

Transformações do literário quando a leitura que importa é feita pelos fãs

Sayonara Amaral de Oliveira* 

Introdução

Ao tratar das práticas de leitura e do consumo de bens simbólicos no seio das culturas populares e massivas, Michel de Certeau (1994, p. 268) afirma que “a criatividade do leitor vai crescendo à medida que vai decrescendo a instituição que a controlava” — instituição que se arrogou o direito de exercer um domínio exclusivo sobre o que se lê e, principalmente, sobre como se deve ler.¹ Tal domínio foi (ou é) praticado, de início, pela igreja e, posteriormente, por intermédio da escola e também da mídia — todas elas instituições responsáveis por defender e propagar, em nome da cultura, uma economia escriturística, a qual tomou por base o seguinte pressuposto: “escrever é produzir o texto; ler é recebê-lo de outrem sem marcar aí o seu lugar, sem refazê-lo” (CERTEAU, 1994, p. 264). Assim, foram privilegiados os autores ou produtores de textos, bem como os exegetas especializados, estes últimos providos da sanção institucional que os credenciava a fornecer as interpretações corretas e, portanto, validadas. No extremo oposto, a ocupar uma posição subalterna, encontrava-se a grande massa de leitores anônimos, os quais, não sendo identificados como intérpretes legítimos e muito menos como produtores de discursos, seriam enfeixados na categoria do “consumidor-receptáculo”, a quem caberia ler e assimilar passivamente os textos, isto é: curvar-se às expectativas dos textos, mediante o aval dos produtores ou dos mestres especialistas.

Mas ocorre que, uma vez driblando os controles institucionais ou se permitindo agir por entre as suas frestas, o grande público sempre fez da experiência da leitura uma operação de “caça não autorizada”, assegura Certeau. Longe da condição de subserviência que lhes foi atribuída, os chamados leitores “comuns” transitam, por conta própria, em meio aos campos que não escreveram. A leitura

* Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia, na área de Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura. Professora Titular da Universidade do Estado da Bahia, Salvador, BA, Brasil. E-mail: sayo22@terra.com.br.

¹ A discussão apresentada neste texto integra a pesquisa de Pós-Doutoramento (2017-2018) que realizei junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/PUC-Rio, no âmbito do PROCAD/CAPES, com financiamento da CAPES.

seja do catecismo, de poemas e romances, de jornais, folhetos de propaganda ou programas de TV guarda uma potência: a de “invadir” estes bens culturais para transformá-los numa espécie de morada, onde são fabricadas, não sem astúcia, novas retóricas, novas escrituras, por vezes imprevistas. Ao romper as fronteiras que se ergueriam entre as experiências de produção e escritura, de consumo e leitura, o leitor:

inventa nos textos outra coisa que não aquilo que era a “intenção” deles. Destaca-os de sua origem (perdida ou acessória). Combina os seus fragmentos e cria algo não-sabido no espaço organizado por sua capacidade de permitir uma pluralidade indefinida de significações (CERTEAU, 1994, p. 264-265).

Se a criatividade dos leitores ganha força à medida que se desloca o monopólio cultural de instituições que, por muito tempo, vêm sobredeterminando a atividade da leitura, podemos afirmar que, nos dias atuais, um campo propício ao exercício dessa criatividade compreende o universo das *fanfictions* (ficções de fãs), largamente disseminadas na cultura midiática contemporânea, em especial nos domínios da internet. Nesse universo, um público amplo e heterogêneo toma a iniciativa de produzir novas histórias, criadas a partir de suas narrativas preferidas, as quais são reescritas, reeditadas, segundo os seus particulares modos de ler.

Considerando o desempenho excepcional das mídias digitais como canais de visibilidade e participação social, a representação desse público, evidentemente, já não se reduz àquela massa amorfa de indivíduos que a instituição literária, mediante a indústria editorial, costuma dispor em mapas e segmentações, com vistas a avaliar indicadores de venda e leitura de livros. Para além dos quadros estatísticos do mercado, a noção de público diz agora respeito a sujeitos singulares, os quais, ao buscarem se conectar e se expressar por meio das tecnologias à disposição, vêm revelar uma condição que durante muito tempo lhes foi negada: os leitores não apenas produzem sentidos variados sobre os textos que consomem, bem como estão aptos a criar, conforme os seus interesses, textos a serem lidos/consumidos por outros.

De acordo com estudiosos desse campo que hoje vem se chamar de *fan studies*, a produção de uma *fanfiction* (*fanfic* ou *fic*, na sua forma mais abreviada) decorre, principalmente, do desejo dos leitores de prolongar o contato com um mundo ficcional por eles apreciado. De início, trata-se de obter “mais” conteúdo do que aquele que o texto original entregou no momento da leitura, seja esse texto proveniente de um livro, filme, quadrinho ou seriado de TV, dentre outros formatos e suportes em circulação no mercado cultural. Nos termos de Maria Lucia Bandeira Vargas (2015, p. 21-22), os autores de *fanfictions* se dedicam 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.”

Em apoio a esse raciocínio, Anne Jamison (2017) observa que o hábito dos leitores de interferir em seus textos prediletos vem de longa data — de muito antes das conhecidas *fanzines*, revistas artesanais, de tiragem modesta, que começaram a circular na cultura massiva norte-americana dos anos 1960/70 e com as quais a *fanfiction* de hoje firma o seu parentesco mais imediato. Ao situar o que entende ser uma “pré-história da *fanfiction*”, a pesquisadora traz como exemplo as cartas que uma fã de nome Belfour (pseudônimo de Lady Brashaig) enviava ao escritor inglês Samuel Richardson, em 1748, a fim de questionar-lhe sobre o destino de suas personagens no alentado romance *Clarissa*. Insatisfeita com os rumos que a narrativa tomou e inconformada diante da recusa do autor em atender aos seus apelos para mudar as linhas do enredo já traçado, a leitora decidiu, ousadamente, reescrever todo o romance de Richardson, à sua maneira.

