

Isabella Santos Mundim

POÉTICA DO DESDOBRAMENTO
Do Amor na TV e do Romance Segundo os Fãs

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2007

Isabella Santos Mundim

POÉTICA DO DESDOBRAMENTO
Do Amor na TV e do Romance Segundo os Fãs

Tese apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

Área de Concentração: Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Thaïs Flores Nogueira Diniz

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2007

Para meus pais e meu irmão.

Sem saber como expressar, deixo o registro.

Agradecimentos

À professora e orientadora Thaís Flores Nogueira Diniz, companheira de jornada, pelo incentivo crítico e sério.

Ao professor David S. Miall, pela acolhida generosa e sugestões de valor.

Aos professores da Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, por me colocarem no mundo da leitura/escrita com maior ciência.

Aos funcionários da Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, pelo atendimento solícito.

À minha família, pela presença e solidariedade.

Aos colegas, daqui e de lá, pela busca do saber compartilhada.

À FAPEMIG, pelo apoio financeiro.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

Some say love's a little boy,
 And some say it's a bird,
 Some say it makes the world go around,
 Some say that's absurd,
 And when I asked the man next-door,
 Who looked as if he knew,
 His wife got very cross indeed,
 And said it wouldn't do.

[...] Our history books refer to it
 In cryptic little notes,
 It's quite a common topic on
 The Transatlantic boats;
 I've found the subject mentioned in
 Accounts of suicides,
 And even seen it scribbled on
 The backs of railway guides.

[...] When it comes, will it come without warning
 Just as I'm picking my nose?
 Will it knock on my door in the morning,
 Or tread in the bus on my toes?
 Will it come like a change in the weather?
 Will its greeting be courteous or rough?
 Will it alter my life altogether?
 O tell me the truth about love.

W. H. Auden, "O Tell Me the Truth About Love"

Resumo

Este trabalho visa analisar a prática textual *fannish*, com ênfase no processo em que os fãs se engajam quando assistem à televisão e lêem/escrevem/desdobram o romance. Nessa perspectiva, aquelas narrativas que desenvolvem uma história de amor que difere da tradicional nos interessam particularmente. A construção de uma parceria entre os personagens favoritos, a encenação de uma dinâmica que confere, aos dois parceiros, autonomia e agência, o retratar um casal no qual ninguém precisa se ater a um papel pré-fixado são nossas preocupações principais e constituem o foco da análise proposta. Para tanto, valemo-nos de doze *fan fictions* distintas, escritas por espectadoras/fãs diversas e baseadas em três programas seriados norte-americanos (*Battlestar Galactica*, *House* e *Supernatural*). Cada qual a seu modo, essas ficções pensam o corpo e o sexo, o gênero e a sexualidade num contexto de alteridade, contribuindo para a disseminação de outros sentidos da paixão e uma correspondente reconfiguração do romance.

Abstract

This work aims at analyzing fannish textual practices, with emphasis on the process fans engage themselves into whenever they watch television and read/write/unfold the romance. We are particularly interested in those narratives that may differ, however significantly, from the traditional love story and its assorted conventions. A partnership between two favorite characters, a dynamics that grants them both autonomy and agency, a couple in which no one, man or woman, must adhere to preconceived notions regarding gender/sexual roles – all of these are our concerns, as well as the focus of the proposed analysis. To this purpose, we resort to twelve fan fictions, written by different spectators/fans and based on three TV series currently on air (*Battlestar Galactica*, *House* and *Supernatural*). These fictions interpret the body and sex, gender and sexuality in a distinctive manner, calling into question those representations of passion by which we construct and imagine the romance.

