a relação entre as mulheres e a telenovela. Além disso, discute sobre as construções das representações femininas transmitidas por esse veículo, bem como compreender as relações de gênero e relações de poder existentes no cotidiano de cada época. Oliveira mostra como as personagens femininas da telenovela *Roque Santeiro* inovam e reforçam, em algum momento da trama, as posturas tradicionais em relação ao lugar social das mulheres.

Essas pesquisas mostram como a mulher é construída e valorada na sociedade, além dos papéis que ocupa, principalmente, nas esferas midiáticas e literárias, por isso, relacionam-se com esta investigação. Contudo, mesmo que elucidem os discursos sociais que convergem para compor essa construção, os gêneros, nos quais essa construção é realizada, e os sujeitos que as concretizada é divergente do deste trabalho. Nesse sentido, a forma como esse discurso é articulado pelos sujeitos fãs, os quais, na produção de *fanfiction*, são os produtores dos enunciados, e os espaços no qual esse texto é produzido e compartilhado estabelecem uma diferenciação significativa entre esses trabalhos e a presente pesquisa.

Outrossim, elencamos 8 trabalhos que discutem o gênero *fanfiction*, sua constituição e conceituações, bem como os processos e os efeitos gerados por essa prática de escrita.

A dissertação *Do fã consumidor ao fã navegador-autor: o fenômeno fanfiction*, escrita por Maria Lúcia Bandeira Vargas, para o Programa de Pós-Graduação em Letras, da

Universidade de Passo Fundo, se propõe a proporcionar uma maior familiaridade com a prática de *fanfic*, descrevendo as origens, características e possíveis motivações dos participantes. Vargas realiza um diálogo com os sujeitos produtores de *fanfiction* no país e explana sobre as relações estabelecidas entre leitores e autores nas comunidades de *fanfic*. Essa pesquisa é precursora, no Brasil, das pesquisas sobre a escrita de fã, tendo uma importância significativa para o estudo desse gênero no país.

A dissertação *Fluxo de informação e Fanfiction: uma proposta de análise sistêmico-funcional*, investigada por Noara Bolzan Martins, para o Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria, investiga a forma como se processa o fluxo de informação textual nas *fanfictions*, ou seja, a forma como esses textos se constituem como unidade de sentido. Para isso, utiliza a abordagem sistêmico-funcionalista da linguagem.

A tese *Fanfiction — Reescritas arcônticas*, produzida por Luciana da Silva Ribeiro, para o Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, pesquisa, a partir de uma abordagem pós-estruturalista, os efeitos desse tipo de reescrita. A pesquisadora parte de duas questões centrais: como as *fanfictions* desestabilizam o tradicional *modus operandi* de sistemas literários ou, em maior ou menor grau, identidades de outras reescritas, a começar pelo pastiche? e, Considerando as especificidades do gênero, como é possível caracterizá-lo a partir de uma perspectiva filosófica?

A dissertação *Fã autor: Práticas narrativas, colaborativas e criativas*, escrita por Mayara Fidalgo Pereira de Barros, para o Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, mapeia as práticas narrativas, criativas e colaborativas possíveis com uso da cultura digital, partindo das relações dos fãs com os produtos midiáticos, tendo como base um estudo de caso no universo de produções de *fanfics* nacionais. Para isso, discute os aspectos característicos do gênero e realiza entrevistas com os sujeitos autores em âmbito nacional.

A dissertação *Sherlock/Watson: slash fiction como tradução queer*, produzida por Juliana Dias Bastos, para o Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia, discute as características da obra de partida e da tradução refletindo sobre a forma como a masculinidade é construída nesses textos. Nesse trabalho, Bastos aborda questões de sexualidade e gênero a partir dos estudos da tradução e dos debates sobre a pós-modernidade.

A dissertação *Além dos séculos: dos folhetins às fanfics, dos jornais e telas aos livros*, escrita por Suelen Palhares da Silveira, para o Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária

e Crítica da Cultura, da Universidade Federal de São João Del-Rei, aborda o conceito de *fanfiction* e os termos que circulam nos ambientes de produção desse gênero. Nesse sentido, procura entender o fenômeno literário com o seu entorno e como as pessoas reagem a ele.

A dissertação *Ficções e Traduções de Fãs na Internet: um estudo sobre reescrita, colaboração e compartilhamento de fanfictions*, desenvolvida por Fabiola do Socorro Figueiredo dos Reis, para o Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguística e Teoria Literária, da Universidade Federal do Pará, investiga as redes de compartilhamento da *fanfiction*, principalmente no tocante aos procedimentos de reescrita e colaboração. A fim de identificar esses procedimentos, analisa um conjunto de narrativas de fãs.

Por fim, a dissertação *Fanfictions de Harry Potter: adaptações de fãs e sua recepção*, pesquisada por Paula Renata Milani, para o Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (São José do Rio Preto), analisa a produção de *fanfic* e as especificidades dessa produção, como formato, definições, características, postagem e público. Além disso, preocupa-se em compreender quais as ferramentas utilizadas, pelo fã autor, para conquistar leitores com grandes níveis de exigência e qual o impacto que isso gera na recepção desses fãs. Para isso, utiliza pressupostos da Estética da Recepção.

Embora essas pesquisas compartilhem o objeto de pesquisa com esta dissertação, elas não têm como foco a construção das personagens femininas realizadas pelos ficwriters no processo de escrita. Dos oito textos listados, apenas um, *Sherlock/Watson: slash fiction como tradução queer*, discute as problemáticas de sexualidade e gênero que os sujeitos leitores inserem em seus textos. Dessa forma, torna-se evidente que, ainda que esta pesquisa tenha uma base fundamentada de outros textos com os quais se relaciona, nenhum deles trata sobre a problemática da questão do gênero feminino e das valorações atreladas a esse gênero na sociedade, reforçando, assim, a importância desta dissertação.

1ª TEMPORADA – APRESENTANDO A FANFIC

Nesta primeira temporada, nomeada *Apresentando a fanfiction*, apresentamos as práticas de fãs, com ênfase na produção de *fanfics*. Para isso, no primeiro capítulo, *Onde o leitor é capaz de tudo: subversões em ambiente virtual*, debatemos sobre as práticas leitoras, contextualizando como essas práticas foram desenvolvidas no decorrer da história humana, até as organizações das comunidades de fãs (*fandons*) atuais e suas práticas. No segundo capítulo, *Fanfiction: uma construção histórica*, apresentamos um breve histórico acerca da prática escriturística de *fanfiction*. No terceiro capítulo, *Fanfiction: subversão discursiva na era da convergência*, discutimos sobre a constituição atual do gênero fanfic.

Capítulo 1. Onde o leitor é capaz de tudo: subversões em ambiente virtual

Por muito tempo, ler era uma atividade restrita a poucos escolhidos, vistos na sociedade como seres iluminados. Aos demais sujeitos, restava a recepção passiva daquilo que lhes era ruminado e regurgitado de acordo com os desejos dos detentores de poder, isto é, da igreja e da elite – ao pensarmos na contemporaneidade, podemos incluir a escola e a crítica literária. Nesse sentido, em conformidade com o círculo de Bakhtin (2015b), compreendemos que é no âmbito da linguagem que esses embates se presentificam no meio social. Para o círculo (BAKHTIN, 2015b), a linguagem não é apenas pacífica, pois, no uso que os sujeitos fazem dela, há embates entre as forças de contenção (centrípetas) – que tentam conter toda manifestação de subjetividade dos sujeitos – e as forças de dispersão (centrífugas) – as quais surgem como uma resposta dos sujeitos às limitações impostas pelas forças centrípetas. Assim, essas forças centrípetas agiam (e ainda agem) visando controlar as atividades interpretativas e criativas do sujeito leitor. Por isso, criaram-se rótulos e coleções para separar o que era tido como culto, por ser voltado para a elite, do que era popular, por ser produzido para as demais parcelas da sociedade e, desse modo, tido como inferior. Assim, culto tornou-se sinônimo de qualidade e de gosto excepcionais, em detrimento do popular caracterizado como inferior e de mal gosto. Tais rotulações podem ser explicadas se analisarmos a forma como os textos com a etiqueta de “popular” foram introduzidos no mercado editorial, entre os séculos XVII e XVIII. Chartier (1992) explica que, a fim de baratear os custos na produção e na impressão de livros, o mercado editorial empreendeu, para alcançar uma maior parcela da população¹² bem como se

¹² Principalmente aqueles leitores que não tinham a experiência de lidar com o texto literário, tidos como inexperientes, os quais eram capazes de “tolerar todo o entulho deixado por processos de produção apressados e

manter dentro das normas impostas pela igreja e pela moral (na época da contrarreforma), uma espécie de recorta-e-cola nos textos de obras já conhecidas e na presença de introduções para o texto como um todo e partes específicas dele. Nesse processo, partes eram extraídas tornando o texto uma colagem de fragmentos ou acrescentadas, embora não constassem na obra matriz. Outrossim, houve uma simplificação da linguagem a fim de alcançar o público não acostumado com a escrita mais formal. Contudo, essas ações eram apenas nos textos voltados para o público popular, já que a elite culta continuava tendo acesso ao texto completo sem recortes e desfrutando de uma boa impressão.

Ainda hoje meados de 2019, há a disseminação e cristalização de diversos discursos a fim de desqualificar os textos, as interpretações e as produções realizadas pelos sujeitos fora da elite cultural. Nesse sentido, mantêm-se vivas coleções do que uma minoria (normalmente, pertencente às elites) valida como boa literatura, mantendo rótulos qualificadores nas obras que devem ser acessíveis apenas a determinados grupos sociais, com a finalidade de inferiorizar e desqualificar os textos lidos pelas classes mais pobres. Os críticos e a escola têm, nesse contexto, um papel fundamental, pois ditam quais os modos de se ler e as interpretações “corretas” de um texto, suas palavras assumem uma força tão grande quanto à do sacerdote de antigamente.

Ao mesmo tempo em que cimentou essa noção, a lógica produtivista também fomentou a crença de que o leitor é um ser sem criatividade, apenas um recebedor passivo daquilo que é produzido, mastigado e digerido pelo imperialismo escriturístico (CERTEAU, 2012). Esse mito cria distinções e privilégios para os produtores do texto (autores, revolucionários, professores) em detrimento daqueles que não o são, sendo assim, um importante mecanismo de controle para a manutenção do sistema escriturístico formal¹³ (CERTEAU, 2012).

Outro aspecto importante desse processo é a cristalização de mitos que ganham a força de verdade imutável para o meio social. Nesse contexto, a escrita é vista como um “dom”, perspectiva que tende a isolar e diferenciar quem pode escrever de quem não pode, desse modo, aqueles poucos “escolhidos” (autores), normalmente, advindos, quase sempre, de uma elite culta, atingem o patamar de seres iluminados, teriam o “dom” da escrita. Sob essa ótica, os demais sujeitos são apenas recebedores dos textos produzidos pelos escolhidos.

No entanto, como uma força centrífuga, os sujeitos se rebelam e de forma “silenciosa, transgressora, irônica ou poética” (CERTEAU, 2012, p. 244) burlam esses discursos e encontram espaços para exercer, externar e criar suas próprias interpretações, inventividade e

de má qualidade”, (CHARTIER, 1992, p. 225).

¹³ Com base em Certeau (2012), chamamos de sistema escriturístico formal o mercado editorial comercial que tem ganhos financeiros com a publicação e a venda de textos escritos.

mecanismos de seleção. Nesse sentido, impõem a sua criatividade a fim de responderem à dúvidas, de preencherem lacunas e de encontrarem soluções para situações que surgem no processo de leitura. Essa compreensão tem como base a assertiva de Gary Morson e Caryl Emerson (2008, p. 430-431), os quais afirmam que “a criatividade é sempre real, está sempre acontecendo e por isso não pode ser entendida como erupções súbitas, misteriosas, vindas de lugar nenhum. Pelo contrário, a criatividade é sempre uma resposta a problemas [...]” e, assim, não pode ser controlada. Com base nessa perspectiva, percebemos que, para o leitor, o texto é um problema a ser analisado, compreendido e interpretado, e o leitor, portanto, buscará formas de atingir esse intento.

Amparados por esse pensamento e pelas discussões de Chartier (1992) e de Certeau (2012), entendemos que o sentido do texto não é algo imposto ou dado, mas sim construído pelo leitor, o qual é parte indissociável do texto. Assim, é apenas pela e na relação de exterioridade com o sujeito que adquirirá sentido (CHARTIER, 1992), de modo que uma mesma obra, lida por diferentes leitores, terá sentidos diferentes constituídos por cada um (CERTEAU, 2012). Por isso, conforme Chartier (1992), o ato de ler não pode ser reduzido apenas ao que está posto na materialidade linguística¹⁴ do enunciado, pois ultrapassa os limites dos significados estabelecidos pelo autor e, tampouco, pelas interpretações impostas por uma crítica autorizada. Já que os sujeitos realizam suas leituras munidos de seus posicionamentos, suas valorações, sua afetividade, suas ideologias e suas experiências de vida e, com elas, criam suas próprias interpretações.

Portanto, a leitura é uma prática ativa que transforma o leitor em um “apropriador” daquilo que lê e, por conseguinte, o leitor cria novos “[...] usos ou interpretações muito pouco redutíveis aos desejos ou às intenções daqueles que produzem os discursos e as normas” (CHARTIER, 1992, p. 233-234). Por meio da apropriação, os sujeitos se apoderam de todos os aspectos que lhes parecem relevantes e estabelecem, dessa forma, uma relação de *co-propriedade afetiva*¹⁵ com o texto, a qual lhes permite ainda realizarem atividades de interpretação, de crítica e o exercício de sua criatividade.

A internet tornou-se um facilitador para o exercício dessas práticas, pois proporcionou

¹⁴ Por materialidade linguística, nos referimos aos aspectos concreto-semânticos de um texto, ou seja, a sintaxe, a morfologia e a semântica.

¹⁵ As atividades desenvolvidas pelos fãs são motivadas pelo prazer de se inserirem, de dialogarem, de compartilharem visões e criações próprias a partir do texto matriz, essas atividades, portanto, não têm como objetivo o ganho financeiro (embora esse ganho possa ser uma consequência dessas produções). Desse modo, empregamos o termo “co-propriedade afetiva”, não no sentido de que o fã tem ganhos econômicos com aquilo que produz, mas no sentido de que ao se apropriar do texto emocionalmente (afetivamente) ele o conhece de tal modo que pode ser visto (e se sentir) como se compartilhasse a propriedade não apenas com o autor e os produtores, mas também e, principalmente, com os outros fãs.

ferramentas propícias para a discussão, o compartilhamento de ideias e de produções e a criação de produtos pelos fãs. Nelas surgem comunidades específicas para suportar as diversas atividades desenvolvidas pelos fãs. Embora reconheçamos que as práticas dos fãs sejam diversificadas, definiremos aqui os três grupos centrais de produções criativas: a *fanart*, o *fanvideo* e a *fanfic*.

A *fanart* é, segundo Jessica Seymour (2018, p. 99, tradução nossa), "a prática de criar obras de arte inspiradas por ou derivadas de uma peça de mídia"¹⁶ – a qual engloba textos literários, séries (de tv, de streaming ou de outros meios virtuais), novelas, filmes, artistas (cantores, atores, apresentadores, etc.), entre outros, podendo até atingir a classe política. Essa é uma produção que parte da interpretação de uma cena, uma situação ou de toda a narrativa, já que tem sua produção ligada a um texto anterior. O fã artista parte do pressuposto de que quem verá sua obra reconhecerá o referente e, por isso, não necessitará acrescentar informações adicionais. No entanto, é possível, caso contrário, que adicione legendas, *hashtags* ou outras formas de informações que facilitem a recuperação do texto matriz (SEYMOUR, 2018).

É importante apontar que, assim como as demais criações de fãs, a *fanart* não possui um molde fixo. Por isso, os fãs empregam diversos tipos de técnicas para desenvolvê-la, podendo ser feitas à mão, em folha de caderno e a lápis grafite, com o uso de ferramentas tecnológicas, como o Photoshop, ou com técnicas de desenho orientais advindas dos mangás. Essa prática pode ainda ser companhia de um texto maior (como de uma *fanfiction*) ou ser acompanhada por um texto, como ocorre na produção de mangás ou quadrinhos.

A figura 1 (abaixo) ilustra uma *fanart* na qual o fã artista reproduziu os personagens da *Saga Crepúsculo* com traços de *mangá*. Na página do Deviantart – site dedicado ao compartilhamento e venda de produções artísticas de fãs –, a artista não insere uma descrição, porém o título “Casais de Crepúsculo – edição de inverno”¹⁷ explicita quem foi desenhado, além do nome de cada personagem abaixo de suas respectivas imagens.

¹⁶ Texto original: “Fanart is the practice of creating artwork inspired by or derived from a piece of media.”.

¹⁷ O título em língua inglesa é: *Twilight Crew Winter Edition*. A opção pela tradução utilizada ocorreu, pois a palavra “*crew*” significa tripulação, isto é, pessoas que trabalham juntas em um navio, avião etc., sendo que *ship* (navio) é a forma como os casais românticos são chamados nos *fandons*.

Figura 1 – Fanart da Saga Crepúsculo



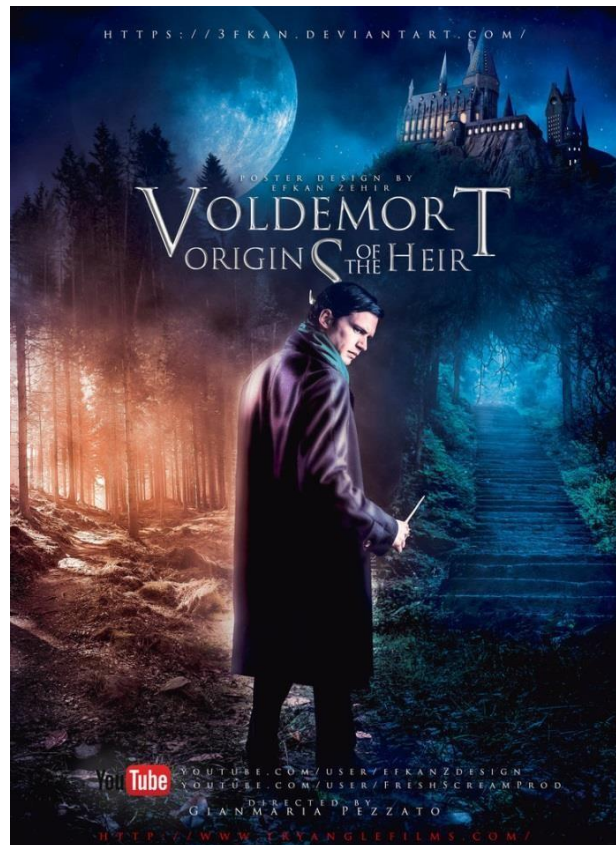
Fonte: SiliceB (2008), disponível em: <<https://www.deviantart.com/siliceb/art/Twilight-Crew-Winter-Edition-105519601>>. Acesso em: 03 mai. 2020.

O *fanvideo* é a criação e a produção de um texto audiovisual (vídeo, trailer, filme, clips musicais ou games) com toda a sua estruturação, desde a criação do roteiro, atuação em cena, montagem do cenário, filmagem, edição, escolha dos figurinos (muitas vezes, também a feitura das roupas utilizadas), seleção musical e/ou disseminação em meio midiático do produto final, realizado por fãs. Essa produção se inspira e parte de um texto matricial, do qual os fãs se apropriam de alguns aspectos ou do todo constituinte para criar algo "novo". As ferramentas de filmagem digitais e os aparelhos tecnológicos permitiram que os fãs cineastas melhorassem a qualidade de suas produções, de modo que hoje algumas técnicas utilizadas por esses fãs estão sendo apropriadas pela indústria cultural.

Jenkins (2009, p. 200) explica que “a web fornece um ponto de exibição, levando o cineasta amador do espaço privado ao espaço público”, haja vista ser mais simples editar um vídeo em meio digital que pelos meios anteriores (como o Super-8 ou o vídeo) “e, portanto, abre espaço para artistas amadores remodelarem seu material de forma mais direta”. Nesse sentido, os fãs cineastas contam com programas e aplicativos que permitem a inserção de efeitos semelhantes ou idênticos aos utilizados pela indústria cinematográfica. Embora sejam produzidos e criados com baixo orçamento e por cineastas “amadores”, alcançam grandes dimensões ao serem inseridos nas plataformas digitais. Um exemplo disso é o filme *Voldemort: Origins of The Heir*¹⁸ que narra a vida do vilão da *Série Harry Potter*, Tom Riddle, produzido, dirigido, escrito, filmado e encenado por fãs da Série (figura 2).

¹⁸ O filme completo está disponível no YouTube e seu acesso é gratuito, essa foi a condição da Warner Bros (detentora dos direitos da *Série Harry Potter*) para permitir a publicação do filme. O título em português é *Voldemort: a origem do herdeiro*.

Figura 2 – Capa do filme *Voldemort: Origins of The Heir*



Fonte: Disponível em: <<https://www.burnbook.com.br/criticas-de-filmes/voldemort-origins-of-the-heir-critica/>>. Acesso em: 03 mai. 2020.

O fanvídeo rompe com a questão básica das produções de fãs com relação a obtenção de ganhos financeiros, pois, embora diretamente os sujeitos não lucrem com suas criações, essas obras “abrem caminho para a indústria comercial”, isso porque suas ideias ganham visibilidade na indústria cinematográfica e passam a ser utilizadas por esse meio, como ocorreu com “o uso de games como ferramentas de animação” (JENKINS, 2009, p. 189).

Após apresentarmos as bases para as práticas de fãs nosso foco se volta para a prática de *fanfic*. Assim, discutiremos, no próximo capítulo, sobre a historicidade do gênero.

Capítulo 2. *Fanfiction*: uma construção histórica

Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, “perenes” da evolução literária. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente *renovação*, vale dizer, graças à atualização. O gênero é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisso consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se.

O gênero vive do presente, mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isso que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento. (BAKHTIN, 2015a, p. 121, grifos do autor).

Bakhtin (2015a; 2016) discute que os gêneros discursivos são construídos no processo sócio-histórico, sempre se renovando e nunca desaparece por completo, pois os novos gêneros guardam, em sua constituição, aspectos que remetem àqueles outros gêneros que os antecede. O gênero tem uma vida cíclica, de modo que nunca atinge um verdadeiro fim. Assim, podemos encontrar traços estilísticos, composicionais ou temáticos em diferentes gêneros que vivem em épocas distintas. Já que, no decorrer da história humana, a escrita inspirada nos textos de outros é uma prática comum (JAMISON, 2017).

Portanto, encontrar semelhanças entre as narrativas da *Eneida* (escrita por Virgílio) e da *Iliada* (escrita por Homero) não é absurdo, já que ambas são escritas no mesmo gênero. De outra forma, *Dom Quixote* (de Miguel de Cervantes) inspirou Alonso Fernández de Avellaneda a escrever uma continuação (não oficial) da história, e essa, por sua vez, impulsionou Cervantes a escrever uma sequência (oficial) para a narrativa (JAMISON, 2017). Até então, final do século XVI, os direitos autorais ainda não existiam, então, era comum que um autor se inspirasse em outro para produzir seus próprios textos.

Além disso, apesar da crença cristalizada de que os fãs-leitores são recebedores passivos daquiloque leem, os fãs, como forças centrífugas (BAKHTIN, 2015b), sempre realizaram atividades de interpretação e de inserção nos textos, embora suas ações ocorriam de forma sigilosa, quase clandestina. Contudo, a estudiosa Anne Jamison (2017) conta que o autor Samuel Richardson, autor de *Clarissa*, trocava correspondências com uma fã do romance que expunha suas opiniões sobre o andamento da história. A fã, conhecida como Belfour, argumentava com o autor acerca da construção e dos desdobramentos dados à personagem Lovelace. Para a fã, ele (um canalha consumado) deveria ter uma redenção. Não satisfeita com o desenrolar da narrativa, Belfour o reescreveu de acordo com sua visão. No entanto, Belfour não foi a única fã de Richardson a se apropriar das personagens e lhes dar um desenvolvimento diferente daquele dado pelo autor.

Antes de Erika James escrever a fanfic *Master of the Universe*¹⁹, o Marquês de Sade escreveu *Justine* ou *A virtude recompensada*, com conteúdo altamente sexual, inspirado em *Pamella*, de Richardson. Segundo Jamison (2017), o próprio George Eliot confessou que, no

¹⁹ *Master of the universe* (em português, Mestre do Universo) é o título da *fanfic* que deu origem a *Série Cinquenta Tons de Cinza* que, por sua vez, é uma *fic* escrita no universo da *Saga Crepúsculo*, de autoria de Stephenie Meyer.

início de sua carreira, escreveu textos baseados em narrativas de outros autores, nas palavras da pesquisadora (2017, p. 46),

[...] muito antes de Mary Ann Evans se tornasse George Eliot, um dos romancistas mais respeitados e sérios de todos os tempo, ela era uma fangirl de romances históricos. Mas a pobre tinha se apaixonado por um livro emprestado! Foi devolvido antes que ela pudesse acabar de ler! O que uma romancista bebê faz? Termina a história ela mesma, claro [...].
[...] Não era lá muito boa, ela [Mary Ann Evans] sugere.

Esse exemplo mostra que a escrita de fã faz parte do processo de formação dos escritores. Até aqui ilustramos que a escrita humana é realizada por meio do “hábito [...] de escrever a partir de fontes” (JAMISON, 2017, p. 48). Essa elucidação é importante para montarmos um panorama do processo de constituição da *fanfic* atual, embora esses textos não possam ser considerados exatamente o que consideramos *fic* hoje.

O século XIX viu nascer um dos personagens mais emblemáticos e instigantes personagens para o universo fanfictional²⁰. As aventuras do detetive Sherlock Holmes (escrita por Sir Arthur Conan Doyle), publicadas inicialmente em dois livros – *Um estudo em vermelho* (1887) e *O signo dos quatro* (1890) – e, posteriormente, na forma de contos na revista *The Strand* foi a primeira narrativa a ter um *fandom* de *ficwriters* formado e estruturado (JAMISON, 2017). As história do detetive tiveram inúmeras adaptações, reinterpretações, continuações e transposições para o cinema, o rádio, o teatro e a TV as quais tornaram a personagem famosa em todo o mundo. Sherlock Holmes impactou na relação entre leitor, texto e publicação²¹. Sua publicação em revista propiciou uma maior amplitude de público, ultrapassando as fronteiras da elite letrada, assim, o detetive angariou e cativou leitores de várias camadas sociais.

Um exemplo da amplitude que a narrativa tomou é a morte da personagem em *O problema final* (publicado em 1893), a qual repercutiu em toda a comunidade de fãs e desencadeou uma série de ações na sociedade. A primeira delas foi a publicação de obituários em jornais; a segunda “pessoas marcharam nas ruas usando braçadeiras negras” (JAMISON, 2017, p. 54), demonstrando o luto que sentiam; a terceira, os fãs encontraram formas de trazer Sherlock à vida. Para esse fim, paródias e pastiches²² foram encenados e histórias foram

²⁰ Considero as comunidades de leitura e de escrita de fanfic como um universo fanfictional, tendo em vista as possibilidades e as proporções que esses grupos atingem.

²¹ Por publicação me refiro às editoras ou às empresas que imprimiam (e imprimem) os textos, pois as aventuras de Sherlock, por exemplo, não foram totalmente impressas por editoras.

²² Frederic Jameson (1985, p. 18) entende o pastiche como “[...] a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, semas motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é paródia

escritas. Os dez primeiros anos após a morte do detetive, na verdade, foram anos em que permaneceu vivo e presente na vida dos fãs. Apesar de Doyle ter voltado a escrever as aventuras do detetive, os fãs continuaram a produzir *fanfictions*, produção que persiste até os dias atuais (meados de 2019).

O *fandom* de Sherlock Holmes é importante para a história da *fanfic*, pois é a partir dele que a dinâmica das relações entre fãs e textos muda em virtude, talvez, das mudanças na forma de produção e de difusão dos textos. Essas mudanças tornaram o livro um produto mais acessível à sociedade o que, conseqüentemente, possibilitou um maior alcance social. Do mesmo modo, as novas tecnologias também foram implantadas pelos fãs que, antes realizavam suas atividades escriturísticas de forma solitária, quase tímida, na maioria das vezes, apenas para satisfazer seus anseios íntimos. No entanto, com os novos aparatos e ferramentas advindos das tecnologias, puderam realizar suas produções de forma coletiva e compartilhada. Nas palavras de Jamison,

quando fanwriting era uma atividade predominantemente solitária, os relacionamentos principais eram entre o escritor e a fonte, e depois entre o escritor e a história. As revistas de família parecidas com as criadas pelas irmãs Brontë não eram incomuns, mas não tinham grande circulação, pois a reprodução era uma questão de copiar à mão. Com o progresso do século XX, os fãs – principalmente de Sherlock Holmes ou, alternativamente, de ficção científica – descobriram que podiam entrar em sociedades, receber e contribuir com revistas, e, de vez em quando, fazer suas próprias pequenas publicações, ou zines. (JAMISON, 2017, p. 84).

O século XX tem grande importância para a constituição dos *fandons* e das *fanfictions* como conhecemos hoje. As histórias de ficção científica e o acesso a diversas formas e ferramentas tecnológicas tornaram possíveis uma melhor organização e articulação das práticas dos fãs. A produção de *fanzines*²³ (ou zines), por exemplo, era realizada em reuniões e feita manualmente em grupos responsáveis por montá-las. Eles “foram o primeiro passo para criar a cultura produzida por fãs; assim que os fãs obtiveram os meios de produção, eles produziram” (JAMISON, 2017, p. 85). Os zines são, portanto, o precursor das práticas escriturísticas dos fãs. No entanto, seu conteúdo não se restringia apenas às produções escritas, pois continham artigos, ilustrações, informações, entre outros. A produção desse gênero se popularizou entre os aficionados por ficção científica.

Nesse contexto, a *fan fiction* (escrita com a separação entre o termo fã e ficção), até a década de 1960, não tinha o mesmo sentido que o tem hoje, até então o termo era usado para

lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor”.

²³ “chamados inicialmente de revistas amadoras” (JAMISON, 2017, p. 85).

designar a “ficção original escrita por autores amadores publicados em fanzines” (JAMISON, 2017, p. 84). É o *fandom* da série televisiva *Jornada nas Estrelas* (Star Trek) que começou a produzir *fanfiction* (junto) como conhecemos hoje. No entanto, esse é um momento pré-internet, o que implica em um molde diferente do que temos hoje, uma vez que a internet permitiu o compartilhamento em meio virtual e a formação de comunidades de leitores desse gênero.

As mídias de massa são extremamente importantes para a prática atual de *fanfic*, pois muitos *fandons* surgem 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 explicam-os), transgressões nas narrativas que consideram imperdoáveis, aspectos sexuais (normalmente marginalizados ou apagados do texto televisivo e cinematográfico) etc.

As adaptações literárias para o cinema, comumente, já têm grandes *fandons* produtores e somam outros fãs quando ganham as grandes telas, como ocorreu com a Série *Harry Potter* e a *Saga Crepúsculo*. Os fãs empreendem em realizar várias práticas no intervalo entre um livro e outro e 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.net²⁴. Nesse sentido, as ferramentas tecnológicas, a internet e os ambientes virtuais são essenciais para que o gênero atinja o alcance que tem hoje.

No próximo capítulo, apresentamos as características da *fanfic* na forma como é realizada atualmente.

Capítulo 3. *Fanfiction*: um gênero discursivo

A *fanfic*, conforme apresentamos no capítulo anterior, tem uma relação muito próxima com outros gêneros, como a carta, o pastiche e, até mesmo, o romance. Tal fato relaciona-se com o fato de que cada gênero, visto como um *tipo relativamente estável* de enunciado (BAKHTIN, 2016), é um elo dentro de uma cadeia discursiva de modo que a sua existência está diretamente ligada aos outros gêneros que o antecederam ou que ainda estão por vir. Assim,

²⁴ O Fanfiction.net é um dos maiores sites 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.

mesmo que seus elementos composicionais, temáticos e estilísticos compartilhem semelhanças com outros gêneros, resultante de uma *archaica* que remete a uma “memória criativa [d]o processo de desenvolvimento literário” (BAKHTIN, 2015a, p. 121), sua arquitetura atende as necessidades dos sujeitos que fazem parte do grupo específico que o criou. Isso ocorre pelos gêneros serem enunciados que

refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo [nesse caso, o campo das produções escriturísticas desenvolvidas por fãs] não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. (BAKHTIN, 2016, p. 11-12, *grifos nosso*).

As especificidades do campo determinam as características do gênero – quanto à estrutura, ao estilo e à temática –, de modo que, embora os enunciados singulares, criados pelos sujeitos de modo particular, sejam individuais, cada campo de atuação humana elabora seus próprios “*tipos relativamente estáveis* de enunciados [...]” (BAKHTIN, 2016, p. 12), isto é, seus próprios gêneros²⁵. Portanto, ao retirarmos a fanfic desse contexto de produção, teremos um outro texto que não mais se configurará como uma produção verbal escrita por fã, pois é esse contexto de criação – nas comunidades de fãs –, bem como os espaços em que são publicadas – na contemporaneidade, predominantemente, no meio virtual, em sites específicos para tal fim –, que determinam suas características estilísticas, composicionais e temáticas.

A *fanfic* hoje é a produção²⁶ escriturística de fã que ocorre, predominantemente, em comunidades de leitores/escritores virtuais e, por isso, necessitam de ambientes específicos para se realizarem. O ambiente em que a produção ocorre é o que diferencia as *fic*s de hoje, haja vista que, em meio digital, estão dispostas ferramentas (gratuitas) as quais facilitam o contato com outros fãs e ampliam o alcance do texto. Para dar suporte a essa atividade, surgiram diversos sites (depositórios) destinados ao compartilhamento de histórias e a interação entre *ficwriter* (fã escritor) e leitores. As comunidades de *fanfics* bem como os sites destinados ao seu compartilhamento têm uma dinâmica de funcionamento um pouco diferenciada (se assemelhando, em alguns pontos, ao mercado editorial), pois se adequam às especificidades do

²⁵ É importante termos em mente que a complexidade dos gêneros variam de acordo com a complexidade do campo no qual estão inseridos.

²⁶ A escrita de *fanfic* compreende um processo de produção um pouco complexo, enquanto reflete a organização e os procedimentos editoriais, pois uma *fic*, normalmente, segue o processo de escrita, revisão e divulgação, todos (ou quase todos) esses aspectos são realizados pelo *ficwriter*. Ele é responsável pela escrita, produção artística (por exemplo, na criação de capas ou *fanart*'s ilustrativas), compartilhamento, divulgação e contato com os leitores de seu texto. A revisão, no entanto, normalmente, é realizada por um Beta Reader ou leitor beta (sobre o qual falaremos mais adiante). Por esse motivo, chamo de produção escriturística e não apenas de escrita.

gênero e dos sujeitos que delas fazem parte.

A figura 3 mostra a página inicial do Nyah! Fanfiction²⁷, a qual apresenta algumas informações para o leitor. Com relação a essa página, é importante apontar que há uma padronização nos depositórios de *fanfics*, de modo que, boa parte das informações presentes em um, são recorrentes nos outros.

Figura 3 – Página inicial do Nyah! Fanfiction.

The screenshot shows the homepage of Nyah! Fanfiction. At the top, there is a navigation bar with the site name 'Nyah! Fanfiction' and a link for 'Acesso a área privada'. Below this, there are several content blocks: a purple box with site information, a blue box with tips, a news section, a section for finding books to read, and a weekly readers ranking. The bottom of the page has three boxes for a disclaimer, rules, and administrative information.

Fonte: Nyah! Fanfiction. Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

A figura acima mostra a página inicial do site Nyah! Fanfiction, a qual usaremos como

²⁷ Embora o Fanfiction.net seja o maior site para a publicação de *fanfic* no mundo, optamos por não utilizá-lo como base, pois, mesmo que suporte textos escritos em mais de 30 idiomas, a sua configuração básica padrão é em língua inglesa. Contudo, uma vez que esta dissertação investiga um enunciado produzido em português brasileiro, optamos utilizar um site de origem nacional e que tem uma configuração em português brasileiro.

base para mostrarmos as características desses espaços. A partir dessa imagem, iremos destacar os elementos que compõem essa página inicial e descrever ao que respondem no site. Na barra superior²⁸, há o nome do site e as opções para o leitor cadastrado acessar a área privada ou para o leitor “novo” cadastrar-se. Abaixo há uma barra com os links direcionadores para as páginas de:

- a) Categorias – lista dos tipos de textos matrizes que o site suporta, a qual é dividida em anime/manga, bandas/cantores, cartoons, filmes, jogos, livros, nyah!, originais, poesias, quadrinhos, seriados/novelas/dramas.
- b) Português – contém dicas de gramática para ajudar o autor na escrita do texto.
- c) Liga dos betas²⁹ – o Nyah! seleciona leitores para exercerem o papel de revisores, desse modo, nessa aba, um leitor pode inscrever-se para a seleção de beta e um autor pode selecionar alguém para realizar a revisão do texto e auxiliá-lo no processo de escrita.
- d) Recentes – traz uma lista das narrativas atualizadas ou compartilhadas por ordem cronológica.
- e) Pesquisar – permite ao leitor buscar uma *fanfic* ou autor/leitor cadastrado no site.
- f) Ajuda – apresenta uma lista de links que tiram as dúvidas gerais dos leitores quanto ao funcionamento do site.

Na parte central da página à esquerda, a primeira caixa contém um aviso acerca do propósito do site e que é de uso gratuito para todos. A segunda caixa traz um destaque de uma dica de gramática. Com relação a isso, é importante apontar que não são todos os depositórios que disponibilizam essa funcionalidade, normalmente, ela é encontrada em sites nacionais, como o *Spirit Fanfics e Histórias* e o *Fanfic Obsession*. A terceira caixa é o link que direciona a página das dicas de português. A quarta caixa apresenta notícias sobre o site, como atualizações recentes ou alterações nas normas de postagem. A quinta, oferece uma sugestão de leitura com o link direcionador e um pequeno resumo da narrativa.

Na parte central à direita, há uma lista com os leitores da semana. Esses são escolhidos pelos autores ao selecionarem o melhor comentário deixado nos capítulos de suas histórias. Os leitores vencedores são aqueles que, no somatório da semana, obtiverem mais comentários escolhidos.

Na barra inferior, à esquerda o site declara que não tem responsabilidade pelos textos

²⁸ É importante frisar que os elementos da barra superior permanecem fixos independente da página que o leitor acessar.

²⁹ O leitor beta é um sujeito que auxilia o autor na escrita de seu texto por meio da revisão de aspectos gramaticais ou de progressão do enredo da narrativa.

postados, de forma que os responsáveis por esses conteúdos são os autores. Centralizado há as normas do site, divididos em: termos de uso, regras de postagem e regras de conduta. Os leitores podem acessar a descrição dessas regras clicando em cima do título e, assim, será direcionado para a página específica. À direita o leitor encontra os links de acesso ao suporte (restrito aos usuários cadastrados), à imprensa (conta a história do site) e ao contato (que direciona o leitor a acessar à página de suporte, pois nela há a opção de enviar mensagens para a equipe do Nyah!).


No entanto, é importante afirmar que as características acima apresentadas são referentes ao site, ou seja, ao canal de distribuição de conteúdo. Esse canal é o espaço no qual as *fanfics* são postadas. Isto é, o Nyah! Fanfiction e o Fanfiction.net, por exemplo, são apenas ambientes nos quais os fãs depositam suas narrativas a fim de compartilhá-las com outros fãs. Contudo, um canal não apenas armazena o texto, ele também distribui esse conteúdo para que os usuários do site tenham acesso a ele, podendo, portanto, ser acessados por diferentes dispositivos e sujeitos diversos.

Após apresentarmos essas características dos sites, mostraremos os elementos composicionais, estilísticos e temáticos que compõem esse gênero. Com base em Bakhtin (2016), a construção composicional diz respeito aos elementos que dão forma aos enunciados de um determinado gênero. No entanto, embora conceituado como uma forma, os aspectos composicionais do gênero não são estruturas fixas e imutáveis, pois, conforme o próprio conceito enuncia, há uma relativa estabilidade nesse tipo de texto. Assim, reformulando a noção de composição, podemos afirmar que essa é o elemento organizador que dá acabamento ao enunciado.

Nesse sentido, iniciaremos mostrando a página de apresentação de uma *fanfic*, página que é como a capa de um livro. No entanto, sua função extrapola a da capa de um livro, pois essa página não apresenta só a imagem da capa, o título do texto, o nome do autor e da editora. A página de apresentação de uma *fic* traz os dados básicos para atrair e informar o leitor se esse é um tipo de narrativa a qual lhe agrada ou que ele pode acompanhar (em caso de textos com avisos para violência, conteúdo sexual ou consumo de drogas lícitas ou não). As informações dessa página, embora possam ser dispostas de forma diferenciada em alguns sites, como o Fanfiction.net, são indispensáveis para todas as *fanfictions* e, dessa forma, são elementos composicionais essenciais do gênero. As figuras 4, 5 e 6 ilustram as informações que compõem essa página inicial. O site Nyah! Fanfiction será usado como base, contudo em alguns momentos também ilustraremos com recortes de outros sites.

Figura 4 – Página de apresentação das fanfics no Nyah! Fanfiction (parte 1)

Bloody Lips escrita por **AppleOC** 808 comentários



Os Cullen's são um poderoso clã de vampiros que se mudam para uma nova cidade. No novo colégio conhecem Isabella Swan, a típica garota popular da escola. Exceto na parte em que ela esconde um segredo tão macabro quanto o deles... "A primeira coisa que eu vi foi os lábios cheios de sangue, depois foi os dentes afiados. Então olhei para o corpo no chão e depois para a mulher com máscara sentada ao lado do homem. Ela havia o aberto a dentadas, e agora comia e tomava o sangue do homem no chão."

Classificação: 13+
Categorias: Saga Crepúsculo
Personagens: Bella Swan
Gêneros: Mistério
Avisos: Violência

Capítulos: 47 (523.302 palavras) | **Terminada:** Sim
Publicada: 30/07/2010 às 01:32 | **Atualizada:** 28/10/2013 às 00:31

Capítulos

Recomendam a leitura

Essa fic é maravilhosa, já li várias vezes te encanta logo no início, em cada capítulo é uma surpresa atrás da outra, vale tirar um tempo do seu dia e lê, nessa fic conheci uma Bella bem diferente e bem se fala da família Cullen ...super recomendo...

Eu realmente amei essa história, desde que comecei a ler não parei mais, super recomendo. Uma história com todas as emoções que você imaginar, tem amor, paixão, drama, suspense, terror, tristeza. Os personagens com mínimos detalhes, a história é contagiante, te prende de começo a fim. A escrita ta

Exibir tudo

Bom tenho que dar meus parabéns a essa incrível! Você querida autora, tem uma mente extraordinária e fez uma história que em nenhuma circunstância eu imaginaria. Posso lhe dizer que você deveria investir nessa história e transformá-la em um livro, garanto que teria fãs enlouquecidos querendo um

Fonte: Site Nyah! Fanfiction (2020). Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/86024/Bloody_Lips>. Acesso em: 09 abr. 2020.

No site Nyah! Fanfiction, conforme a figura 4 ilustra, o leitor se depara com o título e o nome do autor na parte superior esquerdo da página; seguida pela imagem da capa – normalmente produzida pelo autor, por um beta ou por um fã –; abaixo da capa há uma pequena sinopse de apresentação; depois há os elementos caracterizadores do enunciado, como:

1. A classificação que informa a faixa etária a qual o texto se destina.
2. As categorias, ou seja, as obras matrizes que se enquadra (como, *Saga Crepúsculo*, *Harry Potter*, *Percy Jackson*).
3. Os personagens centrais da narrativa (normalmente, o *ship* principal).
4. Os gêneros literários que se cruzam no interior do texto, com relação a essa caracterização é interessante apontar que a *fanfic* tanto toma emprestado os tipos da literatura (como mistério, romance, suspense, drama, etc.), como cria os seus próprios relacionados, principalmente, ao tamanho dos textos e capítulos (como *long fic*, *short fic*, *oneshot*, *drabble*), ao que ajuda o *ficwriter* a construir a narrativa (como *songfic*) e aos elementos psicológicos que basilam o texto (como *darkfic*, *squick*, *fluff*, *deathfic*) –

esses últimos são retomados quando tratarmos do conteúdo temático das *fanfics* mais adiante.

5. Os avisos sobre violência e substâncias ilícitas.
6. A quantidade de capítulos e palavras que a história tem; o status de andamento (se concluída ou não).
7. A data e horário em que foi publicada, assim como a data e o horário da última atualização.
8. As notas da história (não é um elemento obrigatório, por isso, algumas *fanfics* apresentam e outras não) é o espaço no qual o autor faz uma declaração de que alguns aspectos da narrativa pertencem a outra pessoa (como J. K. Rowling – se a *fanfiction* deriva de *Harry Potter* –, ou Stephenie Meyer – se ela deriva da Saga Crepúsculo), que o enredo é fruto de sua própria criatividade (também pode ser uma criação em conjunto e nesse espaço os autores se apresentam), além de dar um aviso sobre o plágio³⁰.

Por fim, há a lista de capítulos na qual cada um tem um link que direciona o leitor para a página correspondente, assim como informa a quantidade de palavras que o compõem.

O lado direito da tela (figura 4) tem a quantidade total de comentários deixados pelos leitores, os ícones para que os leitores compartilhem a história no google+, facebook e twitter³¹, três recomendações escritas por leitores³², a lista de leitores que favoritaram a história em suas contas e a lista de leitores que acompanham a publicação capítulo a capítulo (figura 5) e, por isso, são notificados das atualizações do autor.

³⁰ Há nas comunidades de leitores/autores de *fanfic* um cuidado com relação a reprodução não autorizada das narrativas, por isso, leitores e autores estão sempre em alerta (e alertando) sobre a não ação de copiar ou de se apropriar dos textos dos fãs. Embora a *fanfic* possa ser considerada uma forma de plágio por algumas pessoas, os fãs que as produzem e consomem não veem suas produções dessa forma pela questão de serem trabalhos voluntários e sem fins lucrativos, além de constantemente os autores declararem que suas obras são criadas a partir de outra.

³¹ Esses ícones são parte do canal, isto é, do site, não sendo, portanto, elemento da composição da *fanfiction*.

³² Idem nota 31.

Figura 5 – Página de apresentação das fanfics no Nyah! Fanfiction (parte 2)

Capítulos	
1. Bloody Lips	776 palavras
2. Escola	7.167 palavras
3. Bella X Cullen	3.948 palavras
4. Hã?	2.637 palavras
5. Segredinhos, lutas e segredos	4.283 palavras
6. O sexto sentido de Alice Cullen	3.226 palavras
7. Meses depois...	6.138 palavras
8. Explicando algumas coisas	4.689 palavras
9. Não, significa não! Hoje e sempre!	6.115 palavras
10. Provoações	6.431 palavras
11. Torturamento	8.427 palavras
12. Conversas	6.646 palavras
13. No qual ninguém realmente vence.	5.011 palavras
14. Fontes	7.253 palavras
15. Quando se provoca dois clãs, você sofre	6.824 palavras
16. A primeira e ultima vítima de Jack	5.351 palavras
17. Caixinha de surpresas	6.261 palavras
18. Como se mata um demônio, por favor?	13.253 palavras
19. Reações	9.630 palavras

Fonte: Site Nyah! Fanfiction (2020). Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/86024/Bloody_Lips>. Acesso em: 09 abr. 2020.

É importante frisarmos que a disposição das informações dessa página podem variar de acordo com o site, contudo, elas são sempre disponibilizadas para o leitor. O site Fanfiction.net (ou FF.net), por exemplo, ao contrário do que ocorre no Nyah!, disponibiliza as informações em uma barra superior (figura 6) que acompanha todos os capítulos. Por isso, aparecem de forma mais condensada.

Figura 6 – Informações de apresentação da fic no Fanfiction.net

Books > Twilight

Bloody Lips

By: Mia995

Aqui os Cullen's são um poderoso clã de vampiros que se mudam para uma nova cidade. No novo colegio conhecem Isabella Swan, a típica garota popular da escola. Exceto na parte em que ela esconde um segredo tão macabro quanto o deles...

Rated: Fiction T - Portuguese - Supernatural - Bella, Edward - Chapters: 46 - Words: 547,751 - Reviews: 545 - Favs: 209 - Follows: 126 - Updated: Oct 28, 2013 - Published: Feb 24, 2010 - Status: Complete - id: 5773876

A+ A- A ≡ Tl 0

1. Bloody lips Next >

Fonte: Site Fanfiction.net (2020). Disponível em: <<https://www.fanfiction.net/s/5773876/1/Bloody-Lips>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

A figura 6 mostra as informações disponibilizadas para o leitor no site FF.net, no canto superior esquerdo, há a categoria, ou seja, o gênero no qual o texto matriz se enquadra, se livro (*book*), filme, anime, TV, entre outros; seguido do título do texto matriz (*Twilight Saga*, *Harry*

Potter, Senhor dos Anéis etc.); ainda a esquerda há a foto de capa; ao lado da foto de capa está localizado o título do texto; abaixo o nome do autor e um ícone de carta, o qual possibilita ao leitor enviar uma mensagem privada para o *ficwriter*; na mesma linha do nome do autor a esquerda, há o botão com a opção para o leitor seguir/favoritar a fic; abaixo há uma pequena sinopse; depois são expostas as seguintes informações, *rated*³³ (classificação, isto é, a faixa etária a qual a narrativa se destina), o idioma (uma informação a mais)³⁴, o(s) gênero(s), o *ship* (isto é, o casal central da narrativa, enquanto que, no Nyah!, os autores podem listar quantas personagens quiserem centrais independentemente de serem casais, aqui há espaço apenas para quatro personagens centrais, os quais, normalmente, são casais), a quantidade de capítulos postados, a quantidade de palavras que a história tem, os comentários deixados pelos leitores, o número de pessoas que favoritaram a *fic*, a quantidade de seguidores, a data de atualização, a data de publicação, o status da narrativa (se completa ou em progresso) e o código de cadastro da *fanfic* no site. Além disso, a lista de capítulos aparece em uma caixa localizada na lateral direita logo acima do texto do capítulo.

As figuras 4, 5 e 6 apresentam elementos composicionais da *fanfiction* que a constituem como gênero discursivo. Alguns são semelhantes ao romance e isso pode gerar a especulação de que a *fanfic* é, na verdade, um gênero romanesco. No entanto, apesar de ter peculiaridades herdadas do romance, a *fanfiction* é um gênero que possui características próprias, as quais a tornam diferente. Uma dessas características é ser compartilhada (o que implica não gerar ganhos financeiros) por capítulos, os quais são postados individualmente e com um intervalo de tempo entre eles, uma vez que os *ficwriters* são os detentores do controle sobre o progresso de sua narrativa. Assim, embora haja um comprometimento dos autores para a atualização das *fics*, a frequência dessa pode variar de acordo com a disponibilidade do sujeito autor, de modo que algumas histórias podem ser atualizadas diariamente, semanalmente, mensalmente e algumas chegam a ter um intervalo de vários meses ou anos para a sua conclusão.

³³ O FF.net utiliza a forma de classificação americana, por isso quando o texto: não apresenta restrições de conteúdo, escrito com uma linguagem livre de grosseiras, violência e temas adultos, podendo ser lido por crianças a partir de 5 anos, é classificado como K; apresenta pequeno conteúdo de violência (sem ferimentos graves), uma linguagem com palavras “leves”, mas sem a adição de temas adultos (como abuso de álcool ou outras drogas, estupro, etc.), podendo ser lido por crianças acima de 9 anos, recebe a classificação K+; contém algum teor de violência, uma linguagem com presença de palavras “em menor escala” e a sugestão de temas adultos leves (sem a descrição gráfica dos atos/ações), podendo ser lido por adolescentes a partir de 13 anos, é classificado como T; abarca textos com linguagem, temas e sugestões para adultos não explícitos, também podem trazer alguma sugestão de violência ou de linguagem grosseira (palavras), podendo ser lido por adolescentes maiores de 16 anos, recebe a classificação M; contém descrições detalhadas de interações física de natureza sexual ou violenta, pode conter uma linguagem explícita e temas adultos maduros, voltado para um público adulto, é classificado como MA.