Contemplando outros casos similares, a pesquisadora conclui que tal demanda por criar histórias a partir de personagens e de mundos ficcionais preexistentes é a mesma que se perpetua nas ficções de fãs contemporâneas, disponíveis *on-line*. Contudo, à diferença do que acontecia no passado, quando nem sequer sonhámos contar com os recursos comunicacionais de que hoje dispomos, as histórias dos fãs agora são escritas para encontrar “uma comunidade de leitores que já querem lê-las, que querem conversar sobre elas e que podem estar escrevendo, também” (JAMISON, 2017, p. 49). Nas redes digitais, a escrita dos fãs deixa de ser encarada como uma atividade solitária, por vezes clandestina, e passa a se constituir em um produto cultural com autonomia suficiente para ser lido, comentado, julgado e também recomendado por outros.

As comunidades que se formam em torno da produção e recepção de *fanfictions* constituem o que Pierre Levy (2007), em seu estudo já clássico sobre o tema, designa como comunidades de conhecimento, que se nutrem de afiliações voluntárias, de investimentos emocionais e intelectuais comuns, em um contexto no qual se amplia o acesso à participação do público por intermédio das tecnologias de informação. Tendo em conta essa dimensão de um saber coletivo, partilhado, podemos então considerar que a leitura fã não se define apenas como uma prática que dá vazão às demandas de um leitor ou leitora por continuar as narrativas que ele ou ela tanto admira. O potencial criativo dessa leitura não se resume à autonomia para “invadir” textos alheios e reeditá-los, sem o compromisso de atender às supostas intenções de seus autores ou às práticas interpretativas oficiais.

Para além do trabalho de reescrita, a criatividade dos leitores fãs também se deflagra na construção de uma cultura literária própria, com seus procedimentos, critérios e definições particulares, produzidos à revelia e mesmo na contramão de valores sedimentados pela instituição literária e suas instâncias de legitimação mais ortodoxas — a opinião da crítica, o ambiente acadêmico ou o sistema escolar. A cultura fã (JENKINS, 2015) imprime novas coordenadas ao tratamento que se dá à literatura, tanto ao reelaborar conceitos já estabelecidos quanto ao formular categorias de leitura próprias e consagra-las no seio de suas comunidades. Resta indagar

de que modo essas novas coordenadas são conduzidas no universo das *fanfictions*, em diálogo e tensão com os saberes do campo literário instituído, o qual, mediante o legado daquela economia escriturística, acusada por Certeau, estabeleceu que a leitura legítima é uma prerrogativa de especialistas ou profissionais habilitados.

O cânone: modos de usar

Quem já visitou, ainda que brevemente, algum *site* ou repositório de *fanfictions* teve, por certo, a oportunidade de observar o largo emprego que ali se faz de uma palavra cara à tradição literária — a palavra cânone. Trata-se de um termo fundamental para delimitar a razão de ser dos textos produzidos nessas comunidades, pois não há “ficção de fã” se não houver um cânone do qual ela derive. É certo que alguns fãs também se lançam à iniciativa de produzir e divulgar os seus próprios textos originais ou “não derivativos” (JAMISON, 2017). Contudo, a designação *fanfiction* remete primordialmente a uma escrita cuja existência se deve ao diálogo com um texto preexistente, de autoria alheia e, de preferência, já consagrado no mercado cultural.

Conforme demonstrado por Roberto Reis (1992, p.70), o termo cânone, do grego *kanon* (espécie de vara de medir), entrou para as línguas românicas com o sentido de “norma” ou “lei”, sendo posteriormente empregado nos circuitos da cultura erudita para designar um conjunto exemplar de obras reconhecidas por sua elevada qualidade e valor inestimável, a serem preservadas junto às futuras gerações. Embora conserve parte dessa dimensão prestigiosa, o conceito de cânone funciona diferencialmente entre leitores produtores de *fanfics*: menos do que cultuar o texto canônico em proveito de sua longevidade, importa tomá-lo tão somente como o material fonte, que servirá de parâmetro para os fãs confeccionarem as suas novas histórias. O critério usualmente empregado nas comunidades de fãs para chamar um texto de cânone compreende as noções de origem e de anterioridade, ou seja: remete ao texto que foi publicado primeiro. Se uma determinada produção surge inicialmente nos quadrinhos e é depois adaptada para um livro, filme ou *game*, estes últimos exemplares não tendem a ser identificados como “o cânone”, ainda que possam servir igualmente de inspiração para as produções textuais dos fãs. Independentemente do formato da obra ou do capital simbólico que ela reúna, o texto canônico recebe este designativo por ser o texto inaugural.

Tomado como ponto de partida para as sucessivas reescritas do público, esse conteúdo original funcionará muitas vezes como a “vara de medir” a qualidade das *fanfictions*. Não é por acaso que o tema do cânone pode constituir um problema nas comunidades de fãs, pois há aqueles que valorizam mais as produções que conseguem encaixar a sua narrativa com perfeição na narrativa do cânone, enquanto outros preferem as que se afastem da história original e tomem rumos diferentes, como observa a pesquisadora Raquel Murakami (2016, p. 14). No tocante à maior distância em relação ao texto fonte, destaca-se, por exemplo, uma

categoria denominada de “fora da personagem” (*out of character*), termo empregado quando o comportamento e a personalidade de uma personagem do texto canônico mudam substancialmente no texto da *fanfic*. Outra categoria muito conhecida é a do “universo alternativo” (*alternative universe*), que define a modalidade na qual as personagens de um texto canônico são deslocadas para mundos ficcionais distintos daqueles que ocupavam em suas histórias de origem. A título de exemplo, uma personagem pertencente a um cânone de ficção científica migra para a ambiência narrativa de um conto medieval ou vice-versa, não havendo limites para o transpasse de fronteiras geográficas, temporais ou temáticas. Em alguns casos, observa-se que personagens oriundas de cânones distintos passam a interagir — prática a que se dá o nome de “*crossover*” (cruzamento).