Sumário

Introdução	1
Uma Breve História da <i>Fan Fiction</i>	1
A Respeito da <i>Fandom</i>	7
Da <i>Fan Fiction</i> na <i>Fandom</i>	11
Capítulo 1	21
Os Sentidos do Romance: Rumo a uma Poética	21
O Texto Cultuado do Fã.....	21
O Texto Desdobrável de Barthes.....	26
Da Leitura Barthesiana à Leitura <i>Fannish</i>	30
A Escrita da Leitura e a Produção de Sentidos.....	36
Ler a TV, Escrever o(s) Romance(s).....	40
Capítulo 2	49
Narrativas Fora da Norma: Gênero, Romance, <i>Battlestar Galactica</i>	49
Sobre Ficção Científica e <i>Battlestar Galactica</i>	49
“The Punch that Launched a Thousand Fics”.....	56
Da Escrita da Paixão e da Crítica ao Clichê.....	71
Capítulo 3	85
As Fissuras da (Hetero)Normatividade em <i>House</i>	85
Atualizando Sherlock Holmes.....	85
Corpos Masculinos à Luz do Desejo/Olhar <i>Fannish</i>	91
Da Reinvenção da Masculinidade (ou, o Amor Segundo o Misantropo).....	101
“The Incredibly True Adventures of Two Doctors in Love”.....	113
Capítulo 4	129
<i>Supernatural</i> Entre o Interdito e a Transgressão	129
Sombras à Espreita.....	129
Interrogando a Identidade/Articulando o Romance.....	136
Amor e Sexo à Margem da América.....	151
Considerações Finais	159
Glossário	165
Referências	167

Introdução

Fandom is creating. Fandom is drawing, painting, vidding: nine seasons in four minutes of love. Fandom is words, language, authoring. Fandom is essays, stories, betas, parodies, filks, zines, usenet posts, blog posts, message board posts, emails, chats, petitions, wank, concrit, feedback, recs. Fandom is writing for the first time since you were twelve. Fandom is finally calling yourself a writer.

Jintian, "In Lieu of Life"

Uma Breve História da *Fan Fiction*

Imagine a seguinte cena: é noite em uma residência não identificada. Na televisão, um programa seriado qualquer aproxima-se do fim. A última cena acontece e os créditos finais aparecem na tela. Nesse momento, o espectador comum seguiria em frente com sua rotina, assistiria ao noticiário ou leria um livro -- poria de parte todo aquele universo ficcional há pouco retratado até a semana seguinte, quando um episódio inédito fosse exibido.

Essa, no entanto, não é a residência de um espectador comum. Tão logo o aparelho de TV é desligado, ele volta-se para o computador, antecipando a leitura de reações inspiradas pelo conteúdo veiculado, a participação em debates *online*, o desfiar das mais variadas teorias. Antecipando a escrita de um diálogo, ou o desenvolvimento de uma cena, ou a exploração de uma emoção. Essa pessoa faz parte de um grupo diferenciado: espectadores que "sofrem" de uma certa "obsessão analítica", espectadores que não se satisfazem com o que é mostrado na tela e para quem os detalhes do enredo e da mitologia, bem como a conduta de certos personagens,

desencadeiam as mais variadas indagações, que não cessam até que uma resposta seja oferecida. Tal resposta se materializa, por vezes, como mensagens em fóruns de discussão, por vezes como ensaios e artigos. E, finalmente, tal resposta também se materializa como *fan fiction*, um desdobramento do programa televisivo em um outro texto ficcional.

Fan fiction pode ser definida em termos simples como ficção escrita e apreciada por espectadores acometidos pela mencionada “obsessão” - espectadores que são fãs. É “qualquer tipo de escrita criativa baseada em um segmento identificável da cultura popular [...] e que não seja produzida como um trabalho profissional”¹ (TUSHNET, 2007). Essas histórias podem tomar forma de poemas, vinhetas, roteiros, peças, contos, ou mesmo novelas. Uma curiosidade: essas histórias podem variar, ainda, em relação à classificação etária das mesmas. Caso o texto seja por demais violento, caso a cena de sexo seja explícita, caso o tema seja controverso ou perturbador, elas são rotuladas de NC-17 (proibido para menores de 18 anos), impróprias para consumo de fãs menores de idade. Assim, escritores de *fan fiction* se apropriam de elementos familiares de um programa de TV, um filme ou um livro do qual são devotos e criam narrativas baseadas em sua interpretação daqueles elementos.