³⁴ Essa é uma informação importante, pois o FF.net é considerado um dos maiores sites de *fanfics* do mundo, possibilitando a postagem de histórias em, pelo menos, 30 idiomas e diversas obras midiáticas (que vão desde textos literários à séries de streaming).

Outrossim, o dialogismo tem papel significativo no processo composicional da *fanfic*, pois sem essa relação, a qual ocorre de forma explícita, o texto resultante não pode ser considerado uma *fanfiction*, uma vez que os enunciados produzidos nesse gênero têm, marcadamente, uma ligação quase simbiótica com o texto antecedente, de forma que a sua compreensão só é possível tendo o conhecimento daquele que o antecede. Isso se dá, principalmente, pelo fato de, ao escreverem as suas narrativas, os *ficwriters*, muitas vezes, não explicam ou explicitam elementos da matriz³⁵, visto que, pressupõem-se a leitura prévia, por parte do leitor, a qual fornece o conhecimento de certas características das personagens, dos espaços ou da trama. Assim, normalmente, na escrita da *fic*, o autor de foca nos aspectos relacionados diretamente ao desenvolvimento de seu enredo.

Atrelado a esse dialogismo, o aviso legal, ou seja, a declaração do *ficwriter* de que seu escrito está ligado a um texto matriz, o qual pertence a um determinado autor ou a uma determinada produtora ou empresa, é também um componente composicional da *fanfic*. Esse aviso também afirma que, embora o universo e/ou personagens não sejam de propriedade intelectual do *ficwriter*, o enredo é e, portanto, não deve ser copiado³⁶. A disposição do aviso legal pode variar de acordo com o site, nos depositórios que fornecem a página de apresentação, ele está inserido nesse espaço (figura 7). Já naqueles que não disponibilizam um espaço para a apresentação, ele é parte das notas de início dos capítulo (figura 8).

³⁵ O autor de *fanfic*, ao escrever o seu texto, pode optar por manter a narrativa com maior ou menor grau de proximidade da matriz. Assim, os textos conhecidos como universo alternativo ou fanon são aqueles nos quais a narrativa foge do universo básico da narrativa matriz. Nesse tipo de texto, o *ficwriter* se apropria das personagens e as insere em um novo universo, por exemplo, o texto que tem a Saga Crepúsculo como matriz pode ou não ter vampiros. Em oposição ao fanon, há as *fanfictions* cujo enredo mantém fidedignidade com o texto matricial, chamadas de canon, as quais respeitam o enredo desenvolvido pelo autor matriz e, por isso, são histórias que, normalmente, tem um maior grau de proximidade com elas. Em ambos os casos, o autor da *fanfic* pode optar por descrever ou não as características temporais, físicas ou espaciais dos ambientes ou das personagens, pois compreende que seus leitores também realizaram a leitura da obra matriz e são capazes de reconhecer esses elementos embora não sejam citados.

³⁶ É importante ter em mente que a questão de plágio, no ambiente de criação de *fanfiction*, não é regido por uma lei, porém os sites estabelecem normas que combatem e desestimulam essa prática, há, nesse sentido, a opção de denúncia, na qual leitores e autores podem informar sobre esse tipo de ocorrência e quem a realiza pode ser bloqueado e ter a história excluída do depositório.

Figura 7 – Aviso legal na página de apresentação da fic

Palavras **160.755**
 Terminada **Sim**
 Categorias [Harry Potter](#)
 Personagens **Alvo Dumbledore, Bellatrix Lestrange, Fenrir Greyback, Harry Potter, Hermione Granger, Lord Voldemort, Remo Lupin, Ronald Weasley, Severo Snape**
 Tags [Harry Potter](#), [Hermione Granger](#), [Severo Snape](#), [Snamione](#), [Ss/hg](#)

18
NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 18 ANOS
 Gêneros: **Ficção, Magia**
 Avisos: **Insinuação de sexo, Linguagem Imprópria, Nudez, Sexo, Tortura**

Aviso legal

Alguns dos personagens encontrados nesta história e/ou universo não me pertencem, mas são de propriedade intelectual de seus respectivos autores. Os eventuais personagens originais desta história são de minha propriedade intelectual. História sem fins lucrativos criada de fã e para fã sem comprometer a obra original.

Lista de Capítulos

Fonte: Site Spirit Fanfics e Histórias (2020). Disponível em: <<https://www.spiritfanfiction.com/historia/sangue-negro-5906202>>. Acesso em: 11 abr. 2020.

Figura 8 – Aviso legal nas notas de início do capítulo

De Repente Papai
 By: [paulinhahalle25](#) ✉
 O mulherengo, irresponsável e bon vivant, Edward Cullen, se vê, subitamente, em uma situação inusitada. Um bebê é deixado em sua porta do tipo: "toma que o filho é teu!" Agora ele vai ter que largar as festas e bebedeiras para aprender a trocar fraldas e canções de ninar. Será que ele conseguirá?
 Rated: Fiction M - Portuguese - Romance/Humor - Bella, Edward - Chapters: 35 - Words: 86,398 - Reviews: 1,114 - Favs: 255 - Follows: 234 - Updated: Apr 7, 2017 - Published: May 13, 2016 - Status: Complete - Id: 11945246

Follow/Fav

A+ A- A ≡ Tl ●

1. De Repente Desesperado ▾ Next >

Notas da Historia:

***Obs.** Os personagens pertencem à tia Steph, mas se fossem meus, há as possibilidades...*

***Obs.** 100% Beward*

***Obs.** Pov. Edward*

***Obs.** Historia para maiores de 18 anos*

***Obs:** Então eu to baseando mais ou menos essa fic em uma serie de TV que eu adoro. BabyDaddy, quem não viu corre pra ver, três solteirões confusos cuidando de um bebê, é hilario, também me baseei em uma fic em ingles muito fofa que li a um tempo, logico que a minha vai ser diferente, em alguns aspectos, mas a ideia básica é a mesma, três homens que não tem nenhuma noção de como cuidar de um bebê, De repente se veem pais.*

De repente Papai

Fonte: Fanfiction.net (2020). Disponível em: <<https://www.fanfiction.net/s/11945246/1/De-Repente-Papai>>. Acesso em: 11 abr. 2020.

Consideramos a caracterização dos espaços e dos personagens como parte composicional da escrita de fã. Os textos *canon's*, nesse sentido, podem ou não trazer uma descrição das personagens e dos espaços que ocorrem. Devido à proximidade que esses textos mantêm com a matriz, não há alterações significativas na constituição básica dos sujeitos e dos lugares, de modo que o *ficwriter* pode apenas nomeá-los, no decorrer da trama e o leitor reconhecerá quem ou o que é o foco da enunciação. A exemplo das *fanfics* de *Crepúsculo*

canon, nas quais não há detalhamento sobre a escola que Isabella e Edward estudam. Contrário a isso, nas *fanfics fanon*, por, normalmente, os atores explorarem elementos específicos das personalidades dos personagens ou por agregar novos a eles, há uma descrição dessas personagens. Quanto aos espaços, comumente, os *ficwriters* também fazem modificações neles. Desse modo, mesmo que a *fanfic* mantenha o casal *canon*, por exemplo, esses são constituídos de forma diferenciada do que ocorre na narrativa matriz.

Além disso, a possibilidade de diálogo entre leitor e autor durante o desenrolar da trama é uma característica intrínseca da narrativa de fã. Esse é um elemento fundamental para a existência da *fanfic* e, por isso, há uma caixa, ao final dos capítulos, destinada exclusivamente para que os leitores façam comentários acerca do texto lido. Percebemos os comentários como a moeda de troca do universo fanfictional. À vista disso, além de ser a forma do *ficwriter* receber feedback sobre a sua narrativa, pode ser usado como um medidor da qualidade dos textos, uma vez que, alguns sites, oferecem filtros de pesquisa cujo um dos critérios é a quantidade de comentários que uma história recebe. Assim, quanto maior for esse número, maior a probabilidade de atrair mais leitores. Não é à toa que esse dado aparece na página de início das *fics*, como um selo de valoração.

Por fim, elencamos a variabilidade de extensão e de quantidade de capítulos como uma característica composicional. Já que a quantidade e o tamanho dos capítulos está diretamente ligado ao tipo de texto que o *ficwriter* se propõem a escrever. Nesse sentido, não há uma quantidade mínima ou máxima de partes que uma narrativa pode conter. Assim, há: *oneshot* ou um tiro as quais, normalmente, têm apenas um ou no máximo com 3 capítulos que podem ser longos ou curtos; *shortfic* ou fic curta com poucos capítulos, normalmente menos de 20, quanto ao tamanho dos capítulos, eles podem ser longos ou curtos; *longfic* ou fic longa com capítulos longos e com várias reviravoltas o que a tornam longas. Com relação as *longs*, é importante apontar que alguns textos podem ultrapassar 200 capítulos. Outra especificidade é que há *fanfictions* com capítulos, extremamente, curtos. Nesses casos, a quantidade de palavras limite varia de site para site, alguns contam como *drabble* uma narrativa com, no máximo, 100 palavras por capítulo, outros admitem o limite de 500 ou 1000 palavras. É relevante apontar, no tocante às narrativas mais longas, que – com muitas reviravoltas, mudanças de ambiente e foco central de desenvolvimento – podem ser divididas em temporadas (também chamadas de fases), as quais são dependentes entre si e adicionam, ao enredo, uma nova gama de reviravoltas. Essas histórias também podem se apresentar em um mesmo conjunto de páginas (figura 9) ou como partes independentes (figura 10).

Figura 9 – Fanfic dividida em fases em um mesmo conjunto de páginas.

12. Capítulo 11 - Racha e Bolo Maneiro	4.672 palavras
13. Capítulo 12 - Jasper se Revela	3.572 palavras
14. Capítulo 13 - Último Capítulo da 1ª Fase	9.060 palavras
15. 2ª Fase: Capítulo 1 - Aula e Maldição	6.399 palavras
16. 2ª Fase: Capítulo 2 - Aula Pré-baile	5.193 palavras
17. 2ª Fase: Capítulo 3 - Um Louco Baile à Fantasia	9.319 palavras
18. 2ª Fase: Capítulo 4 - Transformação de Bella	6.883 palavras
19. 2ª Fase: Capítulo 5 - Meu Frango	7.864 palavras
20. 2ª Fase: Capítulo 6 - O Velório	4.806 palavras
21. 2ª Fase: Capítulo 7 - Última Aula	6.544 palavras
22. 2ª Fase: Capítulo 8 - Presente de Emmett	5.928 palavras
23. 2ª Fase: Capítulo 9 - Grupo de Resgate	5.305 palavras
24. 2ª Fase: Capítulo 10 - Strip Poker	7.361 palavras
25. 2ª Fase: Capítulo 11 - Declarando-se	7.923 palavras
26. 3ª Fase: Capítulo 1 - É Veneza, Baby!	5.060 palavras
27. 3ª Fase: Capítulo 2 - Ônibus do Terror	5.513 palavras
28. 3ª Fase: Capítulo 3 - Sr. e Sra. Perry	6.927 palavras
29. 3ª Fase: Capítulo 4 - Dia dos Namorados	7.850 palavras


Fonte: Nyah! Fanfiction (2020). Disponível em:
https://fanfiction.com.br/historia/23691/Bella_Problema_X_Edward_Solucao. Acesso em: 11 abr. 2020.

Figura 10 – Fanfic dividida em temporadas separadas.

🔥 Spirit

Sangue Negro (Segunda temporada)

escrita por Biiimiranda



Em andamento
 Capítulos **14**
 Palavras **27.018**
 Atualizada em 08/03/2018 23:50


Idioma **Português**
 Categorias **Harry Potter**
 Gêneros **Ficção, Literatura Erótica, Magia, Saga**

Após ter a memória alterada para esquecer Snape, Hermione Granger oferece sua lealdade a Voldemort e se une aos Comensais da Morte. Entretanto, Severo Snape recebe de Dumbledore a árdua tarefa de se passar por aluno para fugir do domínio da Lorde das Trevas e tentar se reaproximar da Hermione para salvá-la de si. Com a ajuda de Draco

18
👍 347 📖 359
Exibir sinopse completa

Sangue Negro

escrita por Biiimiranda



Terminada
 Capítulos **48**
 Palavras **160.755**
 Atualizada em 31/01/2017 08:33

Idioma **Português**
 Categorias **Harry Potter**
 Gêneros **Ficção, Magia**

Fonte: Spirit Fanfics e Histórias (2020). Disponível em:
<https://www.spiritfanfiction.com/perfil/biiimiranda/historias>. Acesso em: 11 abr. 2020.

É importante apontar que há uma relação intrínseca entre composição e conteúdo. De modo que, a escolha do gênero é feita a partir do conteúdo que o autor almeja vincular sua produção discursiva, isto é, do propósito que o sujeito tem ao produzir o seu texto. Nesse sentido, o conteúdo temático revela a função social do enunciado. Por isso, podemos considerar, como parte do conteúdo temático da *fanfiction*, a representação da visão axiológica do *ficwriter*, uma vez que essa é transportada para o interior do texto, presentificando-se nas valorações e nas ações realizadas pelas personagens no decorrer da trama.

Assim, em termos de conteúdo, a *fanfic* não se fecha e pode abordar as mais diversas problemáticas sociais, como gênero, sexualidade, identidade, traição, vícios, entre outras. O ponto de partida para a construção desse gênero é um sujeito leitor que, ao estabelecer uma relação de amorosidade com uma narrativa matriz, apropria-se dos aspectos basilares dessa matriz – sejam os personagens, o universo ou o enredo –, a fim de desenvolver uma nova narrativa na qual expresse seus pensamentos, anseios e aspirações. Com esse intuito, compartilha com outros sujeitos fãs o resultado final (que não pode ser entendido como o produto acabado, mas uma ideia concreta) dessa construção. A professora Maria Lúcia Vargas explica que

Os autores de fanfictions dedicam-se a escrevê-las em virtude de terem desenvolvido laços afetivos tão fortes com o original, que não lhes basta consumir o material que lhes é disponibilizado, passa a haver a necessidade de interagir, interferir naquele universo ficcional, de deixar sua marca de autoria. (VARGAS, 2015, p. 21-22).

Deixar sua marca de autoria, desenvolver sua criatividade e a possibilidade de brincar de “massinha de modelar” com o universo, as personagens e o enredo de um texto matriz são algumas das motivações para os leitores realizarem suas práticas. Com isso, “os fãs que recriam o objeto de sua admiração estão, ainda que não percebam, rejeitando a ideia de uma única e definitiva versão dele, produzida, autorizada e regulada pela indústria do entretenimento” (VARGAS, 2015, p. 68). O *ficwriter*, nesse contexto, explora as possibilidades, as brechas, as personagens e os aspectos que não receberam tanto foco, e/ou as cenas que poderiam ser ampliadas.

Nesse processo, os fãs autores desenvolvem abordagens que lhes possibilitam subverter as narrativas matrizes e inserirem suas marcas de autoria nos textos resultantes. Jenkins (2015) elenca 10 abordagens³⁷, as quais, segundo ele, são utilizadas pelos fãs para realizarem subversão nas matrizes. Consideramos que essas abordagens tornam-se parte do conteúdo temático do

³⁷ É importante pontuar que, na escrita do texto, o *ficwriter* pode fazer uso de mais de uma abordagem.

gênero, pois são realizadas devido ao objetivo que os fãs têm ao modelarem os seus textos. Percebemos, contudo, que, por serem amplas, essas abordagens podem ser subdivididas e que mais de uma delas pode ser parte da construção das *fanfics*. Abaixo, apresentamos as elencadas pelo autor e suas subdivisões.

1. A recontextualização ocorre quando os leitores escrevem seus textos para preencherem lacunas ou tecerem explicações extras sobre cenas, cenários e fatos ocorridos na matriz ou em uma outra *fanfic*. Há alguns tipos de recontextualização, as quais são:
 - a. A *side story* ou história secundária, normalmente, só tem um capítulo (chamado de *oneshot*) e é escrita para explicar um fato ocorrido em outra *fanfic*, mas que não se encaixa no desenvolvimento da narrativa, por isso, é postada separadamente como um bônus.
 - b. O *subtext* ou subtexto explora situações que ficam subentendidas na narrativa matriz, como o relacionamento entre Dumbledore e Grindelwald em Harry Potter.
 - c. O *Headcanon* (é uma gíria dos fãs e não possui tradução) explica algo que fica em aberto no canon, comumente, uma pergunta a qual se estrutura como uma teoria debatida na *fic*. É importante frisar que essa questão em aberto, necessariamente, não precisa existir na matriz.
2. A dilatação da linha temporal dá-se quando os fãs escrevem *fic*s para narrar fatos anteriores ou após a cronologia do texto matriz. Essa questão temporal também se apresenta de outras formas, como:
 - a. O tipo *TWT* (*Time? What time?*) ou Tempo? Que tempo? É um tipo de *fanfic* que não se preocupa com uma linha temporal, ou seja, não há um tempo cronológico marcado. A narrativa tanto apresenta situações passadas como presentes, revezando nesse movimento de forma sucessiva, embora há a marcação de momentos como *flash back* para marcar a volta ao passado.
3. A refocalização advém do desejo dos *ficwriters* de tornar personagens centrais aquelas que, no texto matriz, são secundárias ou que têm pouco destaque.
4. O realinhamento moral acontece com inversão e/ou o questionamento das questões morais centrais que sustentam o texto matriz, conforme Jenkins (2015) aponta, essa pode ser uma forma “extrema” de focalização, já que, nessa categoria, os fãs tendem a inverter os papéis de mocinhos e bandidos, de vilões e heróis.
5. A variação de gênero ocorre quando o leitor utiliza “tradições de gênero alternativas” para realizar sua leitura do texto matriz, tendo, normalmente, como foco os momentos

definidores dos “relacionamento[s] das personagens em vez de usar esses momentos como p[lanos] de fundo ou motivação para a trama dominante” (JENKINS, 2015, p. 175).

6. Os *cross overs* caracterizam-se pela diluição ou clareamento dos limites dos textos matrizes e dos gêneros literários em que são escritos. Pode também ser uma mescla ou o encontro de universos e de personagens de diferentes matrizes que podem ser deslocados entre diferentes gêneros literários e narrativas.
7. O deslocamento de personagens ocorre quando há uma mudança em quase todos os elementos do contexto da personagem e o posterior, encaixe dessa personagem em um contexto histórico e/ou social diferente. Essa abordagem pode se apresentar na forma de:
 - a. O *OOO (Out Of Character)* ou fora das características ocorre quando o *ficwriter* constrói a personalidade ou o comportamento da personagem diferente de como é na obra matriz.
8. A personalização realiza-se quando os *ficwriters* constroem seus textos inserindo como base suas experiências, a fim de minimizarem as diferenças entre a vida real e a literária. Embora, partindo da perspectiva teórica que adotamos, compreendemos que todas as *fanfics* são construídas a partir do horizonte axiológico do autor, essa abordagem tem relação com alguns tipos que deslocam as personagens do universo da narrativa matriz para um outro, como em:
 - a. O Universo Alternativo (UA) ocorre quando as personagens são deslocadas de seu universo para o “mundo real ou para um universo diferente do da narrativa matriz.
9. O reforço emocional decorre da *fic* ser escrita de forma a enfatizar ou a focar momentos críticos e de alta carga emocional, nos quais as questões psicológicas assumem um papel focal de importância ou definidoras nas narrativas de fãs. Essas são narrativas que têm uma alta carga emocional, elas podem ocorrer nos seguintes tipos:
 - a. A *Angst* ou Angústia ocorre quando a *fanfic* tem um foco em situações de tristeza psicológicas.
 - b. A *Darkfic* ou *fic* sombria recebe essa nomenclatura por ser construída com abundância de cenas depressivas, com atmosferas sombrias e situações angustiantes.
 - c. A *DeathFic* ou mortefic é nomeada dessa forma porque a personagem principal (ou mais de uma) morre.

- d. O Drama apresenta uma carga de cenas dramáticas, com várias tragédias, e foco na exposição dos sentimentos das personagens. É uma narrativa com muito foco no psicológico dos personagens, as ações são relegadas a segundo plano.
 - e. A Tragédia tem uma relação muito forte com o conflito entre a personagem central e um poder maior que interfere diretamente com a vida da personagem central. Por isso, os sentimentos da personagem principal são expressos de forma dramática, transformando situações ocorridas em verdadeiras tragédias. A morte é um recurso utilizado pelo *ficwriter* para promover o teor trágico na narrativa.
 - f. A *Mary Sue* é um tipo de *fanfic* com alto grau de doçura, ou seja, uma história doce sem uma carga emocional negativa forte, embora possa contar cenas melodramáticas ou apelativas. Normalmente, retratam personagens perfeitas e idealizadas as quais alcançam todos os objetivos que se propõem sem dificuldades.
 - g. A *Fluffy* ou fofinha é uma narrativa extremamente doce (açucarada). As personagens são muito carinhosas, por isso, ser chamada de açucarada, o nível de carinho pode até ultrapassar o que, normalmente, é apresentado em romances.
10. A erotização resulta dos *ficwriters* explorarem o potencial erótico dos textos ou das personagens aspecto que, comumente, não se presentifica no texto matriz. Nesse sentido, não apenas há narrativas construídas com conteúdo sexual, mas as questões que envolvem a sexualidade das personagens também são abordadas nesses textos. Assim, elas se diferenciam pela importância e foco dado a esse conteúdo no decorrer do texto e no tipo de relacionamento que as personagens estabelecem se homo ou heterossexuais, assim elas podem ser do tipo³⁸:
- a. *Ecchi* é um tipo de narrativa que tem cenas consideradas leves, normalmente, com apenas insinuações e sem descrições.
 - b. *Shonen-ai* ou primeiro amor menino é uma narrativa que retrata relações românticas mais leves entre homens. Nesse tipo de texto não há cenas sexuais, no máximo, as personagens trocam beijos.
 - c. *Shoujo-ai* ou primeiro amor menina é semelhante ao *shonen-ai*, no entanto, aqui o relacionamento é entre mulheres.
 - d. *Yaoi* é uma *fanfiction* na qual as cenas de romance envolvem dois personagens masculinos. Nesse tipo de narrativa, o romance tem maior foco que o sexo, por

³⁸ É importante apontar que algumas *fanfictions* com caráter sexual recebem nomeação em japonês, como a *Shoujo-ai* e a *Yuri*, enquanto outras recebem em inglês, por exemplo, a *Slash* e a *Lime*.

isso, esse pode aparecer de forma inicial, mas nada explícito.

- e. *Yuri*, assim como o *yaoi*, retrata um romance entre personagens do mesmo sexo, no entanto, aqui são personagens femininos.
- f. *Slash* ou barra é uma narrativa na qual o foco central é a relação amorosa entre dois homens.
- g. *Femslash* ou barra feminina é o equivalente feminino do *slash*.
- h. *Citrus* é uma *fanfic* que retrata um romance adulto, contudo pode ou não conter cenas de sexo.
- i. *Lime* ou lima é a nomenclatura para história que contém cenas de sexo implícitas, tanto entre casais hétero, quanto homossexuais. Por serem, apenas implícitas são, comumente, classificadas para maiores de 16 anos.
- j. *Hentai* é uma *fic* que retrata cenas explícitas, com descrições vividas e detalhadas, de sexo entre casais héteros. Dessa forma, são classificadas para maiores de 18 anos.
- k. *Lemon* ou limão é uma *fanfic* que contém cenas explícitas, com descrições vividas e detalhadas, de sexo entre homens. Deve ser classificada da mesma forma que o *hentai*. É interessante que, em alguns grupos de leitores/autores brasileiros, usa-se essa nomeação para sexo explícito entre casais hétero também.
- l. *Orange* ou laranja é a contraparte feminina do *lemon*.
- m. *MPREG (Male Pregnant)* ou gravidez masculina ocorre quando os personagens do sexo masculino podem engravidar.
- n. *G!P (Girls with Penis)* ou garota com pênis (também chamado de intersexualidade) é um tipo de *fanfic* na qual uma ou mais personagem do sexo feminino têm o órgão masculino. No entanto, essa nomenclatura também pode indicar que na narrativa há um personagem intersexo sem distinção do sexo.
- o. *Genderbend/Genderflip/Genderswap* esses termos, da língua inglesa, indicam troca de gêneros, nas narrativas que incluem personagens com essa característica, o *ficwriter* cria uma personagem do sexo oposto para um personagem que já existe. Por exemplo, *Deadpool* e *LadyPool*.
- p. *A Plot? What Plot? (PWP)* (Enredo? Qual Enredo?), a qual também é conhecida como *Porn Without Plot* (Pornô Sem Enredo), é um tipo de *fic* que, como o título já fala, não tem muito enredo, a prioridade nesse tipo de narrativa é o sexo. Normalmente, são histórias confusas e sem sentido, com personagens que podem

ser construídas totalmente destoantes de suas características no texto matriz. Essas narrativas também se enquadram no tipo Time? What Time? (TWT) (Tempo? Que Tempo?), já que o foco é a relação sexual e não há um contexto lógico ou roteiro para a ocorrência dos eventos, o tempo também não tem importância nessas construções.

Além das dez abordagens discutidas por Jenkins (2015), percebemos que as *fanfics* podem ainda ter, como escopo basilar, uma música. Nesse caso, ela é chamada de *Songfic* (música *fic*), a qual ocorre quando o autor escolhe a letra de uma música para acompanhar a narrativa ou tem uma música como ponto focal para o desenvolvimento da trama.

Consideramos essas abordagens como parte do conteúdo temático do gênero *fanfiction*, pois elas são definidoras tanto para a composição quanto para o estilo empregado na construção dos textos. Nesse sentido, Bakhtin (2016, p. 17) explica que “todo estilo está indissolúvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso”. A partir dessa perspectiva, compreendemos que todo gênero comporta um estilo próprio que o caracteriza e o diferencia dos demais, esse, nessa perspectiva, é chamado de estilo funcional, pois tem um certo “engessamento”, uma vez que resguarda as marcas identificadoras de cada gênero³⁹. No entanto, os sujeitos também imprimem, em seus textos, seu estilo individual de escrita, o qual é uma marca da autoria de cada autor. Dito isso, entendemos, com base em Bakhtin, que o estilo “é sempre condicionado pelas sanções do princípio de comunicabilidade social”, isto é, pelas normas sociais vigentes sobre a escrita, as quais exigem “enunciados tipificados e dispostos em uma normalização maleável, de acordo com as necessidades sociocomunicativas dos interlocutores e das situações enunciativas” (PALHANO, 2011, p. 44).

Contudo, lembrando o conceito de gênero, elencado por Bakhtin (2016), percebemos que há uma relativa estabilidade nesses enunciados. Os gêneros literários, por exemplo, permitem uma maior interferência da linguagem própria dos sujeitos que as escrevem e, de certa forma, dos leitores. Característica que propicia um maior grau de proximidade entre texto e leitor. Além disso, essa relativa estabilidade no estilo desse gênero também impacta em mudanças significativas na linguagem empregada pelos escritores. Ora, se a linguagem não é algo estático, os textos que dela se utilizam devem acompanhar a sua mutabilidade, dado a sua estreita relação com o mundo real.

O estilo é a característica que resguarda e evidencia visões, compreensões, ideologias, perspectivas, pensamentos, aspectos históricos, sociais e culturais que os autores transmitem

³⁹ O estilo funcional, normalmente, não permite aos sujeitos inserirem nos textos suas marcas de autoria, principalmente, nos gêneros ligados à escrita de documentos oficiais, como ofícios, memorandos e etc.

por meio de sua escrita. Dessa forma, é por intermédio da linguagem empregada no texto que podemos depreender as valorações que o autor busca imprimir em seus textos. Nesse sentido, o estilo, ao mesmo tempo em que diz respeito aos elementos linguísticos (morfológicos, lexicais, sintáticos e fonéticos) empregados pelos sujeitos na construção de seus textos, abarca as camadas de sentido que emergem na enunciação. Em outras palavras, é, no estilo, que emergem as posições axiológicas de um determinado grupo social.

Há uma certa complexidade na identificação do estilo da *fanfic*, em virtude de ser um gênero produzido por diferentes sujeitos, os quais podem ou não ter domínio sobre a linguagem, além de serem de diferentes faixas etárias. A produção de *fanfiction* marcadamente ocorre nos *fandons*, espaços que permitem aos sujeitos interagirem de forma anônimo ou utilizarem novas identidades criadas exclusivamente para a participação desses espaços. Assim, dados como idade, sexo ou raça permanecem omitidos entre os participantes e para os observadores externos. Outrossim, embora exista o papel do beta (leitor responsável por realizar revisões linguísticas e de conteúdo), não são todos os textos que passam por revisão.

O *ficwriter*, no entanto, conhece o seu público, uma vez que também assume a posição de leitor, e, por isso, pode utilizar a linguagem de forma eficaz, a fim de construir uma proximidade com esse público. Essa possibilidade é uma herança que a *fanfic* guarda do romance, a capacidade de adequar a linguagem aos sujeitos leitores. Dessa maneira, a escrita de fã tem uma informalidade linguística, o que não quer dizer que os autores não respeitem as normas cultas da linguagem. O que ocorre é a possibilidade de flexibilização no uso dessas normas, por meio de escolhas que, normalmente, são próprias do vocábulo dos autores e leitores. Por exemplo, alguns textos apresentam o uso de gírias ou léxicos que caracterizam determinado *fandon*. Ademais, também é comum a citação de artistas famosos, como Katy Perry ou Orlando Bloom, de histórias de ficção, como *Harry Potter* ou *Os Vingadores*, de músicas ou trechos delas, de Bandas de vários estilos, como AC/DC ou Maroon 5, de filmes, como *O Diário de uma Paixão* ou *Procurando Nemo*, e de programas de TV, como Oprah. Da mesma forma, frequentemente há a descrição de lugares conhecidos pelos autores ou que desejam conhecer.

Com relação à linguagem da *fanfiction*, tomamos como empréstimo as palavras do pesquisador Juan dos Santos Silva (2020) ao falar do gênero *Young Adult* (YA). O pesquisador discorre sobre a forma como esse tempo líquido, mediado pelos meios de comunicação em massa, possibilitam mudanças mais rápidas no estilo do gênero. Esse processo também ocorre na *fanfic* de maneira análoga ao YA, uma vez que é um gênero realizado em meio virtual, sendo constituído de forma híbrida com heranças dos gêneros midiáticos e literários. De forma que o espaço em que ocorre propicia uma maior velocidade na apropriação de novos elementos de

linguagem. De acordo com Silva, a linguagem

é oxigenada de uma forma muito pungente à medida que os meios de comunicação e interação tão avançados da modernidade líquida favorecem uma riqueza linguística e uma variedade de formas de se comunicar que nunca foram visíveis na história da humanidade, fazendo com que se mutem, também, as formas de se contar histórias. (SILVA, 2020, p. 112).

E, assim, o estilo da *fanfic* é constituído por uma linguagem atrativa aos seus leitores. Essa linguagem admite aos *ficwriters* discutirem sobre temáticas próximas dos leitores, como sexualidade, preconceito, vícios, problemas familiares, cotidiano escolar, violência, entre muitas outras.

Outro aspecto importante da escritura de *fanfic* é que, por ser uma escrita realizada em ambiente virtual, utiliza-se das ferramentas dispostas nesses ambientes para as construções dos textos. Tal fato decorre de ser construída na forma de hipertexto, o qual, segundo Pierry Levy (1999, p. 27), são textos “[...] em formato digital, configurável e fluido. Ele é composto por blocos elementares ligados por links que podem ser explorados em tempo real na tela. A noção de hiperdocumento generaliza, para todas as categorias de signos (imagens, animações, sons etc.), o princípio da mensagem em rede móvel que caracteriza o hipertexto.”. O hipertexto permite que um único documento seja construído a partir da junção de textos sonoros, visuais e verbais, já que são estruturados de forma a admitir linguagens diferentes (LEVY, 1999). Com base em Roxane Rojo (2012, p. 18), podemos afirmar que a *fanfiction* é um texto multimodal ou multissemiótico, uma vez que, no processo de escrita, os *ficwriters* podem inserir uma “multiplicidade de linguagens, modos ou semioses” que impregnam e constroem um sentido no enunciado. A multimodalidade, nesse tipo de texto, permite a introdução de elementos de outros gêneros que circulam no meio digital, tal como as mensagens de *Whatsapp* ou do *Messenger* e postagens do *Facebook* ou do *Twitter*. Assim, a linguagem utilizada é menos rígida e comportando siglas, reduções de palavras e o uso de imagens (*emoticons*, *memes* e afins) como parte integrante do texto.

Essa possibilidade estabelece uma maior verossimilhança entre as ações narradas e o cotidiano dos leitores. Aspecto importante, haja vista, o fã busca a *fanfiction* não apenas por ser um meio de continuar tendo contato com o texto e os personagens que sentem carinho. A busca pela leitura desse tipo de texto ocorre, também, pela necessidade de ver os personagens queridos vivenciando situações e experimentando emoções reais. Fato que cria um vínculo de identificação para o leitor. Por isso, as categorias são elementos constituintes do gênero. Elas são o meio pelo qual o leitor identifica os textos que se encaixam nas emoções/situações que

quer ler.

Outrossim, as narrativas de fãs, além das formas habituais de narração (narrador observador, em primeira pessoa etc.), tem uma especificidade que é a alternância entre personagens que contam a história. Essa alternância é chamada de Ponto de Vista (POV). Um mesmo capítulo pode ter diversas trocas de POV e não apenas os personagens centrais podem narrá-lo. Dessa forma, algumas *fanfics*, dependendo do tamanho do capítulo, pode ter diversas modificações de pontos de vista os quais contam uma mesma cena ou cenas específicas que o compõem. A troca de narrador, além da identificação do POV, normalmente, implica em mudanças, as vezes sutis, na linguagem empregada. O *ficwriter* tende a adequar a linguagem para cada personagem que conta a história.

Essas possibilidades estilísticas são responsáveis pela atratividade da *fanfiction*, haja vista a linguagem falada, pelos personagens, é a mesma ou é semelhante a dos leitores. Assim, o leitor pode se sentir representado, pode se sentir parte integrante daquele universo ficcional, pois ele utiliza a sua linguagem, as situações que lhe são caras, os espaços que pode reconhecer (por serem parte de suas vidas reais, virtuais ou literárias) e o tempo em que as histórias ocorrem, comumente, é o mesmo que ele vivem. Fãs de *Crepúsculo*, por exemplo, podem se deparar com textos que deslocam os personagens da chuvosa cidade de Forks, Washington (EUA), para o Rio Grande do Sul, São Paulo, Nova York ou uma universidade em qualquer parte do mundo. Além disso, fatos contemporâneos aos leitores podem se presentificar no texto, já que estamos falando de textos escritos quase em tempo real, o *ficwriter*, normalmente, posta os capítulos imediatamente após escrevê-los, de forma que situações ocorridas no mundo real podem ser transpostas para o texto. Assim, as vivências desses personagens, nesses espaços e tempos, criam uma simetria entre a história narrada e os leitores.

Por fim, retomando a questão do estilo funcional, é importante apontarmos que os fãs autores tendem a reproduzir o estilo dos autores das obras matrizes ou dos gêneros literários que essas matrizes fazem parte. Desse modo, há a prevalência de narrativas em primeira pessoa, com cenas descritivas e recheadas de diálogos, normalmente, as *fanfics* são contadas no tempo presente ou pretérito perfeito do indicativo. Em termos de ficção de fãs, no entanto, esses aspectos não podem ser fixados, pela riqueza de *fandons* e de sujeitos que as escrevem. Haja vistas, em sites internacionais, como o Fanfiction.net, serem encontradas histórias escritas em mais de 30 línguas, ligadas a uma infinidade de *fandons* os quais não são apenas originados de textos literários mas também cinematográficos, televisivos, da vida real, de canais de *Streaming*, entre tantos outros textos que circulam pelas mídias.

Em síntese, a *fanfiction* é um gênero do discurso produzido por sujeitos nas

comunidades de fãs, os quais mobilizam um repertório linguístico para realizarem subversões em textos matrizes, a fim de deixarem suas marcas de autoria nessas produções escritas. Além disso, é um gênero que, na contemporaneidade tecnológica, realiza-se, predominantemente, em ambiente virtual, por meio de hipertextos.

Notas de fim: nesta temporada, discutimos acerca da *fanfiction*, as questões de leitura e leitores, a historicidade do gênero e a forma como os *ficwriters* constroem seus textos. Para isso, partimos das discussões elencadas por Chartier e Certeau sobre a prática leitora. Em seguida, buscamos construir um quadro histórico acerca da formação do gênero. Por fim, focamos na forma como os fãs criam seus textos e se relacionam com eles.

2º TEMPORADA – FEMINISMO E AS LUTAS FEMININAS

O principal motivo para a escolha de *Bloody Lips* como objeto de estudo foi a caracterização das personagens femininas. As fêmeas dessa narrativa são criaturas determinadas e corajosas que não perdem sua sensibilidade, mas que não deixam de ser fortes por tê-la. Estão em pé de igualdade com seus machos e não são submissas a eles. São as articuladoras e as responsáveis pelo desenvolvimento da trama. Não se encaixam no papel de mocinhas ou de vilãs. São, ao mesmo tempo, uma e outra. Elas subvertem as normas, as criam e as questionam. São constituídas, essencialmente, em um contexto sócio-histórico o qual é refratado em suas ações no desenvolvimento da narrativa.

Assim, para que possamos compreender como são constituídas, necessitamos estar munidas de conhecimento acerca de como a sociedade valora essa fêmea. A partir de uma perspectiva marxista do materialismo histórico, elencaremos os principais conceitos relacionados aos discursos monológicos, os quais intentam manter uma imagem homogeneizada, na sociedade, sobre o feminino. Com esse objetivo, nesta temporada intitulada *Feminismo e as lutas femininas*, discutiremos os aspectos históricos e sociais que sustentam os discursos acerca da mulher na sociedade.

Capítulo 1. Mulher: um signo (im)pertinente

O signo [...] sendo um fenômeno de ordem simbólica e do mundo externo é sempre dotado de uma corporeidade de diferentes ordens que inscreve o social e o ideológico em seu interior. E é justamente esta corporeidade múltipla – da língua e do mundo – que irá determinar suas formas de objetivação. (BUBNOVA, 2013, p. 57).

As palavras de Tatiana Bubnova (2013) ilustram nossa concepção acerca das construções de feminino e de masculino como produtos de construções históricas, sociais e ideológicas que instituem sentidos sobre os sujeitos e universalizam um conjunto de normas comportamentais a serem seguidas socialmente. Feminino e masculino tornam-se signos ideológicos, haja vista reunirem internamente valores sociais que perpassam o processo histórico e por ele são construídos e validados. Esse valor sócio-cultural remete a um conjunto normativo de comportamentos a serem seguidos pelos indivíduos, daí originam-se discursos que objetivam restringir e moldar suas subjetividades.

Segundo Heleieth Saffioti (1987)⁴⁰, a construção dos papéis de feminino e de masculino se dá para atender as demandas do modelo de sociedade capitalista, patriarcal e racista. Nesse contexto, o ser mulher é valorado de acordo com o grau de proximidade e de afastamento que suas ações refletem e/ou refratam os padrões sociais atribuídos a ele. Com a finalidade de fixar esses padrões, todo o aparato cultural é mobilizado para disseminar discursos que difundem conceitos ideológicos, instituindo formas de validá-lo. Para isso, a história, a ciência, a religião e o senso comum são usados como formas ilustrativas e comprovadoras.

O primeiro passo para a universalização desses padrões é naturalizá-los. O processo de naturalização é, conforme informa Saffioti (1987), a forma mais rápida e simples para legitimar a dominação masculina, uma vez que estabiliza verdades criadas arbitrariamente. Nesse sentido, transformam-se normas criadas socialmente (sem conexão com leis naturais) em verdades únicas e naturais. Como aquilo que é tido como natural não pode ser contradito ou contrariado, deve-se apenas ser acatado e aceito. Como exemplo dessa naturalização, temos a atribuição do espaço e dos serviços domésticos à mulher.

Conforme explica Michelle Perrot *et. al.* (2001, p. 12), “as tarefas domésticas jamais são mistas. Os gestos em torno da água, do fogo e do preparo dos alimentos são gestos femininos que os homens não podem praticar sem que haja uma desvalorização”. Desse modo, essas são tarefas tradicionalmente realizadas por mulheres, já que os homens não procuram, seja de forma material ou simbólica, realizá-las (PERROT *et. al.*, 2001). Assim, uma identidade básica agregada ao signo mulher é a de responsável pela casa e pelos filhos, sendo ela mantida por essa carga valorativa que tem (SAFFIOTI, 1987). Nesse sentido, a sociedade cristaliza discursos como: “mãe, rainha do lar” e “lugar de mulher é na cozinha”. Esses enunciados naturalizam a posição social feminina sempre a relacionando aos espaços domésticos.

Comumente, a biologia feminina é utilizada como forma de introjetar, na sociedade, discursos que demarcam uma posição inferiorizada para a mulher. Nesse contexto, Saffioti (1987) explica que o fato de a mulher ter um aparato biológico, o qual lhe permite gerar uma nova vida, é usado como argumento para estabelecer a posição de cuidadora à mulher. Assim, tendo como base esse ideal, naturaliza-se o papel da mulher como a responsável pelos afazeres domésticos, incluindo a socialização dos filhos, isto é, o cuidado e os ensinamentos básicos para que esses jovens sujeitos possam viver na sociedade. A partir desse pensamento,

⁴⁰ A opção por utilizar o texto de Heleieth Saffioti se deu, principalmente, por ela ser uma autora nacional e precursora do debate feminista no país. Outrossim, a pesquisadora apresenta de forma didática os principais argumentos que sustentam e mantêm a ideologia da sociedade capitalista-patriarcal no tocante aos papéis sociais impostos e assumidos por mulheres e homens.

percebemos que há uma equiparação entre o processo de reprodução, comum aos animais e assim tido como natural (que advém da natureza) e a designação de espaços para a atuação das mulheres. Nessa perspectiva, embora a mulher trabalhe fora do lar e contribua com as despesas da casa, ela ainda é a responsável pelos afazeres domésticos e pela preparação dos filhos para a vida e sua contribuição é vista como um complemento à renda do homem ou, na falta deste, para garantir seu sustento e o dos filhos, tornando-a uma colaboradora (uma auxiliar do macho). Esse papel é reforçado pelo discurso religioso, o qual atrela a criação da mulher à preocupação divina com o homem. Segundo o texto bíblico (o livro do Gêneses no capítulo 2), Deus criou a mulher, pois não considerava bom que o homem estivesse sozinho, necessitando de uma companheira que fosse, ao mesmo tempo, uma auxiliadora adequada, a qual tinha como papel ser um complemento do masculino e, portanto, subordinada a ele.

Outro argumento é a ideia da inferioridade física da mulher. Esse fator institui a “fraqueza” como um fator de submissão da mulher ao homem. Entretanto, de acordo com Saffioti (1987), essa ideologia não mais se sustenta, haja vista as revoluções tecnológicas terem criado maquinários capazes de realizarem os trabalhos mais pesados. Além disso, é conhecido que, no decorrer da história humana, as mulheres das classes dominadas necessitaram realizar trabalhos nos quais tinham de utilizar a força física para conseguirem realizar suas funções. A exemplo disso, as mulheres escravizadas que trabalhavam na lavoura, tinham de pegar peso tanto quanto os machos. Nesse sentido, Saffioti (1987, p. 12) aponta que, apesar das diferenças biológicas entre homens e mulheres, é cientificamente comprovado que a mulher tem “uma maior resistência”.

A história nos mostra que as mulheres podem e já exerceram diversas funções sociais tidas como masculinas. Em tempos de guerra, por exemplo, enquanto os homens saem para os campos de batalha e se afastam por meses ou anos, são as mulheres que assumem as funções antes realizadas por eles. Outrossim, a mulher participa cada vez mais dos esforços de guerra, tornando-se, inclusive, comandante de tropas masculinas (SAFFIOTI, 1987). Ilustrando, mais uma vez, a imprecisão da ideologia da inferioridade feminina devido a sua menor força física. No entanto, esse mito é importante para a manutenção do capitalismo, uma vez que facilita a imposição e a aceitação de uma remuneração mais baixa por parte da força de trabalho feminina.

Além disso, persiste, ainda, o discurso de que as mulheres são menos inteligentes do que os homens. Contudo, de acordo com Saffioti (1987), para a ciência, a inteligência é um potencial que pode ser desenvolvido dependendo dos estímulos externos recebidos pelos sujeitos. Com base nessa premissa, pessoas que recebem mais estímulos, em consequência, têm uma maior probabilidade de desenvolver essa potencialidade. Nesse contexto,

convencionalmente, aos homens, são destinados aos espaços públicos tendo, dessa forma, um maior contato com diferentes estímulos e, conseqüentemente, possuem maior possibilidade de desenvolver suas capacidades. Contrário a isso, as mulheres são destinadas aos espaços domésticos e, portanto, privadas dos estímulos externos a esse ambiente, desse modo tendo menor probabilidade de receber os estímulos necessários para desenvolver suas potencialidades.

Nega-se, desse modo, o direito da mulher desenvolver e reconhecer suas potencialidades e, assim, romper com o sistema tradicionalista que lhe determina uma posição submissa ao homem. Saffioti (1987, p. 15) assegura que

a igualdade de oportunidades pressupõe a partilha de responsabilidades por homens e mulheres, em qualquer campo de atividade, ai incluso o espaço doméstico. Não se trata de ensinar os homens a auxiliarem a mulher no cuidado com os filhos e a casa, pois sempre que a atividade de alguém se configurar como ajuda, a responsabilidade é do outro. Trata-se de partilhar a vida doméstica, assim como o lazer e as atividades garantidoras do sustento da família. Nada mais injusto do que tentar disfarçar a dominação dos homens sobre as mulheres através da "ajuda" que os primeiros podem oferecer as últimas.

Nesse contexto, não é interessante para os homens realizarem tarefas atribuídas ao feminino, haja vista a valoração negativa que esses indivíduos recebem no meio social. Há uma disparidade até mesmo quando ocorre uma colaboração entre feminino e masculino, uma vez que os trabalhos realizados pelos homens têm uma maior importância. De outra forma, os trabalhos efetivados pelas mulheres são sempre vistos com menor importância. Essa assimetria decorre da hierarquia que institui a posição do masculino superior ao feminino. Assim, conforme explica Perrot *et. al.* (2001), embora homens e mulheres possam compartilhar um trabalho braçal, como a lida no campo, normalmente, são destinadas à fêmea funções com menor visibilidade, como a extração das ervas daninhas e a colheita, trabalhos vistos como subalternos e inferiores. Em contraponto, os machos são responsáveis por arar e semear a terra, trabalhos valorados como dignos, nobres e que necessita de força para serem realizados.

Outro aspecto que, constantemente, é atribuído a mulher como uma fraqueza é a sua sensibilidade. Mulheres sensíveis são seres irracionais que agem de forma impulsiva. Por isso, cabe aos homens, seres racionais, contê-las. A questão central não é apenas a submissão da mulher, mas também do homem que é proibido ou melhor coibido de assumir (ou demonstrar) sua sensibilidade, mantendo reprimida suas emoções. Quando pensamos nos impactos que essa repressão tem sobre homens artistas que possuem uma sensibilidade mais aflorada que os demais sujeitos do gênero, percebemos o quanto essa ideologia é nociva, haja vista impactar no desenvolvimento das potencialidades masculinas.

O poder fomenta e estabiliza essas relações desiguais, mantendo o macho (branco e rico) acima de todos os outros. Para Saffioti (1987, p. 16),

o poder do macho, embora apresentando várias nuances, está presente nas classes dominantes e nas subalternas, nos contingentes populacionais brancos e não-brancos. Uma mulher que, em decorrência de sua riqueza, domina muitos homens e mulheres, sujeita-se ao jugo de um homem, seja seu pai ou seu companheiro. Assim, via de regra, a mulher é subordinada ao homem. Homens subjugados no reino do trabalho por uma ou mais mulheres detém poder junto a outras mulheres na relação amorosa.

Assim forma-se um ciclo de dominação e poder baseado nas divisões sociais de classes, de gêneros e de raças.

Nessa relação, independente da classe⁴¹, a mulher tende a ter uma situação mais profunda e complexa de desigualdade perante os homens, pois, em si tratando do mercado de trabalho, estes recebem uma maior remuneração que aquelas. Além de serem alvo de diversas discriminações nesses ambientes, seja por serem assediadas sexualmente por seus patrões ou pelas diferenças biológicas e fisiológicas que têm com relação aos machos. Um exemplo disso é o famoso teste do sofá, eufemismo utilizado para a imposição de troca de favores sexuais entre, normalmente, um homem em posição de poder (produtores, patrões de alto escalão etc.) e uma mulher em posição subordinada (aspirantes a atrizes, funcionárias que almejam uma promoção, entre outras). Além disso, ao se inserir na força de trabalho, a mulher recebe uma remuneração inferior ao homem, embora ambos exerçam a mesma função. As justificativas para manter essa desigualdade se baseiam no mesmo discurso que a submete ao espaço doméstico, a natureza e ao fato de que, a qualquer momento, pode se casar e ter filhos, motivos que, segundo a lógica do capitalismo, podem prejudicar a empresa pelo possível afastamento de suas funções.

Em contraponto, para Saffioti (1987), o poder do macho interfere com o seu prazer, uma vez que a instauração de uma hierarquia edifica uma disparidade entre os sujeitos, essa, por sua vez, inviabiliza o alcance do prazer. Haja vista que, para isso, é necessário que exista uma troca, uma reciprocidade a qual implica na dissolução da hierarquia de poder entre homens e mulheres. Contudo, no modelo de sociedade capitalista, a mulher é hierarquicamente inferior ao homem, estando assim em uma posição de submissão. A mulher, nesse contexto, é vista como inferior ao homem e, por ele, valorada como não merecedora dos mesmos direitos. Essa disparidade legitima a inexistência da reciprocidade nos atos sexuais.

⁴¹ Embora entendemos que há uma degradação no nível de discriminação que as mulheres de diferentes classes sociais enfrentam. A mulher branca e rica sofre menos desigualdades que uma mulher branca pobre e essa, por sua vez, enfrenta menos que a mulher negra e pobre.

O sistema de poder inviabiliza o prazer feminino. No entanto, ao contrário do homem, a mulher é objetificada e, com relação ao relacionamento físico, relegada à posição de caça, nada mais que um prêmio a ser capturado e não conquistado. Nesse tocante, a mulher objeto só serve ao macho para ser: esposa e mãe de seus filhos, portanto, uma empregada que cuida de suas necessidades básicas (roupas e comidas); e, objeto de seu desejo sexual que ele submete a suas vontades quer ela queira ou não, já que essas são mais importantes que as dela. Assim, ambos – homens e mulheres – têm negado o seu direito ao prazer. Nas palavras de Saffioti (1987, p. 20),

A plenitude do prazer só pode ser alcançada quando nenhuma dimensão da personalidade do ser humano – homem ou mulher – e impedida de se desenvolver. [...] Ambos seriam mais completos e, portanto, mais capazes de sentir e dar prazer. Das relações assimétricas, desiguais, entre homens e mulheres derivam prejuízos para ambos. Basta observar atentamente o tipo mais frequente de relações homem-mulher para se chegar a esta conclusão.