Para além do maior ou menor grau de fidelidade em relação ao texto fonte, o tema do cânone suscita outros desdobramentos, a serem dimensionados numa perspectiva extratextual, isto é, cultural, das práticas de leituras realizadas pelos fãs. Nessa direção, é útil recorrer às colocações de Richard Shusterman (1998, p. 136), quando este observa que, nos circuitos de produção e recepção das culturas populares e massivas, os predicados tradicionalmente aplicados às artes ditas cultas ou “maiores” são por vezes apropriados pelo público amplo e passam a ser reformulados segundo outros critérios. De acordo com o autor, longe de indicar submissão ao repertório da cultura erudita, tais formas de apropriação compreendem, antes, atos de insubordinação, pois traduzem a perda do privilégio das elites intelectuais e artísticas quanto ao arbítrio sobre a arte. É nesse processo de apropriação diferencial e, de algum modo, irreverente que se inscreve o emprego da noção de cânone no universo das *fanfictions*.

De início, conferir a produções como *Crepúsculo*, *Harry Potter* ou *Cinquenta tons de cinza*, entre tantas outras, a rubrica de “cânones” parece soar quase como um ato de heresia, haja vista que a instituição literária dificilmente acolheria em seu repertório de obras canônicas os títulos consagrados na cultura massificada e midiática alentada pelos fãs. Reduzidos à categoria de *best-sellers*, como se desvessem as suas existências tão somente às imposições mercadológicas e não dispusessem de qualquer atrativo válido que justificasse a sua apreciação, tais títulos são costumeiramente desqualificados sob o rótulo de subliteratura por representantes da instituição literária. A propósito, é válido recordar a opinião de um dos mais proeminentes destes representantes, o crítico Harold Bloom, autor de *O cânone ocidental*, em suas declarações públicas acerca da famosa série *Harry Potter*, da escritora escocesa J.K. Rowling.

Em 2003, quando fazia o lançamento do seu livro *Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades* — antologia que reúne autores clássicos da chamada literatura “universal”, Bloom concedeu uma entrevista ao jornal *Folha de São Paulo* e declarou que tinha confeccionado a sua antologia como uma espécie de represália à popularidade de *Harry Potter*, que, a seu ver, era “uma das obras mais mal escritas que lera em anos!” (BLOOM, 2003). O crítico continua o

seu julgamento afirmando que o estrondoso êxito editorial da saga do bruxinho não passava de um fenômeno passageiro, a exemplo de muitos outros textos que, apesar do imenso sucesso em um dado momento, não conseguem ser lembrados mais de 30 ou 40 anos depois, enquanto obras clássicas como a de Shakespeare e a de Lewis Carroll, por exemplo, permanecerão.

Diante dessas considerações, é preciso ter em mente um aspecto que críticos como Harold Bloom parecem insistir em desprezar: a longevidade da obra literária considerada clássica não decorre de uma propriedade inerente ao texto, a qual o conduziria “espontaneamente” a atravessar séculos e, assim, satisfazer leitores de todas as épocas. Como bem observa Richard Shusterman (1998, p. 114), os defensores do cânone literário estabelecido, detratores da chamada cultura de massa, tendem a “esquecer as razões socioculturais e institucionais que garantem que os clássicos das artes maiores continuem a agradar”. Ou seja, passam ao largo do fato de que “os clássicos têm sido há muito tempo sistematicamente disseminados, e sua apreciação rigorosamente inculcada por meio de instituições de educação” (SHUSTERMAN, 1998, p. 114). Em resumo, podemos concluir que não é difícil resistir à prova do tempo quando se conta, entre os seus maiores aliados, com a sólida instituição escolar, a qual desempenha com primazia a função de promover a fixação e manutenção de conteúdos por gerações.

Por outro lado, o êxito das literaturas massivas, *a priori* tido como efêmero — muito em função do giro rápido de um mercado ávido por novidades —, também pode se tornar duradouro. Hoje, passadas mais de duas décadas após a publicação do primeiro livro com as aventuras de Harry Potter, em 1997, o sucesso da série vem somente se consolidando e, possivelmente, ultrapassará com facilidade o prazo de validade de 30 ou 40 anos, estipulado por Bloom naquela entrevista de 2003. A série foi encerrada com a publicação do sétimo livro, em 2007, e é seguro que a sua fama se deve, em grande parte, às arrojadas estratégias de promoção acionadas com a criação de uma franquia milionária — versões em *audiobooks*, livros *spin-off* (suplementares à série), adaptações cinematográficas, jogos, brinquedos e até a criação de um parque temático (CAMPOS, 2015). Mas não deixemos de reconhecer que tal consagração se firma, especialmente, a partir do trabalho de leitores ardorosos, os quais fazem com que as comunidades de *fanfictions* em torno de *Harry Potter* estejam entre as maiores e mais atuantes até agora já vistas. As atividades desse público fã, envolvendo altos graus de afeto e engajamento, por certo têm garantido à obra de J.K. Rowling uma sobrevida que promete vigorar ainda por muito tempo.

Ao nomearem pelo termo “cânone” aquelas preferências de leitura que seriam, majoritariamente, recusadas como tal junto às instâncias de legitimação literária, os fãs promovem um abalo na tradicional fronteira entre *pop* e erudito, *best-seller* e *cult*. E esse movimento dessacralizante não se restringe à reorientação no emprego da palavra ou conceito. Ele também abarca o tratamento conferido ao que se toma por objeto canônico, pois, enquanto a instituição literária reserva aos textos que

celebra um lugar sublime, assegurado por uma distância aurática que tenciona preservá-los no decorrer dos tempos, os leitores fãs rompem qualquer perspectiva de distanciamento, ao fazerem dos textos que admiram verdadeiros laboratórios de leituras e escrituras, sujeitos a inúmeras rasuras e transformações.

Em seu livro *Por que ler os clássicos?* Ítalo Calvino (1993, p. 14) afirma que “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. Esta sentença veicula uma concepção que endossa a perenidade dos cânones, ao tempo em que deposita todo o crédito da leitura e releitura nos predicados do texto, o qual compreenderia, portanto, uma reserva infinita. Seguindo por outros rumos, os fãs tratam os seus cânones como textos que, embora ainda não tenham dito tudo o que têm a dizer — condição, afinal, pertinente a qualquer texto, a depender do modo como este seja interpelado —, devem estar aptos a “receber” de volta o que o leitor deseja comunicar através de sua reescritura. Se a leitura do cânone eleito pelo fã se torna infundável, não é necessariamente por aquilo que o texto oferece enquanto estoque inesgotável, mas pelo que o leitor tem a oferecer à medida que faz desse texto um produto inacabado, inconcluso, permeável a intervenções ulteriores.

Alguns críticos podem conjecturar que toda essa liberdade criadora exercida pelos leitores na confecção de *fanfictions* talvez seja facilitada em função da simplicidade das literaturas que lhes servem de fonte, afinal, tais literaturas, no afã de agradar públicos amplos, jamais apresentariam os requisitos estéticos que as elevariam ao patamar de verdadeiros clássicos. Um alto grau de elaboração estética já garantiria, por si só, a distância respeitosa do público, dificultando qualquer tentativa de “invasão” do texto por parte do leitor “comum”. Trata-se de um raciocínio equivocado, por desconsiderar que, mediante o ampliado e heterogêneo mercado cultural contemporâneo, no qual circulam de forma conjunta e nas mais variadas mídias bens simbólicos tidos como populares e também aqueles tidos como elitizados (CANCLINI, 2003), é impossível restringir a recepção de qualquer obra a um público específico ou determinado. Em outros termos, é um engano supor que as preferências dos leitores fãs estarão confinadas aos badalados *best-sellers* do momento, não restando qualquer interesse pelos cânones mais tradicionais.

Contrariando esta visão redutora que costumeiramente recai sobre os públicos massivos, é notável que, não poucas vezes, os textos legitimados pela instituição literária servem também de material fonte para a confecção de *fanfictions*. Em um breve passeio por domicílios virtuais que abrigam comunidades de fãs, a exemplo do repositório *Nyah! Fanfiction* — um dos mais conhecidos portais brasileiros em atividade hoje na rede — vamos encontrar textos derivados de obras de notórios escritores tanto nacionais quanto estrangeiros, a exemplo de Machado de Assis, José de Alencar, Oscar Wilde, Shakespeare, Clarice Lispector, entre outros. Sem dúvida, ao se apropriarem também das produções desses autores consagrados, os fãs demolem a crença de que a qualidade estética reconhecida em textos considerados clássicos ou eruditos afastaria tais textos do chamado “leitor comum” e de suas demandas.

Ao mencionar os nomes dos escritores elencados acima, podemos aqui novamente destacar um traço distintivo no tocante ao tratamento peculiar que a cultura fã confere à noção de cânone. No mesmo *site Nyah! Fanfiction*, navegando pela seção “livros”, observa-se que não são os nomes de autores que lá estão postos em destaque, e sim os títulos das obras, como por exemplo: *Dom Casmurro*, *A hora da estrela*, *O retrato de Dorian Gray*, entre outras mais. Desse modo, no momento de publicar a sua *fanfic*, o fã a relacionará ao título do livro que lhe serve de fonte, e caso opte por um exemplar que ainda não faça parte da lista divulgada, basta solicitar a sua inclusão aos moderadores do *site*. A ausência de rubricas autorais se repete em todas as outras seções do sítio virtual, sejam elas dedicadas a filmes, quadrinhos, séries de TV, *animes*, entre outras modalidades.

Podemos inferir, portanto, que nesse universo importa menos a referência ao autor original da narrativa do que a narrativa em si ou até mesmo as suas personagens. Caso exemplar ocorre com fãs de *Sherlock Holmes*, que, em grande parte, tratam o escritor Arthur Conan Doyle como uma espécie de “agente literário” do verdadeiro autor dos livros, conforme fica demonstrado no estudo de Anne Jamison (2017, p. 54). Para os fãs, o autor verdadeiro será ninguém menos que a personagem John Watson, o amigo inseparável do ilustre detetive Sherlock, responsável por narrar, nos livros, as aventuras vividas por ambos. Não por acaso, observa a pesquisadora, os fãs possuem pouco ou nenhum interesse em outros livros de ficção publicados por Doyle. Vale registrar que esse eminente escritor, para não ter o seu capital simbólico atrelado unicamente à criação de uma personagem tão comercial como Holmes, também investiu na escrita de ficção “séria”, erudita, não logrando o mesmo êxito junto ao público, como se pôde constatar.

A atitude de certo modo displicente em relação à figura autoral pode ser identificada como uma característica marcante das práticas de leitura de narrativas nos circuitos da cultura massiva, de acordo com Jesús Martín-Barbero (2003). Em tais circuitos, o público majoritariamente direciona suas atenções à “narrativa de gênero”, contrapondo-se, assim, às orientações do campo literário instituído, no qual o interesse pela “narrativa de autor” se mostra fundamental. A título de ilustração, o sociólogo evoca um exemplo do passado, que de tão curioso chega a ser anedótico: “para a maior parte do público do folhetim, o autor importava tão pouco que as pessoas achavam que eram os entregadores [dos jornais] que escreviam os romances” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 187).

Na contemporaneidade, já distante dos antigos folhetins e mediante o crescimento vertiginoso da cultura midiática, quando a figura de um escritor se torna por vezes mais consumida do que a sua obra, é praticamente impossível um leitor fã não reconhecer o criador do texto que lhe serve de fonte. Há, inclusive, *sites* dedicados exclusivamente à homenagem de autores, como no caso da escritora inglesa Jane Austin, cujos fãs se intitulam “janeitas”. A despeito disso, é inegável a ruptura que a cultura fã promove quanto ao lugar hegemônico reservado ao autor no âmbito da instituição literária.