O sistema capitalista é o grande interessado em manter e fomentar essas desigualdades. Manter as separações sociais ao estabelecer modelos comportamentais torna a sociedade mais suscetível ao controle. Assim, os discursos machistas são mantidos e disseminados, pois, conforme informa Saffioti (1987, p. 22), “através da ideologia machista, que legitima a dominação da mulher pelo homem, as camadas patronais impedem, ou pelo menos dificultam, a união entre trabalhadores e trabalhadoras”. Ao difundir a ideologia patriarcal e não permitir que homens e mulheres sejam remunerados de forma igualitária, o capital impossibilita que as camadas mais baixas ascendam a uma situação econômica mais digna. Isso é interessante para o capital, pois pode ter a sua disposição uma mão de obra disposta a aceitar qualquer remuneração e condições de trabalho em troca das funções mais árduas e difíceis, formando, assim, uma massa de trabalhadores que não têm consciência de classes ou de direitos e, por isso, submete-se aos mandos e desmandos dos patrões.

Em síntese, o signo feminino é uma construção ideológica⁴², pois reflete e refrata valorações sociais que estabelecem posicionamentos, normas morais e comportamentais, a fim de conter as manifestações contrárias as práticas da sociedade capitalista, patriarcal e racista. Nesse sentido, o pré-conceito se institucionaliza nas práticas cotidianas, determinando e impedindo que determinados sujeitos, como negros ou mulheres, tenham acesso a elementos sociais que são destinados exclusivamente aos homens brancos (SAFFIOTI, 1987), tais quais

⁴² A noção de ideologia que utilizamos será apresentada no *Capítulo 2. Caixinha de surpresas: a linguagem*, da *3ª Temporada – Apresentando as bases teóricas-metodológicas*.

melhores qualificações profissionais e salários. Essa prática é disseminada por meio de discursos que carregam uma forte carga ideológica, tais como a ideia de que negro é sujo, coibindo-se, por exemplo, a entrada desses sujeitos em determinados espaços; ou de que as mulheres são menos inteligentes que os homens, impedindo que elas alcancem os mesmos cargos, profissões e nível de instrução que aqueles. A força dessas ideologias é tanta que os sujeitos discriminados acabam acatando-as como verdades incontestáveis e tornam-se conformados diante das injustiças sociais que lhes são impostas pelas classes dominantes.

Após discutir os discursos disseminados na sociedade acerca da mulher. Na próxima seção, debatemos sobre a mulher como um gênero instituído socialmente, além da compreensão de corpo e de sexualidade que valoram a mulher

Capítulo 2. Mulher: uma questão de gênero, de corpo e de sexualidade

A partir da discussão anterior, podemos começar a lançar luz acerca da célebre assertiva de Simone Beauvoir (1967, p. 9),

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*.

Com base nas palavras da filósofa, percebemos a forma como o gênero não pode ser visto apenas atrelado à biologia dos sujeitos, uma vez que essa noção estrutura-se discursivamente, por meio da disseminação de discursos no meio social. Dessa forma, as noções de feminino e de masculino são criatalizadas, tendo como base as valorações ideológicas defendidas por determinados grupos sociais. Assim, compreendemos que Beauvoir não questiona os aspectos biológicos que compõem o ser humano, mas sim a carga axiológica e valorativa que é atribuída a cada ser nas sociedades. A partir dessa carga, as sociedades constroem padrões do que é ser mulher ou homem, os quais são difundidos a fim de cristalizar moldes engessados que, por conseguinte, visam controlar a subjetividade dos sujeitos e, mais ainda, promover a agenda de opressão e consumismo que sustenta o modelo patriarcal de sociedade. Nesse tocante, compreendemos gênero como uma construção cultural, social e, portanto, histórica que determina características acerca do sexo biológico feminino e masculino, sendo essa uma forma de estabelecer controle sobre os corpos dos sujeitos.

Segundo Guacira Lopes Louro (2000, p. 6), “a inscrição dos gêneros — feminino ou

masculino — nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura”. Desse modo, na cultura ocidental patriarcal, desde a concepção há uma projeção dos padrões sociais, por meio da apresentação de produtos rotulados como femininos ou masculino e do diálogo com/entre os pais que propagam os valores daquilo que é ser mulher ou homem na sociedade. Isso torna-se evidente na escolha das cores, das vestimentas e dos artefatos que serão apresentados às crianças em tenra idade. Esses objetos não são escolhidos aleatoriamente, eles têm um propósito que é iniciar o processo de internalização dos aspectos pertinentes aos gêneros femininos e masculinos. As mulheres, na maioria das vezes, recebem produtos ligados aos cuidados da casa, da família ou da sociedade, a exemplo das panelas, das bonecas ou das brincadeiras de professora. Em oposição, os meninos recebem carrinhos, armas ou outros brinquedos que estão ligados às atividades realizadas fora do ambiente domésticos e, assim, os preparam para a vivência em sociedade. O gênero é, antes de tudo, uma marca do poder dominante.

Nesse sentido, intenta-se ancorar a subjetividade dos sujeitos por meio da sua biologia. O corpo torna-se a maior arma de opressão e de controle, o qual é padronizado e tornado objeto do escrutínio e da valoração social. Louro (2000, p. 8) explica que isso ocorre, pois “o corpo é inequívoco, evidente por si; em consequência, esperamos que o corpo dite a identidade, sem ambiguidades nem inconstância”. Devido a essa aparente constância, aspectos biológicos são usados como justificativas para a naturalização de ideais sociais, os quais, ao serem disseminados, engessam os corpos humanos em fôrmas a serem seguidas para que se obtenha a aceitação social.

Esse processo, no entanto, dicotomiza macho e fêmea os tornando sujeitos opostos. Desse modo, um não pode exibir ou adquirir características físicas ou psicológicas “inerentes” ao outro. Assim, enquadram-se todas as mulheres como iguais, associando-as a ideia de beleza, sensibilidade, emoção, fragilidade e resignação pela sua posição de mãe e pelas dores resultantes de sua condição biológica e social (SAFFIOTI, 1987). Essas características são consideradas fraquezas insuperáveis, de modo que os sujeitos detentores dessas são vistos como incapazes, movidos pela sentimentalidade, destituídos da razão e inseguros. Em oposição, a força, constância e domínio sobre as emoções são qualidades atribuídas ao homem, o qual, devido a sua racionalidade, é o senhor dominante de todas as outras criaturas terrenas.

No entanto, esses padrões de sujeitos não são “inerentes”, mas sim produzidos por aqueles que estão no poder, conforme elucidada Ana Maria Colling (2014, p. 16-17),

o corpo feminino não foi simplesmente uma construção histórica (ou exclusivamente),

mas filosófica, médica, pedagógica, psicológica, jurídica. Estes variados discursos articulam-se de uma maneira às vezes imperceptível, mas, no final, todos recebem o que é ser homem, o que é ser mulher, e os papéis sociais designados a ambos: descrevem como se fazem as mulheres em determinada cultura; como se faz um corpo sexuado feminino.

A partir das palavras da autora, podemos perceber que há uma articulação entre diversas áreas da sociedade a fim de constituir um conceito do que é ser mulher ou homem. Esses discursos se entrecruzam e se complementam de forma a tornarem-se incontestáveis pelos sujeitos, uma vez que, com o passar do tempo, tornaram-se parte da história e da cultura dos povos. Logo, tornam-se naturalizados como se fossem parte da natureza do que nos faz humano e, assim, são aceitos e perpetrados. Contudo, ao analisarmos os fatos históricos, percebemos que todo o ideário acerca do corpo e do gênero feminino foi instituído discursivamente.

A sociedade Grega, segundo aponta Colling (2015), é a possível responsável por atrelar a mulher a sua função reprodutora. Essa inter-relação é influenciadora de diversas certezas acerca do ser mulher, as quais influenciaram várias teorias científicas e pressuposições médicas, como a noção de histeria, defendida por Freud, a qual era uma condição unicamente feminina. Além disso, impactaram na área jurídica, por meio da criação de leis as quais objetificavam a mulher tornando-a posse do pai ou do marido. Leis que foram importantes para a manutenção das sociedades patriarcais, uma vez que tinham o papel de defenderem a propriedade privada, os lucros obtidos e o poder do macho, de modo que, ao tornarem a mulher um bem do marido, inviabilizavam a ocorrência de adultério e uma possível gestação de filhos ilegítimos. Dessa forma, assegurava-se que o patrimônio familiar fosse mantido e repassado apenas aos filhos legítimos.

A sexualidade é igualmente ancorada no corpo devido a sua aparente constância. Entretanto, é preciso reconhecer que o corpo não é estático e imutável, haja vista poder sofrer modificações em virtude de doenças, intervenções cirúrgicas, dietas, idade, entre outros fatores que podem alterá-lo no decorrer da vida dos sujeitos (WEEKS, 2000). É perceptível que a ideia da biologia corporal como uma âncora estável para a sexualidade nada mais é do que uma ilusão criada, pelas instituições sociais, para subjugar os desejos e excluir a possibilidade de dissidências. Assim, estabelece-se o binarismo feminino-masculino como forma de controle da sexualidade dos sujeitos.

Embora a noção de binarismo fêmea e macho pareça definir relações simétricas, a realidade é que rotula relacionamentos assimétricos, nos quais o homem, comumente, detém o poder sobre os atos e a parceira. Essa assimetria é instaurada socialmente, por meio do que Louro (2000) chama de pedagogia da sexualidade. Essa pedagogia diz respeito aos

ensinamentos transmitidos para os sujeitos ao longo da vida, os quais advém de diversas esferas sociais. A família é a primeira e, talvez, aquela que exerce maior influência na edificação dessas noções, já que os sujeitos adentram em um mundo totalmente constituído de signos e de ideologias as quais lhes são transferidas desde o nascimento. A escola é outra esfera que dá suporte a pedagogia da sexualidade, uma vez que, a partir de nossa inserção nesse ambiente, nossos corpos passam por um processo profundo de disciplinamento.

Ao longo da vida, a pedagogia da sexualidade transmite o que é permitido fazer com seus corpos ou os corpos dos outros e o que deve ser omitido ou escondido dos olhares da sociedade. A heterossexualidade é a norma padrão aceita, de modo que qualquer expressão de sexualidade que fuja do binarismo heterossexual é marginalizada. A importância da escola, na escolarização dos corpos, reside no fato de que

Um corpo escolarizado é capaz de ficar sentado por muitas horas e tem, provavelmente, a habilidade para expressar gestos ou comportamentos indicativos de interesse e de atenção, mesmo que falsos. Um corpo disciplinado pela escola é treinado no silêncio e num determinado modelo de fala; concebe e usa o tempo e o espaço de uma forma particular. Mãos, olhos e ouvidos estão adestrados para tarefas intelectuais, mas possivelmente desatentos ou desajeitados para outras tantas. (LOURO, 2000, p. 14).

Ou seja, um corpo escolarizado é um corpo moldado pelas demandas sociais. Um corpo que obedece sem questionamentos as normas impostas e está disposto a aceitar sua posição na sociedade. Além disso, segundo Louro (2000), a escola tem um papel de regulador da sexualidade, pois incentiva a prática da sexualidade padrão binária, ao mesmo tempo em que adverte que os jovens devem deixar para praticá-la apenas na vida adulta. Nesse processo, a escola silencia as dúvidas, os questionamentos, a curiosidade e o afloramento de fantasias acerca do ato sexual. Inviabiliza-se, assim, que os sujeitos aprendam sobre a sexualidade em um ambiente de conhecimento, uma vez que o conhecimento dessas práticas deve ser adiado até a vida adulta. Nas palavras de Louro (2000, p. 17), “aqueles e aquelas que se atrevem a expressar, de forma mais evidente, sua sexualidade são alvo imediato de redobrada vigilância, ficam ‘marcados’ como figuras que se desviam do esperado, por adotarem atitudes ou comportamentos que não são condizentes com o espaço escolar”, portanto, com a sociedade em geral.

Jeffrey Weeks (2000) aponta que a sexualidade feminina, comumente, é definida a partir de sua relação com a masculina. Conforme informa Weeks (2000, p. 28), “os homens são os agentes sexuais ativos; as mulheres, por causa de seus corpos altamente sexualizados, ou apesar disso, eram vistas como meramente reativas”, isto é, um corpo inerte que é ativado pelo

masculino. Essa assertiva deixa implícita a diferença entre a forma como homens e mulheres exercem a sua sexualidade. Enquanto que, desde cedo, os homens são estimulados a explorarem seus corpos e seus desejos sexuais, as mulheres são impelidas a reprimirem suas vontades. O corpo feminino torna-se desconhecido até para as mulheres, as quais não devem tocar-se de forma íntima ou dialogar com outras mulheres acerca de suas experiências, dúvidas, gostos ou desgostos.

Além disso, por muito tempo, o acesso à educação foi negada às mulheres, visto a manutenção do discurso de que eram menos inteligentes que os homens, desse modo, o conhecimento científico, jurídico, religioso, médico e político foi moldado pelos homens. Fato observado na linguagem da sexualidade, a qual, conforme Weeks (2000), parece ser exclusivamente masculina. Colling (2015), nessa perspectiva, assevera que “a linguagem não é só vocabulário, mas discurso que numa relação de saber e poder, determina verdades e nos subjetiva”. Logo, a desqualificação da inteligência e da corporeidade do ser feminino são resultantes da exclusão das mulheres dos processos de construção de conhecimento, como consequência disso, os resultados e a linguagem resultante desses processos não contemplam as mulheres, sendo, portanto, estranhos a elas. É um conhecimento que encaixa todas as mulheres em uma única verdade, como se todas experimentassem as mesmas vivências, emoções e sensações. Contudo, a verdade é mais complexa, já que cada mulher é um ser único e dotado de subjetividade.

A sexualidade é um dos aspectos mais controlados na sociedade, ela é produzida para se enquadrar nas normas sociais e utilizada como forma de medir o caráter dos sujeitos. Nesse sentido, o corpo é igualmente construído, por meio das interações sociais, assim como pelas ferramentas midiáticas que, com o objetivo de ampliar e alcançar um maior público consumidor possível, dissemina meios e produtos na sociedade. Nesse processo, investe-se numa uniformização dos corpos e numa padronização da sexualidade pelo binarismo. Esses – corpo e sexualidade – são instrumentos utilizados para controlar as classes dominadas. Para isso, é preciso criar um padrão de sujeito e excluir, ou melhor exterminar⁴³, todos aqueles que fogem desse padrão. Marginalizando acentuadamente, principalmente, os dissidentes do binarismo sexual.

Nesse contexto, o termo indústria cultural, cunhado por Horkheimer e Adorno (2002),

⁴³ Embora, por vezes, possa ocorrer de forma real, compreendemos esse extermínio como simbólico. Isto é, como um processo de apagamento e marginalização de tudo o que é diferente. Nesse sentido, chamamos atenção para a forma como a cultura ocidental trata os países africanos, os quais só ganham visibilidade ao serem usados como exemplo daquilo que não queremos nos tornar. Assim, toda a cultura é negada, apagada ou excluída, a exemplo das religiões de matrizes africanas, no Brasil, que são marginalizadas e desrespeitadas.

nos auxilia a compreender a forma como as classes dominantes conseguem inserir nas dominadas seus ideais. A expressão refere-se ao sistema econômico formado pela televisão, rádio, cinema, revistas, jornais e literatura que, por seu alcance entre as massas populacionais, instituem seus próprios padrões a fim de estabelecerem controle e manipulação social. Nesse sentido, filmes, programas de entretenimento, séries e novelas complementam os comerciais que difundem produtos e ideais de comportamento, de beleza e de vida. As redes sociais é uma das formas utilizadas por essa indústria para disseminar seus produtos. Nesses espaços, os sujeitos se tornaram a força de marketing e de venda, além de produtores de conteúdo, de produtos e, de certa forma, objetos a serem vendidos. Toda a corporeidade dos sujeitos, nesse contexto, é posta a mostra para o escrutínio e a apreciação social e, por isso, utilizados com finalidade comercial. Os sujeitos acompanham a vida publicada nas redes como voyeurs e, buscando a igualdade, copiam comportamentos, experiências e adquirem os produtos que lhes são expostos.

Nesse tocante, essa indústria cria imagens, para promover seus interesses, uma vez que, conforme esclarecem Horkheimer e Adorno (2002), o apelo da imagem é forte e gera o desejo. Esse, por sua vez, é necessário para a efetivação da venda dos produtos. Nas palavras dos autores,

O mundo inteiro passou pelo crivo da indústria cultural. A velha experiência do espectador cinematográfico para quem a rua lá de fora parece a continuação do espetáculo acabado de ver – pois que este quer precisamente reproduzir demodo exato o mundo perceptivo de todo dia – tornou-se o critério da produção. Quanto mais densa e integral a duplicação dos objetos empíricos por parte de suas técnicas, tanto mais fácil fazer crer que o mundo de fora é o simples prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema. Desde a brusca introdução da trilha sonora o processo de reprodução mecânica passou inteiramente ao serviço desse desígnio. A vida, tendencialmente, não deve mais poder se distinguir do filme. (HORKHEIMER E ADORNO, 2002, p. 179).

A assertiva dos autores diz respeito ao desejo que os sujeitos têm de se enquadrarem nos padrões sociais, por meio da reprodução e da adequação àquilo que é apresentado pela indústria nas telas do celular, da TV ou do cinema. Além disso, com o auxílio do aparato tecnológico, não apenas a indústria é responsável por produzir e distribuir produtos, já que sujeitos, aparentemente, normais ganham notoriedade nas redes e, conseqüentemente, vendem mais que produtos, comercializam padrões de vida. É a imagem da sala, do quarto, da alimentação que é copiada por todos que os assistem pelas fotos, pelos vídeos, pelos *status* ou pelos *stories*. A estratégia primordial é criar a ideia de que aquilo que a indústria veicula é um reflexo do mundo da vida. Logo, se é um reflexo, então, deve ser parte de minha vida cotidiana também. Dessa maneira, os padrões são inseridos na vida dos sujeitos, principalmente, na das mulheres.

Ao voltarmos nosso olhar sobre a imagem feminina propagada pela mídia, percebemos que, apesar de todas as conquistas femininas em busca de uma emancipação, as classes dominantes encontram formas de continuarem exercendo sua autoridade. Naomi Wolf (1992, p. 25) explica que uma das formas é a criação do mito da beleza, o qual, nas palavras da jornalista, objetiva “prejudicar, sob o aspecto material, o progresso das mulheres”. Nesse sentido, a “beleza” nada mais é que

um sistema monetário semelhante ao padrão ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram. (WOLF, 1992, p. 15).

Comercialmente, investe-se muito na beleza feminina. A indústria cultural que tem como público-alvo as mulheres, para promover os interesses dessa indústria, os meios midiáticos são utilizados em larga escala, por meio de propagandas, de personagens em séries, novelas ou filmes, das apresentadoras dos programas diários (de entretenimento ou jornalísticos) e das digitais *influencers* são oferecidos produtos dos mais diversos para que a mulher alcance o padrão de beleza socialmente instituído. Contudo, é importante ter em mente que essa manipulação sobre os sujeitos não é uma marca apenas da contemporaneidade, uma vez que sempre houve muita regulação sobre o corpo de mulheres e de homens.

É o padrão Barbie que é perpetrado desde a infância das meninas nos brinquedos e nos contos de fadas, os quais contam a história de mulheres brancas e belas que são salvas por príncipes encantados. É um modelo europeu de mulher, o qual desprivilegia a diversidade feminina e tenta enformar todos os corpos em um padrão de beleza que não comporta todas as mulheres. De acordo com Ribeiro (2005, p. 659), “o padrão de beleza presente é limitado por rígidos parâmetros no que diz respeito à idade, ao peso, à etnia e à classe”. A indústria vincula a ideia de juventude, magreza, riqueza e brancura aos seus produtos. O padrão de beleza vinculado é irreal, porque afastam-se dos corpos reais, das mulheres reais, esses corpos midiáticos, comumente, são construídos para o objetivo da indústria. Ou seja, são corpos que tornam-se objetos para promover os ideais dos produtores. Esses corpos objetificados passam por modelagens, transformações e o uso de lentes e ângulos que proporcionam a imagem “perfeita”.

A fim de promover seus objetivos, a indústria cria uma ilusão de mulher sexualmente jovem e disposta, a qual está sempre disponível para a contemplação de seus corpos. Nesse

sentido,

A pornografia da beleza tem a seguinte aparência. A mulher aperfeiçoada está de braços, com a bacia fazendo pressão para baixo. Suas costas estão arqueadas, a boca aberta, os olhos fechados, os mamilos eretos. Sobre a pele dourada, um fino orvalho. A posição é a da fêmea por cima. O estágio de excitação, a fase de platô que antecede o orgasmo. Na página seguinte, uma versão dela, de boca aberta e olhos fechados, está a ponto de tocar com a língua a ponta cor-de-rosa de um cilindro de batom. Na outra página, ainda outra versão está de quatro na areia, com as nádegas para o alto, o rosto enfiado numa toalha, a boca aberta, os olhos fechados. A leitora está folheando uma revista feminina comum. Num anúncio da Reebok, a mulher vê um torso feminino nu, com os olhos desviados. Num anúncio da lingerie Lily of France, ela vê um torso feminino nu, olhos fechados; no do perfume Opium, uma mulher nua, com as costas e as nádegas à mostra, está caindo com a cabeça para baixo da beirada da cama; no dos chuveiros Triton, uma mulher nua, com as costas arqueadas, lançando os braços para o alto; no dos sutiãs para a prática de esportes Jog-bra, um torso feminino nu cortado na altura do pescoço. Nas imagens, onde o rosto é visível, ele está paralisado num ricto de êxtase. A leitora depreende que precisará ter aquela aparência se quiser ter aquela sensação. (WOLF, 1992, p. 174-175).

É a indústria da erotização feminina que objetiva e sexualiza os corpos, a fim de ampliar o apelo pelos produtos vendidos. Além disso, essa estratégia gera nas mulheres o desejo por se adequarem aqueles corpos que são vinculados na mídia, gerando um novo ciclo de consumo. Esse envolvendo os produtos que promoveram a adequação ou a modelagem dos corpos ao padrão exposto.

Em síntese, temos a construção social do gênero, dos corpos e da sexualidade feminina, aspectos utilizados pela indústria cultural para promoverem seus ideais de consumo e manterem a sociedade patriarcal. Após debatermos sobre esses aspectos, realizaremos uma discussão acerca da imagem feminina construída pelo discurso religioso, com ênfase na dicotomia sagrado-profano, a qual põe em evidência os mitos de Eva, Lilith e Maria.

Capítulo 3. Mulher: um ser sagrado ou profano (a dicotomia elementar)?

Ao compreendermos o gênero feminino como uma construção discursiva, histórica e social, necessitamos debater sobre a forma como o discurso religioso valorou e instituiu padrões comportamentais a serem seguidos pelas mulheres. É preciso, inicialmente, apontar a dicotomia sagrado e profano, uma vez que o discurso religioso valida o ser feminino a partir desse parâmetro. Nesse contexto, Eliade (1992, p. 13) afirma que “a primeira definição que se pode dar ao sagrado é que ele se opõe ao profano”, logo tem-se instituída a relação de oposição entre essas noções. Além disso, o termo sagrado está ligado ao mítico, àquilo que pertence a uma ordem superior, ao metafísico que extrapola as fronteiras do terreno e, no entanto, remete a uma

elevação. Essa concepção destoa de tudo o que é terreno, carnal, palpável e mundano, elementos do que é profano.

Nesse sentido, a santidade do sagrado consiste na aura mítica que o circunda. Walter Benjamin (1989) discute acerca da aura que constitui os artefatos artísticos e a quebra dessa aura pelas tecnologias que permitiram a reprodução técnica. A quebra da aura consiste na desmistificação, devido à aproximação dos sujeitos com os artefatos. A partir do momento em que o artefato torna-se palpável, perde sua sacralidade, haja vista os materiais e a finalidade de utilizados para a sua realização. De maneira análoga, o profano rompe com a sacralidade que baliza o sagrado, transformando ritos e comportamentos místicos em carnavais. O rompimento da aura mítica torna o objeto, o sujeito e os espaços profanos, afastando-os da santidade, do misticismo que os rodeia, instituindo-se, dessa forma, a partir de comportamentos que, embora não reneguem a existência do sagrado, contrariam essa noção ao serem essencialmente carnavais.

O homem religioso assume um modo de existência específica no mundo, e, apesar do grande número de formas histórico religiosas, este modo específico é sempre reconhecível. Seja qual for o contexto histórico em que se encontra, o *homo religiosus* acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando o e tornando o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade. Os deuses criaram o homem e o Mundo, os Heróis civilizadores acabaram a Criação, e a história de todas as obras divinas e semi-divinas está conservada nos mitos. Reatualizando a história sagrada, imitando o comportamento divino, o homem instala-se e mantém-se junto dos deuses, quer dizer, no real e no significativo. (ELIADE, 1992, p. 97, grifo do autor).

As palavras de Eliade ilustram a noção de homem religioso, o qual busca estar em harmonia com os preceitos do sagrado, ao crer na existência das divindades e pôr em prática as normas sociais estabelecidas pelos Deuses, resta-lhe apenas respeitá-los, aceitá-los e segui-los.

Contrário a isso, o homem mundano afasta-se do sagrado ao abraçar a carnalidade desprovida da aura de misticismo que caracteriza o sagrado. Nesse sentido, ele questiona a sacralidade da vida, a existência dos Deuses, dos mitos e do próprio homem, bem como a necessidade dos ritos. Eliade (1992, p. 98) elucida que o homem profano “é o resultado de uma dessacralização da existência humana”. Embora ainda resguarde vestígios do ritos antigos, o homem mundano em busca de obter um mundo próprio, “dessacralizou o mundo em que viviam seus antepassados; mas, para chegar aí, foi obrigado a adotar um comportamento oposto àquele que o precedia – e ele sente que este comportamento está sempre prestes a reatualizar-se, de uma forma ou outra, no mais profundo de seu ser” (ELIADE, 1992, p. 98).

A religiosidade exerce um papel fundamental na sociedade patriarcal, de modo que os

sujeitos são avaliados nessa dicotomia sagrado x profano. As mulheres, sobretudo, são, comumente, valoradas a partir dessa dicotomia. Nesse sentido, Colling (2015) declara que dois tipos de discursos são utilizados para valorar as mulheres na sociedade. Para ela,

Um discurso negativo apresenta as mulheres como criaturas irracionais e ilógicas, desprovidas de espírito crítico, curiosas, indiscretas, incapazes de guardar segredo, pouco criativas, em especial nas atividades do tipo intelectual ou estético, temerosas e covardes, escravas de seu corpo e de seus sentimentos, pouco aptas para dominar e controlar suas paixões, incosequentes, histéricas, vaidosas, traidoras, invejosas, incapazes de serem amigas entre elas, indisciplinadas, desobedientes, impudicas, perversas, etc. São as Evas, as Dalilas e outras tantas figuras míticas criadas para reforçar estes estereótipos.

Outro corpo de discursos, aparentemente menos negativo, apresenta-as como morais, frágeis, dóceis, emotivas, amantes da paz, da estabilidade e da comodidade do lar, incapazes de tomar decisão, desprovidas de capacidade de abstração, intuitivas, crédulas, sensíveis, ternas e pudicas. Necessitam, por natureza, serem submissas, dirigidas e controladas por um homem. Em ambos os casos, mesmo que de maneira contraditória (a mulher ardente, a mulher fria; a mulher pura, a mulher que contamina), o discurso simbólico remete a uma natureza feminina, morfológica, biológica e psicológica. (COLLING, 2015, p. 45).

A assertiva da pesquisadora evidencia a dicotomia elementar que valoriza as mulheres no meio social, a partir da ideologia religiosa. Essa dicotomia estabelece como mulher profana aquela que desobedece as normas do seu Deus (ou seja, das figuras masculinas), devido a não ter controle sobre seus desejos corporais e emocionais. Do outro lado, tem-se a mulher sagrada, isto é, aquela que segue, cegamente, os dizeres das figuras masculinas, são seres que não têm, aos olhos da sociedade, a capacidade de tomar decisões por conta própria e, por isso, devem ser guiadas pelos homens. Essa dualidade foi instituída pelo cristianismo ao criarem os mitos da criação (narrado no livro do Gênesis) e de Jesus (contado no Novo Testamento pelos apóstolos). Ambas as narrativas míticas tratam de mulheres que são opostas. De início, tem-se Lilith a qual foi excluída do texto bíblico pela sua desobediência, em seguida, há Eva que tentou Adão à experimentar o fruto da árvore proibida (fato que levou Deus a expulsá-los do paraíso), por fim, tem-se Maria a mãe de Jesus e exemplo de pureza e obediência ao Senhor.

Eva, a suposta primeira mulher, é apresentada ao mundo no livro de Gênesis II, versículo 22. Sua criação ocorre quando Deus, após criar todos os outros seres, percebe que o homem está só, sem um semelhante. A divindade considerou que seria bom criar uma *auxiliar*, uma companheira, para o homem (versículo 18). Assim, retirou uma costela do homem e, a partir dela, criou a mulher (versículo 21-22). Essa era carne da carne e osso dos ossos do homem (versículo 23).

16 E o Senhor Deus ordenou ao homem: "Coma livremente de qualquer árvore do

jardim,

17 mas não coma da árvore do conhecimento do bem e do mal, porque no dia em que dela comer, certamente você morrerá".

18 Então o Senhor Deus declarou: "Não é bom que o homem esteja só; farei para ele alguém que o auxilie e lhe corresponda".

19 Depois que formou da terra todos os animais do campo e todas as aves do céu, o Senhor Deus os trouxe ao homem para ver como este lhes chamaria; e o nome que o homem desse a cada ser vivo, esse seria o seu nome.

20 Assim o homem deu nomes a todos os rebanhos domésticos, às aves do céu e a todos os animais selvagens. Todavia não se encontrou para o homem alguém que o auxiliasse e lhe correspondesse.

21 Então o Senhor Deus fez o homem cair em profundo sono e, enquanto este dormia, tirou-lhe uma das costelas, fechando o lugar com carne.

22 Com a costela que havia tirado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher e a levou até ele.

23 Disse então o homem:

"Esta, sim, é osso dos meus ossos e carne da minha carne!"

Ela será chamada mulher,

porque do homem foi tirada". (GÊNESIS II, 16-23).

No entanto, esse novo ser, o qual deveria auxiliar o homem, tornou-se o motivo de sua expulsão do Jardim, uma vez que cedeu a tentação da serpente e comeu do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. O texto bíblico narra que Eva, além de comer do fruto proibido, deu ao homem para comê-lo. Essa desobediência enfureceu a Deus que castigou os humanos com castigos de sofrimento eterno. A desobediência de Eva, por muito tempo, foi utilizada como prova de que a mulher deveria ser submissa ao homem. Haja vista, em Gênesis III (versículo 16), Deus afirmar que o desejo da mulher “será para o seu marido, e ele a dominará”, estabelecendo, assim, a dominação masculina sobre a mulher.

A danação de Eva teve um impacto significativo na forma como toda a sociedade patriarcal cristã valorava a mulher. Nesse sentido, é importante pontuar que a participação feminina no “pecado original” também foi utilizado, pelos juristas da Idade Média, como prova da debilidade e da menor dignidade da mulher. Ademais, impactou nos avanços médicos acerca da diminuição do sofrimento feminino durante o parto, já que uma das punições dadas a mulher, por Deus, foi a dor do parto. Dessa forma, essas pesquisas eram rechaçadas pela Igreja, pois, para ela, iria contra os desejos de Deus. A mulher, no contexto da religião misógina, recebeu toda aculpa pelo “pecado original”, era um ser impuro que poderia manchar todos os outros seres, e deveria continuar pagando por seu erro primário.

Em contraponto ao mito de Eva, na Idade Média, cria-se o Mito da Virgem Maria. De acordo com Colling (2015, p. 73),

Quando instala-se o casamento monogâmico, torna-se necessária a criação do mito da Virgem Maria, porque já não é possível englobar todas as mulheres no mito de Eva. O casamento necessita de uma imagem feminina purificada na exaltação à maternidade. Esta construção mítica tornou-se o modelo ideal de mulher, inatingível.

A sociedade recorreu ao poderoso discurso religioso para criar um ideal de mulher inatingível. Essa mulher, a mãe do filho de Deus, surge na história humana como um protótipo de pureza e santidade. A jovem Maria, segundo as escrituras bíblicas, concebeu sem “pecado”, uma vez que era intocada e, assim, permaneceu até o nascimento de Cristo. Segundo a narrativa bíblica, Jesus foi gerado a partir da visita pelo Anjo Gabriel, o qual informa a jovem sobre os desejos de Deus para ela. Maria aceita sem questionar o seu destino e, dessa forma, sem a realização do ato sexual, Jesus é concebido. A sacralidade de Maria reside em sua aquiescência aos desejos de Deus e, portanto, torna-a um ideal a ser almejado, porém nunca alcançado pelas mulheres. Os mitos de Maria e Eva são utilizados como parâmetros para a valoração feminina por toda a sociedade patriarcal.

A Idade Média resguardar momentos terríveis da história das mulheres, uma vez que a Santa Inquisição, impulsionada pela misoginia, tentou em uma cruzada para exterminar todas as mulheres que consideravam profanas. Nesse sentido, vários foram os critérios utilizados para culpar as mulheres e levá-las a prisão ou a morte. O livro *O martelo das feiticeiras (Malleus Maleficarum)* (2015) descreve e informa aos inquisidores sobre as formas de identificação, tortura e assassinato daqueles que eram considerados bruxos. Na verdade, o foco dessa empreitada eram as mulheres, principalmente, aquelas que tinham conhecimento acerca do funcionamento do corpo feminino (parto e menstruação), mas não se fechavam apenas a elas, pois todas que sabiam utilizar plantas e ervas para produzir remédios, as chamadas curandeiras, também foram foco da inquisição. A justificativa para tais atos se baseavam, em sua maioria, ao “pecado original” de Eva e a forma como essa ação rotulou as mulheres ao longo dos tempos. Rosie Marie Muraro (2015), na introdução do *Malleus* aponta sete teses centrais que justificavam as ações dos inquisidores. Por intermédio dessas teses, percebemos que a narrativa do livro do Gênesis é atrelada a essa perseguição como uma forma de comprovação e justificativa para os atos realizados contra as mulheres, porém não apenas a elas, uma vez que é perceptível a conexão estabelecida com a sexualidade. Nesse sentido, as teses são:

- 1) O Demônio, com a permissão de Deus, procura fazer o máximo de mal aos homens a fim de apropriar-se do maior número possível de almas.
- 2) E esse mal é feito, prioritariamente, através do corpo, único “lugar” onde o Demônio pode entrar, pois “o espírito [do homem] é governado por Deus, a vontade por um anjo e o corpo pelas estrelas” (Parte I, Questão I). E porque as estrelas são inferiores aos espíritos e o Demônio é um espírito superior, só lhe resta o corpo para dominar.
- 3) *E esse domínio lhe vem através do controle e da manipulação dos atos sexuais. Pela sexualidade o Demônio pode apropriar-se do corpo e da alma dos homens. Foi pela sexualidade que o primeiro homem pecou e, portanto, a sexualidade é o ponto mais*

vulnerável de todos os homens.

4) *E como as mulheres estão essencialmente ligadas à sexualidade, elas se tornam as agentes por excelência do Demônio (as feiticeiras).* E as mulheres têm mais convivência com o Demônio “porque Eva nasceu de uma costela torta de Adão, portanto, nenhuma mulher pode ser reta” (Parte I, Questão VI).

5) *A primeira e maior característica, aquela que dá todo o poder às feiticeiras, é copular com o Demônio. Satã é, portanto, o senhor do prazer.*

6) Uma vez obtida a intimidade com o Demônio, as feiticeiras são capazes de desencadear todos os males, especialmente a impotência masculina, a impossibilidade de livrar-se de paixões desordenadas, abortos, oferendas de crianças a Satanás, estrago das colheitas, doenças nos animais etc.

7) E esses pecados eram mais hediondos do que os próprios pecados de Lúcifer quando da rebelião dos anjos e dos primeiros pais por ocasião da queda, porque agora as bruxas pecam contra Deus e o Redentor (Cristo), e portanto esse crime é imperdoável e por isso só pode ser resgatado com a tortura e a morte. (MURARO, 2015, p. 88-93, grifos nosso).

O Demônio é apontado como o culpado pelas ações erradas dos sujeitos durante a inquisição. Nesse contexto, o corpo é considerado o único ponto de vulnerabilidade dos sujeitos, haja vista “o espírito [do homem] ser governado por Deus”, assertiva que, aparentemente, exclui o governo divino sobre as mulheres. A partir dessa afirmação, presente na segunda tese, começamos a entender a forma como o feminino era valorado por esses sujeitos. Logo, se o espírito feminino não era governado por Deus, ele era propício às sugestões e/ou à possessão demoníaca.

A sexualidade, nesse contexto, é indicado como o meio pelo qual o demônio toma conta dos sujeitos. Nesse ponto, retornamos ao mito de Eva, já que alguns pesquisadores, assinalam que o “pecado original” não diz respeito ao ato de Eva comer a maçã, mas ao ato sexual entre ela e a serpente. Essa compreensão evidencia a visão da sexualidade como algo demoníaco e a mulher como um ser propício a sucumbir aos desejos do carne, isto é, aos impulsos sexuais e ao domínio do Demônio. Outro aspecto do Gênesis utilizado para corroborar essa ideia sobre a mulher, é a criação a partir da costela de Adão. Para os inquisidores, o fato de Deus, possivelmente, escolher uma costela torta comprova a não retidão feminina. Esses apontamentos justificavam a perseguição ao feminino e eram, por si só, provas de que as mulheres eram feiticeiras.

A partir daqui, é interessante discutirmos o mito de Lilith, provável a primeira mulher de Adão, uma vez que representa a insubmissão e a sexualidade da mulher, além de ser ela a mãe de todos os demônios.

O mito de Lilith, segundo Sicureti (1986), tem base em narrativas orais, embora é no livro de Gênesis que se encontra o maior mistério sobre a sua existência. Em Gênesis I, versículo 26, é dito “Deus disse: façamos o homem à nossa imagem, segundo a nossa semelhança [...]”, no versículo seguinte (27), há afirmação de que “Deus criou o homem à sua

imagem, à imagem de Deus o criou; macho e fêmea o criou”, por fim, no versículo 28, “Deus os abençoou e Deus lhes disse: cresci e multiplicai-vos”. Esse texto cria uma ambiguidade na compreensão da criação do ser humano, haja vista a assertiva de que “à imagem de Deus o criou; macho e fêmea o criou” (versículo 27). A partir dessa descrição, muitos estudiosos compreenderam que Deus criou um ser uno, um corpo que reunia a essência feminina e masculina, portanto, um ser andrógino. Com relação a esses trechos, Roberto Sicureti (1986, p. 6) explica que:

É a passagem mais densa de mistério, pois introduz o conceito da androginia no indivíduo segundo o supremo princípio da harmonia total do Uno que é feito de Dois; mas é também conceito que consente em perpetuar na terra — mediante a multiplicação da espécie na união do macho com a fêmea — a imagem de Deus, pois o homem lhe é semelhante. Adão trazia em si, fundidos, o princípio masculino e o princípio feminino e tais princípios só depois foram separados sucessivamente.

Alguns outros textos corroboram essa criação andrógina/hermafrodita do ser, como na literatura rabínica ou nos textos de Platão. Contudo, o mito da criação, recoberto em sua aura mítica, gera várias interpretações acerca da construção dos seres. Essa interpretação de um “Adão” andrógino é interessante, pois, apesar de gerar uma incompreensão, deixa implícita a existência de um ser uno, o qual reflete a imagem de Deus e impõem a ideia de que é na união entre a fêmea e o macho que esse Deus se presentifica para a humanidade.

Há, porém, outra interpretação acerca do mito da criação, a qual estabelece que a divindade criou dois humanos, a exemplo do que fez com os animais, assim, possivelmente, criou Lilith, nas últimas horas do dia, juntamente com os reptéis e os demônios. Entretanto, há uma lacuna no texto bíblico que omite a provável existência dessa primeira mulher. O Beresit Rabba lança uma luz acerca dessa omissão, ao afirmar que “R. Jehudah em nome de Rabi disse: *No princípio* a criou, mas quando o homem a viu cheia de saliva e de sangue afastou-se dela, tornou a criá-la uma segunda vez, como está escrito: *‘Esta vez. Esta e aquela da primeira vez’*” (SICURETI, 1986, p. 14). Lilith teria sido criada não da mesma matéria que Adão, mas de um material inferior, da imundice e de um pó escuro, razão da sua inferioridade perante o homem. Contudo, Lilith é insubordinada e não aceita seu papel de submissa à Adão, por isso, recusa-se a permanecer em baixo dele durante o ato sexual. Ela questiona o estabelecimento dessa posição de inferioridade, tal ato rompe com o equilíbrio do relacionamento entre homem e mulher e torna esta um ser insubordinado.

O amor de Adão por Lilith, portanto, foi logo perturbado; não havia paz entre eles porque quando eles se uniam na carne, evidentemente na posição mais natural — a

mulher por baixo e o homem por cima_Lilith mostrava impaciência. Assim perguntava a Adão:
 «_por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo?"
 Talvez aqui houvesse uma resposta feita de silêncio ou perplexidade por parte do companheiro. Mas Lilith insiste:
 "_Por que ser dominada por você? Contudo eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual". Ela pede para inverter as posições sexuais para estabelecer uma paridade, uma harmonia que deve significar a igualdade entre os dois corpos e as duas almas. Malgrado este pedido, ainda úmido de calor súplice, Adão responde com uma recusa seca: Lilith é submetida a ele, ela deve estar simbolicamente sob ele, suportar o seu corpo. Portanto: existe um imperativo, uma ordem que não é lícito transgredir. A mulher não aceita esta imposição e se rebela contra Adão. É a ruptura do equilíbrio. (SICURETI, 1986, p. 19).

A recusa de Adão em atender ao pedido de Lilith evidencia a visão misógina do relacionamento binário (mulher-homem). O pedido pela inversão das posições representa o anseio feminino pela equiparação entre ela e seu companheiro. Diante da negativa do homem em reconhecer a sua posição de igualdade, Lilith profana o nome do Senhor e foge do Jardim. Essa infração de profanar o santo nome de Deus é o meio do pecado de Lilith, o qual faz aflorar a sua real "natureza". A primeira mulher, na verdade, tem uma natureza demoníaca. Lilith torna-se a mãe de todos os demônios e é por causa dela que surgem as lendas sobre súcubos/íncubos⁴⁴, seres demoníacos que durante a noite perturbam o sono dos humanos e estrangula-os. Esses seres são descritos como horripilantes, criaturas saídas de pesadelos, as quais atormentam e levam as vítimas a morte ou quase a ela.

Nos íncubos existe sempre um componente fortemente sexual e é sugestivo pensar que se manifestem instintos que pertencem aos estratos mais inferiores do inconsciente. Sigamos as citações de Jones: Boerner afirma que junto à angústia, no incubo, se manifesta também uma profunda voluptuosidade, especialmente nas mulheres, as quais crêem haver tido um coito com o inimigo. Os homens têm às vezes poluções. Delassus descreve assim um incubo: Uma imensa angústia oprime a pessoa que percebe a aproximação do incubo ou do súcubo. A garganta se aperta, tem início um princípio de sufocamento e ao mesmo tempo todas as mucosas são acariciadas por voluptuosos titilamentos. O gozo é louco, terrível o dispêndio de energias. (SICURETI, 1986, p. 161).

A citação mostra a forma como, embora sejam seres assustadores, os íncubos/súcubos provocam em suas vítimas sensações sexuais de êxtase. Se voltarmos para o mito da criação de Lilith, percebemos que essa representa o desejo sexual, uma vez que, conforme aponta Sicureti (1986), a visão da mulher cheia de sangue pode estar relacionada a livre experiência sexual, destituída de tabus ou proibições, como ocorre com a relação sexual durante o período menstrual. Outrossim, também pode estar relacionado a ideia de uma mulher lasciva, ligada à

⁴⁴ O súcubos é a forma feminina de um demônio sexual, enquanto o íncubos é a forma masculino, ambos atacam, respectivamente, homens e mulheres.

carnalidade dos atos sexuais. Fato que se inter-relaciona com a noção da saliva ser uma simbologia para os fluidos eróticos, como um indicativo para a libido exacerbada nesta fêmea. Lilith torna-se o símbolo do desejo. Desse simbolismo surge a compreensão de que Lilith era um demônio, o qual perturba o descanso de Adão despertando-o para o erotismo e a sexualidade. Assim, temos a relação do súcubos/íncubos com a primeira mulher, haja vista essa ter atrapalhado o sono do primeiro homem ao despertá-lo para os prazeres da carne. Além disso, ao negar-se a voltar para o Jardim, Lilith torna-se uma demônia que voava pela noite perturbando o sono dos homens, gerando demônios, e matando bebês.

Na visão religiosa, os demônios são seres incorpóreos os quais necessitam se apossar da matéria humana para adquirir forma. Os íncubos e súcubos são demônios sexuais, sua construção deu origem ao que hoje conhecemos como vampiros. As primeiras representações desses seres é grotesca, haja vista serem seres infernais. Para Maria da Penha Casado Alves (2017, p. 311), esse corpo “não está separado do mundo, está misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas que neles estão”. Bakhtin (1987) explica que o corpo grotesco está em um processo perpétuo de construção, sendo um corpo hiperbólico, formado por exageros e extremos superdimensionados, como se um outro corpo estivesse brotando dele. Por isso, causa estranheza. A pintura abaixo (figura 11), feita em 1870, ilustra essa caracterização grotesca.

Figura 11 – Pintura Incubus, 1870.



Fonte: Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%8Dncubo#/media/Ficheiro:Incubus.jpg>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

A diferença desse corpo com o padrão humano é o que o caracteriza como grotesco. Nas palavras de Bakhtin, esse corpo é

um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da vida e do nascimento, o crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma. (BAKHTIN, 1987, p 21-22).

Apesar de ser uma criatura horripilante, o íncubo é sensual e erótico, desse modo, embora as vítimas sintam medo pela presença nefasta, tornam-se fracos, sem energia para fugir ou reagir a essa força sinistra e, por ela, são atraídos. O íncubo é, inegavelmente, uma mulher que seduz e deixa os sujeitos sem energia, ela se aproxima deles durante à noite, na forma de sonho, e obscurecida pelas sombras. Esse ser funesto é a representação da sexualidade reprimida dos sujeitos.

Por fim, compreendemos que o conceito do que é ser mulher é construído por uma série de discursos sociais que permeiam as diversas esferas humanas. O discurso religioso foi o que mais influenciou a dicotomização do ser feminino em sagrado e profano, uma vez que instituiu padrões de mulheres que representavam ambas as noções, tornando o ideal sagrado impossível de ser alcançado. Wolf (1992, p. 126-127) evidencia esse fato ao afirmar que:

O pecado original nos deixou a culpa de natureza sexual. Quando a revolução sexual se uniu ao consumismo para criar a nova geração de mulheres sexualmente disponíveis, tornou-se necessária uma imediata realocização física da culpa feminina. Os Ritos da Beleza suplantam praticamente todas as proibições judaico-cristãs com relação ao apetite sexual através de um tabu equivalente com relação ao apetite oral. Todo o drama do desejo, da tentação, da capitulação, do pavor de que "apareça", dos esforços desesperados de eliminar as "provas" do corpo e em última análise de ódio a si mesma pode ser imaginado quase sem alterações como a realidade sexual da maioria das moças solteiras até a legalização do aborto e da prática anticoncepcional bem como a perda do estigma do sexo pré-conjugal; ou seja, até há uma geração antes desta.

A sexualidade, nesse processo, foi utilizada como um dos motivos para a sujeição feminina perante o macho, haja vista, para os religiosos, a mulher ser um ser dominado por seus impulsos corporais, irracional e insubmissa. Logo, um ser que pode degradar e destruir toda a humanidade, por isso, deve ser dominada pelo macho. No entanto, a mulher que se recusa a seguir esse ideal sacramental, pois a força da ideologia religiosa é tanta que transformou-se em um dogma cristalizado e inquestionável, deve ser condenada e julgada pela sua heresia.

Notas de fim: nesta temporada, buscamos apresentar algumas discussões acerca da constituição do signo mulher e das formas de valoração que esse signo recebe na sociedade. Para isso, partimos das discussões elencadas por Heleieth Saffioti (1987) contidas no livro *O poder do macho*. Em seguida, colocamos em evidência a criação discursiva do gênero, do corpo e da sexualidade feminina. Por fim, tratamos da dicotomia religiosa sagrado-profano, a qual institui diversas formas de opressão e de valoração do signo mulher, além de ser responsável pela mitologia demoníaca sobre o íncubo.

3ª TEMPORADA – APRESENTANDO AS BASES TEÓRICAS-METODOLÓGICAS

Nesta temporada, discutimos nossas bases teórico-metodológicas, as quais embasam esta pesquisa. Para abordar essas concepções, subdividimos esta temporada em quatro capítulos. No primeiro, *Explicando nossas ancoragens: a pesquisa qualitativa e o ato ético*, contextualizamos o tipo de pesquisa e os aspectos centrais que a constituem, nesse tocante, discutimos a visão do círculo de Bakhtin⁴⁵ acerca do fazer científico nas Ciências Humanas. No segundo, *Caixinha de surpresas: a linguagem*, apresentamos a concepção de linguagem e as especificidades da concepção adotada, além de evidenciarmos o conceito de enunciado utilizado na construção deste trabalho. No terceiro, *Conversas: as relações dialógicas na linguagem*, abordamos as relações dialógicas, constituintes da linguagem e a bivocalidade como um fenômeno que emerge no uso da linguagem. Por fim, no quarto capítulo, *Os seres sobrenaturais ganham vida: os sujeitos e suas peculiaridades*, voltamos nossa atenção para a constituição dos sujeitos e a forma como essa gera implicações para a nossa noção de identidade.

Capítulo 1. Explicando nossas ancoragens: a pesquisa qualitativa e o ato ético

Antes de adentrarmos em nossas discussões acerca dos pressupostos teórico-metodológicos que norteiam esta pesquisa, é importante apresentarmos a concepção filosófica sobre a qual nos apoiamos.

A filosofia prima, apresentada por Mikhail Bakhtin (2017), diz respeito às relações humanas na sociedade, desse modo, a vida é vista como um existir-evento único, singular e concreto. Assim, somos efetivamente responsáveis não apenas por aquilo que cativamos, mas por tudo aquilo que fazemos. Nossos atos, pressupõem e estabelecem uma relação de responsabilidade ética que não pode ser rompida, pois, como sujeitos constituídos historicamente, esses atos no fluxo contínuo de nossa existência nos são indissociáveis.

Essa perspectiva filosófica implica em uma postura ética no tocante ao fazer científico. Nesse sentido, é imprescindível compreender que lidamos com sujeitos históricos, sociais, dotados de emoções, consciências e ideologias que, em alguns casos, podem se aproximar das nossas, mas, em sua maioria, divergem de nós. Por isso, é preciso que não se elimine os aspectos

⁴⁵ A expressão Círculo de Bakhtin é utilizada para se referir a um grupo de estudiosos que, junto com Mikhail Bakhtin, elencaram as formulações e as reflexões que constituem a teoria filosófica acerca da linguagem de base sociológica e materialista dialética (dialógica).

que constituem os sujeitos ou os eventos de interação objeto da pesquisa do processo de investigação. Assim, o contexto histórico e social bem como a voz (as ideias, os pensamentos, as motivações expressas) dos sujeitos devem ser incluídos como parte integrante da pesquisa.