Enquanto na instituição a rubrica autoral se faz imprescindível — por assegurar, além do *copyright*, a singularidade de um estilo, a autoridade sobre a escrita, o pertencimento (ou não) a uma linhagem —, no campo das *fanfictions*, tais critérios são deixados de lado em favor dos apelos do texto, do efeito de prazer proporcionado com as tramas narrativas, com as personagens e, principalmente, com o que se pode recriar a partir daí. No tocante a este último ponto, podemos inferir que o gesto de driblar a figura soberana do autor é bastante oportuno quanto o que está em causa é o desejo de se infiltrar no texto admirado e de dar uma nova condução às rotas traçadas pelo seu criador de origem. Aqui, parece inevitável recorrer àquela sentença proferida por Roland Barthes (1998, p. 70) em seu ensaio antológico — “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor”.

Construindo um repertório conceitual

Assim como é um engano pensar que textos clássicos, consagrados pela instituição literária, não interessariam ao público fã, é um erro supor que este público toma as suas obras prediletas na cultura massiva como produtos de menor importância estética e intelectual, isto é: como textos “fáceis” e simplórios, que dispensariam o rigor de leitura costumeiramente exigido junto às produções literárias legitimadas no campo acadêmico e escolar. Ao contrário: os leitores produtores de *fanfictions* tratam os textos de larga aceitação popular com o mesmo grau de atenção que os especialistas dedicariam aos seus cânones eruditos, tradicionais ou contemporâneos. Conforme Henry Jenkins (2015, p. 36), o leitor fã realiza análises profundas, interpretações minuciosas, releituras prolongadas e repetitivas dos textos que admira. Todo este investimento requer esforço de concentração e o gasto de um tempo precioso, ultrapassando a experiência de puro entretenimento que em geral se atribui às práticas de leitura na cultura massiva, com o intuito de marginalizá-las. Ainda nos termos do autor:

Temos tendência de pensar na teoria e na crítica como práticas especializadas e reservadas a uma elite instruída, para os membros privilegiados da “economia escriturística” de Certeau. A crítica e a teoria acadêmica baseiam-se em anos de instrução e num vocabulário profissional complexo que aparentemente impossibilita sua duplicação em um nível popular e não instruído. Porém, como sugere Bernard Sharratt (1980), o conhecimento íntimo e a habilidade cultural do leitor popular também promovem avaliação e interpretação crítica, o exercício de uma “competência” popular que espelha curiosamente a mesma produção de conhecimento da qual se ocupa a academia. [...] Nos domínios da cultura popular, os fãs são os verdadeiros *experts*; constituem uma elite educacional paralela, mesmo que não tenha reconhecimento oficial nem poder social. (JENKINS, 2015, p. 100).

Vimos há pouco o modo pelo qual a cultura fã incorpora a noção de cânone, servindo-se dela a partir de novos usos e atribuições. Mas, além da apropriação de

um conceito que, tradicionalmente, está sob os domínios da instituição literária, esse público também demonstra a sua competência para construir novas formas de conhecimento sobre a literatura, em convergência com as experiências de leituras ativadas e partilhadas nas comunidades de fãs. Do mesmo modo que a crítica especializada, seguindo a tradição de suas escolas teóricas, estabelece códigos e critérios de abordagem, validando-os através do sistema de ensino ou da mídia mais convencional de jornais e revistas, os leitores fãs também constroem e promovem as suas categorias e conceitos de leitura, os quais ganham registro a partir de uma terminologia própria, amplamente reconhecida no universo das *fanfictions*.

Tomemos como exemplo a noção de *spoiler*, cujo desconhecimento por parte de um fã desavisado pode lhe render problemas no interior das comunidades que frequenta. A palavra inglesa *spoiler*, que numa tradução livre para o português significa “espoliador” ou “estraga prazeres”, é empregada para designar a atitude de quem divulga conteúdos relevantes de um determinado texto ou mesmo o desfecho de sua trama, sem que essas informações ainda sejam conhecidas do público que está lendo o referido texto ou que pretende lê-lo no futuro. Entregar *spoilers* é uma prática que pode gerar manifestações de grande desagrado entre boa parte dos leitores, os quais não aceitam ter as suas expectativas de leitura frustradas pelo conhecimento antecipado dos acontecimentos.

O prazer de uma narrativa decorre do anseio crescente por conhecer o que acontecerá a seguir, até a resolução da história. O movimento da narrativa é “impulsionado pelo desejo na forma de ‘epistemofilia’: um desejo de saber: queremos descobrir segredos, saber o final, encontrar a verdade”, como observa Jonathan Culler (1999, p. 92-93). A relação entre o suspense e a descoberta pode levar um leitor, inclusive, a protelar a sua chegada ao final da história, promovendo, assim, o adiamento do gozo. Na prática do *spoiler*, o “saber antes” sacrifica a oportunidade de experimentar esse prazer e acaba arruinando a leitura daqueles que preferem esperar para saber no tempo “certo”, correspondente ao ritmo da sua leitura. Por conta disso, é comum o autor de uma *fanfic* se precaver lançando uma nota de advertência antes do início do texto e indicando que este contém *spoilers* do cânone apropriado para a sua criação. O aviso é um recurso fundamental para permitir aos leitores decidirem se querem ou não adiantar as informações disponibilizadas sobre o cânone em questão.

Outro conceito recorrente é o *slash*, que designa um gênero bastante proeminente nas comunidades de *fanfics*, embora tenha sido recebido com certa resistência à época do seu surgimento, ainda nos anos 1970, devido ao alto grau de transformação que promove no perfil das personagens canônicas. O termo *slash* (em português: barra) refere-se à utilização do sinal gráfico da barra diagonal (/) entre os nomes de duas personagens, de modo a significar um relacionamento homossexual entre elas. Originada quando os fãs da série de TV norte-americana *Star Trek* (*Jornada nas estrelas*, no Brasil) começaram a sugerir uma relação mais íntima entre os protagonistas Kirk e Spock, a narrativa *slash* se caracteriza por apresentar

relacionamentos homoafetivos ou homoeróticos entre homens, e a sua variante, quando se trata de personagens mulheres, vai ser nomeada de *femmeslash*.

O conteúdo homoafetivo também pode estar presente em textos originais dos fãs, os quais não derivem especificamente de um cânone. Mas, quando se trata de produções derivativas, o *slash* implica uma ruptura no horizonte do perfil da personagem do texto fonte ou canônico, já que esta, originalmente, não se apresenta com uma identidade homossexual (ao menos, não de forma explícita). O *slash* e o *femmeslash* constituem, portanto, o acréscimo de um elemento inusitado sobre o texto canônico. Trata-se de um suplemento de leitura elaborado pelos autores das *fanfics*, que vai ser bem-aceito ou não por outros fãs da narrativa original. Essa condição controversa pode exigir do autor do *slash* uma postura assertiva, que o leve a se justificar perante o público, com o intuito de se antecipar a possíveis críticas. No trecho a seguir, extraído do prólogo de uma *fanfic* intitulada “A dúvida do cabelo loiro!”, hospedada no *site* da comunidade *Floreios e borrões*, temos um exemplo:

A fic que se segue contém personagens descaracterizados e cenas slash (relação homem-homem)!! Se não lhe interessa ler uma fic deste tipo, existe um certo X no canto superior direito do ecrã que serve para alguma coisa. Evitará desconforto vosso e comentários rudes. Fic canon?? Não aqui, lamentamos!! Aproveitamos para informar que está fic é uma PARÓDIA e que foi escrita com a intenção de ficar como está (FLOREIOS E BORRÕES).²

A personagem “Mary Sue” remete a outra das categorias bastante usuais entre os fãs. O termo surgiu inicialmente em um texto escrito por Paula Smith, nos Estados Unidos, em 1973, cujo objetivo era satirizar algumas personagens femininas presentes em *fanfics* da série *Star Trek*. Uma personagem “Mary Sue” é definida como o estereótipo da mulher jovem e excessivamente perfeita, que, em geral, compreende a projeção idealizada que as leitoras fãs fazem de si mesmas, ao se introduzirem, de forma inconsciente ou não, nas histórias que constroem. Na cultura fã, a representação “Mary Sue” não se restringe ao gênero feminino, e a sua versão masculina recebe o nome de “Gary Stu”. Em ambos os casos, trata-se de uma categoria também controversa, pois, enquanto alguns fãs criticam, com veemência, as narrativas nas quais identificam os traços da “Mary Sue”, alegando que esta constitui um tipo “raso”, superficial — definição muito próxima do que a teoria literária convencionalmente chama de “personagem plana” — há outros que defendem a sua formulação, sem considerá-la um motivo de prejuízo para a qualidade da *fanfic*.

² Disponível em: <https://www.fanfiction.net/s/5233212/1/A-d%C3%BAvida-do-cabelo-loiro/>. Obs: Nas transcrições dos textos postados pelo público nos *sites* de *fanfictions*, mantemos, aqui, as suas marcas linguísticas originais.

De modo a ilustrar a rejeição que muitos fãs desenvolvem quanto a essa categoria, são transcritas abaixo algumas passagens do texto “Mandamentos de uma mary-sue”, postado na plataforma *Nyah! Fanfiction*, no qual são enfatizados, com ironia, os clichês característicos do referido tipo de personagem:

Mandamentos de uma mary-sue

Você deve fazer a sua Mary-sue ter um nome longo e extremamente exagerado que ninguém vai se importar de se lembrar.

Marile Luna Rachel Ivana Aline Outono Flora Britney Tylor Linn Primavera Jonson Xanthe Harriet Nadie Vera Diamante Opal Linn Christina Ebony Elizabeth...

Você deve fazer sua Mary-sue vir de algum lugar que não seja Europa, como as Américas ou Ásia. E sua família vai ser rica, muito, muito rica.

...Veio de uma família muito nobre e rica, que dominou completamente as duas Américas e a Ásia, ao mesmo tempo com uma mão suave, mas firme...

Você deve fazer sua Mary-sue insanamente bonita.

... Seus olhos, como lágrimas vítreos, brilhou nas diferentes cores do arco-íris, e seu cabelo, que roçou o chão, mas nunca ficou sujo, imperfeito, ou mesmo gorduroso de uma falta de lavagem, era dourado como os raios de sol, mas também tão escuro como as asas de um corvo...

Você deve fazer a sua Mary-sue extremamente modesta, apesar de ser uma menina rica com uma beleza insana.

(...) Você deve bater a si mesmo na cabeça por conseguir fazer tal monstruosidade, em primeiro lugar ... (NYAH! FANFICTION)³

À diferença do que ocorre com as noções de *slash* e de “Mary Sue”, as quais remetem diretamente ao conteúdo textual, há outra categoria também muito empregada, mas esta agora diz respeito a uma estratégia acionada de “fora” do texto e que envolve a relação entre o autor da *fanfic* e outro fã que o auxilia a aperfeiçoar a sua produção. Tal categoria é conhecida como “leitura beta”, cuja terminologia é inspirada na expressão “teste beta”, oriunda da área da computação.⁴ Nas comunidades de fãs, o leitor beta é geralmente um membro mais experiente no trato com a linguagem escrita, que se oferece voluntariamente como revisor dos textos, caso alguém deseje solicitar os seus préstimos. A “betagem”, como essa prática é frequentemente nomeada, consiste em fazer a leitura minuciosa de uma *fanfiction*,

³ Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/643518/Mandamentos_de_uma_Mary-Sue/capitulo/1/

⁴ O termo teria sua origem em uma antiga prática da *International Business Machine*, a IBM, companhia produtora de *hardware* e *software*. A prática consistia em selecionar pessoas para testar um produto ainda em fase de acabamento, de acordo com Maria Lucia Bandeira Vargas (2015, p. 42).

antes de sua publicação, sugerindo ajustes que compreendem desde questões gramaticais até aspectos atinentes à composição estética do texto: a construção do enredo, das personagens, entre outros.