Para isso, é preciso que o pesquisador seja também parte do ato-ação que está investigando, pois “[...] somente do interior do ato real, singular – único na sua responsabilidade – é possível uma aproximação também singular e única ao existir na sua realidade concreta [...]” (BAKHTIN, 2017, p. 79). Tal fato justifica-se no fato da transcrição, da reprodução e da gravação do ato não permitirem uma compreensão abrangente dele, já que sua concretização está ligada a uma série de elementos que só podem ser palpáveis para os sujeitos que dele fazem parte. Conforme Bakhtin (2017), é apenas a partir do interior do ato que podemos perceber os elementos que o torna único, haja vista ser constituído por um sentido, uma historicidade, a individualidade dos sujeitos que dele fazem parte (incluindo o pesquisador), a responsabilidade e o tom emotivo-volitivo daqueles que o realizam. A abstração desses elementos constitutivos cria um fac-símile reproduzível dissociado das especificidades únicas do ato, sendo que um fac-símile não é o ato em si (é apenas uma cópia).

Nesse sentido, entendemos o texto (em sentido amplo, o qual abarca não apenas aquilo que é verbal mas também as manifestações artísticas, as produções visuais e sonoras) como “a *realidade imediata* (realidade do pensamento e das vivências)” (BAKHTIN, 2016 p. 71). É nele que os sentidos, as visões de mundo, os posicionamentos axiológicos e ideológicos dos sujeitos concretos se materializam. Por isso, o objeto de investigação das Ciências Humanas é o texto, uma vez que, a partir da materialidade desse, o pesquisador pode acessar e compreender os atos e as produções no mundo da vida, da arte ou da ciência⁴⁶ realizados pelos sujeitos.

Portanto, o texto é o ponto de partida para as pesquisas nas Ciências Humanas, já que a voz ou as vozes dos sujeitos que o enunciam (criam) são perceptíveis. Essas vozes não devem ser emudecidas, pois apenas pela identificação e análise delas que o pesquisador poderá chegar a um entendimento dos fenômenos discursivos que perpassam a sociedade e se materializam na linguagem. Conforme explica Brait (2006), lidamos com objetos que falam, é unicamente no diálogo entre os diferentes discursos que seus sentidos serão produzidos, isto é, como uma produção humana, o texto é dotado de sentidos, de valorações e de posicionamentos os quais emergem no confronto com outros textos. Afinal, a linguagem é uma arena na qual os discursos entram em embates (de sentido, de valores e de posições axiológicas) (BAKHTIN, 2015b).

⁴⁶ Bakhtin estabelece uma relação triádica entre o mundo da vida, da arte e das ciências, no entanto, essa relação é apenas a título de organização metodológica, já que o filósofo é categórico ao declarar que esses três mundos são inseparáveis.

Um aspecto importante da filosofia do ato responsável é a necessidade de se ouvir as vozes dos sujeitos pesquisados. Para Bakhtin (2017), o emudecimento dessas vozes estabelece uma ciência tecnicista, em outras palavras, um fazer científico que busca a universalização do ato e, para isso, o dissocia de sua autoria, não reconhece seu aspecto histórico e concreto que devem ser parte intrínseca dele. Estabelece-se uma verdade *istina*, ou seja, uma verdade universal e repetível a qual torna geral aquilo que é particular, já que abstrai as singularidades inerentes dos sujeitos investigados e investigador bem como da situacionalidade do acontecimento pesquisado (BAKHTIN, 2017). Ao contrário dessa visão, essa pesquisa parte da visão bakhtiniana (2017) de um fazer científico o qual compreende as suas verdades como *pradva*, isto é, uma verdade que surge em um momento único e irrepetível, a qual é motivada por sujeitos, igualmente únicos e singulares, que estão situados sócio e historicamente. A verdade *pradva* é provisória e suscetível a refutações.

Também assumimos a não neutralidade na pesquisa, haja vista, as escolhas realizadas pelo pesquisador serem motivadas por razões as quais ultrapassam o puro cientificismo. Isso porque, o

Simple fato de que eu comecei a falar dele, já entrei em uma relação que não é indiferente, mas interessado-afetiva, e por isso a palavra não somente denota um objeto como de algum modo presente, mas expressiva também com a sua entonação (uma palavra realmente pronunciada não pode evitar ser entoada, a entonação é inerente ao fato mesmo de ser pronunciada) a minha atitude avaliativa em relação ao objeto – o que nele é desejável e não desejável – e, desse modo, movimenta-o em direção do que ainda está por ser determinado nele, torna-se momento de um evento vivo. (BAKHTIN, 2017, p. 85-86).

Assim, a escolha por tal objeto não é neutra, uma vez que parte da vontade do pesquisador de investigar algo. O que, nessa perspectiva, garantirá a cientificidade da pesquisa é a capacidade de o investigador aproximar-se e afastar-se do ato-evento. Além disso, é somente por meio do seu lugar único de pesquisador, munido com seus pressupostos teórico-metodológicos bem como de sua visão de mundo e voltado para e a partir de um ângulo dialógico, que poderá construir inteligibilidades acerca daquilo que investiga. Para isso, o pesquisador andará sobre uma linha tênue a qual separa a sua participação ativa, real e concreta do ato-evento, de seu papel como o sujeito investigador desse ato-evento.

Segundo Amorim (2006), o pesquisador deve estabelecer um ponto de equilíbrio para balancear sua voz e a do pesquisado, pois nenhuma voz deve silenciar a outra, ambas são importantes para a compreensão daquilo que estuda. O olhar extralocalizado (ou exotópico) (BAKHTIN, 2011) diz respeito à capacidade única de o sujeito inserir-se e afastar-se de uma

dada situação, assim, ele, ao mesmo tempo em que experiencia o ato-evento, também, coloca-se em uma posição fora dele. Bakhtin explica que o

Momento essencial (mas não o único) da contemplação estética é a empatia [*vizivanie*] com o objeto individual da visão, a visão deste último do interior de sua própria essência. Ao momento da empatia segue sempre o da objetivação, ou seja, o de situar fora de si mesmo a individualidade compreendida através da empatia – separando-a de si mesmo, e retomando a si mesmo. Somente tal consciência que retorna a si mesma confere forma estética, do seu próprio lugar, à individualidade apreendida desde o interior mediante a empatia como individualidade unitária, íntegra, qualitativamente original. (BAKHTIN, 2017, p. 61).

Com base na assertiva acima, compreendemos que o pesquisador necessita vivenciar a experiência única que constitui o ato-evento foco de sua investigação. No entanto, sua participação nesse evento tem um propósito e, para que esse propósito não seja perdido no interior de sua contemplação desse ato-evento, é preciso o retorno do pesquisador a sua posição de investigador e que esteja munido com suas lentes teóricas-metodológicas para produzir compreensões acerca desse ato-evento. Esse movimento é desencadeado pela observação, análise, resultados e, posteriormente, considerações que o pesquisador compõe por meio de suas perspectivas teórico-metodológicas, posicionamentos valorativos e ideológicos.

Em síntese, a filosofia bakhtiniana constrói as bases para uma pesquisa a qual contemple os sujeitos investigados como situados sócio-historicamente, o que implica em constituições, posicionamentos, visões de mundo, emoções, ideologias que, embora se aproximem em alguns sentidos, são diversas, uma vez que cada sujeito é único e singular. Por conseguinte, é essencial o entendimento do tempo-espaço em que esse sujeito está situado, porque suas ações e decisões são resultantes das experiências e dos conhecimentos que vivencia e adquire em suas interações nesse determinado tempo-espaço.

Nesse contexto, é imprescindível a compreensão das especificidades do momento histórico e social em que os sujeitos estão situados. Essa pesquisa trata de sujeitos situados na modernidade, a qual é entendida como líquida (BAUMAN, 2011), fato que implica em interações, muitas vezes, mediadas por equipamentos eletrônicos, comumente, *smartphones*, *tablets*, *notebooks*; nas redes sociais (como o *Facebook*, o *Instagram* e o *Twitter*) ou nos serviços de mensagens instantâneas (como o *Telegram* e o *Whatsapp*). Ferramentas que propiciam uma quebra nas noções de território, de distância, de cultura e de língua como unidade nacional, por exemplo. Assim, os sujeitos realizam trocas de fluxos culturais (HALL, 2006) os quais compreendem aspectos históricos, linguístico/discursivos, comportamentais e ligados aos costumes, às crenças e aos conhecimentos. Por esse motivo, as noções de território e de distância

sofrem modificações devido à sensação de proximidade criada por essa comunicação que, por ocorrer em um ambiente digital, é extremamente rápida e em tempo real.

Nesse contexto, percebemos o paradigma indiciário⁴⁷ (GINZBURG, 1989) como o que melhor se enquadra para a realização de nossa pesquisa. Essa percepção tem como base a compreensão de que “o objeto de estudo é o fator determinante para a escolha de um método”, posto que “não são reduzidos a simples variáveis, mas sim representados em sua totalidade, dentro de seus contextos cotidianos”, de modo que as situações estudadas são fruto de interações concretas e reais vividas por sujeitos, igualmente concretos e reais (FLICK, 2009, p. 24). Nesse sentido, o paradigma permite a imersão do pesquisador no objeto, aspecto essencial para a construção de compreensões acerca do ato-evento. Diante disso, torna-se evidente a necessidade do contato direto com o foco da pesquisa, pois só assim poderão ser observados e identificados os indícios, as pistas, as marcas concretas que permitirão a decifração do objeto estudado. O paradigma indiciário fornece ao pesquisador a “[...] capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa [...]” (GINZBURG, 1989). A partir dessa abordagem, aquilo que, normalmente, é considerado singular, particular, de pouca importância e irrelevante se torna elementar, já que guarda marcas, as quais, ao serem agrupadas com outras, possibilitam um vislumbre do todo que constitui o objeto estudado.

De acordo com Braga (2008, p. 79-80), a identificação, a organização e a seleção dos indícios são norteadas pelos seguintes critérios:

- a) o problema da pesquisa, isto é, aquilo que almejamos compreender acerca do objeto; as estruturas e processos próprios do objeto ou situação – suas <<lógicas>> de articulação interna, de desenvolvimento, de relações com o contexto, ou seja, aspectos linguístico/discursivos, históricos, culturais, organizacionais, econômicos e sociais;
- b) o conhecimento disponível sobre o tipo de objeto e sobre os âmbitos em que este se processa, ou seja, o arcabouço teórico-metodológico que nos norteia no desenvolvimento da pesquisa (não restrito apenas a esse conhecimento, pois os posicionamentos, as ideologias, as visões de mundo do pesquisador também

⁴⁷ Esse paradigma é imanentemente de natureza qualitativa. Compreendemos como qualitativas as pesquisas as quais atendem à necessidade de se ter um olhar mais sensível para as “relações sociais” que emergem “devido à pluralização das esferas de vida” (FLICK, 2009, p. 20). Ou seja, as mudanças ocorridas nas estruturas sociais pedem que se tenha um olhar mais individualizado para as subjetividades humanas, já não é mais possível se fazer pesquisa pensando que os sujeitos de diferentes partes do globo compartilham as mesmas problemáticas sociais. Desse modo, é necessário pensar-se nas especificidades que diferentes grupos sociais compartilham ou não. Em oposição às abordagens quantitativas que se focam na generalização de suas perguntas e respostas, as abordagens qualitativas têm preocupação com as questões “locais, temporais e situacionais”, conforme nos assegura Moita Lopes (2006).

constituem conhecimento o qual é aplicado na compreensão do objeto).

Assim, os indícios que, aparentemente, são elencados aleatoriamente, na realidade, são pinçados a fim de se alcançar um propósito estabelecido pelo pesquisador. O processo de pesquisa é realizado no tensionamento e na experimentação com esses três pontos para, a partir deles, proceder com a identificação e a seleção dos indícios de interesse para a pesquisa, os quais são tensionados e observados num conjunto de pistas, porém, individualmente, as marcas podem não remeter à realidade investigada.

Por fim, o paradigma indiciário não trabalha com regras preestabelecidas e rígidas e, desse modo, permite que a pesquisa seja ajustada no decorrer do trajeto, do mesmo modo também propicia o evidenciamento da voz do sujeito pesquisado. Assim, uma pesquisa que busca compreender a construção de uma personagem feminina e a forma como os discursos sociais sobre a mulher são utilizados para suportar essa construção ou para refutar a veracidade desses enunciados buscará identificar marcas que indicam o modo como isso se materializa no texto. Ao mesmo tempo, é válido evidenciar o fato de que o pesquisador poderá adequar ou acrescentar questões e objetivos, a fim de permitir que as categorias de análise emerjam de acordo com a necessidade percebida no processo de pesquisa.

Após apresentar nossa base filosófica, teórico-metodológica e paradigmática, discutimos, a partir do próximo capítulo, os conceitos basilares para a compreensão de nosso objeto.

Capítulo 2. Caixinha de surpresas: a linguagem

Em *Bloody Lips*, os lábios são mais do que o contorno de carne da boca, eles têm uma representação simbólica ligada à forma de alimentação e de defesa dos seres que povoam o universo da fanfic e, de outro modo, à sedução e à sensualidade desses seres. A primeira vez que os personagens Bella e Edward se encontram, ela está com os lábios sujos de sangue. Esse fato atrai a atenção de Edward de tal modo que, embora não saiba nada sobre a jovem, a imagem dela com os lábios ensanguentados torna-se uma marca desse primeiro encontro. Isso ocorre porque, como signo, os lábios são preenchidos de sentidos valorativos, emotivo-volitivos e ideológicos que refratam e refletem⁴⁸ uma determinada realidade presente no mundo social além de seus limites (VOLÓCHINOV, 2017).

Tudo aquilo que extrapola a sua essencialidade primária e adquire um sentido (uma

⁴⁸ Por não ser a coisa em si, o signo a reflete com algum grau de proximidade fidedigna, entretanto, por mais fiel que lhe seja, esse reflexo é apenas uma representação.

valoração) social torna-se um signo. O objeto (a palavra, a imagem etc.), ao tornar-se signo, pode ser preenchido por diferentes sentidos ideológicos, já que este é parte indissociável dos sujeitos. Desse modo, o mundo onde esse sujeito está inserido é construído por valores, noções e ideais ideológicos os quais são transmitidos para ele desde o seu nascimento pelas interações que vivencia com aqueles que fazem parte de seu grupo social.

Entendemos, portanto, que ideologia não pode ser considerada como uma falsa consciência ou como um pensamento distorcido e, por isso, igualmente falso. Adotamos a concepção de ideologia sistematizada pelo Círculo de Bakhtin, o qual a entende como “todo o conjunto das vivências cotidianas – que refratam e refletem a existência social – e das expressões exteriores ligadas diretamente a elas” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 260). Para o círculo, a ideologia se presentifica em todos os atos/ações humanas, das mais simples interações diárias – como os diálogos entre amigos e familiares, a fofoca etc. – às mais complexas – de ordem religiosa, política, legal, entre outras.

Nessa perspectiva, a ideologia não se fecha em uma caixa e se direciona apenas a uma esfera ou outra da sociedade. Ela é algo amplo que transita e constitui todas as esferas e relações sociais. Nesse tocante, tudo aquilo que é social, ou seja, que envolve a participação humana, sejam as formas de expressão, de interação, de comunicação ou mesmo a estrutura da consciência humana, é perpassado por ideologia. Por isso, a compreendemos como

as diferentes formas de cultura, os sistemas superestruturais, como a arte, o direito, a religião, a ética, o conhecimento científico etc. (a ideologia oficial), e também os diferentes substratos da consciência individual, desde os que coincidem com a “ideologia oficial” aos da “ideologia não oficial”, aos substratos do inconsciente, do discurso censurado [...]. *A ideologia é a expressão das relações histórico-materiais dos homens, mas “expressão” não significa somente interpretação ou representação, também significa organização, regularização dessas relações.* (PONZIO, 2012, p. 112-113. *Grifos nossos*).

A palavra é o signo ideológico em excelência, pois possui particularidades que a tornam fundamental para a compreensão ideológica da linguagem, segundo Volóchinov (2017). A primeira particularidade é a potencialidade em ser preenchida por diferentes sentidos, uma vez que o sentido não é algo interno a palavra, mas, sim, externo. É o contexto ideológico de uso que determinará, ou melhor, atribuirá a ela um sentido. Por isso, sua segunda particularidade é a capacidade de transitar por diferentes e diversos contextos sociais – político, social, histórico – e de se preencher com os valores ideológicos pertinentes a esses contextos. Embora os sentidos atribuídos possam ser contraditórios, “pois frequentaram e se constituíram em todos os campos das relações e dos conflitos sociais” (MIOTELLO, 2016, p. 172), jamais poderão ser

dissociados da palavra. “Morta”, por exemplo, é uma palavra com um sentido muito demarcado, socialmente, significa o fim da vida de uma fêmea. Contudo, na contemporaneidade virtual, adquiriu o sentido de estar chocado ou surpreso com algo. O sentido mudou em virtude do contexto histórico e social, a palavra ainda tem a sua significação primária e com ela os sentidos que se atribuem, porém agora outro sentido foi-lhe conferido.

A terceira particularidade é sua indissociabilidade para a criação ideológica, de modo que pode representar e explicar os demais signos, mesmo que não possa substituí-los. Por exemplo, eu posso explicar o pôr do sol, falar sobre a degradação das cores no céu, o formato e o tamanho do astro, as sombras criadas por tal fenômeno no solo, porém, minha explicação por mais completa que seja não fornecerá a compreensão completa desse fenômeno; contudo, o ato de contemplar o pôr do sol tem aporte na palavra. Por meio da palavra, seu sentido é estabelecido (VOLÓCHINOV, 2017). Conforme explica Volóchinov,

[...] a palavra acompanha toda a criação ideológica como seu ingrediente indispensável. A palavra acompanha e comenta todo o ato ideológico. Os processos de compreensão de qualquer fenômeno ideológico (de um quadro, música, rito, ato) não podem ser realizados sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica, isto é, todos os outros signos não verbais são envolvidos pelo universo verbal, emergem nele e não podem ser nem isolados, nem separados dele por completo. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 100-101, grifos do autor e nossos).

A fala do teórico nos direciona para a quarta particularidade a inter-relação entre a palavra e a constituição do pensamento, isto é, a indissociabilidade entre a palavra e *os processos de compreensão interior*, ou seja, a construção do discurso interno na consciência dos sujeitos. Toda a nossa compreensão de mundo bem como todos os elementos que nos constitui como sujeitos são permeados e tecidos pela e com a palavra. Stella (2016, p. 179) explica que o aporte verbal é indissociável no processo de compreensão do mundo social, pelos sujeitos, pois, “no confronto entre as palavras da consciência e as palavras circulantes na realidade, entre o interno e o externamente ideológico”, em algum momento entram em embate e, conseqüentemente, podem desencadear a fusão ou a constituição de uma nova realidade.

Por fim, a quinta particularidade é a participação em toda interação cotidiana, já que toda a comunicação se ancora na palavra, sendo o meio mais usual utilizado para esse fim (VOLÓCHINOV, 2017) seja nas situações comunicativas mais básicas ou nas mais complexas. Não há interação humana que não seja mediada pelo signo verbal, uma vez que, como já discutimos, a compreensão de todo e qualquer signo se dá por intermédio da palavra. Assim, a interpretação dos gráficos e fórmulas em uma aula de álgebra linear só é possível pelo suporte

dos signos verbais. Por isso, um professor traduz os dados na forma de palavras para que seus alunos possam acompanhar e entender as informações apresentadas.

Partimos das características imanentes da palavra para evidenciarmos a perspectiva de linguagem que assumimos nesta pesquisa. Essa perspectiva, elencada pelo círculo de Bakhtin, conceitua a linguagem como o produto do processo social e histórico, sendo, ao mesmo tempo, constitutiva e constituída pelos sujeitos que dela fazem uso por meio da interação social. Desse modo carrega, refrata e reflete valorações, visões de mundo e ideologias próprias desses sujeitos e das comunidades que fazem parte, sendo parte essencial do todo consciente que os compõem. Ademais, adotamos a posição de que a linguagem, por sua carga valorativa e ideológica, não é neutra, isto é, “nenhum texto [enunciado ou diálogo] é inocente e todo texto reflete um fragmento do mundo em que vivemos” (KUMARAVADIVELU, 2006, p. 140). Assim, cada enunciado está revestido em camadas de sentidos que transportam e denunciam os posicionamentos, os pensamentos e as impressões do sujeito que o enuncia e da comunidade da qual faz parte/representa.

Nessa perspectiva, a linguagem⁴⁹ é vista como concreta, posto ser constituída por sujeitos reais. É utilizada em práticas sociais e, portanto, as abstrações científicas e/ou minimalistas não conseguem abarcar toda a complexidade dessas práticas de linguagem, haja vista que tendem a analisá-la sem seus elementos essenciais, como: o sujeito e toda a carga ideológica, histórica, social, valorativa e emotivo-volitiva que imprime a ela, por meio não apenas do que expõe linguisticamente, mas também por aquilo que acompanha e molda a sua voz, como a entonação, a expressividade e a gestualidade; o contexto de interação em que é enunciado, o qual implica na indissociabilidade das relações tempo-espço (a compreensão do contexto histórico, por si só, pode elucidar algumas questões sobre o evento). Dessa forma, uma pesquisa de caráter científico, a fim de não incorrer em um tecnicismo exacerbado e dissociado da realidade social de seu objeto, deve atentar aos aspectos que dotam seu objeto de unicidade, isso implica um conhecimento mais aprofundado daquilo que se estuda e das situações que levaram à criação, à formação ou ao surgimento dele. É preciso, à vista disso, entender que todo e qualquer fenômeno linguístico/discursivo possui uma historicidade, um contexto social e um tempo-espço em que se presentifica.

Em síntese, a linguagem se encarna, isto é, torna-se viva e dotada de realidade nas interações sociodiscursivas construídas entre os sujeitos falantes. É, dessa forma, inseparável a

⁴⁹ A linguagem é abordada nesse trabalho de forma ampla, abrangando o verbal e o não verbal, pois só é possível a compreensão holística de uma dada situação de interação se levarmos em consideração aspectos não verbais, como os sentidos que emergem no uso concreto da linguagem.

interligação existente entre a construção da linguagem e dos sujeitos⁵⁰, assim, sendo parte indivisível e integrante do outro, sendo a interação sociodiscursiva o elo essencial que os une. Os sujeitos só se tornam quem são por meio das relações afetivas e sociais que estabelecem com os outros, utilizando, para isso, a linguagem como o meio constituinte. Essa, por sua vez, está em um processo ininterrupto de construção, o qual ocorre pelo uso que os sujeitos falantes fazem dela.

Nesse contexto, a interação é o ponto que liga, indissociavelmente, a linguagem e os sujeitos, de modo que a constituição de um está diretamente ligada a do outro. A linguagem tanto é externa aos sujeitos, pois é constitutiva do mundo que os cercam (estando presente em tudo o que ele faz) como também é interna a eles, visto que o diálogo interior do sujeito consigo mesmo também faz parte do processo de comunicação e interação sociodiscursiva. Afirmativa explicada no fato desse diálogo ser construído pelas vozes dos sujeitos que estão dispersas em ambiente social e do próprio sujeito que, muitas vezes, antecipa respostas e questões que poderão ser direcionadas a ele pelos outros, por exemplo. Esse tipo de diálogo é, na maioria das vezes, marcado por um embate entre o sujeito e a sua consciência, sendo essa consciência formada pelos posicionamentos axiológicos, valorativos e ideológicos da comunidade em que o sujeito está inserido.

Por fim, a materialização da linguagem nos processos de interação social se dá por meio de enunciados concretos trocados entre os sujeitos. Na perspectiva Bakhtiniana, o enunciado tem algumas características que o tornam a *real unidade da comunicação discursiva*. Essas características são discutidas a seguir.

POV⁵¹ do enunciado

Para os estudos do círculo Bakhtin, o ponto de partida é a materialidade concreta da linguagem a qual se encarna nos discursos dos sujeitos. Nessa perspectiva, esses são participantes ativos dos eventos de interação que compartilham. Assim, a interação ocorre por meio da troca de enunciados concretos que são a materialização de discursos, igualmente concretos, frutos de situações reais de interações, carregados de sentidos ideológicos, valorativos e emotivo-volitivos, por estarem ligados a um sujeito autor. Por isso, o enunciado, nessa

⁵⁰ A discussão acerca da constituição dos sujeitos será aprofundada no capítulo 4. Os seres sobrenaturais ganham vida: os sujeitos e suas peculiaridades.

⁵¹ POV é a abreviação de Point of View, ou seja, Ponto de Vista. Em fanfiction, essa abreviação é utilizada para sinalizar que um novo personagem irá narrar o texto a partir daquele ponto. A escolha por utilizá-la se deu para identificar a introdução de um novo foco (isto é, uma sub subseção) no capítulo (subseção).

perspectiva, é visto como a *real unidade da comunicação discursiva* (BAKHTIN, 2015b; 2016).

O enunciado não pode ser reduzido apenas aos seus aspectos morfossintáticos, já que sua constituição extrapola o estritamente linguístico. Por conseguinte, diferencia-se das *unidades da língua* (BAKHTIN, 2015b; 2016), ou seja, da oração, do período ou da palavra que são construções puramente linguísticas e que podem ser dissociadas de uma situação enunciativa ou de uma autoria. Nesse sentido, as unidades da língua são caracterizadas por sua natureza gramatical, tendo sua existência ligada ao seu uso como elemento estrutural linguístico, de modo que se desfeita sua ligação dentro do contexto linguístico elas perdem sua significação. Essas unidades são semanticamente esvaziadas devido a sua existência estar unicamente associada a sua aplicabilidade linguística.

Em contrapartida, o enunciado por sua relação com o meio social, no qual está inserido o sujeito que o enuncia, “nasce de uma situação pragmática extraverbal e mantém a conexão mais próxima possível com esta situação” (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 1976, p. 6), isto é, a enunciação é motivada pelas mais diversas situações, assim, a abstração do contexto direto faz com que o enunciado perca seu referente e, com isso, o sentido atribuído a ele é alterado. Portanto, compreendemos que o enunciado é formado por, pelo menos, duas camadas. A primeira abarca o polo da oração, que comporta os constituintes linguísticos, os elementos estruturais da língua, como a sintaxe, a morfologia e a fonologia, e as próprias unidades da língua. A segunda constitui o polo do enunciado, o qual é composto pelos sentidos que emergem nas situações de interação usuais da linguagem e, por isso, extrapolam os limites linguísticos.

Assim, a compreensão de um enunciado não ocorre apenas pelo que está expresso diretamente pelos sujeitos mas também pela apreensão daquilo que está posto de forma presumida. No capítulo 39 (código vermelho) de *Bloody Lips*, há a descrição de um sonho protagonizado pelos personagens Jacob Black e Seth e Leah Clearwater (os três constituem a alcateia de Jacob). Um demônio aprisiona o jovem Seth em sua própria mente para tentar manipular e desestruturar os componentes da alcateia, o aprisionamento de Seth faz com que Leah seja “puxada” para a ilusão criada pelo demônio. Resta, portanto, a Jacob (líder do grupo) a tarefa de libertar seus amigos. Por meio de um ritual indígena, o líder é inserido no sonho a fim de tentar despertar os jovens; ao mesmo tempo, o demônio os bombardeia com situações dolorosas protagonizadas por pessoas que têm maior proximidade afetiva com os jovens. Por fim, os jovens conseguem se libertar. No entanto, o demônio enuncia “*Bons sonhos*” e, em seguida, os personagens acordam.

Percebemos, no exemplo acima, uma expressão que comumente expressa um desejo de bons presságios é revestida com sarcasmo, ironia e deboche, significando algo oposto ao seu

propósito basilar, evidenciando o real posicionamento do sujeito que o diz. O reconhecimento desse sentido está fora da materialidade linguística do enunciado e só é propiciada ao se recuperar seus elementos extralinguísticos, tais como o momento da enunciação, o tom, o teor do diálogo entre os sujeitos e as posições que os sujeitos ocupam na narrativa. A ciência de que há um antagonismo entre as raças de Jacob, um lobisomem, e do outro sujeito, um demônio, no contexto de um pesadelo no qual os amigos do primeiro correm risco de vida que é impulsionado pelo segundo, a nossa conclusão é direcionada para o sentido embutido no enunciado.

O presumido, dessa forma, preenche o enunciado com uma camada de sentidos que só poderá ser recuperada pelos sujeitos que compartilham de um “horizonte espacial comum”, o “conhecimento e a compreensão comum da situação”, e a “sua avaliação comum dessa situação” (VOLÓCHINOV/BAKHTIN, 1976, p. 7). Ao relacionar essas características com nosso exemplo, percebemos que esses aspectos se corporificam no enunciado. Desse modo, o espaço, em que o sonho compartilhado se passa, constitui o horizonte espacial comum, o qual, no exemplo, é um porão (local no qual os três foram emboscados fora do sonho, pois foi durante essa emboscada que Seth e Leah foram aprisionados em suas mentes, o que leva à tentativa de resgate por parte de Jacob e ao sonho compartilhado). O conhecimento e a compreensão comum da situação é composta pelas situações imediatas as quais antecederam ao sonho. Isto é, a armadilha que prendeu Seth e o deixou à mercê do demônio, seguido pelo ato de salvamento empreendido por Jacob e pelo fato de ele ser o único ciente de que estão em um sonho e, por isso, ser responsável por ajudar aos outros dois. Por fim, podemos visualizar as ponderações emitidas pelos três sujeitos ao acordarem do sonho, expressas na declaração de Leah de que “isso não foi muito bem” e nas palavras de Jacob que esse “é só o começo, todos sabemos que não vai ser fácil” (*Bloody Lips*, 2013, capítulo 39). A avaliação comum é realizada por nós leitores ao analisarmos toda a situação problema (incluindo o que levou a ela) e, só assim, percebemos o sentido da expressão *bons sonhos* nesse enunciado.

É importante, ainda, elucidarmos que os enunciados têm três peculiaridades fundamentais: a *alternância dos sujeitos*, a *conclusibilidade* e o *direcionamento a alguém*. Segundo Bakhtin (2016, p. 29).

Todo enunciado – da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico – tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto; antes do início, os enunciados de outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva baseada nessa compreensão). O falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva.

A fala do autor diz respeito à primeira peculiaridade, alternância dos sujeitos, a qual pode ser compreendida quando pensamos no diálogo real⁵², por mais simples que seja, entre dois (ou mais) interlocutores⁵³ que se revezam em expor seus pensamentos, posicionamentos, impressões, emoções e ideologias. Esse revezamento estabelece os limites dos enunciados concretos, uma vez que são sempre responsivos, em outras palavras, emergem em resposta a algo enunciado e propiciam a eclosão de novos enunciados responsivos a eles, se constituindo, dessa forma, como um elo da cadeia da comunicação discursiva.

A segunda peculiaridade está intimamente relacionada à primeira, sendo um aspecto interno da alternância dos sujeitos. A *conclusibilidade* do enunciado é marcada temporalmente, no momento em que enuncia, o sujeito considera seu enunciado acabado, completo. Embora o objeto não seja exaurível, naquele instante em que o discute o sujeito acredita que o exauriu. Em outro momento, porém, poderá retomar a discussão sobre esse objeto. Tal fato ocorre em razão da elaboração do enunciado ser norteada pelo projeto de dizer do sujeito que o enuncia, o qual estrutura o seu dizer para comportar aquilo que entende como necessário. Essa elaboração, por sua vez, é marcada pelo gênero discursivo utilizado para a comunicação (BAKHTIN, 2015b, 2016), posto que, de acordo com o gênero utilizado, já pode haver uma demarcação daquilo que pode falar sobre dado objeto. Um artigo acadêmico, por exemplo, por sua finalidade é um texto relativamente curto que não comporta uma discussão ampla e variada sobre dado objeto. Essa discussão mais ampla pode estar contida em uma monografia, dissertação ou tese que, por sua vez, também apresentam suas limitações quanto à quantidade de páginas ou no que deve ser abordado sobre o objeto.

Por fim, a terceira peculiaridade, *o direcionamento a alguém*. O enunciado é fruto das interações discursivas realizadas entre sujeitos reais, de modo que sua gênese é sempre responsiva a um enunciado anterior. Nesse sentido, quando um sujeito enuncia algo ele o direciona a alguém⁵⁴. O enunciado é um fio na teia que constitui a comunicação discursiva dos sujeitos falantes, logo, não pode ser separado dos outros fios que o precedem, uma vez que esses “[...] o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias [...]” (BAKHTIN, 2016, p. 62). Do mesmo modo, ao ser parte dessa teia,

⁵² Ilustramos com o diálogo real, no entanto, a mesma situação ocorre com enunciados mais complexos como textos literários, científicos e acadêmicos.

⁵³ Empregamos o termo “interlocutores” porque compreendemos que, em uma situação de interação, todos os sujeitos são ativos.

⁵⁴ Esse alguém é um destinatário, o qual pode ser entendido como um leitor, um ouvinte, um grupo social, um especialista ou um grupo de especialistas, um público em um auditório (como nos programas de audiência na tv), entre outros.

o enunciado também se ligará aos próximos a serem produzidos. Em síntese,

Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros. Esses reflexos mútuos lhes determinam o caráter. Todo enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Todo enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo [...]: ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. (BAKHTIN, 2016, p. 57).

Conforme Bakhtin (2015b; 2016), o enunciado sempre surge em resposta a um outro e, ao mesmo tempo, gera uma vontade responsiva em outros sujeitos que produzirão novos textos em resposta a ele. Por ser a *real unidade da comunicação discursiva*, o enunciado estabelece relações responsivas e dialógicas com outros enunciados, já que sua interligação com outros discursos (enunciados antes dele e em resposta a ele) é inquebrável.

Os sujeitos enunciadore são responsáveis por imprimir sentidos valorativos, ideológicos, morais etc. no texto (discurso, enunciado). Por esse motivo, é possível perceber em um único discurso os ecos e as ressonâncias das vozes dos sujeitos que em algum momento histórico enunciou algo acerca de um objeto⁵⁵. Assim, nossos enunciados são produzidos tendo como base os posicionamentos de outros que se encontram, complementam-se e estabelecem relações de concordância ou discordância que num embate dialógico constituem nossas visões sobre o objeto discutido. O discurso resultante enforma e materializa essas diferentes vozes, há aí um “jogo dialógico de intenções verbalizadas” (BAKHTIN, 2015a, p. 49) as quais podem ser compreendidas como as várias camadas de refrações criadas pelos discursos. Em outras palavras, todo enunciado gera ecos que são dispersos em ambiente social e transitam tal qual uma ressonância dos valores dos muitos sujeitos que discutiram e/ou discutem sobre esse objeto em um tempo e espaço.

Com base em Bakhtin, entendemos voz como a “consciência falante presente nos enunciados, pois estes sempre se constroem a partir de um ponto de vista” (CASADO ALVES, 2016, p. 168), de uma visão de mundo, de um posicionamento valorativo e ideológico. E, por conseguinte, a voz não é estática num universo interacional. Ela não permanece parada no tempo isolada do processo discursivo, pois é incorporada em novos discursos e, desse modo, os sujeitos que a emitiram e emitem são presentificados. Tendo em vista essa interrelação, nossos enunciados se constituem heterodiscursivamente.

⁵⁵ Chamamos de objeto os temas, os assuntos, as situações foco de discussões e enunciações dos sujeitos no ambiente social.

Após estabelecer as bases que suportam essa pesquisa, com nossa discussão acerca da linguagem, da ideologia e da constituição dos enunciados, enfocamos a seguir as relações dialógicas e a bivocalidade.

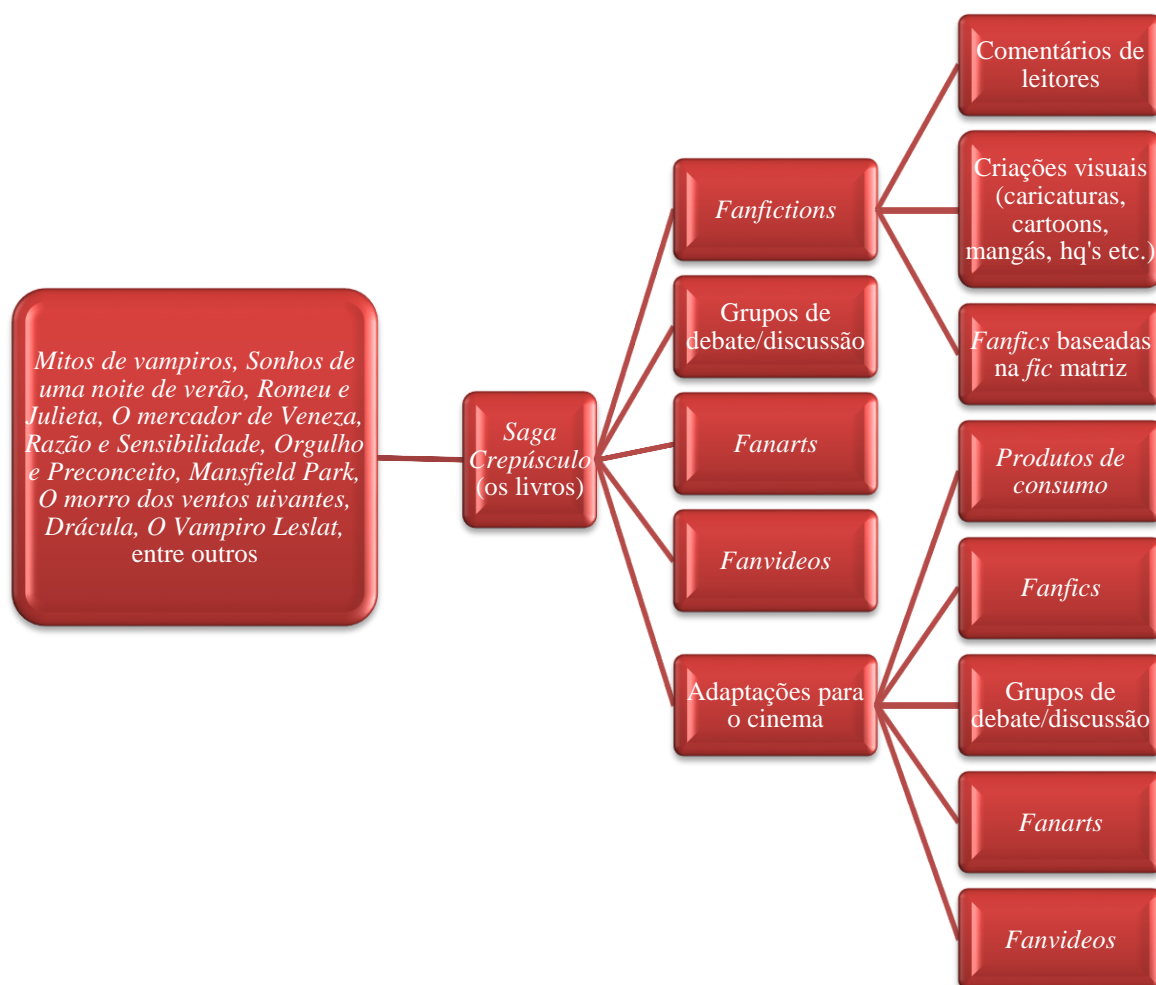
Capítulo 3. Conversas: as relações dialógicas na linguagem

A *fanfiction* é um enunciado que está, intrinsecamente, ligado a um enunciado anterior. Ela faz parte de uma cadeia dialógica de enunciados criados a partir de um texto matriz. *Bloody Lips*, nosso objeto, tem uma relação responsiva com a *Saga Crepúsculo*, uma vez que, embora seu enredo tenha um foco narrativo diferente de seu texto matriz, parte dos elementos constitucionais da Saga – as personagens, o espaço, os seres sobrenaturais (em sua maioria) –, criados por Stephenie Meyer, estão presentes na história. Assim, a *fanfic* estabelece um diálogo estreito com a Saga e também com outros enunciados produzidos antes e depois de sua enunciação, como os comentários dos leitores, as lendas e as narrativas sobre seres sobrenaturais contadas e recontadas culturalmente e outras produções dos fãs (*fanvideos* e *fanarts*, por exemplo).

Crepúsculo como nosso enunciado dado⁵⁶, ou seja, aquele que “abre as portas” para a criação de outros enunciados, responde a outros enunciados criados antes dele, como os mitos de vampiros (1047) e os romances *Sonho de uma noite de verão* (1590), *Romeu e Julieta* (1591-1595), *O mercador de Veneza* (1596-1598) – de Shakespeare –; *Razão e Sensibilidade* (1811), *Orgulho e Preconceito* (1813), *Mansfield Park* (1814) – de Jane Austen –; *O morro dos ventos uivantes* (1847) – de Emily Bronte; *Drácula* (1897) – de Bran Stoker – e; *O vampiro Lestat* (1985) –, de Anne Rice –, para citar alguns textos. Além disso, gera outros textos respondentes a ele, os quais constituem novos elos em uma cadeia dialógica de enunciados. Do mesmo modo, ao posicionarmos *Bloody Lips*, texto criado, nessa mesma posição (de texto dado), inevitavelmente, perceberemos que outros enunciados também serão respondentes a ele, esses na forma de comentários, de vídeos, de imagens, de grupos de discussão que, ao mesmo tempo em que reproduzem a estrutura da cadeia dialógica formada a partir da Saga, formam uma nova cadeia (conforme figura 12).

⁵⁶ Na perspectiva Bakhtiniana, todo texto que antecede outro, ou seja, um texto matriz é chamado de dado. O dado é sempre visto como uma matéria-prima criadora, embora, em um dado momento, todo texto dado, exceto, talvez, a palavra do Adão bíblico, em algum momento, foi um criado. Isso ocorre, pois, conforme nos explica Bakhtin (2016, p. 95), “o enunciado nunca é apenas um reflexo, uma expressão de algo já existente fora dele, dado e acabado. Ele sempre cria algo que não existia antes dele, absolutamente novo e singular e que, ademais, tem relação com o valor (com a verdade, com a bondade, com a beleza, etc.)”.

Figura 12 – Cadeia dialógica da Saga *Crepúsculo*



Fonte: Elaborado pela autora (2019).

Essa interligação entre diferentes discursos ocorre, pois

O enunciado vivo, que surgiu de modo consciente num determinado momento histórico em um meio social determinando, não pode deixar de tocar milhares de linhas dialógicas vivas envoltas pela consciência socioideológica no entorno de um dado objeto da enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. É disto que ele surge, desse diálogo, como sua continuidade, como uma réplica e não como se com ele se relacionasse à parte. (BAKHTIN, 2015b, p. 49).

A assertiva do filósofo russo evidencia o fato de as linhas dialógicas serem parte do processo histórico de construção social. Nesse sentido, a partir delas, temos a interligação entre os discursos que transitam pelo meio social.

O enunciado concreto, assim como a língua, nessa perspectiva, tem um caráter heterodiscursivo, ou seja, tem a possibilidade de ser preenchido por uma infinidade de vozes sociais que o atravessam ou a ele se entrelaçam por meio de réplicas, de explicações, de avaliações ou de refutações. Essa heterodiscursividade é tanto interna como externa aos enunciados. Isso porque a palavra (conforme apontamos na subseção anterior) está imbrincada na construção do pensamento humano, fato constituído pelas interações sociais vivenciadas pelos sujeitos. Assim, a consciência do sujeito é constituída pelo encontro de diferentes vozes de modo que, ao fazer uso da linguagem, essas vozes entram em embate⁵⁷ e se materializam nos discursos. Além disso, o ambiente social é, igualmente, preenchido heterodiscursivamente.

Bakhtin (2015b, p. 48) explica que o “discurso concreto (enunciado) encontra o objeto para o qual se volta sempre, por assim dizer, já difamado, contestado, avaliado, envolvido ou por uma fumaça que o obscurece ou, ao contrário, pela luz de discursos alheios já externados a seu respeito”. O objeto terá sua origem no embate entre os discursos opostos que tratam sobre ele, em uma interação discursiva interna; o discurso resultante será enformado pelo embate entre esses enunciados. Há aí um “jogo dialógico de intenções verbalizadas” (BAKHTIN, 2015a, p. 49) as quais podem ser compreendidas como a refração gerada pelo discurso, em outras palavras, são as implicações, as compreensões e/ou as interpretações geradas pelos discursos acerca de dado objeto quando expressos e dispersos em ambiente social. Para Bakhtin (2015b, p. 52, grifos do autor), “o discurso surge no diálogo como sua réplica viva, forma-se na interação dinâmica como discurso do outro no objeto. *A concepção do seu objeto pelo discurso é dialógica*”.

O enunciado é um elo em uma cadeia heterodiscursiva de enunciados concretos que tratam de um mesmo objeto (BAKHTIN, 2015b; VOLÓCHINOV, 2017). Bakhtin (2015a) nomeia essa cadeia como relações dialógicas. Essas só são possíveis no plano do discurso, visto não por seus aspectos lógicos e concreto-semânticos abstraído de seu momento de enunciação e desvinculado do sujeito que o produziu, mas sim como uma construção concreta de um sujeito situado sócio-historicamente que expõe seu posicionamento valorativo e sua visão de mundo. As relações dialógicas⁵⁸ só são possíveis entre enunciados concretos que materializam a voz de

⁵⁷ Na perspectiva do Círculo de Bakhtin, o embate não pode ser entendido apenas no sentido de oposição entre vozes diferentes.

⁵⁸ É preciso esclarecer que as relações dialógicas não se estabelecem apenas entre enunciados e palavras emitidas por sujeitos, mas também entre os gêneros, “os estilos de linguagem, os dialetos sociais, etc., desde que eles sejam entendidos como certas posições semânticas, como uma espécie de cosmovisão da linguagem, isto é, numa abordagem não mais linguística” (BAKHTIN, 2015a, p. 211). Isso porque dizem respeito ao sentido presente nos gêneros, nos estilos e nos dialetos sociais, de modo que representem ou externem posicionamentos ideológicos e axiológicos dos sujeitos.

um sujeito autor e a abstração dessa voz elimina a possibilidade de dialogicidade entre os discursos.

A autoria dos enunciados é um fator de extrema relevância para a compreensão das relações dialógicas, haja vista o sujeito autor dá vida ao discurso ao transferir uma carga axiológica para o interior do enunciado. Dessa forma, há uma diversidade de formas pelas quais os sujeitos podem construir seus enunciados. Um único sujeito pode ser considerado autor de um texto, do mesmo modo, um grupo de pessoas também pode assinar a autoria desse texto, mais ainda, um texto pode ser construído historicamente por uma comunidade que, diacronicamente, vai acrescentando suas experiências. O que marca essa presença criadora é a percepção de que há “uma vontade criativa única, uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente. A reação dialógica personifica toda enunciação à qual ela reage” (BAKHTIN, 2015a, p. 210).

Bakhtin (2015a) explica que essa reação dialógica diz respeito à capacidade desse texto, desse discurso, desse enunciado de gerar uma resposta por parte de outros sujeitos, os quais podem concordar ou discordar daquilo que está sendo dito e, para exprimirem suas opiniões, poderão fazer uso de diferentes mecanismos linguísticos/discursivos. A dialogicidade do discurso se presentificará no revozeamento das diferentes vozes que o constituem; disso decorre que uma única palavra no enunciado, e não necessariamente o enunciado como um todo, pode desencadear uma reação no outro. Isto é, uma identificação e uma consequente responsividade. A figura 13 (abaixo) ilustra como a palavra pode ecoar vozes distintas no interior de um enunciado, ela mostra a sinopse de *Bloody Lips* postada no site Nyah! Fanfiction. Nela, a autora faz um resumo geral e inicial do que seu texto apresenta. A palavra “macabro” já mostra ao leitor que esse texto não é um romance do tipo Fluffy⁵⁹ ou que trará situações presentes no mundo “normal”, pois a palavra remete a um conteúdo obscuro e de natureza assustadora. Explicita, ainda, que esse texto trará temas ligados ao universo sobrenatural, no qual a morte e o horror estão presentes. O termo ecoa, ressoam vozes que remetem ao universo sobrenatural, entre romances, contos e filmes, nos quais a morte e o horror (beirando ao repugnante) estão imbricados. Por isso, é como se dissesse ao leitor: essa não é uma narrativa “leve”. O leitor reagirá prosseguindo ou desistindo da leitura.

⁵⁹ Histórias em que o romance é, extremamente, “açucarado”, o teor de carinho é imenso nesse tipo de fanfic, por isso, elas são conhecidas por serem mais suaves.

Figura 13 – Sinopse de *Bloody Lips*

Os Cullen's são um poderoso clã de vampiros que se mudam para uma nova cidade. No novo colégio conhecem Isabella Swan, a típica garota popular da escola. Exceto na parte em que ela esconde um segredo tão macabro quanto o deles... "A primeira coisa que eu vi foi os lábios cheios de sangue, depois foi os dentes afiados. Então olhei para o corpo no chão e depois para a mulher com máscara sentada ao lado do homem. Ela havia o aberto a dentadas, e agora comia e tomava o sangue do homem no chão."

Fonte: AppleOC, Nyah! Fanfiction (2019). Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/86024/Bloody_Lips>. Acesso em: 09 abr. 2019. (*Grifos nosso*).

Ademais, as relações dialógicas são passíveis de ocorrer entre enunciados completos produzidos por um sujeito, em partes isoladas ou em uma única palavra desse enunciado, mais ainda, elas podem ser estabelecidas entre os gêneros, “os estilos de linguagem, os dialetos sociais, etc., desde que eles sejam entendidos como certas posições semânticas, como uma espécie de cosmovisão da linguagem, isto é, numa abordagem não mais linguística” (BAKHTIN, 2015a, p. 211). As relações dialógicas são relações de sentido, por isso, não ocorrem apenas entre enunciados, já que são de natureza extralinguística e se estabelecem no encontro, nas fronteiras, na disputa, no eco de diferentes vozes dentro de um enunciado. Sua origem está no caráter responsivo do enunciado que sempre responde a algo passado e provoca uma resposta futura, a qual pode ocorrer na forma de concordância, de negação, de refutação, de acréscimo, de comentário, etc. A forma como essa resposta será estruturada dependerá do propósito do sujeito ao responder ao enunciado.

Por serem relações de sentido, as relações dialógicas não envolvem apenas os sujeitos que participam diretamente do diálogo, há um terceiro que presentifica as vozes sociais, as quais, no processo histórico, emitiram posicionamentos sobre o objeto. Com relação ao terceiro, Bakhtin (2016, p. 99) explica que “a relação com os enunciados dos outros não pode ser separada da relação com o objeto (porque sobre ele discutem, sobre ele concordam, nele as pessoas se tocam) nem da relação com o próprio falante. Trata-se de uma tríade viva”. Isso nos leva à conclusão de que o dialogismo não se limita apenas à polêmica, à discussão, à paródia, à resposta direta em um evento de interação etc. Pensar que o dialogismo se restringe a isso é uma compreensão reducionista das relações dialógicas, pois

A confiança na palavra do outro, a aceitação reverente (a palavra de autoridade), o aprendizado, as buscas e a obrigação do sentido abissal, a concordância, suas eternas fronteiras e matizes (mas não limitações lógicas nem ressalvas meramente objetivos), sobreposições do sentido sobre o sentido, da voz sobre a voz, intensificação pela fusão (mas não identificação), combinação de muitas vozes (um corredor de vozes), a compreensão que completa, a saída para além dos limites do compreensível, etc. Essas relações específicas não podem ser reduzidas nem a relações meramente lógicas nem

a meramente objetais. Aqui se encontram posições *integrais*, pessoas integrais (o indivíduo não exige uma revelação intensa, ela pode manifestar-se em um som único, em uma palavra única), encontram-se precisamente vozes. (BAKHTIN, 2016, p. 97-98).

Essa citação resume o que são as relações dialógicas, uma vez que põe em evidência as camadas de sentido que compõe um enunciado. É importante compreender que essas camadas podem se presentificar de forma dita ou não dita, porém o eco dos sentidos podem ser ouvidos e identificados. Esses ecos são as vozes, as quais representam a forma de pensar de uma determinada sociedade, em um determinado tempo, e, dessa forma, revelam posicionamentos, ideologias e valorações culturais e históricas, já que são emitidos por sujeitos, os quais, ao estarem situados em uma dada comunidade, compartilham visões axiológicas com outros sujeitos. Em síntese, percebemos que as relações dialógicas não podem ser encerradas como a repetição textual de um dado texto, mas são o produto de um diálogo silencioso, o qual atravessa eras, e se materializam no discurso de sujeitos encarnados, reais e concretos.

Após discutirmos as peculiaridades das relações dialógicas, iremos discutir os fenômenos que emergem na linguagem por meio da dialogia entre enunciados.

POV da Bivocalidade

Devido às estratificações da língua, os sujeitos podem subvertê-la, isso ocorre em todas as esferas sociais, normalmente, na forma do uso de termos técnicos e específicos das áreas profissionais, mas também das diferentes camadas sociais. As gírias, a linguagem da internet (com seus termos próprios, apropriados de palavras e termos de outras diversas línguas e abreviações), o falar do nordestino brasileiro (não apenas em termos de sotaque, mas de uso de palavras e expressões próprias dos falantes dessa região) são exemplos de estratificação da língua geral. Nesses casos, a estratificação não ocorre no nível linguístico da linguagem, em outras palavras, não há subversão da estruturação das orações ou das posições de seus elementos constitutivos, por exemplo; ela ocorre nas potencialidades intencionais do uso da língua, as quais

são realizadas em direções definidas, são completadas por um conteúdo definido, concretizam-se, especificam-se, impregnam-se de avaliações concretas, ligam-se a horizontes definidos, concretos e expressivos [...]. De dentro desses horizontes, isto é, voltadas para os próprios falantes, essas linguagens dos gêneros e jargões de profissões são francamente intencionais, ricas de sentido e imediatamente expressivas; já de fora, isto é, voltadas para os que não comungam em um determinado horizonte intencional, elas podem ser objetais, características, coloridas, etc. (BAKHTIN, 2015b, p. 64).

Com base na assertiva, ao voltarmos nossos olhos para alguns fenômenos extralinguísticos que emergem na linguagem, percebemos que a gênese do gênero estudado ocorre da forma que o estudioso aponta. Ora, não é possível compreender a narrativa de uma *fanfiction* sem conhecer a história matriz que a origina. Da mesma forma, alguns elementos mobilizados pelo *ficwiter*, no processo de escrita, como gírias e metáforas, só podem ser compreendidos se os sujeitos compartilharem a mesma língua e cultura que ele.

Entre os fenômenos que surgem no uso da linguagem, a bivocalidade diz respeito ao reenquadramento dado por um segundo enunciador a um texto enunciado por um sujeito anterior. Desse modo, "a palavra tem um duplo sentido, voltado para o objeto do discurso como palavra comum e para outro discurso, para o discurso de um outro" (BAKHTIN, 2015a, p. 212). O discurso está ligado a dois contextos, um referente ao primeiro momento em que é proferido e o outro quando é reenformado em um novo discurso. A questão é que a compreensão total desse novo discurso só é possível se reconhecida a sua relação com o primeiro contexto.

Para Bakhtin (2015a), a bivocalidade pode apresentar-se na paródia, na estilização, no diálogo, no *skaz*⁶⁰, na ironia, nas polêmicas velada e aberta, no discurso parodístico, na réplica dialógica etc. Nesses tipos, a abordagem tradicional da linguística, da estilística e da semântica não conseguem abarcar todas as especificidades que os constituem, para isso, é preciso entender o contexto dialógico de formação desses textos. O filósofo (2015a, p. 212) adverte que

se desconhecemos a existência desse segundo contexto do discurso do outro e começarmos a interpretar a estilização ou a paródia como o interpretamos o discurso comum voltado exclusivamente para o seu objeto, não entenderemos verdadeiramente esses fenômenos: a estilização será interpretada como estilo, a paródia, simplesmente como obra má.

A necessidade de um novo enfoque para a compreensão da bivocalidade está na heterogeneidade constitutiva dos fenômenos nos quais se presentifica. O sentido dos discursos bivocais, devido a sua dupla orientação, está subordinado ao discurso primeiro e não pode constituir-se como tal destituídos dessa relação.

Há alguns tipos de discurso bivocal que se caracterizam, predominantemente, pela reinterpretação da palavra do outro. Nas palavras de Bakhtin (2015a, p. 223), "a palavra do outro não se reproduz sem nova interpretação, mas age, influi e de um modo ou de outro

⁶⁰ Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, é apresentada a seguinte definição de *skaz*: "tipo específico de relato estruturado como narração de alguém distanciado do autor (pessoa concretamente nomeada ou subentendida), dotado de uma forma de discurso própria e sui generis" (2015a, p. 211).

determina a palavra do autor, permanecendo ela mesma fora desta". Com base nisso, percebemos que, na *fanfiction*, há a presença dos seguintes tipos de discursos bivocais:

1. A polêmica velada: caracterizada pelo choque do discurso novo com o anterior de forma subentendida. Esse tipo é orientado "para um objeto habitual, nomeando-o, representando-o, enunciando-o, e só indiretamente ataca o discurso do outro, entrando em conflito com ele como que no próprio objeto" (BAKHTIN, 2015a, p. 224), desse modo, o discurso novo é influenciado de dentro para fora pela voz do outro. Há uma tensão entre os dois discursos que lado a lado expressam posições acerca de um mesmo objeto; o outro discurso é, assim, determinante para a estrutura do novo e para o seu sentido.
2. O discurso polêmico interno: é presença marcante nos gêneros literários, uma vez que tendem a sentir "com maior ou menor agudeza o seu ouvinte, leitor, crítico, cujas objeções antecipadas, apreciações e pontos de vista ele reflete. Além disso, o discurso literário sente ao seu lado outro discurso literário, outro estilo" (BAKHTIN, 2015a, p. 225). Esse caráter antecipatório é essencial para o texto literário. Para Bakhtin (2015a, p. 225) esse tipo "se torce na presença ou ao pressentir a palavra, a resposta ou a objeção do outro".
3. A réplica dialógica: é a "capacidade" de um discurso de reunir, absorver as réplicas do outro e reelaborá-las intensamente. Sua orientação está voltada para o objeto, reagindo, concomitante e intensamente, às réplicas enunciadas. Ela ocorre de tal forma que "o momento de correspondência e antecipação penetra profundamente no âmago do discurso intensamente dialógico" (BAKHTIN, 2015a, p. 225). Na *fanfic*, o nível de diálogo e interação entre autor e leitor é maior que na escrita literária, assim, o *ficwriter* pode, no processo de escrita, já responder às questões dos leitores.
4. A polêmica aberta: ao contrário da polêmica fechada, orienta-se para o discurso do outro que é tomado como refutável, sendo esse, portanto, o objeto de sua orientação (BAKHTIN, 2015a). O confronto com a palavra do outro é explícito, pois esse é citado e incorporado ao novo discurso.

Esses tipos de discursos bivocais são parte do nosso objeto de estudo, uma vez que a *fanfic* é construída de forma dialógica com outros discursos, tanto o da *Saga Crepúsculo*, como o de discursos sociais que tratam sobre a identidade feminina, o comportamento social, o universo sobrenatural e suas peculiaridades. No próximo capítulo, discutiremos acerca da identidade.

Capítulo 4. Os seres sobrenaturais ganham vida: os sujeitos e suas peculiaridades

Bloody Lips é uma narrativa que trata de diversos seres sobrenaturais, esses seres possuem atributos que, pelas homogeneidades que os constroem, os identificam como integrantes de um grupo, ao mesmo tempo que mantêm heterogeneidades que os constituem como sujeitos únicos e subjetivos. Do mesmo modo que os seres sobrenaturais de *Bloody Lips*, os sujeitos presentes no mundo da vida são formados por elementos que os tornam parte de um grupo social e que os individualizam como indivíduos singulares. Com base nas discussões elencadas pelo Círculo de Bakhtin, entendemos a necessidade de situar o sujeito para compreender a sua constituição, isso porque somente ao situá-lo cronotopicamente é que poderemos encontrar pistas que permitirão uma aproximação dos aspectos sociodiscursivos e históricos intrínsecos a sua construção. Portanto, a dissociação dos sujeitos de seu contexto sócio-histórico, muito embora possa proporcionar um entendimento geral sobre uma dada problemática, não trará vestígios heterogêneos da alteridade dos sujeitos que compõem essa dada realidade.

No texto *As formas do tempo e do cronotopo*, Bakhtin (2018) afirma que o cronotopo – isto é, as relações espaço-temporais – é a porta de entrada para se acessar os sentidos de um texto. Embora Bakhtin trabalhe com a noção de cronotopo tendo como corpus o texto literário, assim como a maioria dos conceitos elencados por ele, essa é uma noção que pode ser transposta e aplicada ao mundo da vida. Ao realizarmos essa transposição, temos a compreensão daquilo que constitui os sujeitos, ou seja, os aspectos emotivo-volitivos, ideológicos e axiológicos, os quais só são identificáveis ao analisarmos o quadro maior que abarca todo o contexto sócio-histórico o qual cerca aqueles sujeitos. Tal fato tem base na premissa de que

um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. [...] A palavra, ele a recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. (BAKHTIN, 2015a, p. 232).

As palavras do filósofo explicitam a relação indissociável entre o sujeito e a linguagem (o discurso, o texto). Uma vez inserido em um mundo construído discursivamente, a voz, o olhar, os posicionamentos emotivo-volitivos e ideológicos dos outros tornam-se fatores constituintes desse novo sujeito. As vozes dos integrantes da família são, possivelmente, as primeiras a enunciar os aspectos formadores do mundo. Essas vozes carregam e transmitem elementos axiológicos próprios da sociedade que estão inseridos e, assim, o processo histórico de transmissão de conhecimentos, valores, posições, experiências e ideologias sociais ocorre. Além disso, as palavras do filósofo, embora implicitamente, evidenciam a necessidade de interação para a formação dos sujeitos. O homem, como um ser social, depende das relações que estabelece e vivencia com os outros para se constituir como sujeito.

Já que o outro é quem me transmite os conhecimentos necessários para minha existência, esse outro está fora de mim e ao mesmo tempo em meu interior (como parte do todo que me constitui), pois são os discursos dos outros que me formam como sujeito de modo que essa palavra alheia me permeia e preenche. Nesse sentido, Bakhtin (2011, p. 21) explica que

quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar - a cabeça, o rosto, e sua expressão -, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele.

A assertiva do filósofo evidencia dois aspectos indissociáveis e complementares que estruturam as relações entre os sujeitos. O primeiro é a incompletude que constitui e faz o eu buscar o outro, pois só o outro pode me dar acabamento. O segundo é o excedente de visão do outro em relação a mim e vice-versa. O excedente é a capacidade do outro ver além daquilo que vejo em mim mesmo. Embora eu possa moldar a minha imagem para representar um ideal de mim, o outro constrói a minha imagem a partir do que lhe é perceptível e que ultrapassa os limites de minha visão. Essa imagem é formada na interação pelas: ações, gestos, expressões, posicionamentos corporais, escolhas lexicais, assuntos tratados, entonação da voz, entre outros aspectos que fogem ao nosso controle durante um determinado ato-evento enunciativo.

No texto literário, conforme afirma Bakhtin (2011, p. 4), as personagens nos chegam acabadas, pois o autor-criador⁶¹ – sujeito responsável por criá-los – os dota de totalidade estética

⁶¹ Bakhtin (2015) realiza a distinção entre autor-pessoa e autor-criador. Para o filósofo, o primeiro diz respeito ao autor como sujeito no mundo da vida; já o segundo é o criador, o sujeito que dá vida a um artefato estético literário em toda a sua completude.

em resposta “às manifestações isoladas da personagem”, pois essas manifestações singulares são parte do que compõem a personagem como um todo. No entanto, uma vez que é um artefato artístico, a resposta do autor é estética, caracteriza-se por seu caráter criador e, por isso, “[...] reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas e lhes dá acabamento em um todo concreto-conceitual singular e único e também semântico” (BAKHTIN, 2011, p. 4). Esse acabamento estético é resultado do processo de construção axiológica que o autor realiza para criar as personagens de seu texto, assim, a partir de sua posição única, pode imprimir características específicas e singulares na personagem, de modo que

[...] esta exibirá muitos trejeitos, máscaras aleatórias, gestos falsos e atos inesperados em função das respostas volitivo-emocionais e dos caprichos de alma do autor; através do caos das respostas, ela terá de inteirar-se amplamente da sua verdadeira diretriz axiológica, até que sua feição finalmente se constitua em um todo estável e necessário. (BAKHTIN, 2011, p. 4).

Em consonância com o filósofo, podemos afirmar que o autor-criador ocupa uma posição exotópica ou extralocalizada única, a qual lhe permite enxergar o todo que constitui a personagem. É por meio da interação entre autor e personagem, no processo de criação artístico, que o primeiro dá acabamento ao último. Assim como ocorre no texto literário, os sujeitos inacabados atingem o acabamento na interação com o outro, apenas o outro dá acabamento ao eu, esse, no entanto, nunca é alcançado pelo eu que se encontra em um processo contínuo de inacabamento. No meu interior, eu não posso me dar acabamento, apenas o outro em sua posição fora de mim pode me enformar e acabar, isso porque “[...] enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível” a mim (BAKHTIN, 2011, p. 11).

É preciso, porém, ter em mente que o processo de acabamento não me torna um com o outro. Já que a empatia que estabeleço com o outro, objeto de minha contemplação, não é uma empatia pura, na qual me deixo perder no interior dele e deixo de existir na minha posição única no mundo para ocupar a sua posição (como se o possuísse) (BAKHTIN, 2017). A minha singularidade não deve se perder na do outro. Há fronteiras corporais que demarcam onde o meu corpo começa e o do outro termina, essas fronteiras delimitam os limites da minha empatia, mesmo que eu sinta pela dor do outro, eu não posso sentir a sua dor como se fosse minha. Os aspectos de alteridade que nos diferencia faz com que cada momento adquira sentidos diferentes para mim e para ele. Esses são acontecimento que estão fora do meu *eu-para-mim* e, embora eu sinta empatia, não são momentos que compõem a minha existência axiológica (BAKHTIN, 2011).

Em síntese, o sujeito, pela perspectiva do Círculo de Bakhtin, é constituído em suas

relações de alteridade com o outro nos processos histórico e sociodiscursivos. Essa é a noção de sujeito utilizada nesta pesquisa, a partir dela apresentaremos o conceito de identidade que defendemos. Antes de adentrarmos na discussão acerca da concepção de identidade que adotamos, trataremos desse conceito com base nos estudos culturais.

POV do percurso histórico da identidade

O estudioso dos estudos culturais, Hall (2006), discute, no livro *A identidade cultural na pós modernidade*, sobre a noção de identidade e a forma como sofreu modificações no processo histórico. O pesquisador expõe três concepções de identidade, a saber: o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

A identidade do sujeito do iluminismo era baseada no ser como um indivíduo “centrado, unificado, dotado da capacidade de razão, de consciência e de ação” (HALL, 2006, p. 10). A identidade, vista por essa perspectiva, não admitia a possibilidade de mudança nos sujeitos, que permaneciam constantes e imutáveis do nascimento até o fim da vida. O que definia esse sujeito e sua identidade é o caráter autocentrado, de completude e autônomo que possui em detrimento dos outros com quem compartilhava o ambiente social. Ele se bastava por ele mesmo. Nessa perspectiva, a mulher tinha um papel submisso e secundário, em comparação ao ser masculino que tinha um papel privilegiado e constituía o ideal de identidade.

De acordo com Hall (2006), a identidade do sujeito sociológico tinha uma maior complexidade que a do iluminismo, tendo em vista o momento histórico e social que vivenciava. A partir dessa concepção, surge a compreensão de que o centro de valor do eu necessita estar inserido em um ambiente social para existir. A interação entre o eu e os outros torna-se a chave para a constituição desse sujeito e de sua identidade. Nesse contexto, Hall (2006, p. 11) afirma que “o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem”. A identidade se estrutura na troca entre o que constitui o eu interior e os significados e valores presentes no mundo social. Portanto, há uma interligação entre os sujeitos e a estrutura social na qual estão inseridos.

A identidade do sujeito pós-moderno, segundo Hall (2006), quebra totalmente o ideal do ser unificado e autocentrado (iluminismo) bem como fragiliza (se não rompe) com a noção de interligação entre estrutura social e constituição dos sujeitos e das identidades. Isso ocorre, pois o sujeito passa a ser visto como fragmentado e composto por várias identidades complementares mas também “contraditórias e não-resolvidas” (HALL, 2006, p. 12), ao passo que o colapso das

instituições basilares da sociedade impactam na interligação entre sujeitos e estruturas sociais.

O colapso das instituições, nesse prisma, é impulsionado pelo processo de globalização que aproximou as várias partes do mundo de forma econômica, social, política, midiática, linguística e cultural. Uma aproximação facilitada pelas ferramentas tecnológicas e pela internet que tornaram as formas de comunicação mais aceleradas (essa aceleração foi refrata e refletida por todos os grupos e situações sociais). O impacto desse processo foi tanto que os sólidos sociais – como igreja, partidos políticos, entidades de representação de classes etc. – liquefizeram-se e diminuíram ou perderam sua influência no meio social. Como consequência, temos a multiplicidade de religiões e grupos políticos oriundos do descrédito com as existentes, e a tentativa de desmantelamento ou desestruturação dos sindicatos devido às políticas de descredibilização implementadas pelo neoliberalismo econômico.

O sul coreano Byung-Chul Han (2017) discute a organização atual da sociedade pós-moderna, mediada pelas redes sociais, pela internet e pela comunicação instantânea. Para o estudioso, vivemos em um momento histórico, no qual a transparência das ações e o imediatismo é valorado como positivo, independente dos impactos que causam nas relações intersubjetivas e sociais. Despe-se de todas as inibições e se descortina a vida privada para atender as demandas sociais, ao mesmo tempo que a exigência por uma felicidade plastificada impulsiona os sujeitos a construir uma imagem de vida boa. Essa imagem é criada especificamente para ser compartilhada e gerar *likes*. O *like* é a moeda da pós-modernidade, tudo é avaliado e valorado pela noção de “curti” ou “não curti”, aquilo que recebe o “curti” tem potencial para ecoar por toda a rede e render reconhecimento ao sujeito que o criou. A verdade também é forjada para enquadrar-se no que é esperado socialmente, portanto, tudo o que é considerado negativo ou obscuro (tristeza, medo, dores, doenças) é excluído da rede e escondido da vista dos outros.

Nesse processo, conforme Han (2017, p. 11, grifos do autor), há “uma coação *sistêmica* que abarca todos os processos sociais, submetendo-os a uma modificação profunda. [...], o sistema social submete todos os seus processos a uma coação por transparência, para operacionalizar e acelerar [...]” os processos do mercado financeiro neoliberal. Por isso, tudo o que é diferente é expurgado, aplaina-se todos para que o sistema consumista possa alcançar a todos. Além disso, o igual torna-se o padrão a ser seguido e a norma para os sujeitos se agruparem, assim, estabelece-se relações de interação apenas com o outro que pensa e age como o eu (ou com a minha idealização). O diferente é segregado e afastado de mim, pois é visto como negativo, para Han (2017, p. 11, grifos do autor), “a negatividade da *alteridade e do que é alheio* ou a resistência do *outro* atrapalha e retarda a comunicação rasa do igual”. Essa *comunicação rasa do igual* cria divisões demarcadas de grupos políticos em meio virtual, nos

quais os sujeitos tendem a se afastar de todos aqueles que pensam diferente do que é pregado e aceito pelo grupo.

A sociedade da transparência prega a eliminação da diferença, sendo que essa diferença ou esse outro discrepante não pode ser mais entendido como o estrangeiro – aquele sujeito que vem de outras terras para habitar na nossa –, não, o diferente agora reside no próprio ambiente familiar do sujeito. A sociedade se estrutura na busca por uma uniformização que exclui o outro diferente, mesmo que esse diferente resida na mesma casa que eu.

Assim, o outro não é um centro de valor de alteridade, pois o eu intenta se igualar a ele, portanto, a categoria outro torna-se um ideal a ser copiado e seguido, por isso, eu me aproprio do outro ultrapassando as fronteiras de mim e dele e adentrando em sua vida privada, a exemplo do que ocorre nos *realitys shows*. É instituída, dessa forma, uma nova maneira de controle social, nas quais os sujeitos exercem o papel de auto vigilantes. Essa ocorre em todas as áreas da vida humana, os sujeitos não mais separam seu tempo de trabalho, do tempo de descanso, as redes sociais e aplicativos de comunicação instantâneos permitem a junção do tempo de forma que o trabalho passou a invadir todos os outros momentos da vida dos sujeitos, gerando uma série de problemáticas sociais⁶².

Após apresentar essa breve discussão sobre a noção de identidade no decorrer da sociedade humana, tentaremos estruturar a noção de identidade processual defendida neste trabalho.

POV da identidade processual

Como já discutimos, o sujeito bakhtiniano é constituído nas interações discursivas que compartilha com outros sujeitos em um contexto sócio-histórico. As relações de alteridade entre o eu e o outro estruturam toda a construção axiológica do eu, desse modo, cada sujeito ocupa um lugar único no mundo e é dotado de subjetividade. Essa singularidade do sujeito difere da noção de identidade do iluminismo, pois aqui não falamos de indivíduos autônomos que se bastam por si só. Ao contrário disso, aqui tratamos de um ser que necessita estar inserido em um grupo social para se tornar sujeito, posto que a sua alteridade é instituída por meio de suas relações intersubjetivas.

⁶² No livro *Sociedade do Cansaço*, Byung-Chul Han (2018) trata sobre o impacto que esse rompimento entre o tempo de trabalho e de descanso tem para a vida humana. O surgimento de diversas doenças psicológicas e o adoecimento sistêmico da sociedade como um todo. Essa, porém, não é uma discussão que iremos adentrar neste trabalho.

A transmissão dos conhecimentos, vivências, posicionamentos, valorações e afetividades acumulados, no percurso histórico daqueles que antecedem o sujeito, ocorre nas trocas dialógicas que realizam com os outros. Nesse processo, o sujeito apreende os valores morais, éticos e ideológicos de seus antepassados no contato familiar. Esse contato estabelece as bases para que se constitua e se reconheça como parte do grupo familiar e social. Além disso, as experiências que vivencia ao longo de sua vida com outras alteridades (que não apenas aquelas familiares e amigáveis) se somam para a sua formação. É o somatório dos conhecimentos acumulados pelos antepassados (incluindo as questões de valoração, ideologia e afetividades) com as experiências que desfruta ao longo de suas vidas que constituem a identidade inconclusa e processual.

A busca pela completude é algo que motiva os sujeitos a estarem em contato constante com os outros. O eu só pode dar completude ao outro que está fora de mim; ao mesmo tempo que é o outro (ou os outros) externo a mim, situado em uma posição única no mundo, a qual o permite ver tudo o que excede e foge a minha visão, que pode me dar acabamento. As vozes desses outros me constitui de tal forma que o meu reflexo no espelho não é propriamente um reflexo, visto que é o resultado do olhar desses outros.

A questão central que diferencia a identidade processual das demais é a responsabilidade e a responsividade intrínsecas a cada sujeito. Para o Círculo de Bakhtin (2017), ao ocupar um lugar único no mundo, o eu age de forma responsiva às problemáticas e às situações que lhe são impostas. Ao mesmo tempo, esse meu agir é pautado em uma responsabilidade imposta pelo meu não álibi na vida. Nas palavras do filósofo (2011, p. XXXIV), “o indivíduo deve tornar-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida mas também penetrar uns aos outros na unidade da culpa e da responsabilidade”.

A responsabilidade como categoria basilar da identidade se fundamenta na filosofia do ato pautada por Bakhtin (2017). A vida é um ato-ação, na qual os sujeitos participam com toda a sua carga axiológica singular, ocupando, portanto, um lugar único no mundo. Nenhum outro sujeito pode ocupar o meu lugar, pois a minha responsabilidade com meus atos-ações e a minha subjetividade como sujeito me tornam único. Isso pode ser explicado ao tomarmos como norte a propriedade física dos corpos da impenetrabilidade, a qual estabelece que dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar ao mesmo tempo no espaço. Se tentarmos colocar uma bola de gude dentro de um copo com água (meio cheio) observamos um aumento no volume da água devido ao peso da bola de gude. Esse experimento ilustra a impossibilidade de um sujeito transferir a sua responsabilidade e a culpa subsequente para um outro sujeito.

A subjetividade, nesse processo, é o fator determinante para o meu não *álibi* na vida, posto que

a minha singularidade, como necessária não coincidência com tudo o que não seja eu, torna sempre possível o meu ato como singular e insubstituível em relação a tudo o que não sou eu. O simples fato de que eu, a partir do meu lugar único no existir, veja, conheça um outro, pense nele, não o esqueça, o fato de que também para mim ele existe - tudo isso é alguma coisa que somente eu, único, em todo o existir, em um dado momento, posso fazer por ele: um ato do vivido real em mim que completa a sua existência, absolutamente profícuo e novo, e que encontra em mim somente a sua possibilidade. (BAKHTIN, 2017, p. 98).

Logo, se sou responsável por meus atos-ações, se o meu existir é um evento singularmente meu, com tudo o que me constitui axiológica e emotivo-volitivamente, a minha identidade deve ser responsiva a vida e, portanto, não pode ser concebida como fragmentada, uma vez que essa ideia dissocia meu papel responsável na vida. Ora, se minha identidade for estruturada na forma de fragmentos, eu posso em algum momento dispor de um ou de vários desses pedaços me despidendo da culpa e da responsabilidade que liga os meus atos-ações a mim. Há uma perda de mim mesmo quando excluo pedaços que em algum momento me constituíram, essa ação me torna indiferente a mim mesmo.

Em síntese, a identidade processual é uma concepção que vê o sujeito como um participante ativo do existir evento único da vida, na qual ele participa com tudo o que o torna singular no mundo (seus posicionamentos axiológicos, emotivo-volitivos e ideológicos). Assim, sou constituído num processo de interação sócio-histórico que o põe como ser responsável por seus atos-ações de forma que o impossibilita a estabelecer *álibis* que contrariam a sua efetiva participação nos eventos que participa. Fechamos essa discussão evocando as palavras do filósofo russo o qual nos assegura que

O ato responsável é, precisamente, o ato baseado no reconhecimento desta obrigatória singularidade. É essa afirmação do meu *não álubi no existir* que constitui a base da existência sendo tanto dada como sendo também real e forçosamente projetada como algo ainda por ser alcançado. É apenas o não *álubi* no existir que transforma a possibilidade vazia em ato responsável real (através de referência emotivo-volitiva a mim como aquele que é ativo). É o fato vivo de um ato primordial ao ato responsável, e a criá-lo, juntamente com seu peso real e sua obrigatoriedade; ele é o fundamento da vida como ato, porque ser realmente na vida significa agir, é ser não indiferente ao todo na sua singularidade. (BAKHTIN, 2017, p. 99).

Notas de fim: nesta temporada, buscamos apresentar as bases teórico-metodológicas que basilarão este trabalho. Desse modo, partimos da discussão dos pressupostos filosóficos que nos norteiam. Em seguida, tratamos da linguagem e de como ela está imbricada no mundo da vida, bem como nas especificidades dos enunciados. Depois, elencamos um debate sobre as relações dialógicas, como intrínsecas da interação social, da bivocalidade e dos fenômenos deste tipo que emergem na linguagem. Por fim, tratamos da constituição dos sujeitos pela perspectiva do Círculo de Bakhtin e de como a identidade se forma a partir das relações intersubjetivas, sendo, portanto, uma identidade processual e inacabada.

4ª TEMPORADA – ISABELLA SWAN: UMA MULHER NO EMBATE

Nesta temporada, apresentamos nossa análise acerca da constituição de Isabella Swan com base em nossos pressupostos teórico-metodológicos bem como nas discussões acerca da *fanfiction*, como prática escriturística subversiva, e da construção da imagem feminina. Para isso, apresentaremos a obra matriz, *Saga Crepúsculo*, e a narrativa de fã, *Bloody Lips*, para em seguida compará-las e mostrar a forma como a personagem Isabella Swan, na *fanfic*, é construída de forma semelhante e contrastante a personagem da Saga de Stephenie Meyer.

A partir da leitura do texto *fanficcional*, elencamos como categorias de análise os conceitos bakhtinianos de: dialogismo, bivocalidade, vozes sociais, corpo, corpo grotesco e identidade. Para isso, dividimos esta temporada em quatro capítulos. No primeiro, *Crepúsculo e a narrativa do amor impossível*, e no segundo, *Bloody Lips, a história da mulher demônia*, resumimos os principais pontos das narrativas da *Saga Crepúsculo* e de *Bloody Lips* e descrevemos as características elementares de Isabella nos dois textos. No terceiro capítulo, *Saga Crepúsculo e Bloody Lips: duas histórias, diferentes aspectos*, comparamos a construção das narrativas. No quarto capítulo, *Isabella Swan: embates que a constituem*, estabelecemos as diferenças entre a construção da personagem na *Saga* e na *fanfic* e analisamos a construção identitária da protagonista.

Capítulo 1. *Crepúsculo* e a narrativa do amor impossível

Neste capítulo, resumimos os principais pontos da narrativa da *Saga Crepúsculo* e das características de Isabella nesse texto.

A *Saga Crepúsculo*, escrita por Stephenie Meyer, é uma romance de fantasia que narra o romance entre Isabella (Bella) Swan e Edward Cullen. Em um primeiro momento, parece ser uma história comum, retratando a forma como dois adolescentes se conhecem e se apaixonam. Contudo, em meio a tensão entre os personagens principais, descobre-se que o jovem, na verdade, é um vampiro. A partir dessa descoberta, o relacionamento dos dois tem início, o qual se desenvolve nos quatro volumes da Saga.

O primeiro, *Crepúsculo* (lançado, no Brasil, em março de 2008), conta o início do relacionamento entre Isabella e Edward, tendo início com a mudança da jovem para a cidade de Forks, Washington (EUA), após o casamento da mãe. Esse evento faz com que Bella decida morar com seu pai, Charles Swan (o chefe de polícia da cidade), para dar privacidade a mãe em seu novo relacionamento. Em seu primeiro dia de aula, Isabella observa os cinco filhos

adotivos do médico da cidade, doutor Carlisle Cullen. Os jovens são a sensação da pequena escola, devido à beleza e ao fato de quatro deles estarem em um relacionamento (Alice “namora” Jasper e Rosalie, Emmett). Edward, sendo o único solteiro, é o foco do interesse da maioria das meninas do colégio, entretanto, nunca reconheceu ou retornou as atenções de nenhuma delas. Isso muda em uma aula de biologia quando o jovem tem uma reação estranha a Bella, a qual compartilha a sua mesa. O interesse da jovem, que foi despertado ao ver Edward pela primeira vez, é ampliado diante do comportamento incomum durante a aula.

Embora Edward evite Isabella, há um acidente e ele a salva. A partir desse ato, Bella tenta compreender o comportamento distinto do jovem e o pressiona a explicar como conseguiu salvá-la de ser esmagada entre dois carros, parando um dos automóveis com a mão. Ela o questiona, no hospital, como ele saiu ileso dessa situação e como conseguiu se deslocar tão rapidamente pelo estacionamento. Grosseiramente, o jovem tenta desacreditá-la, afirmando que estava próximo a ela e que o ocorrido foi movido pela adrenalina. Bella não acredita na explicação e começa a pesquisar sobre condições médicas, as quais poderiam explicar o que aconteceu. Em um passeio com as amigas a cidade vizinha, Isabella vai a uma livraria comprar livros sobre seres sobrenaturais e é emboscada por um grupo de homens. Contudo, Edward surge com seu carro e impede que o ataque ocorra. Ao entrar no carro do jovem, as mãos de ambos se tocam e Bella percebe a frieza da pele dele, concretizando o seu entendimento de que ele não é humano.

No entanto, é apenas em uma viagem a reserva indígena dos Quileutes, localizada na praia de La Push, que a jovem descobre o segredo de Edward, pois ela convence seu amigo, Jacob Black (um jovem da tribo Quileute), a contar sobre as lendas de seu povo. O jovem, tentando impressioná-la, relata o mito de seres incrivelmente pálidos e fortes, os quais se alimentam de sangue humano e são chamados de *frios* por terem a pele fria. Essa lenda é o link que a jovem necessitava para descobrir a verdadeira natureza de Edward. No próximo encontro dos dois, Isabella confronta o vampiro e ele confessa a sua verdadeira natureza, informando a ela que sua família é diferente, por não se alimentarem de sangue humano (os Cullen se consideram vegetarianos, pois, no mundo deles, a sua alimentação é diferenciada, ao invés de sangue humano, eles se alimentam de sangue animal). A partir dessa descoberta, o relacionamento dos dois tem início. É perceptível, porém, que ambos têm dúvidas sobre esse relacionamento. Isabella é autodepreciativa e se considera inferior a Edward. O vampiro, por sua vez, tem receio quanto a segurança dela por estar próxima a ele, já que a reação negativa inicial que tem com relação a ela é devido à atração que sente pelo sangue da jovem.

Os medos de Edward se concretizam quando um trio de vampiros nômades, os quais se

alimentam de sangue humano, decidem perseguir Isabella para afrontar a família Cullen. Ao fim da caça, James (o líder do grupo) é morto e Bella, aparentemente, está salva, embora eles saibam que os demais integrantes do grupo possam tentar vingá-lo.

Uma informação importante apresentada, nesse livro, é a de que alguns vampiros têm poderes. Edward pode ler mentes. Alice prevê o futuro com base nas decisões das pessoas. Jasper controla as emoções. James, o nômade, consegue rastrear qualquer pessoa ou vampiro. Victoria tem a habilidade de sentir o perigo e, dessa forma, consegue encontrar brechas para fugir. Isabella, apesar de não ser vampira, tem a mente protegida, isto é, Edward não pode ler a sua mente, sendo esse um dos fatores que o atrai a ela.

O segundo livro, *Lua Nova* (lançado, no país, em setembro de 2008), prossegue com a narrativa desse casal incomum. O início do livro mostra o aniversário de Isabella e a festa que a irmã de Edward, Alice, organizou para a jovem. Na festa, ao abrir um dos presentes, Bella corta o dedo com papel e, estando em uma sala com 7 vampiros, é atacada por Jasper, outro irmão de Edward e marido de Alice. Após esse ocorrido, o vampiro começa a se distanciar da jovem e alguns dias depois termina o relacionamento, afirmando que será como se ele “nunca tivesse existido”, e a deixa pedindo para ela se cuidar. De certa forma, é o que ocorre, pois a família Cullen inteira muda da cidade da noite para o dia, e todos os objetos (fotos, presentes etc.) que a jovem tem deles desaparecem. Por meses, Bella permanece em estado quase catatônico, tendo pesadelos e se isolando do contato com os colegas de escola. A preocupação do pai da jovem o faz dar um ultimato a ela, ou volta a interagir com os colegas ou a enviará para a casa da mãe, no Arizona. Por causa do ultimato do pai, Isabella decide sair com os amigos, nessa saída, algo arriscado acontece e ela percebe que pode ouvir a voz de Edward repreendendo-a quando está em situações de risco. A partir de então, a jovem começa a se aventurar, buscando continuar ouvindo a voz do amado.

Por isso, ela passa cada vez mais tempo com Jacob em *La Push*. Em um ponto da narrativa, Jacob se afasta de Bella por ter chegado a fase na qual os homens da sua tribo passam por uma modificação corporal e tornam-se transmorfo, podendo assumir a forma de um lobo. Buscando um momento de maior intensidade, Isabella decide se jogar dos penhascos da praia, algo que presenciou os moradores da pequena comunidade fazendo. No entanto, quase morre devido à força das ondas, sendo salva por Jacob. Ao mesmo tempo, Victoria, um dos vampiros nômades do livro anterior, está caçando Isabella para vingar a morte de James, seu companheiro vampiro. Por causa da presença dessa vampira nas redondezas, os lobos estão em alerta máximo. Entre o salto da jovem e a presença da vampira, um ancião da tribo morre. Após esse incidente, o jovem transmorfo a leva para casa, ao chegarem lá, o telefone toca e ao atender

ele informa que o pai de Bella está em um velório. Essa informação descontextualizada chega até Edward que, ao acreditar na morte de sua amada, decide se entregar aos governantes do mundo vampiro, os Volturi⁶³, para morrer, por isso, segue para Volterra, na Itália.

Alice, irmã de Edward, tendo previsto o “mergulho” de Bella, contou esse fato para sua família e segue para Forks a fim de verificar o que ocorreu. No entanto, ela não conseguiu “ver” que a jovem sobreviveu, pois os lobos conseguem se camuflar, de modo que tudo e todos ao seu redor desaparecem das visões de Alice. Ao perceber seu equívoco, Alice conta a Isabella a decisão de Edward e ambas seguem para Volterra em uma tentativa de impedi-lo. Antes que elas partam, Jacob declara sua paixão para Bella, mas ela afirma que seu amor é do vampiro. Elas impedem Edward de revelar para um grupo de turistas a existência de vampiros, porém são levados para uma audiência frente aos governantes. Lá, Aro (um dos líderes e possuidor de uma habilidade semelhante a de Edward), após presenciar uma das visões de Alice a qual mostra a humana como vampira, estabelece um prazo para que isso ocorra. Esse encontro gera o interesse dos Volturi sobre Alice e Bella devido a sua capacidade de bloquear poderes psíquicos. O jovem vampiro é contra a ideia da transformação. A jovem humana, no entanto, tomou a sua decisão e, com o apoio dos Cullen, o faz aceitá-la.

O terceiro livro, *Eclipse* (lançado, no Brasil, em janeiro de 2009), tem foco no triângulo amoroso formado por Isabella, Jacob e Edward. Embora a jovem permaneça em um relacionamento com o vampiro, o indígena continua sendo uma presença constante pela amizade que desenvolveram no livro anterior. Ao mesmo tempo, Victoria tem intensificado suas tentativas de matar a humana e está formando um exército de vampiros “recém-criados”, pois, no período do primeiro ano da transformação, esses seres são mais fortes. No tocante ao relacionamento central, o casal começa a explorar os aspectos físicos, mesmo com as restrições impostas por Edward de não concretizar o ato devido ao seu medo de machucá-la, por causa do desejo que sente pelo sangue dela.

A tensão sexual cresce, não apenas entre Edward e Bella, mas também entre a jovem e Jacob. Contudo, antes da luta contra o exército de Victoria, o vampiro pede a jovem em casamento e ela aceita, embora mantenham em segredo. Até esse momento, ela ainda está dividida entre os dois, tanto que, nos momentos que antecedem a luta, o jovem quileute convence a humana a lhe dar um beijo e ela cede. No entanto, ao final do livro, a decisão de Isabella sobre permanecer com Edward está tomada. É importante destacar, ainda, que, no decorrer de toda a narrativa de *Eclipse*, Isabella insiste que o relacionamento torne-se sexual,

⁶³ Os volturi são definidos como a realeza vampira. São compostos pelos três líderes, Aro, Caius e Marcus, e pela guarda, composta por vampiros com habilidades de defesa e ataque.

tendo sempre a negativa de Edward, contudo, ao final do livro, ele cede a esse desejo da jovem e ela percebe que, realmente, quer esperar pelo casamento e “fazer as coisas da forma certa”.

Esse livro mostra uma mudança em Isabella. A personagem ganha uma força interior a qual não existia antes da partida do vampiro. *Eclipse* traz uma Isabella decidida que não se conforma em seguir a liderança do amado com medo de perdê-lo. Assim, o relacionamento que era assimétrico, começa a passar por uma transformação.

O último livro, *Amanhecer* (lançado, no país, em junho de 2009), narra o desfecho do romance entre Edward e Bella. Esse livro é narrado a maior parte por Bella, no entanto, há uma parte central a qual é contada por Jacob. *Amanhecer* é o volume com maior número de páginas da Saga. Primeiro, descreve o casamento e a lua de mel do casal, em seguida, ainda na lua de mel, Isabella descobre que está grávida. Tal fato poderia ser motivo de alegria, contudo, não se sabe quais as consequências de uma gestação inter-racial para a humana. Por isso, Edward se desespera com medo de perder sua amada e Bella se fortifica com a decisão de que quer manter a gestação até a sua conclusão, essa divergência causa um afastamento entre o casal. O período da gestação da jovem compõe um terço do volume e aqui há uma troca de narradores. Isabella é a narradora do romance, porém o período de sua gravidez é narrado por Jacob. Ademais, nesse momento, Jacob, mesmo sendo contra a decisão da jovem humana, rompe e abandona sua alcateia para protegê-la.

O relacionamento de Isabella e Edward se reestabelece quando, na metade da gestação, o vampiro passa a ouvir os pensamentos da criança, dissolvendo a ideia do bebê ser um monstro. A parte central da parte narrada por Jacob é o ataque da matilha quileute à casa dos Cullen em uma tentativa de matar o bebê antes do nascimento. Em meio ao ataque, Isabella entra em trabalho de parto e Edward, com a ajuda de Rosalie e de Jacob, é forçado a realizar o parto. Esse, no entanto, deixa Isabella em um estado muito debilitado, culminando em sua “morte”. O vampiro, diante da eminência da perda da amada, insere veneno de vampiro na jovem a fim de transformá-la em vampira. Diante da constatação da morte da jovem humana, o lobo decide matar o bebê, contudo, sofre o que seu povo chama de impressão, a qual é a forma como sua biologia encontra o “companheiro” ideal. Esse é o fim da parte narrada por Jacob, a partir desse trecho Isabella retoma a narração.

Pouco tempo após o parto e a transformação de Bella, Alice tem uma visão dos Volturi decidindo destruir a família Cullen por acreditarem que Renesmee (a filha de Edward e Isabella) é uma criação imortal. Ou seja, uma criança humana transformada em vampira, esse tipo de ação é condenada pelos governantes, pois essas crianças nunca evoluem, permanecendo física e mentalmente com a idade que têm quando transformadas. Assim, considerando Renesmee um

perigo e em uma tentativa de exterminar a família a qual acreditam ser um perigo para o seu reinado, decidem ir à Forks para destruí-los. Alice e Jasper desaparecem misteriosamente, no entanto, a vampira deixa pistas para Bella organizar uma fuga para sua filha. Além disso, envia amigos para testemunharem o desenvolvimento acelerado da sobrinha, desencadeando a reação dos outros membros da família de procurarem apoio. Nesse período, Eliezer, um vampiro que tem a habilidade de identificar as habilidades de outros vampiros, ajuda Isabella a desenvolver a sua. Ela é um escudo físico e mental e tem a capacidade de proteger outras pessoas. É essa habilidade, juntamente à presença de um homem o qual também é um híbrido como Renesmee, que faz os Volturi's recuarem sem lutar. O fim dessa luta introduz as partes finais da narrativa, iniciando o tão sonhado “felizes para sempre” do casal e de sua família. Após resumir a Saga, apresentaremos as características de Isabella.

A Isabella da *Saga Crepúsculo* é, inicialmente, uma jovem que não se considera bonita, ademais, é tímida, autoconsciente, autodepreciativa e extremamente madura para a idade que tem (17 anos). Ela não se “mistura” com os jovens da sua idade, preferindo manter a companhia dos livros. No decorrer da trama, desenvolve uma força interior que a permite deixar a posição de inferioridade no relacionamento, pois a Bella do início da Saga estava disposta a aceitar as decisões de Edward sem discuti-las por medo de perdê-lo. Em *Lua Nova*, suas atitudes imprudentes são os indícios de que ela não está disposta a obedecer todos os pedidos do vampiro, embora não estejam juntos. A cena desse livro, na qual, ela impõe o seu desejo por ser transformada é um indicativo de sua mudança. A Bella de *Eclipse* não aceita ser dominada pelo namorado que, por ciúme, tenta impedi-la de sair e busca afastá-la de Jacob.

Isabella Marie Swan, em *Crepúsculo*, é filha única de Charlie Swan e Renée Dwyer, também filhos únicos. Na trama, não conhecemos nenhum familiar da jovem além dos pais. Bella nasceu em Forks, Washington, mas, após a separação dos pais, mudou-se com a mãe para a Califórnia. Aos 17 anos, mesmo odiando o clima frio e chuvoso de sua cidade natal, a jovem decide ir morar com o pai, dando início a trama da Saga.

— Bella — disse minha mãe, pela centésima vez, antes de eu entrar no avião —, você não precisa fazer isso.

Minha mãe é parecida comigo, a não ser pelo cabelo curto e as rugas de expressão. Senti um espasmo de pânico ao fitar seus olhos arregalados e infantis. Como eu podia deixar que minha mãe amorosa, instável e descuidada se virasse sozinha? É claro que ela agora tinha o Phil, então as contas provavelmente seriam pagas, haveria comida na geladeira, gasolina no carro e alguém para chamar quando ela se perdesse, mas mesmo assim...

— Eu quero ir — menti. Sempre menti mal, mas ultimamente ando contando essa mentira com tanta frequência que agora parecia quase convincente.

[...]

— Verei você em breve — insistiu ela. — Pode vir para casa quando quiser... Eu volto

assim que você precisar de mim.
 Mas eu podia ver, nos olhos dela, o sacrifício por trás da promessa.
 — Não se preocupe comigo — insisti. (MEYER, 2009a, p. 11, *grifos nossos*).

A cena acima descreve a despedida de Isabella e Renée, nela, é perceptível a preocupação da filha com o bem-estar da mãe. Ora, Bella odeia o frio e a chuva características constantes de Forks e, no entanto, decide se mudar para permitir a liberdade da mãe. Na visão de Isabella, Renée é infantil, necessita de cuidados constantes e, até o casamento com Phil, quem realizava esses cuidados era a jovem. É interessante notar, na cena, a dualidade de emoções de Bella, ao mesmo tempo que se sente um empecilho para a total felicidade da mãe, sente-se culpada por deixá-la. Percebendo que a mãe estará mais feliz ao poder acompanhar o marido, a jovem abre mão de tudo o que gosta – o sol, o calor, a cidade grande – e decide se mudar para Forks. O sacrifício que ela fala era a necessidade da mãe em permanecer com a filha, assim, para que Renée não sofra, é Bella quem se sacrifica. Dessa forma, ela mente para os pais sobre seu desejo de querer morar na pequena cidade, uma mentira que até ela começou a acreditar. A aceitação da mentira evidencia uma mãe autocentrada, a qual ou fecha os olhos para as necessidades da filha ou, realmente, é incapaz de vê-las.

Renée e Isabella são opostos polares com relação ao comportamento e ao modo de pensar. Enquanto a mãe é descontraída, vivaz e um pouco irresponsável, a filha é retraída, tímida e tem um grande senso de responsabilidade o que a torna madura além da sua idade. Charlie, no entanto, compartilha muitas características comportamentais com a filha. O chefe Swan é um homem calmo e tímido, o qual raramente expressa as suas opiniões e mantém-se silencioso na maior parte do tempo. Ele abraça a oportunidade de ter a filha ao seu lado com uma felicidade tranquila. Nas palavras de Isabella,

Charlie foi realmente gentil com tudo aquilo. Parecia realmente satisfeito que eu, pela primeira vez, fosse morar com ele por um período mais longo. Já me matriculara na escola e ia me ajudar a comprar um carro. (MEYER, 2009a, p. 12).

Fora os primeiros anos da vida da jovem, enquanto os pais ainda eram casados, Isabella nunca morou com Charlie. A aversão dela por Forks é tanta que impôs o fim das visitas ao pai, na cidade, aos 14 anos, momento em que o chefe passou a visitá-la. Esse fato torna o relacionamento dos dois estranho, pois não se conhecem e não têm a intimidade normal de um convívio entre pai e filha, isso fica evidente quando a jovem o encontra em Port Angeles.

Mas sem dúvida seria estranho com Charlie. Não éramos o que se chamaria de falantes, e eu não sabia se havia alguma coisa para dizer. Sabia que ele estava bastante

confuso com minha decisão — como minha mãe antes de mim, eu não escondia o fato de detestar Forks.

Quando pousamos em Port Angeles, estava chovendo. Não vi isso como um presságio — era apenas inevitável. Eu já tinha dado adeus ao sol. (MEYER, 2009a, p. 12).

Charlie, ao contrário de Renée, é perspicaz, por isso, mesmo feliz com a mudança de Isabella, fica confuso com a decisão dela. O comportamento retraído e a timidez deles é evidente quando Bella chega tanto pelo abraço desajeitado que trocam quanto por, em pensamento, a jovem chamá-lo pelo nome e não pelo título de pai.

Charlie me deu um abraço desajeitado com um braço só quando eu cambaleei para fora do avião.

— É bom ver você, Bells — disse ele, sorrindo enquanto automaticamente me segurava e me firmava. — Você não mudou muito. Como está a Renée?

— A mamãe está bem. É bom ver você também, pai. — Eu não tinha permissão para chamá-lo de Charlie na frente dele. (MEYER, 2009a, p. 12).

O casamento fracassado dos pais é um ponto importante para a compreensão de Isabella, haja vista que moldou a forma como a jovem vê os relacionamentos. Com a idade de 17 anos, Bella nunca namorou ou teve muitos amigos. Isso se deve também a inconstância de sua mãe que acarretou seu amadurecimento precoce. Charlie, na visão dela, nunca superou o fim do casamento, permanecendo na mesma casa que havia comprado para morar com a então esposa, mais do que isso, o chefe nunca alterou nada da decoração da casa, mantendo tudo exatamente como Renée deixou. Enquanto isso, Renée não apenas superou, como casou outra vez. A instabilidade da mãe tornou a vida da jovem inconstante, além de mudar de hobbies, frequentemente, e arrastar a filha para praticá-los, ela também transitou por várias cidades até casar-se com Phil.

Bella é tímida, responsável, bibliófila, inteligente, mas também é autoconsciente e tem baixa autoestima. Ela se acha comum, sem brilho ou beleza. Ao pensar na estranheza de estudar numa escola na qual, provavelmente, todos se conhecem desde a infância, Isabella se descreve.

Talvez, se eu parecesse uma verdadeira garota de Phoenix, pudesse tirar proveito disso. Mas, fisicamente, nunca me encaixei em lugar nenhum. Eu devia ser bronzeada, atlética, loura — uma jogadora de vôlei ou uma líder de torcida, talvez —, todas as coisas compatíveis com quem mora no vale do sol. Em vez disso, apesar do sol constante, eu tinha uma pele de marfim. E não tinha os olhos azuis ou o cabelo ruivo que poderiam me servir de desculpa. Sempre fui magra, mas meio mole, e obviamente não era uma atleta; não tinha a coordenação necessária entre mãos e olhos para praticar esportes sem me humilhar — e sem machucar a mim mesma e a qualquer pessoa que se aproximasse demais.

[...] Olhei meu rosto no espelho enquanto escovava o cabelo úmido e embaraçado. Talvez fosse a luz, mas eu já parecia mais pálida, doentia. Minha pele podia ser bonita — era muito clara, quase translúcida —, mas tudo dependia da cor. Não tinha cor nenhuma ali. (MEYER, 2009a, p. 14-15).

Além disso, ela não consegue se encaixar no meio social. Isabella sente-se desconectada das pessoas a sua volta, prefere, por isso, a companhia de um livro.

Ao ver meu reflexo pálido no espelho, fui obrigada a admitir que estava mentindo para mim mesma. Não era só fisicamente que eu não me adaptava. E quais seriam minhas chances aqui, se eu não conseguisse achar um nicho em uma escola com trezentas pessoas?

Eu não me relaciono bem com as pessoas da minha idade. Talvez a verdade seja que eu não me relaciono bem com as pessoas, e ponto final. Até a minha mãe, de quem eu era mais próxima do que de qualquer outra pessoa do planeta, nunca esteve em sintonia comigo, nunca esteve exatamente na mesma página. Às vezes eu me perguntava se via as mesmas coisas que o resto do mundo. Talvez houvesse um problema no meu cérebro. (MEYER, 2009a, p. 14-15).