À primeira vista, o papel do leitor beta poderia se assemelhar ao de um mentor ou professor, mas tal associação não vai muito longe, tendo em vista que o esperado, nas comunidades de fãs, é que não se instaurem relações hierárquicas de poder e saber entre os leitores betas e os autores dos textos “betados”. Na contramão da relação vertical mestre-discípulo, que é tradicionalmente firmada no contexto escolar, as comunidades de fãs oferecem oportunidades de aprendizado porque “dependem da instrução de seus pares, de igual para igual, com cada participante constantemente motivado a adquirir novos conhecimentos ou refinar suas habilidades existentes,” como observa Henry Jenkins (2009, p. 250). Ainda nos termos do autor, “esses espaços de afinidades permitem a cada participante sentir-se um expert, ao mesmo tempo que recorre à expertise de outros” (JENKINS, 2009, p. 250). A leitura beta compreende, portanto, a experiência de diálogos e trocas entre pares, os quais operam, em geral, dentro dos mesmos quadros de referências, partilhando dos mesmos interesses pelos mundos ficcionais que inspiram seus trabalhos; afinal, o beta é um leitor fã que também produz as suas próprias *fanfics*, para além da tarefa de revisar os textos de outros.

As quatro categorias acima descritas compõem um pequeno recorte, diante da variedade de conceitos criados e legitimados nas comunidades de fãs. Trata-se de uma breve mostra da maneira pela qual esses leitores lidam habilmente com o conhecimento que cultivam em relação aos seus cânones e às novas histórias deles decorrentes. Um(a) leitor(a) fã que, pela primeira vez, se sinta estimulado(a) a escrever e publicar o seu texto na página de alguma comunidade *on-line* necessitará se acercar deste repertório conceitual, ainda que minimamente, tarefa que é facilitada pelos fóruns de discussão promovidos nas comunidades. Espera-se que esse leitor ou leitora consiga identificar se a sua *fanfic* tende ou não ao *slash/ femmeslash*, entre outros gêneros conhecidos na cultura fã, ou se tende à construção de alguma personagem “Mary Sue” ou “Gary Stu”, reconhecendo os riscos que corre de receber duras críticas caso invista nessas tipologias. Além de saber que pode decidir se vai submeter o seu texto à “betagem” de outro fã, o estreante na confecção de *fanfics* deverá também se prevenir no que diz respeito a *spoilers*, sob pena de “estragar”, involuntariamente, a leitura de alguém.

Em alguns segmentos mais conservadores no campo instituído da literatura, talvez ainda não se consiga vislumbrar o valor das competências desenvolvidas nessa cultura literária vivenciada pelos fãs. Seja porque não se procura vencer certo desprezo dirigido aos cânones massivos eleitos por este público, seja porque não se promove uma abertura da sensibilidade para reconhecer o manancial de conhecimento e criatividade investido em seus modos de ler. A título de exemplo, para parcela da crítica especializada, a atenção que os fãs dedicam a um tema como o *spoiler* poderia configurar um ruído prejudicial à leitura fluente do texto literário,

pois o ato de ler ficaria, aí, confinado aos acontecimentos da narrativa, à trama, como se importasse apenas o conteúdo do texto, e não a sua organização estética – critério este de real valor na apreciação “correta” do texto e de sua literariedade.

A leitura especializada possui como lastro os pressupostos teóricos da tradição estética moderna, de extração kantiana, segundo os quais, no texto artístico ou literário, a “forma” impera sobre a “função”. Nessa perspectiva, pouco interessa antecipar ou não o que acontece no desenrolar de uma história, já que a qualidade do texto se depreende dos artifícios formais, estilísticos, nele empregados, e não da expectativa de suspense que os eventos arrolados em seu enredo venham provocar. Dar atenção a *spoilers*, entregar-se a uma prática de leitura que “teme” *spoilers* é, portanto, passar ao largo do jogo dos elementos constitutivos do texto e não aproveitar o texto em sua plenitude estética. No crivo dos especialistas, esse tipo de leitura, que para todos os efeitos é ineficiente e, portanto, indesejável, seria cabível somente diante de textos desprovidos de requinte estético – condição comumente atribuída às chamadas narrativas “de gênero”, que, não por acaso, são as mais festejadas pelo público fã. E assim, vemos como a recusa às preferências desse público se conjuga à indisponibilidade para reconhecer os seus modos de ler. Nas duas formas de negação, o que se faz valer é a persistente distinção hierárquica entre a leitura especializada, erudita, e o desprestigiado amadorismo dos leitores “comuns”.

Negligenciadas ou irreconhecidas pelas instâncias autorizadas a arbitrar sobre a literatura, as categorias de leitura formuladas no interior das comunidades de fãs estariam, desse modo, relegadas à condição de “saberes dominados”, nos termos de Michel Foucault (1979, p. 170): “uma série de saberes que tinham sido desqualificados como não competentes ou insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível requerido de conhecimento ou cientificidade”. De acordo com o autor, que propõe um desvio das teorias totalizadoras e globalizantes, as quais não dão conta das nuances mais sutis do alcance do poder na sociedade, é necessário ativar tais saberes contra a instância teórica, institucional, que pretenda depurá-los, hierarquizá-los, ordená-los em nome de um conhecimento verdadeiro e dos direitos de uma ciência detida apenas por alguns.

Os saberes ditos comuns, os saberes “das pessoas”, cobram também legitimidade, adverte Foucault. E esse gesto de emancipação se deflagra no interior da cultura fã, que, não tendo se originado no contexto da internet, faz hoje dessa mídia o seu suporte privilegiado. A internet permite que os leitores criadores de *fan-fictions* atuem como os especialistas anônimos de que já falava Walter Benjamin (1994), no longínquo início do século XX, quando preconizava sobre o espaço singular a ser ocupado pelo grande público à medida que os meios de comunicação se democratizassem e que a reprodutibilidade técnica retirasse a arte do pedestal para transformá-la em um bem de todos. É na condição de especialistas anônimos que os fãs, ao se valerem hoje das plataformas digitais, reivindicam o exercício e o saber do literário para si também.