Esse questionamento sobre ter um problema no cérebro é recorrente na narrativa. Primeiro por se considerar separada das outras pessoas devido aos seus gostos e preferências dissonantes do esperado para a sua idade. Em seguida, por sua mente ser a única que Edward não pode ler. Depois, pelas suas ações durante *Lua Nova*, as quais a impulsionam a arriscar a sua integridade física para ver Edward. Em *Eclipse*, durante a luta entre Edward e Victoria, a jovem corta o braço em uma tentativa de ajudar seu amado.

Ademais, a Bella da Saga Crepúsculo é virgem e nunca namorou. Por ter baixa autoestima, ela se vê como alguém sem atrativos e usa roupas que a ajudam a esconder seus atributos físicos. Em Forks, ela atrai atenção masculina e não percebe. Além de Edward, pelo menos três colegas tentam atrair sua atenção, no entanto, ela credita isso ao fato de ser a novata, a diferente que não os conhece desde o nascimento. A construção de Isabella, no primeiro livro, não é erotizada, ela tem uma “aura” virginal. Até mesmo o relacionamento com Edward, inicialmente, mantém essa sensação de pureza. Não há uma tentativa de aumentar o contato físico entre eles, de um lado pela atração que o vampiro sente pelo sangue da jovem e, por outro, por ele ter valores que o impedem de se relacionar mais fisicamente com ela.

Contudo, fora a falta de autoestima, a característica mais forte de Isabella é a abnegação. A mudança para Forks é um bom exemplo disso, já que ela deixa de lado seus desejos para permitir a felicidade da mãe. Outro momento, em Crepúsculo, em que essa peculiaridade se presentifica é quando James, o vampiro que a está caçando, finge ter sequestrado sua mãe, convencendo-a a abandonar a proteção dos Cullen e ir encontrá-lo. O capítulo 1 do livro narra os pensamentos dela indo encontrá-lo e deixam evidente que não está preocupada com a sua situação, sua mente se concentra na ideia de salvar sua mãe e manter Edward, o vampiro imortal, a salvo. Em *Lua Nova*, quando Aro tenta testar a imunidade de Bella contra as habilidades de

outros vampiros, Edward se interpõem, impedindo que o ataque seja direcionado a ela. Entretanto, ao ver seu amado sentindo dor, ela tenta se atirar em sua frente e receber o ataque por ele. Em *Eclipse*, ela se culpa por Jacob ter sentimentos por ela e pela forma como se sente atraída por ele, fato que é usado pelo jovem quileute para conseguir um beijo antes da luta contra o exército de Victoria. Em *Amanhecer*, talvez mostre a maior marca desse atributo, pois, apesar dos riscos, ela decide levar a gravidez até o fim e, em nenhum momento, responsabiliza Edward ou o bebê pelo sofrimento que tem nesse período, pelo contrário, ela se resigna a toda situação desde que o bebê esteja a salvo.

Neste capítulo, tentamos apresentar a narrativa da *Saga Crepúsculo* e as características da Isabella nesse texto matriz. No próximo capítulo, mostraremos *Bloody Lips* e as características de Bella na *fanfic*.

Capítulo 2. *Bloody Lips*, a história da mulher demônia

Neste capítulo, apresentamos de forma resumida a narrativa de *Bloody Lips* e os aspectos constituintes de Isabella nessa história.

Bloody Lips, escrita por AppleOC, é uma *fanfic* de mistério sobrenatural que conta como a pequena cidade de Forks tornou-se o epicentro de um evento apocalíptico. A jovem Bella Swan, filha do Chefe de polícia Charlie, é o foco central de todas as atividades dos seres sobrenaturais. Há um especial interesse nessa jovem, pois foi mordida por um demônio, adquirindo traços característicos desses seres e sendo, desse modo, a primeira híbrida humana-demônia a existir.

A trama começa a se desenvolver quando a família Cullen – formada pelos pais adotivos Esme e Carlisle e pelos jovens Rosalie, Alice, Emmett, Jasper e Edward – muda-se para a pacata cidade. O aspecto vampiresco dos Cullen é explícito desde o primeiro momento da trama, haja vista o capítulo 1 ser narrado por Edward e ele expressar o que ele e sua família são. A condição de Isabella, no entanto, mesmo sendo exposta aos leitores no início da história, mantém-se em segredo para os outros personagens.

Isabella é a garota popular a qual atrai a atenção e, ao mesmo tempo, é amigável com todos que a procuram. Nesse tocante, a *Forks High School*, escola na qual os personagens jovens estudam, é um ponto central da trama, pois, em seu espaço, há a convergência dos sujeitos que serão responsáveis pelo desenrolar da narrativa. Assim, a história se concentra, inicialmente, nos relacionamentos que Bella estabelece com seus colegas nesse espaço. Os primeiros capítulos, introduzem novos alunos, como os Cullen (Edward, Alice, Jasper, Rosalie

e Emmett), James, Victoria e Laurent, sendo os três últimos humanos. A história mostra a dinâmica escolar e todas as situações corriqueiras próprias desse ambiente, principalmente, quando há a introdução de novos sujeitos. As características das personagens começam a ser apresentadas nesse ambiente. É nele também que alguns mistérios são revelados, sobretudo, sobre Isabella.

Em *Bloody Lips*, Bella já mora em Forks com seu pai, Charlie, há alguns anos. O relacionamento entre eles é tranquilo, pois ambos são pessoas caladas. Esse relacionamento muda quando Charlie descobre o que Isabella é. Nesse momento, não apenas o segredo dela é revelado, mas a jovem descobre que a mãe é uma bruxa e o pai é um caçador de seres sobrenaturais⁶⁴ para uma organização chamada Volturi. A partir dessas descobertas, há uma aproximação e uma modificação nas interações entre Bella e seu pai. Essa revelação também faz com que a jovem torne-se treinadora de Jacob, pois o jovem transfigurador tem dificuldades em controlar o seu temperamento, de modo que essa situação atrapalha na sua preparação para tornar-se o próximo alfa da alcateia.

A descoberta e a aceitação do pai sobre a sua condição faz com que Isabella comece a confiar nas pessoas. Até então, devido aos acontecimentos que a levaram a se tornar meio demônia, ela não confia em ninguém e utiliza de estratégias para manter as pessoas à distância. A exemplo do uso de roupas que escondem o seu corpo, como blusas largas e sem decotes. Outra estratégia é a de fingir ser tímida e inocente, de modo a minimizar a atração que o seu lado demoníaco exerce sobre os humanos. Mesmo que a beleza dela seja percebida e, por isso, atraia a atenção daqueles que a rodeiam, essa forma de vestimenta e suas atitudes afastam o interesse dos jovens da sua idade. Essas estratégias são importantes, pois, em virtude da sua condição demoníaca, a jovem prefere não se relacionar sexualmente com ninguém, principalmente, por temer matar seus parceiros. As garotas Cullen são as primeiras pessoas que ela se permite ter uma maior proximidade.

Há uma intensificação no desenvolvimento da trama quando James ataca Bella em uma sala de aula e tenta estuprá-la. Contudo, graças as suas habilidades demoníacas, a jovem consegue defender-se do ataque, deixando James à beira da morte. A questão é que o corpo do jovem desaparece. Após esse incidente, finalmente, os Cullen descobrem o que a híbrida é. Essa descoberta, a exemplo do que ocorreu com Charlie, fortaleceu os laços entre ela e seus novos amigos.

⁶⁴ Até então, Isabella era uma humana com características de demônio. Nesse momento, no entanto, descobrimos que ela nunca foi, totalmente, humana, pois seus pais são seres sobrenaturais, fazendo dela um ser híbrido caçador e bruxa. Essa mistura entre as raças faz dela um ser único, fato que desencadeia o interesse do sobrenatural por ela.

A partir desse ponto, há uma descentralização da narrativa, da descoberta de certos segredos e da introdução de novos personagens fora da escola. A miscelânea de diferentes seres e raças sobrenaturais é importante para o culminar da trama. A participação e o entrelaçamento entre as diferentes vivências que esses seres possuem impactam na progressão

Descobrimos que os Volturi e os Cullen têm o mesmo grau de poder e importância para o universo sobrenatural de *Bloody Lips*. Ambas as organizações são governadas por homens, contudo, as mulheres não ocupam um papel ilustrativo, elas têm um papel ativo em todos os acontecimentos e decisões que impactam nesse mundo sobrenatural. A organização Volturi é governada por Aro, Caius e Marcus, os primeiros vampiros de uma raça⁶⁵, criados por uma bruxa, especialmente, para deter o demônio Storm há mil anos. Os Volturi, diante da revelação de uma profecia sobre o retorno desse demônio, o qual governa os outros demônios na terra⁶⁶, viajam para Forks. O propósito da criação dos Volturi é para a proteção da humanidade, por isso, formaram uma organização mundial e empregam diferentes raças sobrenaturais para manter a vida terrena. Com a presença maior deles na narrativa, fatos do passado dos vampiros são contados na forma de *flashbacks*. Esses acontecimentos pretéritos são essenciais para a compreensão da narrativa, pois lançam luz sobre a origem deles e a forma como essa origem tem relação com o desenrolar da narrativa. Isabella, por exemplo, descobre que sua família paterna é descendente de dois líderes dos Volturi, Aro e Marcus.

Apesar do foco da narrativa não ser o relacionamento afetivo entre Bella e Edward, ele se desenvolve com a trama. Primeiro eles se tornam amigos, haja vista a jovem não querer ter um contato mais íntimo com ninguém e ele estar apaixonado por uma mulher que encontrou uma vez quando se alimentava⁶⁷. Em seguida, quando o vampiro já sabe que a mulher por quem está apaixonado é a jovem híbrida, ele e o pai de Bella fazem um acordo para os jovens fingirem estar noivos. Esse acordo é motivado pelo desejo do pai de manter a filha segura, após ela ter um confronto com o clã Romeno, e o do clã Cullen em forjar uma forma uma aliança com o clã Volturi, dessa forma, sendo Isabella uma integrante da família Swan esse acordo pode ser firmado. Durante o tempo em que fingem o noivado, eles resolvem explorar o aspecto sexual de um relacionamento e começam a namorar. No entanto, quando Bella percebe que está apaixonada pelo vampiro, termina o namoro e o falso noivado.

⁶⁵ Na narrativa, há outras raças de vampiros como, por exemplo, os do clã Romeno.

⁶⁶ Em *Bloody Lips*, o Diabo governa o inferno e tem um representante na terra que controla os demônios e facilita a entrada deles no plano terreno. Esse representante é Storm.

⁶⁷ Esse encontro é narrado no primeiro e no segundo capítulo da fic, nele Isabella de máscara é surpreendida por Edward enquanto se alimenta. O vampiro se interessa pela mulher, sem saber que é Isabella, essa descoberta só ocorre após a família dele descobrir a verdade sobre ela ser parte demônio.

Nesse meio tempo, chega a Forks uma jovem chamada Nessie, a qual é cria de Isabella, pois foi a única vítima que sobreviveu a um ataque dela. A jovem tem habilidades semelhantes as de Bella e compartilham a forma de alimentação. Assim, ambas se alimentam de carne humana fresca, o que implica na necessidade de cometerem assassinatos. As jovens têm uma história juntas, uma vez que, após atacá-la, Bella se sente responsável por Nessie, justificando o vínculo quase maternal que as une. Nessie representa tantos outros segredos sobre a vida de Bella, os quais, até o aparecimento da jovem, são desconhecidos por todos.

Uma nova organização de vampiros surge, as Fênix. Esse é um grupo de vampiras que mantém a ordem do mundo sobrenatural há milênios, sendo mantido em um anonimato que quase o transforma em um ser mitológico, já que poucos ouviram falar e seus integrantes devem jurar segredo. As Fênix têm influenciado todo o desenrolar da narrativa, orquestrando e manipulando fatos e acontecimentos que levaram os personagens ao ponto em que se encontram. A fuga da mãe de Isabella quando a jovem ainda era um bebê, foi influenciado por uma Fênix. No entanto, essa organização protege a jovem híbrida, ao ponto de criarem uma “cópia” dela, a qual, em momentos importantes, assume a posição dela e interage com os outros personagens.

Além das Fênix, a família materna de Bella entra na história após a morte de Renée, mãe da jovem. O Coven formado pela avó de Isabella, Madelleine, seus tios e primos tenta usar as cinzas de Renée, mãe de Bella, para localizarem a nova líder do Coven, já que Isabella, devido a sua condição não pode exercer tal função. Além disso, tentam se apossar do livro de feitiços da bruxa, pois Renée, além de ser uma bruxa poderosa, tinha vários feitiços antigos. Essa família, embora fosse conhecida pela híbrida, não tinha tanto contato com ela, pois a mãe afastou a jovem dos parentes para tentar mantê-la afastada do mundo sobrenatural. Desse modo, os embates entre Isabella e essa parte de sua família são imensos, principalmente, pela não aceitação que recebe deles por ser filha de um caçador e não de um bruxo.

Contraopondo tal relacionamento, a família paterna da jovem que até então era desconhecida, surge na narrativa. Os parentes paternos de Isabella são o avó Steve, os tios Richard e Arthur e a tia Aurora, todos são caçadores para a organização Volturi. No início, a autora cria a aparência de que o relacionamento deles será tão problemático quanto o da jovem com a família materna, no entanto, não é o que ocorre. A família de caçadores recebe a jovem Swan sem tantas recriminações. Nesse encontro, a jovem descobre que a família Swan descende dos líderes Aro e Marcus Volturi, os primeiros de uma raça de vampiros.

Ademais, Isabella transforma sua casa em uma espécie de refúgio para todos aqueles que não têm abrigo. Eles trocam a lealdade pela proteção da jovem, uma vez que seus escudos

contra ataques mentais e físicos são, quase intransponíveis. Além dos desabrigados, a jovem acolhe foragidos dos Volturi e mantém um prisioneiro, Thomas, filho do líder de uma alcateia que, coligou-se aos demônios, a está caçando. Essa ação fortalece o poder da jovem no mundo sobrenatural, já que todos aqueles que não querem envolver-se com os Cullen ou Volturi buscam seu apoio. Embora ela esteja interligada aos dois clãs, pelo noivado/namoro com Edward e pelo pai, ela declara ser neutra nas relações dos clãs, garantindo certa liberdade.

Outro grupo de lobisomens são introduzidos na trama, juntamente com os demônios e um grupo de intolerantes religiosos, os quais passam a caçar Isabella. A partir da introdução desses seres, fica explícito para o leitor a importância focal da jovem para a narrativa, uma vez que todos os seres que não são ligados aos Cullen ou aos Volturi tentam sequestrá-la. Assim, ela se torna a presa em uma caçada sobrenatural. Essa percepção também elucida a atratividade que os seres sobrenaturais têm pela pequena Forks, fica evidente que é Isabella quem os atrai e não a pequena cidade.

O culminar de meses de embates sobrenaturais ocorre quando Isabella é, finalmente, sequestrada, exorcizada e possuída por Storm. Essa ocorrência realiza uma profecia antiga sobre o retorno dessa que é a líder dos demônios na terra, a qual foi derrotada pelos Volturi. Sua ascensão permitirá aos demônios acesso livre ao plano terreno. Apesar de Storm conseguir possuir Isabella, Alice tinha um plano para impedir que o demônio vencesse, no processo, Bella é quase morta, mas, no último minuto, sua cópia a salva.

A Isabella, de *Bloody Lips*, está na fase de transição entre a adolescência e a idade adulta, cursando o último ano do ensino médio. Essa personagem é consciente de sua beleza e do poder de atração que exerce sobre o sexo oposto. Embora, na escola, tente esconder sua beleza, seu corpo e sua personalidade, quando está caçando, a jovem explora esses atributos para atrair suas presas e poder se alimentar. O trecho abaixo ilustra a compreensão dela sobre sua beleza.

Mesmo tentando passar despercebida, entendi isso aos quinze anos, e depois aprendi a ignorar. E depois do ocorrido em Phoenix com Irina, isso só piorou. Antes eu era bonita, não pensem que sou metida nem nada, é só que depois de ouvir isso de todos a minha volta e ser eleita a mais linda da escola em Phoenix a gente percebe o grau de beleza. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 2).

Para maximizar sua atratividade, ela utiliza artifícios como maquiagens e roupas curtas. Esses artifícios são necessários, pois a jovem não se alimenta de qualquer ser humano, ela busca homens que são assediadores e/ou estupradores. No trecho abaixo, Bella descreve o tipo de roupa que utiliza ao caçar.

Usava um short curto, uma regada branca e roupa íntima preta. Era a roupa perfeita se você queria chamar a atenção de algum malandro. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 9).

Além disso, a jovem é popular e tem uma extensa rede de conhecidos na escola. Quase todos gostam dela e buscam sua ajuda para uma coisa ou outra, embora ela não se envolva física ou emocionalmente com ninguém.

- Angel, ela é a Bella. Ela fez amizades com todos dessa escola, desde os drogados. - Ben disse apontando para um grupo em um armário cheio de fumaça, o pessoal olhou pra mim e deram um aceno débil e eu abri um sorriso para eles. Eles são muito bons com botânica me ajudou um bocado quando resolvi cuidar do jardim lá de casa - Até o pessoal do teatro. - Ele apontou para outro canto do corredor, tinha algumas meninas ensaiando uma cena em que as duas descobrem que uma traiu as outras, é uma coisa cheia de tapas e lágrimas. Eu realmente adoro elas, é sempre bom meu talento artístico. Elas me viram e sorriram, os rostos estavam borrados e vermelhos por causa do ensaio, era cômico, mas não deixei de admirar a dedicação delas, eu poderia acreditar que elas estavam realmente brigando se eu não soubesse dos ensaios. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 2).

A cena acima é um diálogo entre Bella e dois colegas, um dos quais descreve o quanto a jovem é conhecida pelos diversos grupos na escola. Esse aparente magnetismo é uma característica que a jovem desenvolveu após tornar-se híbrida de demônio. Essa característica, conforme ilustra o trecho, a faz transitar entre os diversos grupos de estudantes da escola. Ela é popular, mas não se encaixa no estereótipo de menina popular, uma vez que gosta das pessoas e não as trata com diferença, independente, do grupo ao qual façam parte.

É importante apontar, no entanto, que Isabella passou a ter um comportamento humano mais descontraído e aberto devido à pressão de sua mãe, a qual achava a filha muito introspectiva e retraída. Essa pressão materna aproximou a jovem de Irina, uma colega de escola da cidade de Fênix, Arizona, a qual, na verdade, era um demônio. No capítulo 12, há uma reflexão da jovem sobre essa pressão e as consequências dela.

Renné queria que eu fosse que nem ela na escola, ou seja, popular, mas eu não peguei seus genes. Sempre fui à tímida e normal demais, então tudo mudou. Fiz amizade com quem não devia, e essas amizades me levaram a Irina e a tudo que eu sou hoje em dia. Por um lado eu agradeço, por outro tudo o que eu queria era voltar atrás e fazer tudo diferente. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 13).

O ponto de virada na vida de Isabella ocorreu aos 15 anos quando desenvolveu uma amizade com o demônia Irina, pois, antes dela, era uma garota tímida, viciada em livros, que se achava sem atrativos e descoordenada. É a partir dessa amizade que Isabella torna-se descontraída, popular e desenvolve uma melhor autoestima. Conforme explica a Edward no

capítulo 39,

Antes de Irina, eu era uma viciada em livros, azarada e sem graça. Odeio o que aquela vadia fez comigo, mas eu criei uma boa dosagem de autoestima naquela época. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 39).

Nesse contexto, Irina também é a razão de Bella mudar-se para Forks. Após ser mordida pela demônia e absorver algumas das suas características, inclusive o apetite, a jovem se revolta por sua situação, impulsionando a deterioração do relacionamento com a mãe e culminando na expulsão da jovem de casa. Ela conta esse fato para Edward durante uma conversa no capítulo 18.

- Eu fiquei revoltada com tudo. Chegou ao ponto que briguei feio com minha mãe, que nada tinha a ver, e acabei expulsa de casa. Foi aí que decidi não me alimentar com sangue, mas cheguei ao meu descontrole total. Nunca sentia tanto nojo de mim mesma, foi uma fase obscura. – Franzi o cenho lembrando daquela época. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 18).

A fase obscura leva Isabella a se privar de alimentação por alguns meses, fato que desencadeia um descontrole, motivado pela fome. Esse descontrole suscita um ataque a várias pessoas, inclusive Nessie, a qual é a única sobrevivente. Nesse contexto, Isabella estabelece uma relação de responsabilidade materna com a jovem, principalmente, por ela ser órfã, e foge para Nova York com a “cria”. Esse ponto da vida de Bella é revelado por Nessie em pensamento para Edward, entre o fim do capítulo 18 e o início do 19. O vampiro reflete,

[...] Bella foi expulsa de casa, por isso encontrou Nessie naquela floresta, e no fim se mudou da cidade com a cria. Aparentemente as duas tiveram que viver de roubos e assassinados para sobreviver em Nova York, à cidade que se mudaram. Apenas depois Bella voltou a morar com Renné e por fim acabou se mudando para Forks, para morar com seu pai. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 19).

Esse trecho revela ainda que, antes de ir morar em Forks, a jovem demônia tentou morar com a mãe, mas essa havia se casado. Esse fato a faz perceber que o relacionamento não mais voltaria a ser o que era, por isso, decide ir morar com o pai. Nesse sentido, no capítulo 12, a jovem reflete sobre seu relacionamento com a mãe.

No fim minha relação com Renné não passa de uma relação de mãe e filha adistancia. Sim, eu sei que a culpa é minha, mas não posso negar que se Renné não tivesse me forçado a fazer certas amizades, provavelmente estaria em Phoenix vivendo um dilema interno do que fazer para o jantar. É... Eu realmente não mudaria nada na minha vida. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 12).

Esse excerto aponta para outra questão problemática do relacionamento entre Isabella e sua mãe, a pressão realizada por Renée para que Bella se tornasse mais extrovertida. Para a jovem, essa pressão foi o que a fez desenvolver a amizade com Irina, o demônio, fato que, futuramente, culminou em sua absorção das características demoníacas.

Embora a mudança para Forks tenha sido motivada pela necessidade de anonimato e pelo desejo de afastar-se da mãe, Isabella passa a gostar de conviver com o pai e passa a admirá-lo. Enquanto Charlie desconhece o lado demoníaco de Bella, ele é um pai ausente que, aparentemente, passa boa parte do seu tempo dedicado ao trabalho como xerife. Isso muda quando ele descobre o que a jovem é e revela que é um General da organização Volturi. Essa descoberta mútua parece solidificar a admiração da jovem pelo pai e os aproxima, permitindo uma conexão entre pai e filha. No capítulo 5, há a cena da descoberta de Charlie, a qual ocorre por acaso ao investigar uma cena de crime.

-Como é que eu não vi isso todo esse tempo?- Meu pai ficou transtornado agora, já que ele levou as mãos a cabeça
 -Você quase nunca está em casa- Respondi e depois acrescentei rapidamente - Não que eu me importe. Na verdade você facilitou minha vida, quando me mudei pra cá tudo isso ainda era recente, não estava em condições de fingir as coisas com você
 -Ainda me acho um péssimo pai- Ele disse com cara de culpado
 -E eu uma péssima, filha. Estamos quites - Eu disse sorrindo de leve
 -Você amadureceu tanto e eu nem percebi - Ele me respondeu e então me abraçou. Eu podia sentir um peso, que eu nem sabia que tinha, sair dos meus ombros (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 5).

Outrossim, a Isabella de *Bloody Lips* é consciente de sua sexualidade, o único motivo de não ter uma vida sexual ativa é pelo medo de machucar seus parceiros, por isso, a jovem não se relaciona física ou emocionalmente. Ela explicita esse fato no capítulo 18.

-Você não controla seu desejo sexual e o de se alimentar? – Edward perguntou abrindo a porta.
 -Eu tentei, acredite em mim, mas eu matei cada homem com quem tentei. – Respondi em tom indiferente. A verdade era que eu podia estar qualquer coisa, menos indiferente. Eu amo sexo, ter que abrir mão disso é muito, muito injusto. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 18).

Além disso, Isabella não confia nas pessoas, fato que faz a jovem retrair-se com relação aos envolvimento pessoais. Ela não faz amizade facilmente, mesmo que seja conhecida e conheça todos os alunos e funcionários da escola, não se permite um envolvimento mais profundo que o de simples conhecidos. Há um diálogo, no capítulo 16, no qual Rosalie confronta a jovem por não confiar neles, o qual ilustra essa desconfiança da jovem nas pessoas.

Quando cheguei ao corredor encontrei Rose me esperando:

-Vamos conversa[r] – Ela disse polidamente

-O que foi? – Assim que entrei no quarto de Edward, por que raios eles não me levam para dormi no quarto de Charlie? Ele não vai dormi aqui, pelo que parece.

-Temos privacidade? – Ela perguntou, imediatamente cobri o quarto com meu escudo e me deitei na cama.

-Sim, o que foi?

-Você não confia em nós – Ela disse se sentando

-Assim como vocês – Retruquei

-Mas os Volturis e nós temos um trato de confiança

-Mas eu não sou uma Volturi, percebe? – Então suspirei. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 16).

Contudo, a proximidade de Isabella com os Cullen impacta em uma mudança nesse pensamento da jovem e ela começa a revelar algumas questões sobre a sua vida antes da mudança para Forks. A existência de Nessie, no entanto, continua em segredo até o aparecimento da jovem na cidade, no capítulo 18.

-Eu ia explicar isso para vocês, mas os lobisomens resolveram atacar a casa. – Bella respondeu á Rose, que acenou analisando a ruiva. – Essa é Rennesme, Nessie na verdade, ela é minha... Hum... Cria, a considero minha filha adotiva. Nessie deu um sorriso a Rose.

-Prazer conhece-la, Rosalie, certo?

-Rose. – Minha irmã corrigiu enquanto encarava a garota incrédula. – Você tem muitas coisas a explicar, não? – Acrescentou para Bella, e eu concordava com essa afirmação.

-Eu sei. – Bella suspirou desanimada. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 18).

Outro traço característico de Isabella é sua capacidade de mentir e fingir, por isso, ela consegue omitir tantos segredos no decorrer da trama. A absorção dos poderes demoníacos garantiu a Isabella algumas características, como a capacidade de mentir, por sua vez, essa foi essencial para que a jovem conseguisse sobreviver nos meses que passou fora da casa da mãe. Essa capacidade também permite que detecte quando alguém está mentindo para ela, no capítulo 28, Nessie explica para Jacob que elas têm um instinto, o qual possibilita a detecção de mentiras.

-Ele é perigoso, quantas vezes eu vou ter que repetir? – Ele segurou os ombros dela e a sacudiu. – Será que dá para me ouvir uma vez nessa vida!

-Não! Ele está mal Jake e não tem nada a ver com o que fizeram a Bella.

-Como você pode ter certeza disso?

-Eu sei quando mentem para mim. – Jake a olhou incrédulo. – Mamãe e eu temos esse instinto que nos alerta, por isso nós duas mentimos tão bem. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 28).

Outra importante característica de Isabella é a sua habilidade de lutar e seu controle. A primeira a jovem aprendeu com Nessie para se protegerem de possíveis ataques sejam de humanos ou outros seres. Em virtude de trabalharem como ladras, as duas precisavam ter meios

para protegerem-se durante esses atos. A segunda ela adquiriu com as habilidades demoníacas, por sua vez, essa peculiaridade permite que ela suporte momentos de tensão, como tortura. Devido a essas capacidades, o pai de Jacob, Billy Black, pede que ela treine o seu filho, no quinto capítulo.

-Seja a professora do meu filho- Eu olhei pra ele estranho, Charlie levantou a sobrancelha e Jake pareceu incrédulo

-Que tipo de professora?-Perguntei curiosa

-Eu quero que ensine ele a lutar e a mexer com armas. No geral a se defender- Billy era o melhor amigo do meu pai e o mesmo deve ter comentado com ele sobre minha habilidade com armas (Charlie me ensinou para eu saber me defender quando estivesse sozinha em casa), mas olhando para Jake... Eu diria que ele sabe se defender

-Ele parece saber se virar sozinho - Eu respondi olhando pros músculos de Jake

-Ele tem força, mas não sabe usar bem isso. Ao contrario de você - O homem queria me exorcita a quase meia hora a atrás e agora ele ta me elogiando, é isso?- Vamos fazer o seguinte você e Jake lutam agora, se ganhar ensina ele e se perde nunca mais toco no assunto. [...]

-Ow... Que bonitinho ele vai chorar. O próximo passo vai ser chama a mamãe?- Eu falei naquele tom meloso que as pessoas usam com os bebês e fiz biquinho, ele rosnou de raiva

Ele correu para cima de mim e pulou. No ultimo segundo me desviei e ele se esborrachou no chão, de novo. Então chutei seu estomago com força e ouvi seus ossos estalando. Se fosse há dois anos atrás eu teria misericórdia dele, mas isso seria a dois anos atrás e não agora.

Eu o chutei mais uma vez e devo ter quebrado suas costelas dessa vez. Não me dei por satisfeita ainda então o levantei acima da minha cabeça e o joguei para o outro lado do quintal. Ele fez um grande barulho quando se chocou com o solo e arrastou mais um pouco até parar totalmente. Depois de alguns segundos percebi que ele estava inconsciente

Eu olhei a cena por dois segundos e então verifiquei no relógio. São 16:39, tenho que me apressar!

-Traga ele sexta a tarde e eu começo o “treinamento” (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 5).

E, no capítulo 27, ela é presa e torturada por uma sociedade de fanáticos religiosos chamada *Solari*. No processo de tortura, mesmo sentindo dor, ela consegue não responder o que lhe é questionado, conforme o excerto abaixo.

Ela estava pendurada no meio da sala de calcinha e sutiã e com sangue de um bebê recém nascido pelo corpo inteiro. Eles haviam injetado uma poção que desacelerava a regeneração dela.

Então começaram a exorcizá-la, por isso os gritos dela, o processo era doloroso e os demônios odiavam. Eles usavam disso e a torturavam para falar seu nome, assim poderiam convoca-la novamente, só que dessa vez sobre o comando deles.

-Diga! Qual é o seu nome? – Bella o olhou inexpressiva. – Eu exijo seu nome! – Ela começou a gritar, enquanto eu começava o feitiço mentalmente.

*Chicotei-a, eu podia ver seus osso se quebrando. Sorri, para o corpo voltar a ser humano, ele tinha que reviver cada machucado que teve, uma forma de purificação.*⁶⁸ (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 27).

⁶⁸ As partes em itálico representam trechos da mente dos torturadores, eles são ouvidos e narrados por Edward.

Por fim, a maternidade é um atributo que a jovem adquire ao transmitir, para Nessie, os traços demoníacos que possui. Essa transmissão estabelece uma ligação entre elas, a qual é fortalecida pela convivência e por Nessie ser órfã. Esse traço não se manifesta apenas na forma como se tratam, mas é perceptível que esse elo materno é consistente em seu relacionamento. Outro momento em que esse atributo se manifesta é quando Isabella e Edward salvam duas crianças de serem mortas por lobisomens. Isso também é um indicativo da humanidade de Bella, pois ela se vê incapaz de matar ou abandonar as crianças e, por isso, luta contra os lobos para mantê-las a salvo. Nesse sentido, Nessie explica a razão de Isabella ter esse “instinto” materno aguçado, no capítulo 18.

-Sua mãe quase se matou pelos dois. – Ele comentou e eu arregalei os olhos.

-Como é que é?

-Os lobisomens estavam atrás das crianças e ela usou o escudo dela, aquele que queima as coisas, gastou toda sua energia e quase foi atacada por eles. Se Edward não tivesse os parados, ela não estaria aqui. – Ele explicou dando uma garfada logo em seguida, ao menos ele não fala enquanto come.

-Isso é a cara dela. – Ele me olhou curioso - Nossa espécie é bem violenta, quando estamos totalmente entrega aos nossos instintos não existe piedade, só violência... Mas somos humanas. E mamãe tem a parte maternal mais aflorada por minha causa. Afinal cuidou de mim e dela ao mesmo tempo. – Divaguei olhando para minhas mãos, aqueles foram tempos difíceis. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 18).

Para Nessie, o instinto materno em Isabella se desenvolveu quando a transformou, já que o laço estabelecido por esse ato impôs a jovem híbrida um senso de responsabilidade, de amor e de respeito, principalmente, pelas circunstâncias as quais desencadearam o encontro entre as duas. Um namorado de Nessie, ligado à Solari, ao descobrir que a jovem não era virgem, tinha tido um filho e o entregou para a adoção, assassinou os pais e a irmã da jovem e a sequestrou. Por um mês a jovem foi torturada e quando, finalmente, seria morta, Isabella a encontrou na floresta, atacando-a.

Nesse capítulo, tentamos apresentar a *Fanfiction Bloody Lips* e as características da Isabella nessa narrativa. No próximo capítulo, comparamos os dois enunciados a fim de mostrarmos os processos realizados pelo *ficwriter* para a construção de seu texto.

Capítulo 3. Saga Crepúsculo e Bloody Lips: duas histórias, diferentes aspectos

A *fanfiction* é um gênero dialógico. A sua existência como gênero só é possível devido a sua relação com um texto matriz. Assim, retirada a dialogicidade entre a matriz e a *fanfic*, temos outra coisa, pois não há a produção escriturística de *fã* sem essa interligação entre o texto

dado e o criado, já que a existência dessa é sustentada por sua conexão com a matriz. Com base nessa importante relação, percebemos que, para compreendermos a narrativa *fanfictional* de *Bloody Lips*, necessitamos compará-la ao texto matriz, *Saga Crepúsculo*. Por meio dessa comparação, poderemos identificar os pontos de convergência e de divergência entre os dois escritos, além dos mecanismos utilizados pelo *ficwriter* para construir a sua história.

A *Saga Crepúsculo* é dividida em quatro volumes. O primeiro é *Crepúsculo*, o segundo é *Lua Nova*, o terceiro *Eclipse* e, por fim, *Amanhecer*. Apesar de ser dividida, em quatro, o foco central da trama é o romance entre Isabella e Edward. As vozes que contam a história de *Crepúsculo* são a de Isabella, em quase todos os livros, e, em uma parte de *Amanhecer*, a de Jacob. Além disso, a autora Stephenie Meyer é americana, formada em literatura inglesa, mãe de três filhas e casada.

A *fanfic Bloody Lips* tem 45 capítulos mais o epílogo e é escrita em um texto único, sem divisão por temporada. O enredo se concentra em Isabella Swan, a jovem que é uma híbrida. Apesar de Bella ser a personagem central, outras histórias se cruzam ou caminham paralelas à dela. Outrossim, as vozes dessas demais personagens são ouvidas, pois os capítulos são narrados por diferentes personagens. Ademais, a história é escrita por AppleOC, uma adolescente brasileira que começou a escrever o texto nos anos finais do ensino médio.

Com base nos pressupostos do Círculo de Bakhtin, compreendemos que os contextos históricos e sociais impactam na forma como os sujeitos enxergam e valoram o mundo ao seu redor. Nesse sentido, partindo da percepção que *Bloody Lips* e a *Saga Crepúsculo* foram escritas por diferentes sujeitos, com diferentes experiências e historicidades, os quais estão situados em diferentes espaços, percebemos que os produtos resultantes da escrita não podem ser o mesmo. A adolescente brasileira tem um entendimento sobre a vida, a sexualidade e os papéis sociais assumidos pelos diferentes sujeitos, enquanto a mulher casada e mãe tem um diferente posicionamento sobre essas questões de modo a construir uma narrativa de forma totalmente diferente, justamente pela sua posição única no mundo. A partir desse entendimento, elencaremos os principais elementos convergentes e divergentes entre as narrativas.

As duas narrativas, *Bloody Lips* e *Saga Crepúsculo*, ocorrem na mesma cidade. A pequena cidade de Forks, Washington (EUA), é o palco das duas tramas. Ser pequena é a característica que define a cidade nos dois escritos. Sobre essa peculiaridade, Isabella, em *Crepúsculo*, a descreve como uma “cidadezinha [...], quase constantemente debaixo de uma cobertura de nuvens” (MEYER, 2009a, p. 11). Na *fanfic*, o tamanho da cidade é motivo de ironia no terceiro capítulo. Conforme ilustra o excerto abaixo:

- Eu acho que você não precisa da minha ajuda para conhecer Forks - Eu digo com um sorriso forçado, mas convincente - A cidade é minúscula. Se der vinte passos você vê a cidade inteira - Vinte passos no meu ritmo na verdade. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 3, grifos nossos).

A *Forks High School* é a escola frequentada pelos personagens nas duas histórias. Em *Bloody Lips*, o nome da escola não é citado, os personagens referem-se a ela apenas como “escola”. Esse fato pode ser observado no segundo capítulo, intitulado escola, no qual em nenhum momento o nome é citado. Isabella afirma apenas que “eu ainda tinha que ir para a escola no dia seguinte” (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 2). Em oposição, em *Crepúsculo*, o nome da escola é citado no início do texto, no primeiro dia de aula, Bella afirma “a Forks High School tinha um total assustador de apenas 357 – agora 358 – alunos” (MEYER, 2009a, p. 14). Essa diferença é explicada pelo fato da *fanfic* ser um texto que tem uma relação dialógica indissociável com a narrativa matriz, de modo que a leitura prévia dessa é indispensável mesmo que a *fic* não seja *fannon*. Essa relação permite que o *ficwriter* só apresente em seu texto elementos que são novos ou aqueles que são indispensáveis para a caracterização e compreensão da narrativa. Por isso, embora o fã autor não cite o nome da escola, o leitor recupera e identifica o ambiente escolar como aquele presente na Saga.

Isabella permanece como a personagem central dos dois textos. Esse fato é observado pelas duas narrativas orbitarem ao redor dela. Na matriz, ela é a narradora da história e seu amor por um vampiro desencadeia todos os acontecimentos, como a caçada de James (no livro 1), a ida de Edward para Volterra ao pensar que ela está morta (no livro 2), a construção do exército vampiro por Victoria (no livro 3) e o confronto com os Volturi (no livro 4). Na *fanfic*, Isabella é o centro da narrativa. Ela é o elo entre todas as situações que são desencadeadas no decorrer do texto. Todas as personagens e todos os problemas são atraídos ou desencadeados pela existência da jovem híbrida.

Os pais de Bella, nas duas narrativas, são separados. Em *Bloody Lips*, esse fato é explicado durante um diálogo com os Cullen, no capítulo 3, conforme abaixo.

Me mudei há dois anos por causa do novo casamento da minha mãe.
 -Não gostava do padastro? - Jasper perguntou.
 -Ao contrário adorava ele, ele virou um grande amigo. Mas minha mãe estava começando um novo casamento uma filha adolescente não iria ser agradável, então vim morar com meu pai: Charlie. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 3).

Crepúsculo, porém, tem início com a mudança da jovem. Logo, no primeiro capítulo, Bella afirma: “por fim chegamos à casa de Charlie. Ele ainda morava na casinha de dois quartos que comprara com minha mãe nos primeiros tempos de seu casamento. Aqueles foram os únicos

tempos que o casamento teve – os primeiros” (MEYER, 2009a, p. 14).

A profissão de Charlie é a mesma nos dois textos, chefe de polícia de Forks. Em *Crepúsculo*, conhecemos essa informação no início, “Charlie é o chefe de polícia Swan para o bom povo de Forks” (MEYER, 2009a, p. 12). Enquanto em *Bloody Lips*, ela ironiza “- Meu pai não é o xerife da cidade para todos os efeitos? – Ela perguntou parecendo se lembrar do fato agora” (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 14).

Nas duas narrativas, vampiros e transfiguradores existem. Em *Crepúsculo*, descobrimos a existência de vampiros quando Bella começa a investigar sobre as excentricidades de Edward e de sua família. Após estabelecer os links, ela conversa com o vampiro sobre isso, no capítulo 9 – teoria – depois que ele a salva de ser atacada em Port Angeles. No diálogo ela afirma:

— O pai dele é um dos anciãos quileutes. — Eu o observo com cuidado. Sua expressão confusa congelou ali. — Fomos dar uma caminhada... — Eu editava todo o meu esquema da história — ... e ele me contou algumas lendas antigas... Acho que tentando me assustar. Ele me contou uma... — Eu hesitei.
— Continue — disse ele.
— Sobre vampiros. [...] (MEYER, 2009a, p. 109).

Em *Bloody Lips*, no capítulo 1, Edward declara: “Eu sou Edward Cullen e sou um vampiro!” (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 1). Com relação aos transfiguradores, eles são apresentados na *fanfic*, no capítulo cinco, quando Isabella é confrontada por Jacob, Charlie e Billy. Jacob afirma: “-Somos transfiguradores e o animal que nos transformamos é lobo, por isso preferimos que nos chamem de lobisomens- Jake explicou” (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 5). Enquanto em *Crepúsculo*, embora eles sejam citados no primeiro livro, essa descoberta só se concretiza no segundo livro, *Lua Nova*, quando Bella é atacada por um vampiro e salva pela alcateia de *La Push*. Nessa noite, ela tem um sonho recorrente, no qual, ela está acompanhada de Jacob e esse se transforma em um grande lobo, ao acordar ela recordar uma conversa sobre as lendas da tribo quileute que teve com o amigo há um tempo e finalmente ela percebe a verdade.

— Lobisomens — eu disse, ofegante. Sim, era esta a palavra que me sufocava.
O mundo oscilou, inclinando-se do jeito errado em seu eixo. (MEYER, 2009b, p. 66).

Essas convergências, mantêm a dialogicidade entre *Bloody Lips* e *Crepúsculo*, de forma que o leitor é capaz de identificá-las e estabelecer relações no processo de leitura. Nesse sentido, entre os dois enunciados emerge o fenômeno da bivocalidade, o qual ocorre quando um texto dado tem uma orientação para o texto da matriz e para a criação de um novo texto. Assim, a

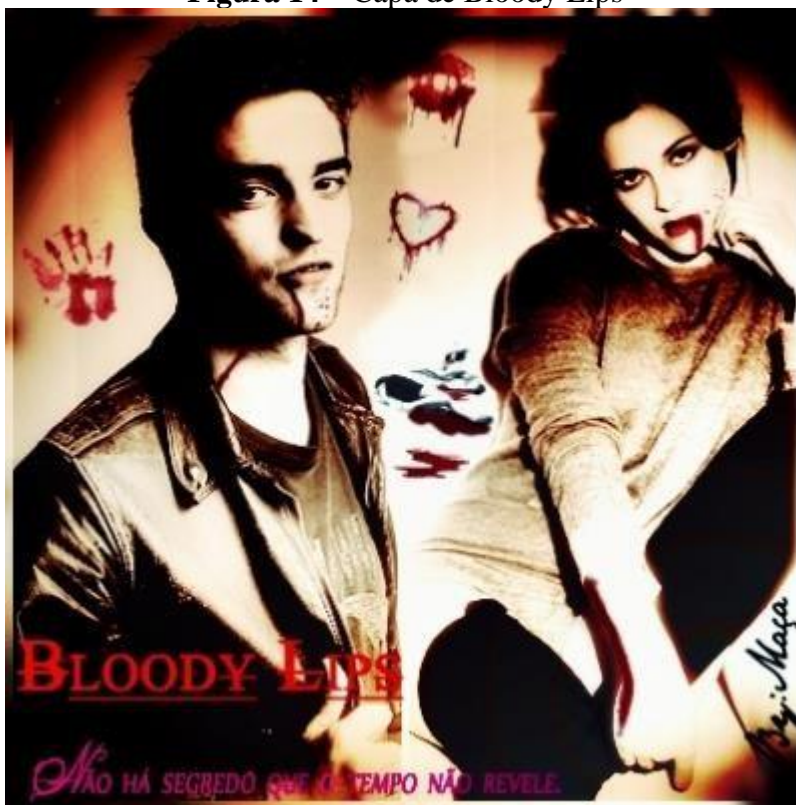
eliminação do diálogo entre esses enunciados descaracteriza a *fanfic* como um gênero discursivo, pois a condição primária da sua existência é o diálogo com a matriz. Eliminado esse diálogo ela deixa de ser uma produção escriturística de fã e torna-se um plágio. No entanto, também não podemos eliminar os novos aspectos delineados pelo *ficwriter* para a construção de seu texto, pois esses são os elementos que diferenciam a *fanfic* da matriz e a tornam um novo enunciado. Com relação a esse produto novo criado pelos fãs, Jenkins afirma que

A cultura fã reflete tanto o fascínio do público pelos programas como a frustração dos fãs quanto à recusa/incapacidade dos produtores de contar os tipos de história que os espectadores gostariam de ver. A *fan fiction* traz à tona a dualidade desta reação: os escritores fãs não só reproduzem o texto primário como também remanejam e reescrevem-no, consertando ou revelando aspectos insatisfatórios, trabalhando os interesses que não são explorados o bastante. (JENKINS, 2015, p. 169).

Nesse sentido, a partir da fala do pesquisador, podemos afirmar que o *ficwriter* remodela os elementos da matriz para criar algo novo. Esse novo texto, ainda que relacionado com o texto matriz, responde aos anseios e preenchem os espaços que o fã percebe existir na matricial. Ao realizar essa recriação, no novo texto, pode ser estabelecido o discurso bivocal, Em *Bloody Lips*, percebemos a presença da polêmica velada (BAKHTIN, 2015a), a qual é perceptível pelos embates velados que ocorrem entre elementos constituintes da Saga e da *fanfic*. A polêmica velada em *Bloody Lips* é percebida desde o início, pois a *ficwriter* reconstrói totalmente a narrativa de *Crepúsculo*.

A foto de capa da *fanfic* já nos dá essa indicação, pois a imagem tem um teor erótico que as capas dos livros da Saga não têm. A figura 14 mostra a capa de *Bloody Lips*, nela, Bella e Edward estabelecem uma imagem de sedução e de poder, com um toque de arrogância. Bella está em uma posição sentada com uma perna dobrada e uma mão na frente dessa perna. Contudo, é o olhar e os lábios vermelhos sangue que chamam mais a atenção, pois, nessa posição, compõem a imagem de uma mulher segura de si e inabalável. Edward, por outro lado, está em pé, segurando a jaqueta um pouco aberta e olhando lateralmente para a câmera. Essa imagem passa a ideia de um homem seguro de si e com uma leve camada de perigo, fato completado pelo sangue que escorre de sua boca.

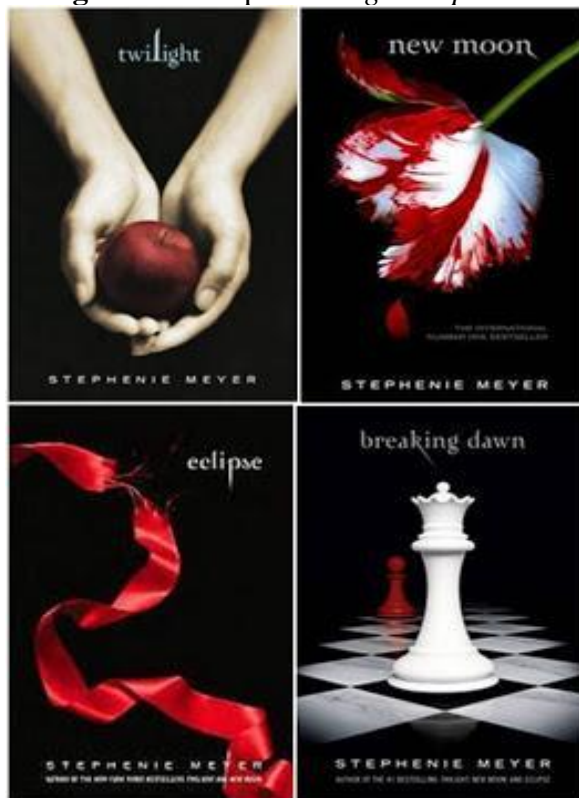
Figura 14 – Capa de Bloody Lips



Fonte: Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/86024/Bloody_Lips>. Acesso em: 19 de jun. 2020.

Em contrapartida, as capas da Saga (figura 15) não trazem fotos dos personagens, nelas, encontramos imagens que remetem a uma simbologia relacionada ao texto. A capa de *Crepúsculo (Twilight)*, livro 1, dialoga com o texto bíblico, uma vez que a maçã simboliza o fruto proibido de Edward, isto é, a humana Isabella, a qual segura a maçã proibida. Essa capa nos permite a leitura de que Bella é a Eva que seduz o macho para desobedecer os desígnios do senhor e provar do fruto proibido. A capa de *Lua Nova (New Moon)*, livro 2, traz a representação de uma tulipa branca com manchas vermelhas perdendo uma pequena pétala vermelha. A tulipa simboliza Isabella e a pequena pétala é uma analogia ao corte que desencadeia o fim do relacionamento com Edward. A capa de *Eclipse*, livro 3, tem uma fita de cetim vermelha sendo rompida, essa imagem ilustra as escolhas e os novos caminhos que Bella deverá seguir em sua vida. A capa de *Amanhecer (Breaking dawn)*, livro 4, é um tabuleiro de xadrez com a rainha branca na frente e um peão vermelho atrás. A rainha simboliza a jovem que deixa de ser uma humana frágil e torna-se uma vampira poderosa. O vermelho em todas as capas representa o sangue, o desejo e os perigos que se interpõem para a concretização da felicidade do casal.

Figura 15 – Capas da *Saga Crepúsculo*



Fonte: Disponível em: <<http://omelhordomundo-thetwilightsaga.blogspot.com/2012/09/significados-de-titulos-e-capas-da-saga.html>>. Acesso em: 19 de jun. 2020.

A sinopse de *Bloody Lips* é outro aspecto pré-textual que nos revela a diferença entre os dois escritos.

Os Cullen's são um poderoso clã de vampiros que se mudam para uma nova cidade. No novo colégio conhecem Isabella Swan, a típica garota popular da escola. Exceto na parte em que ela esconde um segredo tão macabro quanto o deles..."A primeira coisa que eu vi foi os lábios cheios de sangue, depois foi os dentes afiados. Então olhei para o corpo no chão e depois para a mulher com máscara sentada ao lado do homem. Ela havia o aberto a dentadas, e agora comia e tomava o sangue do homem no chão." (APPLEOC, 2010-2013, sinopse).

A sinopse (excerto acima) mostra que é a família Cullen quem chega à Forks, além disso, eles são apontados como um clã poderoso de vampiros. Isabella é apontada como alguém comum que tipifica a representação de garota popular, porém o adjetivo “exceto” é empregado como uma conjunção adversativa, indicando que as “coisas” não são tão simples como apontado anteriormente. De fato, em seguida revela-se que Isabella tem um segredo, mas não é qualquer segredo, é um segredo tão macabro quanto o deles. Macabro é um signo que carrega um sentido de horror ou sombrio. O uso desse signo, na sinopse, não é por acaso, a *ficwriter*, ao utilizá-lo,

informa ao leitor que o texto terá esse teor sombrio, porém esse teor não é exclusivo a Isabella, pois os Cullen compartilham essa adjetivação com ela. Em seguida, temos a primeira descrição de uma imagem macabra, a alimentação de Isabella, presenciada por Edward. Essa imagem, ao invés de gerar nojo no personagem e no leitor, cria um ideário erótico. A mulher suja de sangue é sexualizada em seu estado primitivo de alimentação⁶⁹.

Embora a *Saga Crepúsculo* seja um romance de fantasia sobre vampiros, poucos são os momentos em que o leitor se depara com cenas de violência tão explícitas. Na verdade, em toda a Saga apenas nas lutas contra James (*Crepúsculo*) e contra Victoria (*Eclipse*) a violência é descrita e, nesses dois momentos, os atos são postos como necessários para a proteção. A alimentação de Bella, em *Amanhecer*, embora seja um ato animalesco, tem uma descrição menos gráfica que a da sinopse de *Bloody Lips*. O trecho abaixo mostra como o foco permanece na nova força e nas sensações que a jovem vampira experimenta, dessa forma, o ato parece menos animalesco.

Com um salto leve, deslizei pelo ar e pousei no galho do puma. Ele sentiu o tremor da madeira e girou, rosnando em surpresa e desafio. Ele percorreu espaço entre nós, os olhos brilhando de fúria. Enlouquecida pela sede, ignorei as presas expostas e as garras e me lancei contra ele, derrubando nós dois no chão da floresta.

Não foi bem uma briga.

Suas garras pontiagudas bem podiam ser dedos carinhosos, a julgar pelo impacto que tiveram na minha pele. Seus dentes não conseguiram encontrar maneira de perfurar meu ombro e meu pescoço. Seu peso não era nada. Meus dentes procuraram, certos, seu pescoço, e sua resistência instintiva foi melancolicamente débil contra minha força. Minhas mandíbulas se fecharam com facilidade no ponto preciso onde o fluxo de calor se concentrava. Foi tão fácil quanto morder manteiga. Meus dentes eram lâminas de aço; cortaram o pelo, a gordura e os tendões como se não estivessem ali. O sabor era inconveniente, mas o sangue era quente e molhado, e atenuou a sede intensa e implacável enquanto eu bebia com avidez. A luta do felino se tornou cada vez mais débil e seus urros sufocaram com um gorgolejar. O calor do sangue se irradiou por todo o meu corpo, aquecendo até as pontas dos dedos das mãos e dos pés. O puma se acabou antes de minha sede. (MEYER, 2009d, p. 324-325).

Partindo desse trecho, podemos estabelecer outra diferença entre as narrativas, haja vista todos os vampiros de *Bloody Lips* se alimentarem de sangue humano. Esses são vampiros que saciam todos os seus desejos, sejam alimentares ou sexuais. Com respeito a isso, no início da *fic*, a *ficwriter*, em uma nota de fim, assegura que ninguém é virgem na *fanfic*, de modo que as cenas e os diálogos sobre sexo ocorrem em vários momentos. Edward, por exemplo, no capítulo 1 afirma: “suspirei e fui me alimentar. Quatro horas depois e três mulheres e eu me dei por satisfeito” (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 1). Esse trecho mostra como eles não se restringem a matarem para se alimentar. Em outro trecho, no capítulo 4, ele faz referência ao sexo com as

⁶⁹ Esse aspecto será discutido no próximo capítulo quando analisarmos a construção de Isabella.

colegas de escola, ao insinuar: “eu ia me diverti em Forks. Pensei nisso olhando para as garotas que me olhavam no ginásio, sorri pra elas e o coração de todas acelerou” (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 4).

Em contrapartida, os Cullen e os Denali em *Crepúsculo* se alimentam de sangue animal. Na obra matriz, a representação dos vampiros, principalmente os Cullen, cria a ideia de humanidade. Ao contrário dos demais vampiros, eles tentam preservar a vida humana e, ao mesmo tempo, a sua própria humanidade, por isso, a opção por uma forma de alimentação que os afasta da imagem de seres demoníacos. Novamente temos um diálogo com o texto religioso, pois o mito do vampiro surge em diálogo com a representação dos demônios sexuais, incubos e súcubos, os quais seduzem os seres humanos durante à noite e lhes roubam a energia vital, representada pelo sangue. Nesse texto, temos vampiros que, além de não se alimentarem de sangue humano, transitam em meio aos vivos e têm um código moral que não lhes permite seduzir os sujeitos.

No livro 3, *Eclipse*, a humana tenta seduzir o vampiro e ele não quer com medo de machucá-la e por querer esperar até o casamento. A palavra sexo não é mencionada, ela se presentifica de forma subentendida no texto, eles não a pronunciam, pois ambos são virgens e, mesmo que o namoro tenha evoluído para beijos calorosos, ainda mantêm uma certa inocência. Edward, contudo, usa a sedução para coagir Bella a aceitar casar-se com ele. Abaixo há um trecho da discussão dos dois sobre a questão do casamento e do sexo.

— Vou ter que casar com você primeiro? — perguntei, incrédula.

— O acordo é esse... É pegar ou largar. Conciliação, lembra?

Seus braços me envolveram e ele começou a me beijar de uma forma que devia ser crime. Tao convincente — era coação, era coerção. Tentei manter a mente clara... E fracassei rápida e completamente.

[...]

— O que estou dizendo é isso... Não vou enganá-lo, nem nada. Você me conhece muito bem. Então não há motivo algum para esperar. Estamos totalmente a sós... Com que frequência isso acontece?... E você ainda providenciou esta cama bem grande e confortável...

— Esta noite, não — disse ele outra vez. (MEYER, 2009c, p. 264).

Ao final de *Eclipse*, Edward desfaz esse acordo entre eles e afirma que Bella está livre para fazer “o que [...] quiser, sem condições” (MEYER, 2009c, p. 357). Quando o vampiro decide ceder aos desejos de ambos, a jovem decide esperar e fazer “tudo na ordem certa” (MEYER, 2009c, p. 358).

Além disso, com a mudança do gênero fantasia romântica para uma *fanfic* classificada como sobrenatural/mistério (classificação feita pela *ficwriter*), há uma mudança no foco central. Dessa forma, embora o romance tenha importância para o desfecho da história da *fanfiction*, o

relacionamento amoroso de Edward e Bella não é mais o elemento central para a trama, como ocorre em *Crepúsculo*. A narrativa da *fanfic* gira em torno de Isabella, afinal ela é o foco de uma caça sobrenatural e da profecia acerca do retorno de Storm. É Alice quem elucida isso, conforme o excerto,

-O sacrifício deve ser feito. – Ela murmurou piscando, voltando de sua visão para a realidade. - O sangue mais puro que existe é dos inocentes abençoados. O receptáculo florescera no final do inverno, e então sob a lua da cheia, na primavera, o líder virá. – Alice ditou em voz alta.
-O que quer dizer, Alice?
-É uma profecia dos demônios (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 27).

Crepúsculo, no entanto, é um romance sobre o relacionamento de uma humana com um vampiro. Assim, tudo o que ocorre, na trama, está ligado ao relacionamento dos dois.

Outrossim, em *Crepúsculo*, os vampiros são subordinados ao governo do clã Volturi, liderado por Aro, Caius e Marcus. Esses líderes têm uma guarda de vampiros habilidosos que resolvem todos os problemas desencadeados por vampiros. A única regra estabelecida por eles é a do anonimato, a qual determina que nenhum vampiro deve revelar, sob nenhuma circunstância a existência da raça vampira. Os Volturi são explorados no segundo livro da Saga, *Lua Nova*. Os excertos abaixo mostram dois momentos em que são citados, o primeiro por Edward e o segundo por Alice, irmã do vampiro.

De qualquer modo, não gostaria de irritar os Volturi — prosseguiu Edward, interrompendo meus devaneios. — A não ser que se queria morrer... Ou o que quer que aconteça conosco. — Sua voz era tão calma que o fazia parecer quase entediado com a perspectiva. (MEYER, 2009b, p. 21).

Não é assim tão complicado, Bella. Só há uma restrição essencial... E, se você pensar bem, pode deduzir isso sozinha.
Eu pensei no assunto.
Não, não faço ideia.
Ela sacudiu a cabeça, decepcionada.
Talvez seja óbvia demais. Temos que manter nossa existência em segredo. (MEYER, 2009b, p. 242).

Os Volturi, em *Bloody Lips*, mantêm a sua posição de poder, porém não são o único clã poderoso no mundo. Os Cullen, por exemplo, são o segundo maior clã e ajudam os governantes no controle dos seres sobrenaturais. Além deles, há outros como os Romenos. No entanto, o poder, no mundo sobrenatural, é dividido entre Cullen e Volturi. A família paterna de Bella, por exemplo, é subordinada aos Volturi, eles são caçadores de seres sobrenaturais e possuem habilidades sobre-humanas herdadas de seu parentesco com os líderes desse clã, Aro e Marcus. Esse fato é ilustrado no seguinte trecho:

Com toda a calma do mundo, Marcus explicou que Bella sabia sobre o fato dos Swan serem descendentes deles e que Victoria tinha algo de especial, afinal ela era uma recém-nascida que conseguiu despistar todos os Cullen. E argumentou com Caius que ele realmente não se importava com um novo membro da família, só queria brigar (o que era absolutamente verdade). (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 33).

Outrossim, ambos os clãs são formados não apenas por vampiros, mas também por outras raças de seres sobrenaturais, tais quais transfiguradores, lobisomens, nephilim, selkie, aswang, sereias, demônios, bruxas, entre outros. Isso é mostrado nos pensamentos de Bella (trecho abaixo) enquanto treina com Jacob no centro de treinamento dos Volturi.

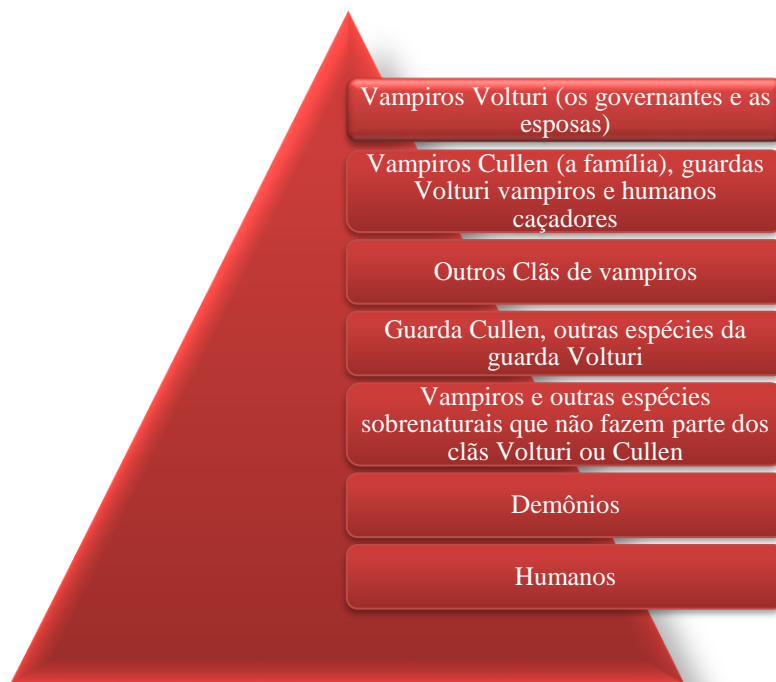
-Isso aê Bella! – Jared falou no canto da sala. A sala de treinamento estava sendo usada por todos os membros. Transfiguradores, humanos, bruxas (sim, elas lutam também, essa vida pede por isso), nephilim, selkie, aswang, e, claro, os caçadores que olhavam tudo e todos desconfiadamente.

Eu realmente fiquei um tanto confusa com a quantidade de criaturas que me falaram, então pedi uma descrição para Jake. Nephilim são filhos de humanos e anjos, eles são como uma ponte entre nosso mundo e o outro, o que chamamos de sacerdote, ou médium. Selkie são bem atrativos, eles viram focas ou algo assim, de qualquer maneira contam como números e podem viajar pelo oceano. Por último os mais sinistros são os Aswang, são um cruzamento de vampiro e bruxa, são canibais, viram um cachorro ou um javali, e são na maioria mulheres.

É claro que tem várias outras criaturas das quais eu nunca ouvi falar na vida por toda a propriedade, mas essas são as que estão treinando por perto no momento. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 20, grifos da autora e nossos).

Contudo, embora os clãs sejam formados por diferentes raças sobrenaturais, há uma hierarquia demarcada, na qual os vampiros estão no topo, pois são os governantes, e nas camadas mais elevadas da pirâmide, os humanos descendentes dos governantes Volturi. Em seguida, há os integrantes da guarda Cullen e as outras espécies que compõem a guarda Volturi (é importante apontar que a guarda tem uma cadeia própria de comando). Depois, estão os outros clãs vampiros. Seguidos, pelos vampiros e as outras espécies que não fazem parte dos clãs (os chamados nômades). Os demônios situam-se na parte inferior da pirâmide, por serem considerados os piores seres que existem. Por fim, há os humanos, na base da hierarquia, uma vez que são o alimento da maioria dos outros seres e, nesse universo, não assumem posições de poder.

Figura 16 – Hierarquia do mundo sobrenatural em *Bloody Lips*



Fonte: elaborado pela autora, 2020.

Percebemos que, no texto de Meyer (2009), há uma tentativa de reconstruir a corporeidade dos vampiros, pois os aspectos grotescos e demoníacos, inerentes desses seres, como dentes pontiagudos e expressões faciais deformadas, são apagadas para formar uma imagem de humanidade. A narrativa de *Crepúsculo* romantizou e higienizou os vampiros, criando uma subespécie nos Cullen. No texto (trecho abaixo), Alice explica a Bella que a alimentação diferenciada é o que garante a eles, Cullen, serem civilizados.

— Você precisa entender — disse ela, a voz mais lenta, mais estudada agora. — Nós, os Cullen, somos singulares de muitas maneiras, além das que você conhece. É *anormal* que tantos de nós vivam juntos em paz. O mesmo acontece com a família de Tanya [os Denali], no norte, e Carlisle especula que a abstinência torna mais fácil sermos civilizados, formar vínculos baseados no amor e não na sobrevivência ou na conveniência. Até o pequeno bando de James, com apenas três, era incomumente grande... E você viu com que facilidade Laurent os deixou. Nossa espécie viaja sozinha, ou em duplas, em geral. A família de Carlisle é a maior que existe, pelo que sei, com uma exceção. Os Volturi. Eles eram originalmente três: Aro, Caius e Marcus. (MEYER, 2009b, p. 241).

Em *Bloody Lips*, eles permanecem juntos por outras questões. Esme é o elo entre, pelo menos três deles, Edward, Carlisle e Emmett, visto que ela e Edward eram primos enquanto humanos, esse vínculo não se perdeu com a nova “vida”, na verdade, a ligação entre eles foi fortalecida. Carlisle é seu companheiro vampiro, o que é semelhante a nossa noção de alma

gêmea. Emmett foi “criado” por ela, isto é, ela o transformou em vampiro e o vínculo de sangue, entre criador e cria, é tão forte quanto o familiar. Rosalie é companheira de Emmett e foi transformada por Carlisle, de modo a reforçar o elo entre eles. Alice e Jasper, embora tenham se juntado ao clã como vampiros, tomaram o sangue de Carlisle em um ritual de ligação e passaram a fazer parte da família.

Ao contrário da construção de Meyer, na qual os vampiros não saem a luz do dia por brilharem na luz do sol, AppleOC criou um ritual bruxo que os vampiros são submetidos e lhes permite andar ao sol. Esse ritual é citado no capítulo 26 por Alice (excerto abaixo).

Eu cheguei experimentar a ânsia pelo sol, por que tive que passar por um ritual para poder ser imune ao astro. Basicamente, passamos três dias apenas podendo sair a noite, bebendo apenas de animais, então tudo termina quando se suga um coração humano. Depois disso Carlisle nos dá seu sangue (criando um laço de sangue entre nós, como família) e enfrentamos nosso primeiro dia de sol. O final do ritual é a parte mais dolorida, somos literalmente queimados vivos pelo sol e então acordamos ao final do dia, podendo andar no sol sem fritar. Meu ritual foi na floresta, fui acorrentado ao tronco durante o dia todo para não fugir. A dor que passei só não ultrapassa a dor da transformação. Os únicos que não chegaram a tomar sangue de Carlisle foi Edward e Esme, por que os três fizeram o ritual juntos. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 26).

Em *Crepúsculo*, Edward expõem a peculiaridade dos vampiros brilharem como diamantes, quando submetidos à luz solar. Característica que os permitem transitar livremente pela sociedade humana.

Na luz do sol, Edward era chocante. Eu não conseguia me acostumar com aquilo, embora o tivesse olhado a tarde toda. Sua pele, branca, apesar do rubor fraco da viagem de caça da véspera, literalmente faiscava, como se milhares de diamantes pequeninhos estivessem incrustados na superfície. [...] Uma estátua perfeita, entalhada em alguma pedra desconhecida, lisa como mármore, cintilante como cristal. (MEYER, 2009a, p. 153).

Essas divergências tornam *Bloody Lips* um novo enunciado o qual, embora esteja dialogicamente ligado à *Saga Crepúsculo*, não é construído apenas pelos semelhanças que os ligam. Com base em Bakhtin (2015a), compreendemos que isso ocorre, em virtude do processo de escrita realizado pelo *ficwriter*, o qual deu uma nova interpretação ao texto da Saga. Essa nova interpretação, por sua vez, presentificou um discurso bivocal duplamente direcionado, por seu diálogo com a obra matriz e com o novo que foi criado. Nesse processo, estabeleceu polêmicas veladas, haja vista entrar em embate com os aspectos constitutivos do enunciado matriz, de forma indireta, subentendida, como se o *ficwriter* quisesse afirmar os pontos que não concorda na construção da narrativa matricial e, assim, ele a desconstrói e a reconstrói a partir de sua posição única no mundo. Para realizar tal feito, ele utiliza, indiretamente, duas

abordagens⁷⁰ apontadas por Jenkins (2015), o realinhamento moral e a erotização.

O realinhamento moral ocorre por essas modificações na constituição de todas as personagens, pois, em *Crepúsculo*, há uma definição clara do que é certo e errado, do bem e do mal. Os Cullen são os “mocinhos”, pois preservam a vida humana ao se alimentarem de sangue animal, privando-se daquilo que lhes é essencial e o substituindo por algo que não os sacia totalmente. A melhor forma de explicar, o quanto essa escolha é dolorosa e contraria a “natureza” vampiresca deles, é tomando emprestado a analogia de Edward, no livro 1, ao comparar o desejo por sangue com um alcoólatra em recuperação. O desejo sempre está presente, embora controlado, ele nunca é saciado.

— Veja bem, cada pessoa tem um cheiro diferente, tem uma essência diferente. Se você trancar um alcoólatra em uma sala cheia de cerveja choca, ele vai ficar feliz em bebê-la. Mas podia resistir, se quisesse, se fosse um alcoólatra em recuperação. Agora digamos que você tenha colocado naquela sala uma taça de conhaque de cem anos, o conhaque mais raro e mais refinado... E enchido a sala com seu aroma quente... Como pensa que ele se comportaria? (MEYER, 2009a, p. 157).

Essa privação dolorosa é o que os faz receberem essa valoração positiva. É a noção do homem religioso, discutida por Mircea (1992, p. 97), a qual estipula que esse homem

[...] acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando o e tornando o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade.

O diálogo de *Crepúsculo* com o texto religioso se materializa na abstinência dos Cullen, em se alimentar de sangue humano. Esse fato baseia-se na crença de que a vida humana é sagrada e, por isso, deve ser preservada. Essa é uma crença arraigada em Carlisle, figura paterna da família, a qual tem base em sua origem humana, pois seu pai era um clérigo religioso. No entanto, ele explica em Lua Nova que

[...] nunca, nem em quatrocentos anos, desde que nasci, vi algo que me fizesse duvidar de que Deus existe, de uma forma ou de outra. Nem mesmo o reflexo no espelho. [...] — Sei que isso parece meio estranho, partindo de um vampiro. — Ele sorriu, sabendo como seu uso despreocupado daquela palavra jamais deixaria de me chocar. — Mas estou esperando que ainda haja algum sentido nesta vida, até para nós. Admito que as chances são poucas — continuou ele, num tom ameno. — Todos dizem que somos amaldiçoados, apesar de tudo. Mas eu espero, talvez como um tolo, que levemos algum crédito por tentar. (MEYER, 2009b, p. 30).

⁷⁰ Essas abordagens foram discutidas no capítulo 3. *Fanfiction: um gênero discursivo*, da 1ª Temporada – *Apresentando a Fanfic*.

Essa é a premissa que enquadra os Cullen como bons vampiros. A crença de que, se agirem de acordo com os preceitos de Deus, terão *crédito por tentar* ser bons sujeitos.

O embate velado em *Bloody Lips* não é apenas com a narrativa de *Crepúsculo*, mas também com o texto religioso, haja vista, o realinhamento moral desconstruir a premissa dos Cullen como bons vampiros e realinha-os com os demais seres sobrenaturais. Os vampiros de *Bloody Lips* se alimentam de sangue humano e não sentem remorso por isso. A alimentação é parte de sua biologia e, por isso, não pensam em outras formas de realizá-la. A única preocupação, com relação a isso, é se atrairão atenção ou não e, para isso, têm a regra de anonimato.

O discurso religioso se presentifica no embate entre o “bem” e o “mal”, sendo o primeiro representado pelos seres sobrenaturais terrenos (vampiros, transfiguradores, bruxas, lobisomens etc.) e o segundo pelos demônios. Esse diálogo fica mais explícito pela presença de um anjo, chamado Lucy, que se apresenta no final da narrativa.

Depois, quando Bella se encontrou sozinha, ela deu uma risada para si mesma. Era quase um alívio saber que tinha uma força de igual força contra os demônios, algo tão velha quanto eles e mais poderosos. Anjos. Mas tudo nessa vida tinha regras, a dos anjos era que eles não poderiam interferir diretamente, deviria pedir a humanos, ou criaturas mágicas para fazê-lo por eles. Como um jogador de xadrez usa suas peças, exceto que as peças tinha livro arbítrio, por isso os anjos tinham que pedir, dá a escolha aos seres vivos. (APPLEOC, 2010-2013, epílogo).

Esse trecho revela que, embora não tenha interferido diretamente, o anjo esteve presente os auxiliando durante todos os momentos. De certa forma, é a interferência divina. O embate com o texto religioso é que, nele, os vampiros e seres sobrenaturais são criaturas demoníacas, filhos da noite e do Diabo, de forma que, por essa lógica, não deveriam receber auxílio angelical. No entanto, a desconstrução realizada pela *ficwriter* coloca os vampiros como protetores dos seres humanos, conforme a fala do anjo “a missão dos Volturis é proteger a humanidade” (APPLEOC, 2010-2013, epílogo). Na *fanfic*, os vampiros encontram o propósito que em *Crepúsculo* não existe.

A erotização é outro aspecto que a *ficwriter* investe na *fanfic*. Essa se reflete na forma como os personagens falam sobre o assunto. Não é que o sexo seja descrito de forma explícita, a questão é que é tratado como parte do relacionamento dos sujeitos. Alice e Jasper, comumente, fogem da escola para isso, de acordo com o que mostra o fragmento abaixo.

Os homens ali estavam cheios de hormônios e quando a viram passar, eles entraram em ebulição. Foi luxúria e desejo pra tudo que é lado. Talvez eu deva dar uma rapidinha com a Alice. Ao pensar nisso eu recebi uma mensagem no celular. "Me

encontre na floresta atrás da escola AGORA! Sua pequena" Eu realmente adoro o dom de Alice. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 2).

Além disso, os corpos femininos e masculinos são erotizados, a luxúria e o desejo citados na cena acima é resultante da passagem de Isabella pelo corredor da escola. Em outra passagem, no mesmo capítulo, há um diálogo entre Isabella e Alice e quando ambas as jovens saem, provoca uma reação sexual nos colegas de classe (conforme trecho).

-Bella que tal almoçar com a gente? - Rose tinha feito a mesma pergunta então eu respondi a mesma coisa.
 -Eu adoraria. - Ela deu um último sorriso e foi praticamente dançando para sua sala. Todos os machos ali presentes entortaram a cabeça e quando eu me virei para ir a minha sala eles entortaram de novo.
 -Droga! Pra que bunda eu olho? - Eu ouvi um garoto murmurar, revirei os olhos. Às vezes é bem chato ter uma audição mais apurada que um ser humano, mas isso me ajuda a não ter pena de matar homens. Esses seres realmente sabem como me enojar, é claro que tem exceções, mas a maioria é tão estúpida... (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 2).

Esses exemplos refletem comportamentos normais dos adolescentes os quais estão em uma fase de transição e com os hormônios à flor da pele. Esse aspecto entra em choque com a forma como os adolescentes são construídos por Stephenie Meyer, pois a erotização dos corpos é expressa apenas de forma subentendida, como tabus sociais. A sexualidade dos personagens é abordada, na Saga, por meio de silêncios e de subterfúgios. Talvez isso ocorra pela construção de Isabella, a qual não percebe os olhares dos colegas para ela. É Edward quem ilustra esse fato para ela (no excerto).

— Você não se vê com muita clareza, sabia? Vou admitir que você é terrível com as coisas ruins — ele riu sombriamente —, mas você não sabia o que todo macho desta escola estava pensando no seu primeiro dia aqui.
 Eu pisquei, atônita.
 — Não acredito... — murmurei para mim mesma.
 — Confie em mim só desta vez... você é o contrário de comum.
 Meu constrangimento foi muito mais forte do que meu prazer com o olhar que ele me deu ao dizer isso. (MEYER, 2009a, p. 125-126).

Outro fator que corrobora tal fato, é que os personagens centrais, apesar de namorarem por três anos, só fazem sexo após o casamento. No entanto, não há descrição do ato. A autora quebra a narrativa no momento em que o casal inicia a intimidade e, quando retoma, é no dia seguinte. Como ilustrado no fragmento abaixo:

— Não tenha medo — murmurei. — Nós pertencemos um ao outro.
 De repente fui dominada pela verdade de minhas palavras. Aquele momento era tão perfeito, tão correto, que não havia dúvidas.

Seus braços me envolveram, apertando-me contra ele, verão e inverno. Eu tinha a sensação de que cada terminação nervosa do meu corpo era um fio desencapado.
— Para sempre — concordou ele, depois me levou com delicadeza para águas mais profundas.

O sol quente na pele nua das minhas costas me despertou de manhã. (MEYER, 2009d, 74).

O máximo dos corpos que é revelado são as costas nuas, nenhum detalhe do ato sexual é narrado pela autora. Esse apagamento do ato sexual no texto matriz é um dos motivos dos fãs escreverem *fanfiction*. Nesse sentido, Jenkins (2015, 181) explica que os fãs, por não estarem ligados às restrições comerciais as quais limitam os conteúdos a serem abordados e a forma como serão expostos, “costumam querer explorar as dimensões eróticas das vidas das personagens. Seus contos transformam o mundo casto, embora muitas vezes sugestivo [...]”. A *fanfic* oferece a oportunidade do leitor fã extravasar sua decepção com a censura dos meios midiáticos.

Por fim, as sociedades vampiras, nos dois textos, são patriarcais. Em *Crepúsculo*, esse aspecto é mais premente, pois as esposas dos líderes Aro e Caius, devido às consequências que a morte da companheira de Marcus⁷¹ – Didyme – acarretaram para ele, as mantêm presas e guardadas por guardas especiais. Na Saga, não as conhecemos e o pouco que é falado sobre elas constrói a imagens de mulheres submissas. Elas são descritas por Bella em *Amanhecer*, consoante o excerto.

Não pude deixar de contar. Eles eram trinta e dois. Mesmo que se excluíssem as duas figuras de mantos pretos desgarradas atrás, que eu tomara pelas esposas — sua posição protegida sugerindo que não se envolveriam no ataque [...]. (MEYER, 2009d, p. 512).

Raramente, Sulpicia e Athenodora saem do castelo de Volterra ou são vistas fora de seus quartos.

Mesmo que a sociedade vampira, em *Bloody Lips*, seja patriarcal, as mulheres exercem um papel fundamental nas decisões e participam ativamente da trama. A exemplo das esposas Volturi, as quais têm significativa influencia na forma como os maridos governam, principalmente Athenodora, esposa de Caius. Didyme, na *fanfic*, não está morta, contudo, ela fingiu sua morte e juntou-se às Fênix em virtude da sede de poder do irmão, Aro. A esposa de Marcus é uma dos agentes que tentam concretizar a profecia demoníaca, foi ela quem contou

⁷¹ Marcus é um personagem apático, ele quase não interage com os outros líderes ou com qualquer pessoa. Ele é o exemplo da destruição que a perda do companheiro causa em um vampiro.

para a mãe de Bella sobre os riscos que a jovem corria, influenciando na fuga de Renée para proteger a filha. Em contraponto, Athenodora intenta impedir a concretização dos planos demoníacos, sendo, inclusive a única Volturi a saber que Didyme está viva e conseguindo infiltrar uma espiã nas Fênix. A citação abaixo revela essa realidade.

-E Athenodora sabia, não? O tempo todo, ela havia se infiltrado nas "Fênix". – Bella estreitou os olhos. – Mas por que Tanya fez o que fez por mim?
 -Ela tinha família: eram Carmem e Eleazar. Ambos deram suas vidas em nome da derrota de Storm, se eles não o tivessem, esse mundo não existiria mais. – Lucy olhou para o céu estrelado. – Ao se ver sem família, Athenodora lhe deu um propósito: destruir o plano de Dydime. Eu a levei desse ano até trezentos anos atrás. (APPLEOC, 2010-2013, epílogo).

Assim, apesar de compartilharem a estrutura patriarcal de governo vampiro, em *Bloody Lips*, a *ficwriter*, como a força centrífuga que é, corrói essa estrutura e insere a presença feminina como forças verboideológicas sociais as quais subvertem o modelo de governo machista. A mulher, na *fanfic*, é responsável pelos embates que ocorrem e impulsionam a trama. Sem a presença das Fênix, de Athenodora, de Lucy (o anjo), de Isabella, de Esme, de Alice, de Rosalie, de Nessie, de Jane e de Leah a trama não se desenvolveria. Até mesmo o demônio, Storm, é fêmea. *Bloody Lips* é a trajetória de mulheres que enfrentam os perigos e vão para o embate.

Neste capítulo comparamos a narrativa da *Saga Crepúsculo* e a de *Bloody Lips* a fim de estabelecermos as diferenças e as semelhanças entre o texto dado e o criado, além de elencarmos os processos utilizados pela *ficwriter* para a construção de seu texto. No próximo, apontaremos as convergências e as divergências na construção de Isabella e, em seguida, discutiremos a construção identitária da personagem em *Bloody Lips*.

Capítulo 4. Isabella Swan: embates que a constituem

Com base no Círculo de Bakhtin, compreendemos que os sujeitos se constituem identitariamente ao participarem de processos de interação com outros sujeitos. Assim, estão em um perpétuo processo de construção, pois cada interação tem o potencial de acrescentar, alterar e/ou influenciar a forma como o sujeito se relaciona com o mundo ao seu redor. Tal constituição é possível, já que a trajetória dos sujeitos, no mundo, institui uma historicidade marcada pelo tempo e pelo espaço nos quais esses estão inseridos.

Outrossim, a alteridade é parte essencial para a constituição das identidades, uma vez que é naquilo que enxergo no outro e que ele enxerga em mim que o meu todo corporal é

materializado. O corpo, nesse sentido, é formado por meio da linguagem, fora dela não há corporeidade. Nesse sentido, é importante ter em mente que o contexto no qual a Saga e a *fanfic* estão inseridas são diferentes, implicando em uma mudança na forma como os corpos e os sujeitos são representados. Na Saga, temos um texto regulado pela indústria literária, a qual tem como objetivo principal abranger um maior público consumidor. Já, na *fanfic*, temos um texto produzido por um fã para ser lido por outro fã, acessível por compartilhamento gratuito, de modo que há uma maior abertura para que sejam abordados esses aspectos. Desse modo, essa diferença de contextos altera a forma como os corpos, a sexualidade e os sujeitos são representados.

Assim, em *Bloody Lips*, há a refração da identidade de Isabella. Refração essa que diverge da forma como a personagem é construída na Saga Crepúsculo. Desse modo, embora a Bella de *Crepúsculo* e de *Bloody Lips* compartilhem traços físicos e característicos, na *fanfiction*, ela não é consuída de forma ser um reflexo da mocinha da Saga. A *ficwriter* faz uma reconstrução da identidade da personagem, de modo que não apaga os traços de semelhanças que as une, porém torna-as sujeitos distintos. Nesse sentido, ambas compartilham as mesmas características corporais: corpo magro, pele pálida, estatura mediana, cabelos e olhos castanhos. As semelhanças, contudo, terminam aí, já que a forma como se relacionam com seus corpos estabelece a maior diferença entre elas. A mocinha da Saga é desajeitada, autoconsciente e tem autoestima baixa.

— Bom, além do óbvio, às vezes... — hesitei.

[...]

— o que quer dizer com "o óbvio"?

— Bom, olhe para mim — eu disse, desnecessariamente, pois ele já me encarava. — Sou absolutamente comum... Bom, a não ser pelas coisas ruins, como todas as experiências de quase morte e por ser tão desastrada, o que me torna praticamente incapaz. E olhe para você. — Acenei para ele e toda a sua perfeição desconcertante. (MEYER, 2009a, p. 125).

A cena acima traz um diálogo entre Edward e Bella, no qual discutem a relutância do vampiro em se relacionar com a jovem humana. Ela aponta que sua falta de atrativos é um motivo óbvio para eles não estarem juntos, porque, enquanto é simplória, Edward tem uma beleza perfeita ao ponto do desconcerto. As coisas ruins que Bella cita são devido ao seu jeito desajeitado, o qual faz a jovem cair, machucar-se e atrair os tipos mais absurdos de desastres.

Precisei de toda a minha concentração para descer viva a entrada de carros de tijolos congelados. Quase perdi o equilíbrio quando finalmente cheguei à minha picape, mas consegui segurar no retrovisor e me salvar. Estava claro que o dia hoje seria um pesadelo. (MEYER, 2009a, p. 38).

[...] a van azul-escura que tinha derrapado, travado os pneus e guinchado com os freios, rodando como louca pelo gelo do estacionamento. Ia bater na traseira da minha picape e eu estava parada entre os dois carros. Não tinha tempo nem de fechar os olhos. (MEYER, 2009a, p. 39).

No primeiro extrato, há uma cena que ilustra o jeito desajeitado de Bella e, no segundo, mostra a atração que ela emana por desastres estranhos. Essas características perseguem a personagem até o momento em que se torna vampira, em *Amanhecer*.

Embora atraia a atenção masculina, essa deixa a jovem desconfortável.

Para minha consternação, eu me vi no centro das atenções pelo resto da semana. Tyler Crowley estava impossível, seguindo-se por toda parte, obcecado por se redimir de alguma forma. Tentei convencê-lo de que o que eu mais queria dele é que esquecesse tudo aquilo — em especial porque não acontecera nada comigo —, mas ele insistia sem parar. Seguia-me entre as aulas e se sentava à nossa mesa, agora abarrotada. Mike e Eric foram ainda menos amistosos com ele do que entre si, o que me deixou preocupada com a possibilidade de ter ganho outro fã indesejado. (MEYER, 2009a, p. 46).

Essa aversão a atenção masculina está ligada, em parte, à timidez da jovem, que não gosta de ter o foco da atenção sobre si. Outrossim, também está relacionada a sua construção. Apesar de ser uma adolescente de 17 anos, Isabella nunca namorou e ainda é virgem, antes de mudar-se para Forks, nunca se envolveu romanticamente com ninguém. Essa inexperiência a torna inocente.

A Bella humana tem um rosto bastante expressivo, não consegue mascarar suas emoções e não sabe mentir. No livro 1, *Crepúsculo*, ela afirma que “minha mãe sempre me chama de livro aberto” (MEYER, 2009a, 36), pois todas as suas emoções são perceptíveis pelas suas expressões faciais. Com relação a mentir, no início da Saga, em *Crepúsculo*, ela afirma que sempre mentia mal e, por isso, ela tende a usar outros artifícios para desviar a atenção das pessoas quando precisa contar alguma mentira. No fim de *Crepúsculo*, ela mascara um engano com a preocupação.

A única expressão que pude fazer foi um olhar apagado e vazio. Vi seu sobressalto e não esperei que perguntasse. Eu tinha um roteiro e jamais conseguiria improvisar.
— Minha mãe ficou preocupada, queria vir para casa. Mas está tudo bem, eu a convenci a ficar. — Minha voz não tinha vida.
— Vamos cuidar para que ela fique bem, Bella, não se preocupe.
Eu me virei; não podia permitir que ela visse meu rosto. (MEYER, 2009a, p. 248).

Essa cena exemplifica os artifícios que a jovem usa para enganar a amiga, Alice, dado que necessita fugir para ir ao encontro do caçador, James. Para isso, sua expressão torna-se vazia, no entanto, ela esconde o rosto para que Alice não perceba o engano que está forjando.

Outro ponto é que ela se prepara com antecedência e precisa seguir os passos previamente estabelecidos, nesse sentido, antes que a amiga pudesse pronunciar qualquer palavra, ela fala e, em seguida, sai do ambiente em que estavam juntas.

Outra marca dessa Bella é que não quer magoar as pessoas, ela é altruísta, sempre coloca os sentimentos dos outros acima dos seus. Em vários momentos, essa peculiaridade a faz sentir-se ambivalente e egoísta por tomar certas decisões, preocupada com a possível mágoa gerada nos outros. Às vezes, os seus desejos são suprimidos para não causar dor ou, caso escolha algo pensando na sua felicidade, martiriza-se pelo possível abalo do outro. Em *Lua Nova*, por exemplo, a sua motivação para querer ser vampira é baseada em sua preocupação com os pais e o amigo. Ela precisa ser forte para proteger a si mesma e aqueles que ama (trecho abaixo).

Essa sempre era a parte mais difícil. Charlie, Renée. Agora Jacob também. As pessoas que eu perderia, as pessoas que magoaria. Eu queria que houvesse um modo de ser a única a sofrer, mas sabia que isso era impossível.

Ao mesmo tempo, eu os estava magoando mais permanecendo humana. Colocando Charlie em perigo constante com a minha proximidade. Colocando Jake num perigo ainda maior por atrair os inimigos dele para o território que ele se sentia destinado a proteger. E Renée — eu não podia sequer arriscar uma visita para ver minha própria mãe por medo de levar meus problemas letais comigo!

Eu era um ímã de perigo; tinha de admitir isso.

Ao admiti, eu sabia que precisava ser capaz de cuidar de mim mesma e de proteger aqueles que eu amava, mesmo que isso significasse que não poderia estar *com* eles. Eu precisava ser forte. (MEYER, 2009b, p. 302).

Devido à necessidade de cuidar emocionalmente da mãe, Bella amadureceu muito cedo. Em uma cena, ela relembra a assertiva da mãe de que a jovem nasceu “com 35 anos e que, a cada ano que passa, entro mais na meia-idade. — Eu ri e depois suspirei. — Bom, alguém tem que ser o adulto” (MEYER, 2009a, p. 68). A mãe de Bella é uma mulher jovial e despreocupada com a vida, as atitudes dela, durante a infância da filha, são quase negligentes, pois esquecia de pagar as contas ou comprar comida e essas tarefas começaram a ser realizadas pela jovem.

Como reflexo desse amadurecimento, Isabella é muito independente. Quando chega à Forks, ela tem dinheiro economizado para comprar seu próprio carro. Ao perceber que o pai não sabe cozinhar, ela começa não apenas a preparar as refeições mas também a cuidar dos afazeres domésticos para sentir que está contribuindo. No verão seguinte, ela começa a trabalhar em uma loja de artigos esportivos. Ela tem uma aversão a que as pessoas gastem dinheiro com ela por qualquer motivo. No seu aniversário, em *Lua Nova*, ela explica:

Edward tinha *muito* dinheiro — eu nem queria pensar em quanto. O dinheiro não significava quase nada para ele e para os demais Cullen. Era só algo que se acumulava quando se tinha tempo ilimitado nas mãos e uma irmã com uma capacidade misteriosa

de prever tendências no mercado de ações. Edward não parecia entender por que eu fazia objeção a ele gastar dinheiro comigo — por que me deixava pouco à vontade quando me levava a um restaurante caro em Seattle, por que não podia comprar para mim um carro que pudesse atingir mais de 90km/h, ou por que eu não deixaria que ele pagasse os custos da minha universidade [...]. Edward pensava que eu estava sendo difícil sem necessidade.

Mas como eu podia deixar que ele me desse presentes quando eu não tinha nada para dar em troca? Ele, por algum motivo insondável, queria ficar comigo. Qualquer coisa que me desse além disso só aumentava ainda mais as diferenças entre nós. (MEYER, 2009b, p. 17).

Na explicação da jovem, percebemos a forma assimétrica do seu relacionamento com Edward. Ela sente que não tem nada para oferecer ao vampiro, isso é reflexo da baixa autoestima dela.

Bella tem dificuldade em se relacionar com as pessoas, devido à extrema timidez, por isso, odeia ser o centro das atenções e tem uma tendência a ficar com a face vermelha quando constrangida ou enraivecida. Ela abomina sua falta de jeito e sua incapacidade de proteger-se, sendo esse um dos motivos para querer se tornar uma vampira.

Já a Isabella de *Bloody Lips* tem o corpo modificado pelo veneno demoníaco que foi inserido em seu corpo quando foi atacada por um demônio. Assim, adquiriu agilidade, força, rapidez e seus atributos físicos foram aperfeiçoados para atrair suas presas. Quanto a isso, explica:

Na verdade eu não era um demônio, apenas tinha absorvido as habilidades dela, isso inclui o paladar. No fim eu estava mais forte, rápida, coordenada, bonita e perigosa. Por isso resolvi me mudar, Forks era extremamente pequena, seria mais fácil de enganar as pessoas daqui e assim ninguém perceberia alguma mudança em mim. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 2).

Nesse fragmento, podemos perceber que essa Bella não tem uma baixa autoestima, como a sua contraparte em *Crepúsculo*, muito pelo contrário, ela vê sua beleza como algo estabelecido e não questiona esse aspecto.

O principal ponto de divergência entre as personagens é a forma como se relacionam com seus corpos e a sua sexualidade. Enquanto a Bella da Saga é inocente e pouco erotizada, a da *fanfic* é sexualmente experiente e muito erotizada. Podemos perceber esse fato já no primeiro capítulo da *fic*, no qual a personagem é surpreendida por Edward durante à alimentação.

A primeira coisa que eu vi foi os lábios cheios de sangue, depois foi os dentes afiados. Então olhei para o corpo no chão e depois para a mulher com máscara sentada ao lado do homem. Ela havia abrido ele a dentadas, e agora comia e tomava o sangue do homem no chão.

Ela percebeu minha presença e olhou para mim, depois se levantou lentamente, me analisando ao mesmo tempo. Então sorriu de lado e olhou para o homem morto

passando a língua nos lábios ensanguentados. Era mais ou menos alta, pálida como eu, *com o cabelo castanho completamente descabelado e seu corpo era uma verdadeira tentação, ainda mais coberto de sangue*, porém eu não consegui ver seu rosto, pois estava com uma máscara preta que cobria metade dele. Apenas vi seus olhos, eram completamente surreais era de um azul muito claro, quase branco. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 1, *grifos nosso*).

No capítulo seguinte, Isabella narra essa cena e relata que gostou do olhar de desejo que recebeu de Edward. O tipo de olhar trocado teria deixado a Bella da Saga autoconsciente e envergonhada, já a personagem da *fic* se sente desejada e gosta desse sentimento.

Ele não parecia assustado com o fato de eu ter comido o carinha no chão, havia apenas curiosidade em seu olhar, sorri ao ver essa reação, era diferente e... Eu gostava disso. [...]
Deixei isso pra lá e voltei meu olhar para o estranho a minha frente. Pensei que ele me olharia com repulsa, ódio ou medo, mas ele estava me *comendo* com os olhos. Quando ele olhou no meu rosto fingi estar olhando para o cadáver, mas não consegui controlar o sorriso quando olhei pra ele de novo. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 2, *grifos da autora*).

O corpo de Bella, em *Bloody Lips*, é usado como uma arma nos momentos da caçada por atrair os homens. Com esse fim, ela usa roupas curtas, decotadas e chamativas. Em uma das cenas, ela usa “um short curto, uma regada branca e roupa íntima preta. Era a roupa perfeita se você queria chamar a atenção de algum malandro” (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 9). Na escola, no entanto, ela evita usar roupas que revelem o seu corpo, em uma tentativa de passar despercebida e atrair menos atenção. Em outro ponto da narrativa, a jovem reclama da atração que exerce sobre o sexo oposto (trecho abaixo).

É impressionante como atraio homem! Sério! Mesmo com essas roupas que escondem o que é possível. Antigamente não era assim. Era o tipo normal, não era incrivelmente linda, mas também não era feia, tava mais pra jeitossinha. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 3).

Podemos perceber ainda que a atenção masculina a incomoda, não por se sentir desconfortável, mas por ser excessiva.

Eu só levanto as sobrancelhas em resposta, então uma bunda quase se senta em cima do meu caderno, olho pra cima um pouco irritada. Mike está sorrindo pra mim Mas será possível que não posso ter mais uma conversa civilizada sem nenhum homem vindo até mim? Suspirei cansada, espero um dia me acostumar com isso como Edward
[...]
-Voltando ao assunto- Edward disse olhando para Mike com a sobrancelha arqueada- Também vai ser culpa sua se eu for atacado pela outra metade da sala- Eu ri junto com ele (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 4).

Nesse sentido, ela evita relacionamentos em razão da sua condição demoníaca.

-Eu não namoro alguém desde a minha outra escola e isso foi há quase dois anos. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 3).

-Você não controla seu desejo sexual e o de se alimentar? – Edward perguntou abrindo a porta. -Eu tentei, acredite em mim, mas eu matei cada homem com quem tentei. – Respondi em tom indiferente. A verdade era que eu podia estar qualquer coisa, menos indiferente. Eu amo sexo, ter que abrir mão disso é muito, muito injusto. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 18).

No primeiro excerto, ela expõem o tempo que faz que não se relaciona. Dois anos coincide com a sua transformação. No segundo, ela explica o porquê de não se envolver sexualmente com ninguém, apontando para o fato de não conseguir separar seu apetite sexual do alimentar. Essa relação é interessante, já que, em *Crepúsculo*, Bella tem problemas para se alimentar, não chega a ser um distúrbio alimentar, no entanto, a frequência com que se alimenta são poucas e espaçadas.

Uma das características demoníacas absorvidas pela jovem é sua capacidade de mentir e de detectar mentiras.

Quando os humanos mentem ocorre uma reação no seu coração, por isso sempre sabemos quando eles eram sinceros. Foi por isso que todos nós arregalamos os olhos. Bella não apresentou a tal reação e estava completamente séria quando disse isso. Verifiquei com Jasper e ele constatou que ela falava seriamente, mas aquilo era obviamente uma mentira. Ela olhou para nossos rosto[s] por alguns segundos e explodiu em risadas.

Oh meu Deus! Vocês acreditaram mesmo? - Todo mundo na mesa tinha o mesmo pensamento.

ELA TAVA MENTIDO?

Você mentiu? - Jasper perguntou com os olhos iguais a pratos.

Óbvio, era só uma brincadeira. - Ela disse lentamente como se ele tivesse problemas. Eu olhei para Alice e ela respondeu minha pergunta silenciosa.

“Ela fez tudo impulsivamente, não tem como eu saber sem ela tomar uma decisão.”

A garota consegue mentir para um bando de vampiros [...]. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 3. Grifos da autora).

Essa capacidade é um traço de seu lado demoníaco, o qual modificou a sua biologia e, por isso, as suas reações são diferentes das de um humano normal. Isabella de *Crepúsculo*, por exemplo, teria corado, gaguejado ou evitado olhar nos olhos da pessoa a quem estava contando a mentira.

A transformação em híbrida fez com que Isabella, em *Bloody Lips*, amadurecesse, uma vez que, antes desse fato, comportava-se como uma adolescente comum, indo a festas e namorando. Com a transformação e, principalmente, ao seu descontrole que levou à transformação de Nessie, ela teve que amadurecer, uma vez que passou a ser responsável pela

vida das duas, já que sua mãe tinha a expulsado de casa.

-Sua expulsão de casa. – Respondi e ela acenou com a cabeça distraída. – Sua mãe, certo?

-Sim, foi ela quem me expulsou. Meu humor ficou muito instável e intenso, brigamos e ela me expulsou. – Ela falou com o olhar fora de foco.

-Simples assim? – Perguntei estreitando os olhos

-Eu sei que é difícil de acreditar, mas foi simples assim. – Ela respondeu dando de ombro conformada.

-E depois? – Perguntei um tanto curioso com a versão dela.

-Nada demais. Mudei para Nova York com Nessie, pegávamos o dinheiro das nossas vítimas para sobreviver. Como disse nada demais. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 19).

-Isso é a cara dela. – Ele me olhou curioso - Nossa espécie é bem violenta, quando estamos totalmente entregues aos nossos instintos não existe piedade, só violência... Mas somos humanas. E mamãe tem a parte maternal mais aflorada por minha causa. Afinal cuidou de mim e dela ao mesmo tempo. – Divaguei olhando para minhas mãos, aqueles foram tempos difíceis. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 18)

No primeiro extrato, ela explica os motivos de ter sido expulsa de casa. A instabilidade emocional a levou a discutir com a mãe, culminando na ação materna. A fala da jovem também evidencia a forma como ela e Nessie conseguiram manter-se financeiramente em Nova Iorque. No segundo, é ratificada a ligação entre as duas, pois Nessie afirma que Bella precisou cuidar das duas. Há, ainda, uma citação sobre o “instinto” materno de Bella, o qual, segundo Nessie, aflorou quando a transformou.

A independência é um aspecto comum nas duas Isabella, contudo, na *fanfic*, em razão dos roubos e assassinatos por encomenda realizados enquanto vivia com Nessie, ela é financeiramente autossuficiente. Assim, a necessidade de autonomia da Isabella de *Crepúsculo*, não se materializa na *fanfiction*, pois a jovem híbrida tem dinheiro e imóveis. Esse fato é evidenciado no capítulo 20, conforme ilustra o trecho abaixo:

-Filhote de lobo, senta. – aponte para o sofá. – Eu não sou prostituta, ok? Nem Nessie. Nós mataríamos nossos supostos clientes. Somos ladras.

-É o que?

-E... Assassinas de aluguel. – Acrescentei cautelosa. Jake ficou boquiaberto. – Na verdade eu parei com os roubos e assassinatos desde o início do ano, quem continua é Nessie. Mas eu matei muitos no ano passado e roubo de obras de arte dá muito dinheiro, sabia? (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 20).

Outra característica comum é o altruísmo. Embora, em *Bloody Lips*, essa peculiaridade foi atrelada à maternidade, já que os momentos em que Bella coloca o interesse ou a segurança dos outros acima da sua, são sempre ligados a esse aspecto. Na cena a seguir, ela invade uma casa aonde Nessie está sendo mantida refém. O local é guardado por lobisomens e a única forma

de fugirem de lá é se ela conseguir eletrocutar as criaturas ou se criar uma distração com seu escudo físico, focada em proteger sua cria, ela manda Jacob e Nessie fugir do local, ficando para trás (no fragmento).

Bella suspirou exasperada.

-Saíam daqui, eu os distraio. – Ela apontou para a janela.

-Mãe. – Nessie chamou preocupada.

-Jake, tire-a daqui. – Bella nem ao menos nos olhou, agarrei os braços de Nessie e há arrastei um pouco contragosto. Também não gostava da idéia de deixá-la sozinha. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 20).

Embora o risco de não conseguir escapar fosse concreto, ela precisava salvar sua filha, mesmo que morresse para isso.

Ademais, a força e a resistência físicas são outras características divergentes entre a personagem na *fanfic* e na Saga, enquanto nessa necessita ser salva por seus amigos vampiros e transfiguradores e almeja ter a capacidade de proteger-se, naquela pode se “cuidar” sozinha e proteger aos que ama. Apesar do corpo humano de Bella não ter sofrido alterações visualmente, a sua fisiologia sofreu modificações com o veneno demoníaco. O seu corpo tornou-se mais resistente e forte, além disso, ela tem dois escudos um mental e um físico o qual absorve energia e os poderes que têm contato, tornando-se, assim, cada vez mais forte. No capítulo 20, podemos ver esse aspecto em vários momentos, em um deles, ela afirma: “-Eu tenho um escudo que pode repelir todo mundo. – Retruquei mantendo o tom de voz tranqüilo. – Como você vê, não faz muita diferença.” (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 20).