Considerações finais

As comunidades de conhecimento, para retomar o conceito de Pierre Levy (2007), formadas nos circuitos de produção e recepção de *fanfictions*, constituem um campo literário alternativo, criado pelo (e para o) público e com grande influência junto aos seus membros participantes. Aqui, distante se encontra o tempo em que o saber artístico e literário esteve circunscrito a escritores, críticos, editores, professores, dentre outros agentes profissionais da área, conforme o modelo de constituição do campo da literatura, sedimentado ao longo da modernidade. Em um contexto no qual se diversificam e se multiplicam as fontes de legitimidade artístico-cultural, como se faz notar na contemporaneidade, sobretudo com o advento das redes digitais, emergem novas vozes e com elas novos critérios e protocolos de leitura, bem como um novo repertório de categorias e conceitos, o qual é praticamente desconhecido nas esferas especializadas.

Neste momento, talvez ainda seja inviável para alguns imaginarem uma aula de literatura ou um artigo científico da área, que contemplem os protocolos de leitura fomentados pela cultura fã e os empregue como métodos pertinentes na abordagem de textos literários. Por exemplo: a simples hipótese de tratar o par Riobaldo/Diadorim, no clássico de Guimarães Rosa, como exemplar de um *slash* reprimido ou não concretizado poderia despertar certo incômodo. Já para outros, é bem plausível cogitar que a instituição literária, há tanto tempo segregando o leitor “comum”, disponha-se a mudar de postura e passe a acolher o conhecimento dos fãs, não como um saber de menor valor, mas como uma contribuição para sintonizar a literatura (mesmo aquela grafada em maiúsculas) com as práticas de leitura do presente.

Enquanto essas elucubrações se processam no âmbito das leituras especializadas, podemos tomar algo como certo: agora, muito próximo daqui, à distância de um *click* na aba de um navegador digital, um leitor (ela ou ele) talvez esteja decidindo se o cânone da sua *fanfic* será *A hora da estrela* ou *O Senhor dos anéis*, preocupado em não transformar Macabéa numa “Mary Sue”, ou se perguntando: vai ter ou não *spoiler*? E a boa notícia é que não há nenhuma possibilidade de impedir o desenrolar desta história.

Referências

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. (Obras escolhidas, v. 1)

BLOOM, Harold. Crítico diz que popularidade de Harry Potter é "desesperante"—entrevista concedida a Rodrigo Moura. *Folha de São Paulo* — (caderno Ilustrada), 25, jan 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult9ou30244.shtml>. Acesso em: 25 mai. 2018.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Roberto Rodrigues. *Harry Potter e a institucionalização de um fenômeno cultural convergente*. 86 f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) — Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia. 2015. Disponível em: <https://slidex.tips/download/harry-potter-e-a-institucionalizaa0-de-um-fenomeno-cultural-convergente>. Acesso em: 25 mai. 2018.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas; estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2003.

CERTEAU, Michel de. *Artes de fazer; a invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. (v. 1)

CULLER, Jonathan. *Teoria da literatura — uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

FLOREIOS E BORRÕES. Disponível em: <http://floreioseborroes.net/>. Acesso em: 24 mai. 2018.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. Tradução de Luis Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 2007.

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

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

JENKINS, Henry. Lendo criticamente e lendo criativamente. Tradução de Gabriel Morato. *MATRIZES* — Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, vol. 02, jul./dez. 2012, p. 11-24. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matriz/es/article/view/48047/51801>. Acesso em: 20 mai. 2018.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações; comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MURAKAMI, Raquel Yukie. *O ficwriter e o campo da fan fiction*; reflexão sobre uma forma de escrita contemporânea. 109 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade do Estado de São Paulo. 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-10042017-122630/pt-br.php>. Acesso em: 22 mai. 2018.

NYAH! FANFICTION. Disponível em: <https://fanfiction.com.br/>. Acesso em: 20 mai. 2018.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org). *Palavras da crítica*; tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-91.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte*: o pensamento pragmatista e a estética popular. Tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.

VARGAS, Maria Lucia Bandeira. *O Fenômeno fanfiction*: novas escrituras e leituras em meio eletrônico. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2015. Disponível em: <http://editora.upf.br/index.php/e-books-free/132-o-fenomeno-fanfiction>. Acesso em: 27 mai. 2018.

Recebido em 07 de julho de 2018.

Aprovado em 16 de fevereiro de 2019.

Resumo/Abstract/Resumen

Transformações do literário quando a leitura que importa é feita pelos fãs

Sayonara Amaral de Oliveira

O presente artigo aborda o modo pelo qual uma cultura dos fãs produz novas modalidades de produção e de enunciação do saber literário na atualidade, à revelia dos critérios de leitura especializados e legitimados junto ao campo instituído da literatura. A discussão enfoca o universo das *fanfictions* e suas práticas de leitura na cultura massiva e midiática contemporânea. Considera-se que este universo constitui hoje um campo literário alternativo, criado pelo (e para o) público, com direito a cânones e terminologias próprias.

Palavras-chave: *fanfiction*, leitura, instituição literária, cânones.

Literary Transformations When the Important Reading is That Done by Fans

Sayonara Amaral de Oliveira

This article discusses the way in which a fan culture produces new modalities of production and enunciation of literary knowledge in the present day, bypassing the specialized and legitimized reading criteria in the established literary field. The discussion focuses on the *fanfiction* universe and the associated reading practices in contemporary mass media culture. It considers that this universe is an alternative literary field nowadays, created by (and for) its public, with the right to its own canons and terminology.

Keywords: fanfiction, reading, literary institution, canons.

Transformaciones de lo literario cuando la lectura que importa está hecha por los fans

Sayonara Amaral de Oliveira

Este artículo aborda el modo en el que una cultura de los fans produce nuevas modalidades de producción y de enunciación del saber literario en la actualidad, al margen de los criterios de lectura especializados y legitimados dentro del campo institucional de la literatura. La discusión se centra en el universo de las *fanfictions* y sus prácticas de lectura en la cultura de masas y mediática contemporánea. Se considera que este universo constituye hoy un campo literario alternativo, creado por (y para) el público, con derecho a cánones y terminologías propias.

Palabras clave: *fanfiction*, lectura, institución literaria, cánones.