A questão da força e da resistência podem ser observadas nos treinos com Jacob, nos quais ela ensina o jovem transfigurador e, continuamente, consegue derrotá-lo. No excerto abaixo, ela invade um quarto de hotel onde Nessie está sendo mantida refém. Ela luta e, mesmo estando fraca, consegue derrotar o lobisomem que guarda a garota.

De repente senti algo no meu interior queimar, uma dor infernal começou a se espalhar pelo meu corpo, soltei um grunido. Cai no chão de quatro, fechando os olhos com força, aquilo começava piorar cada vez mais, tudo queimava. Apenas dor, era tudo o que eu sentia, então chegou a um nível insuportável e comecei a gritar.

[...]

O olhei furiosa e murmurei baixinho, ele franziu o cenho e não entendeu.

-Repita. – Sussurrou novamente.

-Eu disse: Eu vou matar você. – E ataquei seu pescoço. No quarto ao lado ouvi um forte estrondo, sem dó nem piedade arranquei a carne do pescoço dele com os dentes. Essa hora ele estava gritando, mas ninguém pareceu se importar.

Com esses gritinhos afinados, provavelmente acharam que eu era os meus gritos. Empurrei o corpo para o lado e passei a língua nos meus lábios pegando seu sangue, olhei para o corpo e arranquei sua cabeça. Eu fiz por pura maldade, não havia necessidade, mas ele merecia.

-Não me subestime. – Disse olhando para a cabeça com um sorriso. (APPLEOC,

2010-2013, capítulo 20).

Após elencarmos esses pontos de convergência e de divergência percebidos no texto. Discutiremos sobre a construção de Isabella em *Bloody Lips*, o primeiro aspecto discutido será a erotização da personagem e as vozes sociais que são refletidas e/ou refratadas nesse processo.

Nesse tocante, é importante apontar que a construção discursiva de Bella é moldada pelas vozes sociais. A todo momento ao falar de si, da sua condição híbrida ou das suas ações é possível perceber as vozes que valoram o tema da discussão e, por isso, estão em embate. A polêmica velada é o tipo de discurso bivocal que mais se presentifica no texto, haja vista a discussão religiosa estar em dialogia direta com a narrativa, na maioria das vezes, de forma subentendida. No entanto, outros discursos também são materializados, como os discursos misóginos sobre a mulher. Esse fato é percebido quando Isabella fala sobre a perda da sua virgindade e como agiu antes de tornar-se uma híbrida. De acordo com o fragmento abaixo,

E, só pra você saber, não me importo muito com essas coisas em relação ao sexo. Na verdade, sempre fui um tanto fria em relação à perda da minha virgindade. *Nunca foi grande coisa para mim.*

-Nunca? – Ele perguntou erguendo a sobrancelha intrigado.

-*Sei que soei como uma vagabunda agora.* – Dei uma risada quando ele acenou com a cabeça concordando. – *Na verdade, eu fiz por curiosidade a minha primeira vez, meu primo também era virgem, e estávamos um tanto animados, o resto você pode imaginar.*

-Eu prefiro não fazê-lo. – Ele disse mal humorado.

-Que bonitinho! Ta com ciúme. – Zombei, e ele revirou os olhos. – De qualquer maneira, as aulas vieram, conheci Irina. *Ela me levava a festas e eu... Bom, eu vivi no pecado. Não posso dizer que não foi uma época ótima, mas ao contrario do que está pensando, senhor!* – Cutuquei-o ao ver sua expressão divertida para mim. – *Eu não fiz esse tipo de coisa com todo mundo. De fato, apesar de adorar sexo, não fiz com muitas pessoas.* (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 20, grifos nosso).

É perceptível, pelo discurso da jovem, que a perda da virgindade, o qual foi romantizado ao extremo na Saga, é algo comum. Ela não idealizou esse momento, tanto que o acontecimento foi motivado pela curiosidade dela e de seu parceiro, um primo. Ao conhecer Irina, a jovem não era mais virgem e aproveitou todas as oportunidades, abertas pelas conexões de Irina com outros jovens, para explorar esse aspecto da sua vida.

Ela afirma que a virgindade não era algo que considerasse tão importante e, em seguida, diz “*sei que soei como uma vagabunda agora*” (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 20, grifos nosso), justificando-se depois por esse pensamento. Essa valoração reflete a visão social acerca da mulher que abraça a sua sexualidade e a experimenta. Essa é uma visão moldada a partir da ideologia judaico-cristã, a qual sempre regulou e estipulou formas de controle sobre o apetite sexual feminino (WOLF, 1992). Assim, a mulher que goza de liberdade sexual é sempre

valorada de forma pejorativa, como vagabunda ou prostituta, pois afastam-se do ideal sagrado estipulados por essa visão religiosa.

Nesse sentido, o padrão feminino instituído pela dualidade sagrado x profano, tendo como representantes, respectivamente, a Virgem Maria e Eva/Lilith, tentam submeter a mulher a uma posição de inferioridade perante o macho. Esse processo, no entanto, acaba sendo interiorizado e revozeado pelas mulheres, pois cristalizaram-se como dogmas e os dogmas não devem ser contestados. Desse modo, valora-se as mulheres sagradas, comparando-as ao comportamento compassivo, submisso e virginal da Virgem Maria. Contrariamente, as mulheres profanas são aquelas que questionam, são subversivas e afastam-se da santidade ao abraçar os aspectos carnis de sua “natureza” humana. A partir dessa dualidade, Isabella refrata esses posicionamentos ao enquadrar a sua visão da virgindade como modo de pensar de uma vagabunda.

Nesse contexto, a polêmica aberta também está presente, principalmente, com a visão religiosa. Uma vez que, ao falar sobre a sua sexualidade, Isabella afirma: “*vivi no pecado*” (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 20, grifos nosso). O pecado representa as ações humanas que contrariam os desígnios da divindade. Ora, a base estrutural da religião judaico-cristã é o patriarcado e, durante séculos, tenta encontrar ferramentas para submeter a mulher ao poder do macho, por intermédio do estabelecimento de valorações negativas, da criação de estigmas morais e da violência simbólica e física (como ocorreu durante a Santa Inquisição). Assim, ao afirmar que *vive em pecado*, um sujeito está assumindo que contrariou os mandamentos dos representantes da divindade sagrada na terra. O pecado, nessa visão, é algo que corrompe e mancha o espírito de quem o pratica, sendo necessária uma penitência para sanar o dano feito. Ao afirmar que vivem no pecado, Isabella está confessando que transgrediu os mandamentos sagrados e, dessa forma, reconhece a necessidade de expurgar tal nodoa de seu espírito.

No caso de Isabella, o embate entre esses discursos e as suas ações geram a culpa. Bakhtin (2017) discute sobre o não álibi para a vida, isto é, sobre a responsabilidade do sujeito sobre as suas ações no mundo. Dessa forma, todas as ações presentes, passadas e futuras serão sempre parte do todo que constitui os sujeitos. Assim, embora se arrependa de suas ações, essas não podem ser apagadas da minha historicidade. Contudo, o arrependimento pode estar atrelado à culpa. A culpa brota das ações que contradizem esses discursos sociais e religiosos, os quais estão tão entranhados na constituição do sujeito que ele os toma como uma verdade *istina* (BAKHTIN, 2017), isto é, uma verdade universal que não deve ser questionada.

A culpa de Isabella está presente em vários momentos do texto. Ela responsabiliza-se pelas ações que resultaram em sua transformação em híbrida, isto é, a amizade com Irina, a

participação em festas e os atos sexuais. No trecho abaixo, é nítida essa sensação de culpa que a jovem tem por ter feito amizade com o demônio.

Renné queria que eu fosse que nem ela na escola, ou seja, popular, mas eu não peguei seus genes. Sempre fui à tímida e normal demais, então tudo mudou. Fiz amizade com quem não devia, e essas amizades me levaram a Irina e a tudo que eu sou hoje em dia. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 12).

Ademais, tem remorso por transformar Nessie em híbrida durante um momento de descontrole. Bella acredita que, ao transformar a filha, arruinou a vida da jovem. Essa responsabilidade estabelece uma ligação afetiva entre as duas, de modo que Isabella sente-se responsável por Nessie e, por isso, faz qualquer coisas para mantê-la em segurança.

-Ok? – Ela rosnou, wow! Alerta de TPM! – Olha aqui seu projeto de gigante estúpido! *Eu arruinei a vida daquela garota, sabia?* Eu devo muito a ela por conta disso, então pegue uma arma e faça o que faz no treinamento. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 20, *grifos nosso*).

Outrossim, sente-se responsável pela morte da mãe, uma vez que o demônio que a matou o fez para se vingar da jovem. A descoberta de que sua mãe foi morta como uma forma de vingança contra ela, deixa Isabella transtornada pela culpa. Edward a encontra, no chão, embaixo do chuveiro lavando o corpo descontroladamente (conforme no trecho abaixo). Esse comportamento é impulsionado, pelo remorso, por ser a causadora da morte de sua mãe. Em consequência, sente-se suja e manchada, de modo que precisa limpar. Esse é uma metáfora para a necessidade de purgar a culpa. A sujeira representa a consciência culpada.

-Bella? – Ela me olhou sem qualquer emoção no rosto, seu rosto estava pálido e os olhos estavam sem vida, como se não pudesse sentir nada, mesmo assim estava banhado em lágrimas secas mascadas pelo rimel. Ela estava toda suja de sangue, o veneno grotesco e terra.

As pessoas boas dormem muito melhor à noite do que as pessoas más. Ouvi falar mentalmente.

Rapidamente entrei no box e me ajoelhei ao seu lado. Meus olhos pararam em cima de sua mão na altura do estômago, seria possível que ainda estivesse machucada?

Delicadamente puxei sua mão e ela virou o rosto para não olhar, ela estava apoiada na parede sentada desleixadamente. Olhei seu machucado, estava se regenerando, minha visão podia captar as mudanças, mas estava lento demais.

-Bella, como veio parar aqui? – Perguntei curioso, ela não conseguiria entrar sem passar despercebida, e não era capaz de entrar pela varanda, estava fraca demais para isso

-É minha culpa. – Ela murmurou se ajeitando, fez uma careta. – Eu quero tirar essa sujeira de mim. – Gemeu tentando se mexer, a parei.

-Vamos sair daqui, você precisa se alimentar. – Olhei ao redor, seu sangue ainda fluía, mas não havia nada preto, o veneno havia saído de seu sistema. Eu agradei mentalmente ao fato de ter me alimentado antes de ontem, senão não agüentaria ver sangue na minha frente.

Segurei-a com cuidado e a levantei.

-Não, por favor, quero me limpar. – Pediu com mais energia, ela gruindo por causa da dor que seu movimento causou.

-Bella, você vai se alimentar primeiro, além do mais, seu sangue saiu totalmente, não está realmente suja. – Era a verdade, apesar de que um banho completo seria melhor, ela não está em condição. Além do mais, ela não conseguiria se limpar no sentido que quer tomando um simples banho, a sujeira interior não era tão fácil de ser limpa. [...]

-Ele a matou por minha causa. – Ela murmurou em tom inexpressível. Finalmente entendi a quem ela se referia: James.

-Eu achei que fosse para atingir Charlie. – Acrescentou, tomou mais um gole de sangue. – Renée morreu por minha causa, eu devia ter matado James quando pude. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 22, *grifos da autora*).

No entanto, a culpa não é um atributo demoníaco, longe disso, os demônios são caracterizados como seres que “não têm sentimento de culpa, consciência ou algo do gênero” (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 8). Assim, a culpa de Isabella entra em embate direto com essa construção, haja vista, como mostramos, ela tem um senso de responsabilidade, tem consciência e é atormentada pelo sentimento de responsabilidade ligado ao seu existir.

A absolvição de Isabella, porém, está atrelada à aceitação masculina sobre sua identidade demoníaca e sobre as suas ações. A cena a seguir é construída como um julgamento, no qual Isabella precisa explicar e justificar a Charlie, Billy e Jacob Black sua forma de alimentação. Para isso, os homens utilizam argumentos religioso, moral e ético para questioná-la e absolvê-la.

-Como é sua alimentação?- Charlie disse meio sufocado na parte da "alimentação"

-Eu me alimento de um em um mês - Respondi cautelosamente

-*O que tem em sua defesa?*- Billy perguntou, eu dei de ombros.

-Eu mato homens, apenas homens que não prestam para ser mais direta.

[5]-Como assim?-Jake perguntou franzido o cenho confuso

-O cara de ontem tentou me estuprar- Charlie arregalou os olhos com a forma direta que falei- O anterior era um marido maltratando a mulher no apartamento. Teve um grupo de homens que resolveu me perseguir, fiquei sem me alimentar por quatro meses depois daquela "refeição" - Disse a última frase lembrando daqueles idiotas.

[10]-*Você não se importa filha?*- Charlie perguntou me encarando

-Não mais, depois de um tempo você entende que não a outra maneira. O que consola é que se eles não morrerem por mim a vida vai se encarregar disso

-*Mas você poderia se alimentar de animais* - Jake tentou argumentar

-Eles me adoram e como eu disse o alimento de um ser humano não me atrai. E que [15]diferença faria? Eles são seres vivos como vocês

-*O que pensa que Deus acharia disso?*- Billy perguntou

-Eu estou condenada a matar humanos pra sobreviver e vocês a matar peixes, porcos e vacas pra sobreviver, é um ciclo. – Respondi. Então Charlie se levantou e sentou ao meu lado passando o braço nos meus ombros

[20]-Compreendo – Ele soltou lentamente provavelmente ainda tentando assimilar toda a história. Agora fui pega de surpresa

-Mesmo? – Perguntei sentindo a esperança nascer

-Claro, se você matasse por diversão haveria uma onda de desaparecimento. E eu acho que nós três estaríamos mortos

[25] [...]

-Ainda me acho um péssimo pai- Ele disse com cara de culpado

-E eu uma péssima, filha. Estamos quites - Eu disse sorrindo de leve
 -Você amadureceu tanto e eu nem percebi - Ele me respondeu e então me abraçou. Eu podia sentir um peso, que eu nem sabia que tinha, sair dos meus ombros(APPLEOC, 2010-2013, capítulo 5, *grifos nosso*)⁷².

O primeiro indício da arguição é a pergunta de Billy, na linha 3, sobre *o que ela tem em sua defesa?*. Isto é, como ela pode se defender por assassinar seres humanos, essa questão reflete o aspecto ético social, o qual estabelece que matar é errado, esse, por sua vez, tem base nos preceitos religiosos, pois o sexto mandamento é *não matarás*⁷³. Assim, a jovem contraria tal determinação ao assassinar homens. Contudo, em sua defesa, ela afirma só matar homens que já estão corrompidos, uma vez que só mata estupradores e abusadores que tentam atacá-la, ela não toma a primeira atitude, são eles que vem em busca dela.

Mesmo que afirme só matar homens que devem ser considerados maus, ela ainda é questionada sobre como se sente sobre o assassinato deles (linha 10). Podemos estabelecer uma relação dessa pergunta com a questão moral, uma vez que é direcionada à forma como a jovem se sente sobre cometer esse ato. Apesar da aparente atitude blasé, Bella se acomodou com a situação em razão de ser imperativa para a sua sobrevivência e saber que a privação dessa necessidade desencadearia maiores problemas, levando-a a cometer maiores assassinatos. Além disso, a escolha por homens corrompidos, os quais estão fadados a serem mortos ou presos, minimiza a sua culpa por tirar a vida, haja vista a sacralidade da vida.

É notório, contudo, que a preocupação dos três homens restringe-se à humanidade. Isso é percebido na pergunta de Jacob (linha 13) *“mas você poderia se alimentar de animais”*, ao que Bella rebate (linha 15) *“que diferença faria? Eles são seres vivos como vocês?”*. Nesse trecho, há um embate velado com a construção religiosa de humanidade, tendo em vista que o homem, como imagem e semelhança de Deus, está em um patamar superior aos animais. A fala de Bella, no entanto, equipara animais e homens ao mesmo nível, refutando a superioridade humana estabelecida por Deus no livro dos Gêneses. Ela, portanto, refuta o discurso monológico judaico-cristão sobre a criação da humanidade. Ademais, a jovem põe os seres sobrenaturais e os demônios em um nível superior aos animais e humanos, quando, normalmente, esses seres grotescos são equiparados aos animais e, portanto, em uma posição inferior à humanidade.

O questionamento da linha 16 deixa ainda mais notória essa questão, uma vez que, de forma polêmica aberta, pergunta-se *o que pensa que Deus acharia disso?* (o Deus cristão ocidental). A resposta de Isabella (linha 17) reforça a sua refutação do papel protagonista da

⁷² Devido à extensão do fragmento, colocamos a numeração das linhas entre colchetes para facilitar a identificação.

⁷³ Os mandamentos fazem parte do livro do Êxodo, capítulo 20, o sexto mandamento é citado no versículo 13.

humanidade ao afirmar que está “*condenada a matar humanos pra sobreviver e vocês [os humanos] a matar peixes, porcos e vacas pra sobreviver, é um ciclo*”. Essa resposta transforma o assassinato em algo necessário para o equilíbrio ou a manutenção da vida dos seres sobrenaturais, pois o que poderia ser visto como assassinato é, na verdade, parte do processo de sobrevivência. Esse fato é corroborado quando o pai de Bella afirma compreendê-la (linha 23) e, em seguida, reforça que “*se você matasse por diversão haveria uma onda de desaparecimento. E eu acho que nós três estaríamos mortos*”. A aceitação da condição demoníaca de Isabella pelo pai pode ser resumida na célebre frase, do poeta romano Ovídio, “os fins justificam os meios”. Isso implica na subversão da norma moral-ética-religiosa, a qual assevera: “Não se pode justificar uma ação má com boa intenção. O fim não justifica os meios”. Desse modo, ao normalizar o assassinato com finalidade alimentar, quebra-se esse paradigma basilar da sociedade.

Para finalizar a análise dessa cena, temos a absorção de Isabella pela aceitação paterna de sua condição demoníaca. O abraço representa o momento de libertação de Bella e de Charlie, uma vez que, a partir desse momento, o relacionamento deles tornou-se mais próximo.

A regulação sobre o corpo feminino sempre foi muito presente na sociedade, sobretudo pela intervenção da visão judaico-cristã, a qual atrelou a sexualidade feminina ao pecado original de Eva. A mulher era vista como um corpo que necessitava ser controlado e subjugado para não pecar contra os desígnios da divindade. Além disso, a mulher, influenciada pela Serpente maligna, tentou Adão e levou-o a contrariar os desejos de Deus, por isso, tornou-se sinônimo de tentação, de fragilidade de caráter e de um ser cheio de artimanhas, sendo, portanto, um ser que utiliza dessas “qualidades” para corromper o macho. Em *Bloody Lips*, essa visão é materializada em Isabella, principalmente, nos momentos em que se alimenta, haja vista, utilizar artifícios como a sedução para atrair homens.

A primeira coisa que eu vi foi os lábios cheios de sangue, depois foi os dentes afiados. Então olhei para o corpo no chão e depois para a mulher com máscara sentada ao lado do homem. Ela havia abrido ele a dentadas, e agora comia e tomava o sangue do homem no chão.

Ela percebeu minha presença e olhou para mim, depois se levantou lentamente, me analisando ao mesmo tempo. Então sorriu de lado e olhou para o homem morto passando a língua nos lábios ensanguentados. Era mais ou menos alta, pálida como eu, com o cabelo castanho completamente descabelado e *seu corpo era uma verdadeira tentação*, ainda mais coberto de sangue, porém eu não consegui ver seu rosto, pois estava com uma máscara preta que cobria metade dele. Apenas vi seus olhos, eram completamente surreais era de um azul muito claro, quase branco.

Ela olhou para mim mais uma vez e sorriu enquanto torcia o nariz. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 1, *grifos nossos*).

A cena acima é a primeira da *fanfic*. Ela mostra o primeiro encontro de Edward e Isabella. A valoração feita pelo vampiro sobre o corpo da jovem é o que nos chama atenção ao refratar o ideal de mulher como um ser tentador. Nesse contexto, é importante entendermos o sentido do léxico “tentação”. No dicionário Priberiam virtual, esse substantivo feminino significa:

Ato ou efeito de tentar.
Movimento interior que nos instiga a fazer o mal.
Apetite, desejo violento. (DICIONÁRIO PRIBERIAM VIRTUAL, 2008, *grifos nosso*)⁷⁴.

E alguns dos sentidos do verbo tentar são:

[Verbo transitivo]
Fazer esforço ou tratar de conseguir atingir um objetivo. = INTENTAR, PROCURAR
Usar meios para chegar a um resultado. = DILIGENCIAR, EMPREENDER, INTENTAR
Mostrar o intento ou a vontade de. = PRETENDER
Instigar, seduzir ou induzir ao que é considerado o mal.
Fazer sentir desejo ou vontade de algo. = PROVOCAR
Exercitar, experimentar, provar.
Arriscar ou expor-se a.
Pôr à prova. = TESTAR
[Direito] Formular ou pôr em juízo. = INTENTAR
[Tauromaquia] Proceder à tenta ou corrida de novilhos.[Verbo pronominal]
Correr riscos. = ARRISCAR-SE, AVENTURAR-SE
Deixar-se seduzir; cair numa tentação. (DICIONÁRIO PRIBERIAM VIRTUAL, 2008, *grifos nosso*)⁷⁵.

A partir dos verbetes, percebemos que o substantivo tentação está ligado ao verbo tentar, o qual, entre outros, tem sentidos que remetem à influência de um sujeito sobre outro, a objetivos maléficis, a arriscar-se. Nesse sentido, o léxico tentação implica em uma força interior que nos instiga a fazer o mal ou a um desejo tão intenso que torna-se violento. Esses sentidos são construídos com base nas valorações religiosas, segundo as quais, as coisas mundanas, ou seja, comuns de nosso mundo, exercem influência nefasta sobre nossas ações de forma que, ao abraçá-las, nos afastamos da sacralidade da vida. O mal está nas coisas mundanas que tentam aos homens, afinal a maçã, uma simples fruta, foi utilizada para provocar o homem a realizar o pecado original.

Assim, Isabella refrata o ideário de mulher sedutora que usa o seu corpo para desviar os

⁷⁴ Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/tenta%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

⁷⁵ Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/tenta%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

homens de seu caminho. Contudo, ela é, comumente, colocada na posição de presa. A sua alimentação necessita da criação desse cenário, pois ela se alimenta de predadores sexuais, porém não é apenas nesses momentos que ela é posta nessa posição. A erotização de seu corpo a faz atrair a atenção masculina em todos os lugares por onde passa, esse é um aspecto da sua construção demoníaca, o desejo evocado no homens. Nesse sentido, um colega humano da escola, James⁷⁶, cria uma fixação com Isabella e, ao não conseguir atrair a jovem, decide forçá-la ao ato sexual.

[...]Fui pega de surpresa quando James me jogou na parede
 -O que pensa que está fazendo?- Eu perguntei entre os dentes. Ele estava com um sorriso que assustaria muito garotas. Infelizmente, para ele, eu não era uma dessas garotas
 -O que eu devia ter feito há meses- Ele começou a desabotoar a calça dele. Só podem estar curtindo com a minha cara! Ele vai mesmo tentar me estuprar
 -Você vai me estuprar? É isso?- Eu perguntei incrédula com a idiotice da pessoa
 -Não é a melhor coisa do mundo. Mas você já deu pra tanta gente que um a mais não faz diferença, vadia.
 -Um faz diferença sim - Eu respondi enquanto ele começa a beijar meu pescoço. [...]
 (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 7).

O ataque sexual iniciado nessa cena não se concretiza, já que Isabella tem formas de se proteger. No entanto, ilustra a objetificação da mulher na sociedade. A mulher objeto do desejo masculino é um prêmio a ser conquistado a qualquer custo, até mesmo pela força bruta. Essa posição reflete a assimetria social que alicerça a sociedade patriarcal, na qual, a mulher, como um ser submisso e destituído de racionalidade, necessita do comando do macho (SAFFIOTI, 1987). É reflexo também da religiosidade que institui a submissão feminina devido à culpa da mulher pelo pecado original. A mulher, nesse contexto, é reduzida ao seu corpo o que, por sua vez, a equipara a um objeto, sem vontade, sem desejo e sem voz. Ela está ali ao alcance do macho o qual pode, sem preocupar-se com a ética ou a moral, apropriar-se de seu corpo e utilizá-lo para o seu prazer. Esse ato, comumente, é legitimado pela sociedade que culpabiliza a vítima, contudo, em *Bloody Lips*, Isabella é uma mulher insubordinada que não aceita o papel de inferioridade outorgado a ela como mulher.

-Será que você é tão **idiota** que não percebeu que não quero nada com você?- Chutei as costas deles, mas não o suficientemente forte para quebrar sua coluna vertebral - E ainda teve a cara de pau de tentar me estuprar - Ri sem humor e afundei meu pé na perna dele.
 Eu ouvi o barulho dos ossos quebrando, aquilo era musica para os meus ouvidos
 -O-o-o que é você?- Ele me perguntou olhando assustado.

⁷⁶ Na Saga, James é um vampiro, líder de um clã. Ele é o vilão do primeiro livro e é apresentado como um sociopata que usa sua habilidade de rastrear seres como uma forma de diversão. Em *Crepúsculo*, ele escolhe Bella como presa em virtude da proteção continuada dos Cullen sobre ela.

-A pessoa que disse não pra você. A pessoa que vai dar a última lição da sua vida- Eu chutei o rosto dele- Aprenda que quando te disserem **não**, é para enfiar o rabo entre as pernas e ir atrás de outra- Dei um outro chute uebrei seu braço, depois o peguei pela gola e jogue para o outro lado da sala. Quando me aproximei ele tentou se arrastar, mas eu peguei a perna dele e puxei violentamente, acho que distenti algum músculo dele. O segurei pela gola e o segurei contra a parede. Ele estava com o nariz quebrado e com o rosto todo sujo de sangue.

Seu rosto já estava quase irreconhecível, mas eu não tinha pena. Aquilo muito divertido, dei um riso deliciado ao ouvir ele não me veio uma ideia um tanto... Diabólica -Você queria se divertir? - Eu perguntei sorrindo - Então vamos nos divertir (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 7, *grifos da autora*).

Ao se insubordinar diante do macho, Isabella refrata a ação de Lilith ao não aceitar ser posta em uma posição de inferioridade perante Adão. Esse ato de inversão dos papéis criou o mito da mulher demoníaca, um ser macabro de corporeidade grotesca que tem como propósito seduzir e sugar a energia vital dos homens. A mulher insubordinada é ardilosa e usa de artifícios femininos para enganar o homem e levá-lo ao pecado. Assim como ocorreu com Lilith ao subverter a ordem divina, fugir do marido e desafiar as ordens de Deus, Isabella também tem seu corpo transformado. Suas características faciais durante a alimentação mostram os traços distintivos dos demônios, seus olhos mudam de cor e seus dentes tornam-se mais afiados, se isso não bastasse ela tem a força, a velocidade e a resistência superior à dos humanos, o que a torna letal.

em todas as concepções ético-religioso-estéticas do corpo historicamente significativas, desenvolvidas e acabadas, ele costuma ser generalizado e não diferenciado, mas neste caso predomina inevitavelmente ora o corpo interior, ora o exterior, ora o ponto de vista objetivo, ora o subjetivo, ora na base da experiência vida, de onde brota a ideia de homem, está o autovivenciamento ora no vivenciamento do outro; no primeiro caso é fundamental a categoria axiológica de eu, à qual se subpõem também o outro, no segundo, a categoria de outro, que também me abrange. (BAKHTIN, 2011, p. 49).

As palavras de Bakhtin (2011) falam da tentativa de apagamento da alteridade do corpo, impostas pelas classes dominantes. Essa tentativa cria padronizações as quais os sujeitos devem encaixar-se. Por conseguinte, o sujeito que não consegue enquadrar-se nos padrões é, comumente, estigmatizado e marginalizado. Acerca desse sujeito diferente, institui-se discursos que o valoram negativamente em prol da manutenção dos padrões e do *status quo* social. Nesse sentido, as estipulações criadas sobre o feminino são forjadas tendo como padrão ora a Virgem Maria (exemplo de submissão e castidade), ora Eva (modelo de sedução e de insubordinação), ora Lilith (arquétipo de insubmissão). Nos padrões judaico-cristãos patriarcais, todas as mulheres devem ter a Virgem Maria como o outro, pois é a composição de feminino que não contraria a ordem social e aceita a permanência dos papéis estipulados para ela. Enquanto que

Eva e Lilith são perigosas para a ordenação social e, por isso, devem ser combatidas. A forma encontrada para combatê-las é por meio da criação de dogmas e do medo. O medo da condenação eterna emerge da constante ameaça. A religião, por muito tempo, utilizou o pecado de Eva, já que Lilith foi omitida dos escritos modernos, para ameaçar as mulheres e subjugar-las aos seus papéis determinados como esposa, mãe e objeto do desejo masculino.

As mulheres, aparentemente, conformaram-se com seus papéis, por muito tempo, com medo de serem apontadas como pecadoras e comparadas aos seres profanos e demoníacos. A demonização feminina foi uma importante arma para a manter o controle social sobre os corpos femininos, pois a mulher profana e insubordinada é grotesca. Um ser horripilante que é repugnada pelos homens. Isabella tem receio de ser repugnada pelos homens. No segundo capítulo, isso é evidenciado quando ela espera que Edward, ao vê-la durante a matança, tenha “repulsa, ódio ou medo” (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 2), da mesma forma, espera que seu pai a renegue ou sintam-se enojado por ser um ser demoníaco. Ela não espera a aceitação. O embate com o texto religioso reside na expectativa pela marginalização, a qual não ocorre, pois Edward é um ser igualmente demoníaco e seu pai vive em meio aos seres sobrenaturais e, por isso, têm uma maior facilidade em aceitá-la.

A construção grotesca de Isabella também se materializa nos momentos em que a jovem se alimenta. A alimentação do demônio é um momento, extremamente, grotesco. Primeiro, ela utiliza seu corpo como atrativo para os homens, deixando-os acreditar na ilusão de sua submissão. Em seguida, ela inverte as suas posições, deixando o engano de presa dócil e fácil e assume a posição de comando.

-Seja boazinha – O cara falou como se falasse com um bebê, comecei a salivar. Comecei a prestar atenção, eu ouvia um tum-tum ritmado, olhei para seu pescoço e de alguma forma percebi que era o coração dele pulsando.

Então, ele me arrancou dos pensamentos me espremendo na parede.

-Me larga! – Eu... Rosnei? Enquanto empurrava o estuprador.

-Opa! Temos uma tigresa adormecida aqui – O outro cara falou divertido. Eu realmente me senti furiosa com esses dois, ainda mais quando o idiota me deu um soco na cara.

[...]

No segundo seguinte eu estava voando no pescoço daquele filho da puta! Aquela veia dele estava praticamente me convidando para jantar. Depois de arrancar a carne dele dali, rasguei sua camisa para abrir seu peito com meus dentinhos.

-Putá merda – O outro rapaz xingou baixo e começou a correr. Ele não ia escapar! Ninguém mexia comigo assim e saia impune!

Levantei meu escudo ao redor do beco em que estávamos e assisti com prazer ele se chocando com força com a parede invisível. Exalei o ar com um sorriso, o impacto o fez começar a sangrar. Mas eu o deixaria para sobremesa, agora cuidaria do quase cadáver em baixo de mim. (APPLEOC, 2010-2013, capítulo 15).

A cena da alimentação demoníaca é grotesca. O demônio abre a barriga da vítima com

os dentes, toma o sangue e come os órgãos internos. Nesse sentido, Bakhtin (1987, p. 245, *grifos do autor*) explica que

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no *comer* que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. *O encontro do homem com o mundo* que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si.

A citação descreve a forma de alimentação do corpo grotesco, esses são os aspectos que nos fez caracterizar Isabella como um ser grotesco. Posto que a sua alimentação é um momento em que o seu “corpo vitorioso absorve o corpo vencido e *se renova*” (BAKHTIN, 1987, p. 247). A vitória está na sua predominância como mulher que vence o macho ao subverter as posições de presa e de caçador. Por meio da alimentação, ela absorve aquilo que é necessário para a sua sobrevivência, o sangue, isto é, a energia vital de um outro ser. A alimentação dos seres sobrenaturais é quase um ritual antropofágico, tendo em vista que o objetivo é sorver o que dá vida e energia para o outro sobreviver. Ela se renova, pois é a vencedora do embate e recebedora da substância capaz de mantê-la viva. A cada ato de alimentação sai mais fortalecida. Assim, ela “engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas”. É uma alimentação animalizada, sem as delicadezas da alimentação humana que requer espaços específicos para isso e todo um aparelhado. A alimentação grotesca de Isabella ocorre no chão, tendo como instrumentos as mãos e os dentes. Ela é a mulher profana que se entrega e está em comunhão com a sua natureza carnal.

Podemos perceber que a construção de Isabella é transpassada por diferentes discursos sociais, advindos de diferentes esferas de ações humanas, a religiosidade adquire um papel central por ser norteadora da sociedade ocidental, de modo que os seus preceitos foram cristalizados e absorvidos pelas diferentes áreas (filosófica, jurídica, médica, social, política etc.). Nesse sentido, os embates inerentes à identidade da personagem retornam, em sua maioria, às ideologias instituídas com base na religião judaico-cristã, as quais têm uma posição, inegavelmente, misógina e inferiorizadora da mulher. No entanto, Isabella desafia-os. A sua identidade institui-se nos processos de interação com os demais sujeitos e por meio de embates com os discursos acerca da mulher e do grotesco. Ela os desafia e os desestabiliza, como uma força centrífuga (BAKHTIN, 2015) e subversiva.

Ela corrói a estabilidade da dicotomia mulher profana x sagrada, uma vez que refrata e

reflete esses padrões, mostrando que não são categorias fixas determinantes do Ser mulher. Assim, percebemos que ela refrata os discursos sociais ao se insubordinar e não se sujeitar aos mandados masculinos, como ao se alimentar, ao ser independente financeiramente, ao poder se defender sem necessitar da ajuda masculina. Ela não é a mocinha do romance que almeja um dia ser sua própria heroína e, enquanto isso, é, constantemente, salva pelos príncipes. Em contrapartida, ela reflete os discursos sociais ao, em sua independência, necessitar da aprovação e absolvição masculina para se sentir exonerada de seus erros.

Em síntese, percebemos que Bela é a presa e a caçadora da narrativa. Ela é a mulher que está sempre lutando para estabelecer seu lugar no mundo e, para isso, necessita lutar contra a força centrípeta (BAKHTIN, 2015) misógina que tenta mantê-la fixa em uma identidade imutável. Longe disso, a sua identidade está em movimento, como um moinho que embora pareça preso é modificado pela ação do tempo. Nesse sentido, embora ser colocada em posições de inferioridade, como a Lilith mítica, ela inverte essas posições e reforça a sua força e posição única como sujeito no mundo.

Notas de fim: nesta temporada, buscamos analisar a constituição de Isabella (Bella) Swan, para isso, resumimos as narrativas da Saga Crepúsculo e da *fanfic* *Bloody Lips*. Em seguida, elencamos as diferenças e semelhanças entre os dois textos. Por fim, comparamos como a personagem Bella é construída na *fanfic* e na Saga a fim de identificarmos os elementos constituintes da identidade demoníaca da personagem em *Bloody Lips*. Além disso, tentamos mostrar as vozes sociais que valoram e criam representações acerca do Ser feminino, as quais foram mobilizadas e inseridas no texto para compor a identidade de Isabella.

EPÍLOGO

A escrita de *fanfiction* permite a subversão dos textos matrizes. Essa subversão pode ocorrer em pequena, média ou larga escala, com a desconstrução e modificação de diferentes aspectos do enredo e da constituição dos personagens pelos *ficwriters*. Nesse processo de construção, vários fenômenos da linguagem são materializados, uma vez que esse tipo de escrita está sempre atrelada a uma narrativa matriz.

Em *Bloody Lips*, observamos que o discurso bivocal se presentifica na forma de polêmicas abertas e veladas entre o texto da *fanfic* e da matriz, além de entre esse texto e os discursos sociais, sobretudo, sobre a mulher. Ademais, na própria composição do gênero *fanfiction*, é possível observar que o fã autor, pela proximidade que tem com seus leitores, pode antecipar os possíveis questionamentos dos leitores, incluindo no desenvolvimento do texto responder a essas questões. Esse movimento é caracterizado, por Bakhtin (2015a), como o discurso polêmico interno. De outro modo, também podem introduzir as réplicas ao seu texto, pois elas ocorrem, concomitantemente, a escritura do texto. Essa antecipação é chamada de replica dialógica (BAKHTIN, 2015a).

Outrossim, intentamos responder às questões e aos objetivos que elaboramos para nortear o trabalho. Nossa primeira pergunta, ligada ao objetivo principal, é: *como, a partir de uma perspectiva dialógica, a ficwriter constrói a identidade da personagem Isabella Swan na fanfic Bloody Lips?* Respondemos a esse questionamento ao discutirmos sobre os discursos bivocais que são materializados na *fanfic*. Esses discursos ecoam as vozes sociais que valoram o sujeito mulher, mas também se presentificam nas convergências e nas divergências entre o texto da *fanfic* e da *Saga Crepúsculo*. Percebemos que a identidade de Isabella emerge em meio aos embates entre as diversas vozes que valoram o sujeito mulher na sociedade.

A identidade de Isabella é um reflexo e uma refração da dicotomia feminina elementar – Virgem Maria x Eva/Lilith –, dado que podemos perceber a todo o momento o embate entre essa dualidade. Por um lado, ela tem ações próprias da santidade e, por outro, é a representação do profano. Assim, ela é a tentadora, isto é, o ser grotesco que seduz os homens para matá-los, ao mesmo tempo em que é a mãe amorosa que está disposta a se sacrificar para salvar a sua cria. Também é a demônia sem emoções, a qual pode castrar um homem que tenta estuprá-la, enquanto é a filha atormentada pela morte da mãe. É a mulher independente que encontrou um meio de viver sem depender e necessitar das figuras masculinas, porém, igualmente, é a mulher que necessita da aceitação do seu pai para se sentir livre e em paz consigo mesma.

A segunda interrogação é: *como a personagem Isabella Swan é constituída no texto*

dado, Saga Crepúsculo, e no criado, fanfiction Bloody Lips? Essa questão foi abordada ao mostrarmos as semelhanças e diferenças características das personagens nos dois textos. Percebemos que ambas compartilham traços físicos, como cor dos olhos, dos cabelos e da pele, além da estatura. Conquanto, há outros traços que as aproximam, como o altruísmo e a independência. No entanto, são as diferenças que as tornam únicas. Já que a Bella de *Crepúsculo* é construída como uma jovem humana inocente e tímida que descobre o amor com um vampiro e tem a sua sexualidade controlada, pois decidem esperar pelo casamento para terem relações sexuais. Edward foi o primeiro beijo, o primeiro a despertar o seu desejo e ela perdeu a virgindade com ele. A Bella de *Bloody Lips* perdeu a virgindade aos 14 anos, com um primo, a partir daí a sua vida sexual tornou-se ativa, fazendo com que a jovem não seja inocente com relação a isso. Ela é um ser sensual que explora a sua sexualidade e, dessa forma, é erotizada, tornando-se o objeto do desejo dos homens ao seu redor e, por isso, é caçada, entretanto, ela é a caçadora.

A terceira pergunta é: *quais as vozes sociais materializadas no texto para a construção da identidade de Isabella Swan, na fanfic Bloody Lips?* Ela foi respondida ao identificarmos que as vozes das diversas áreas de atuação humana refletem a voz da religião judaica-cristã ocidental, a qual tem base patriarcal e misógina. Essa base religiosa constrói uma sociedade que desqualifica e submete à mulher ao poder do homem. Desse modo, a análise dos aspectos constituintes de Bella nos permitiu perceber que a *ficwriter* mobiliza discursos sociais originados de diferentes áreas de atuação humana sobre a mulher, tais como a médica e a científica, para compor a sua narrativa. Contudo, a materialização dessas vozes nem sempre ocorre de forma explícita, pois, conforme assevera Volóchinov (2019, p. 131), “na literatura, é especialmente importante o papel das avaliações subentendidas. É possível dizer que *uma obra poética é um condensador poderoso das avaliações sociais não ditas*: cada palavra é repleta delas”. Assim, podemos identificar as vozes sociais que valoram Isabella não no que está dito ou posto linguisticamente no texto, já que essas vozes presentificam-se no embate implícito estabelecido com as ações e os discursos da jovem e dos demais personagens.

Nesse sentido, na composição da personagem, percebemos que os discursos religiosos são o elo, ou melhor, a base de sustentação para muitos deles, como o jurídico ou o científico, os quais respectivamente colocavam a mulher como propriedade do homem ou como um ser irracional, refletindo o posicionamento religioso. Além disso, é a valoração religiosa que institui uma maior credibilidade sobre a existência dos seres sobrenaturais, os quais são centrais na narrativa da *fanfiction*. Nesse sentido, a dualidade desse discurso, o qual encaixa as mulheres em uma dicotomia comportamental, é a base para a identidade da personagem que, em alguns

momentos, mostra-se próxima da santidade e, em outros, do profano. Outrossim, o aspecto grotesco da construção da jovem é elementar para essa compreensão ao materializar as características profanas de Isabella. A imagem da mulher suja de sangue que abraça a carnalidade de sua existência incorpora e revozeia centenas de vezes que, no processo histórico, alimentaram conceitos desqualificadores sobre o Ser mulher. Assim, ela é grotesca por desafiar a ideologia masculina e colocar-se não como a presa dócil, mas sim como a fêmea dominadora que subverte a sua posição e deixa de ser submissa.

A quarta interrogação é: *como ocorre a (re)construção identitária da personagem Isabella Swan no processo de refração da Saga Crepúsculo para a fanfiction Bloody Lips?* O processo de construção da personagem, na *fanfic*, ocorre por meio do diálogo entre os diferentes discursos sociais acerca da mulher. Assim, a materialização desses discursos gera embates dialógicos. Esses embates presentificam-se na forma do fenômeno da bivocalidade (BAKHTIN, 2015a), uma vez que de forma aberta ou velada valorações, sobre o Ser mulher, são expostas, corroboradas ou negadas. É na comparação entre os enunciados da Saga e da *fanfiction* que percebemos a reconstrução da identidade de Isabella feita pela *ficwriter*. Desse modo, enquanto a Saga nos apresenta uma jovem indefesa, virginal e inocente, a *fanfic* traz uma mulher forte, híbrida, consciente de sua sexualidade e de seu corpo e subversiva.

Em suma, a análise da personagem Isabella Swan, na *fanfiction Bloody Lips*, evidenciou aspectos da construção imagética da mulher na sociedade ocidental. Essa construção, marcada pelos embates vividos e enfrentados pelas mulheres ao longo da história, mostra a forma desigual com que a sociedade tratou a mulher a fim de manter as bases de um sistema econômico e político de poderio masculino. Contudo, como ilustramos, com a construção de Isabella, a mulher tem a possibilidade de agir como uma força subversiva que corrói essa estrutura de poder e demarca o seu lugar único como sujeito nesse mundo. Isabella é uma imagem não caricaturada da mulher ocidental que luta para sobreviver em uma sociedade masculina que, a cada momento, tenta violentá-la e submetê-la as suas vontades.

Portanto, esperamos que esse texto possa contribuir para a erradicação desses estereótipos padronizadores do Ser feminino. Além disso, também esperamos ter contribuído para mostrar que o universo *fanficcional* é um espaço em que as vozes sociais são materializadas por sujeitos concretos e reais que inserem em seus textos a sua marca de autoria, os quais buscam ver-se representados naquilo que leem. Assim como as comunidade de fãs podem ser consideradas como uma teia de aranha com muitos fios, a pesquisa, às vezes, comporta-se dessa forma e cabe ao pesquisador perceber os tantos fios que se entrelaçam e se distanciam de forma a encontrar novos ângulos e caminhos para alargar a compreensão de um dado ato-ação.

Enquanto essa pesquisa era realizada percebemos que existiam outros fios condutores, outras questões e outros ângulos dialógicos a serem abordados acerca da forma como os *ficwriters* constroem as suas personagens, refratando e refletindo a realidade social do mundo que os cercam e fazendo emergir, nesse processo, fenômenos da linguagem como a bivocalidade, a dupla refração e a polifonia. Desse modo, percebemos que esse fim não é realmente um fim, mas apenas um até logo.

Fim

REFERÊNCIAS

- AMORIM, M. Cronótopo e exotopia. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.
- APPLEOC. **Bloody Lips**. Nyah! Fanfiction: 2010-2019, 47 capítulos, 523.302 palavras. Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/86024/Bloody_Lips>. Acesso em: 16 jul. 2020.
- BAKHTIN, Mikhail M. **Teoria do Romance II**: as formas do tempo e do cronotopo. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução Valdemir Mioltello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail M. **Os gêneros do discurso**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015a.
- BAKHTIN, Mikhail M. **Teoria do Romance I**: a estilística. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015b.
- BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; (Brasília): Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. São Paulo: Zahar, 2001.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1967.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BRAGA, José Luiz. Comunicação, disciplina indiciária. **Matrizes**, n. 2, abr., p. 73-88, 2008.
- BRAIT, Beth. Introdução. Alguns pilares da arquitetura bakhtiniana. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: Conceitos-Chave. São Paulo: Contexto, 2006.
- ÉXODO. In: **BÍBLIA**. Sagrada Bíblia. 161. ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2005. cap. 20, p. 101 - 144.
- BUBNOVA, Tatiana. O princípio ético como fundamento do dialogismo em Mikhail Bakhtin. **Conexão Letras**, v. 8, n. 10, p. 9-18, 2013.

CASADO ALVES, Maria da Penha. os dramas do corpo na arquitetônica das concepções bakhtinianas. In: Samuel Anderson; Reny Maldonado. (Org.). Colóquio Barroco IV. 1. ed. NATAL-RN: EDUFRN, 2017, v. 1, p. 303-322.

CASADO ALVES, Maria da Penha. O enunciado concreto como unidade de análise: a perspectiva metodológica bakhtiniana. In: RODRIGUES, Rosângela Hammes; PEREIRA, Rodrigo Acosta (Org.). **Estudos Dialógicos da Linguagem e Pesquisas em Linguística Aplicada**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016.

CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano: artes de fazer. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 19. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CHARTIER, Roger. Textos, impressões, leituras. In: HUNT, Lynn. A nova história da cultura. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 211-238.

COLLING, Ana Maria. **Tempos diferentes, discursos iguais**: a construção do corpopfeminino na história. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2014.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. – (Tópicos)

FLICK, Uwe. Pesquisa qualitativa: por que e como fazê-la. In: _____. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Tradução Joice Elias Costa. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009, p. 20-38.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: Morfologia e história. Tradução Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da SILVA e Guacira Lopes LOURO. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Tradução Enio Paulo Giachini. 2. ed. ampl. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da Transparência**. Tradução Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. O iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 5-44.

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

JAMESON, Frederic. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos**, Cebrap, n. 12, p. 16-26, jun. 1985. Disponível em:

<<http://www.unirio.br/unirio/cchs/ess/Members/rafaela.ribeiro/instrumentos-e-tecnicas-de-intervencao/pos-modernidade-e-sociedade-do-consumo-jameson-f-seminario/view>>. Acesso em: 31 jul. 2019.

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

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

KUMARAVADIVELU, B. A linguística aplicada na era da globalização. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.). **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. 2. ed. São Paulo: Parábola editorial, 2006. p. 129-148.

LÉVY, Pierry. **Cibercultura**. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: 34, 1999.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: _____ (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autentica, 2000. p. 7-35.

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

MEYER, Stephenie. **Lua Nova**. Tradução Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009b.

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

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

MIA995. **Bloody Lips**. Fanfiction.net: 2010-2019, 46 capítulos, 547,751 palavras. Disponível em: <<https://www.fanfiction.net/s/5773876/1/Bloody-Lips>>. Acesso em: 16 jul. 2020.

MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 5. ed. 3ª reimp. São Paulo: Contexto, 2016. p. 167-176.

MIRCEA, Eliade. **O sagrado e o profano**. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. – (Tópicos).

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Linguística Aplicada e vida contemporânea: problematização dos construtos que têm orientado a pesquisa. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.). **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. 2.ed. São Paulo: Parábola editorial, 2006. p. 85-108.

MORSON, G. S.; EMERSON, C. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. São Paulo: Edusp, 2008.

MOTA-RIBEIRO, Silvana. Retratos de mulher: um estudo das imagens visuais e sociais do feminino. In: Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO, v. 3. Estudos Culturais e de gênero, Covilhã, 2005.

MURARO, Rose Marie. Introdução. In: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O Martelo das Feiticeiras [Malleus Malleficarum]**. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015. p. 23-102.

NASCIMENTO, Milton. **Maria, Maria**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/milton-nascimento/47431/>>. Acesso em: 29 jun 2020.

OLIVEIRA, Maria Bernadete F. Um olhar bakhtiniano sobre a pesquisa nos estudos do discurso. **Filologia e linguística portuguesa**, v. 14, n. 2, p. 265-284, 2012.

PALHANO, João Maria Paiva. **Coerção e ruptura estilísticas na poesia potiguar: a construção do ethos inventivo do poeta Jorge Fernandes**. 2011. 263 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2011.

PENNYCOOK, Alastair. Uma Linguística Aplicada transgressiva. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.). **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. 2. ed. São Paulo: Parábola editorial, 2006. p. 67-84.

PERROT, Michelle et al. (Orgs.). A história das mulheres. Cultura e poder das mulheres: ensaio de historiografia. Tradução Rachel Soihet, Suely Gomes Costa e Rosana Soares. **Gênero**, Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero (NUTEG), v. 2, n. 1, p. 7-30, 2. sem. 2001.

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea**. Tradução Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2012.

RIBEIRO, Silvana Mota. Retratos de mulher: um estudo das imagens visuais e sociais do feminino. In: Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO, Volume III. Estudos Culturais e de gênero, Covilhã, 2005. Disponível em: <http://labcom.ubi.pt/ficheiros/20110829-actas_vol_3.pdf>. Acesso em: maio de 2020.

ROJO, Roxane. Fazer Linguística Aplicada em perspectiva sócio-histórica: privação sofrida e leveza de pensamento. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.). **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. 2. ed. São Paulo: Parábola editorial, 2006. p. 253-276.

ROJO, Roxane. Pedagogia dos multiletramentos: diversidade cultural e de linguagens na escola. In: ROJO, Roxane; MOURA, Eduardo (Org.). **Multiletramentos na escola**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012. p. 11-31.

SAFFIOTI, I. B. Heleieth. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987. (Coleção polêmica).

SCOTT, Joan. Gender: a useful category of historical analyses. Gender and the politics of history. New York, Columbia University Press. 1989. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2019.

SEYMOUR, Jessica. *Homage, Collaboration, or Intervention: How framing fanart affects its interpretation*. **Participations Journal of Audience & Reception Studies**, v. 15, issue 2, p. 98-114, nov. 2018.

SICUTERI, Roberto. **Lilith**: a lua negra. Tradução: Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

SILVA, Juan dos Santos. **A jornada do herói inacabado no Young Adult**: embates dialógicos entre sujeitos juvenis e personagens ficcionais contra a Agenda Homo Sapiens. 2020. 185 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.

STEGER, Manfred B. **Globalization**: a very short introduction. New York: Oxford University Press Inc., 2003.

STELLA, Paulo Rogério. Palavra. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 5. ed. 3ª reimp. São Paulo: Contexto, 2016. p. 177-190.

VARGAS, M. L. B. **O Fenômeno Fanfiction**: novas leituras e escrituras em meio eletrônico. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2015.

VOLÓCINOV, V. **A palavra na vida e a palavra na poesia**. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.

VOLÓCINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 35-82.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens da beleza são usadas contra as mulheres. Tradução Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.