Fan fiction, tal qual é percebida hoje, torna-se um termo conhecido a partir da estréia do programa seriado *Star Trek (Jornada nas Estrelas)*². A exibição do episódio piloto na *World Science Fiction Convention* de Cleveland, Ohio, em 1966, é aqui o marco

1 Fan fiction, broadly speaking, is any kind of written creativity that is based on an identifiable segment of popular culture [...] and it is not produced as 'professional' writing.

As traduções de todos os textos em língua estrangeira são de minha autoria e responsabilidade.

2 *Star Trek* é uma série de televisão que narra as aventuras da tripulação da nave espacial Enterprise em sua missão de exploração do espaço. A série foi ao ar de 1966 a 1969, por uma duração de três temporadas e 79 episódios.

inicial. Depois do criador do programa Gene Roddenberry compartilhar seu produto com os freqüentadores da convenção, as mudanças começam. A princípio, os fãs de *Star Trek* são aqueles mesmos membros das comunidades de culto à literatura de ficção científica: em sua maioria homens, leitores assíduos das revistas editadas por Hugo Gernsback, e escritores/editores de suas próprias fanzines. O sucesso do seriado, entretanto, altera a composição desse grupo homogêneo. Mulheres e mais mulheres se tornam adeptas e muitas delas, apesar de conhecerem os códigos e convenções das narrativas de ficção científica, ou *sci-fi*, são admiradoras exclusivas do universo televisivo (JUICE817, 2007).

A cisão é inevitável. Já em 1967 a comunidade de fãs de *Star Trek* existe em separado, com as mulheres dominando os procedimentos. Numa época em que a prática *fannish* ainda é privilégio masculino e “as garotas” produzem só 17% das fanzines dedicadas à ficção científica, as fãs do programa invertem a equação. Elas constituem 83% da força de trabalho responsável pela criação e publicação de revistas sobre as aventuras de Kirk e Spock a bordo da Enterprise e testemunham de perto a primeira onda da escrita de *fan fiction* baseada em televisão (JUICE817, 2007)³.

Essas histórias de fãs aumentam em número com o cancelamento do seriado. Até então, os entusiastas preferem redigir ensaios e artigos em vez de ficção. Mas a saudade dos personagens cultuados, a vontade de vê-los continuar suas viagens de exploração, o interesse em especular são incentivo bastante. A invenção de *slash fan*

3 Na atualidade, o domínio feminino se mantém. De acordo com informações apresentadas por Henry Jenkins (1992) e, mais recentemente, por Francesca Coppa (2006), as mulheres constituem cerca de 90% dos participantes das comunidades *online*. Tal se dá, ambos sugerem, porque as espectadoras (diferente dos espectadores) se valem de estratégias interpretativas singulares. Elas assistem/consomem o texto desdobrando-o, especulando a respeito do que não foi veiculado.

fiction data daí, com a fã australiana Diane Marchant iniciando a escrita dessa narrativa que discorre sobre o relacionamento romântico e/ou sexual de personagens presumivelmente heterossexuais (o capitão James T. Kirk e o imediato Spock, nesse caso). Na primeira década após seu surgimento, portanto, *Star Trek* e seus habitantes sobrevivem através dos desdobramentos textuais da comunidade, postos em circulação pelo correio ou durante as convenções de fãs (JUICE817, 2007).

Os anos 70 e 80 trazem novos focos de interesse. Os programas de TV classificados como *sci-fi* mantêm-se populares e os espectadores encantam-se com *Blakes 7* (1978-1981) e *Dr. Who* (1966-), dois produtos futuristas importados da Inglaterra. Há espaço, porém, para um outro tipo de programação, o chamado *buddy cop show*. Este é história protagonizada por uma dupla de amigos, geralmente profissionais da lei (policiais civis, agentes federais, espões), cujos cotidianos giram em torno do combate ao crime, do salvar a vida um do outro, dos instantes de descontração e intimidade. *Starsky and Hutch* (1975-1979) e *The Professionals* (1977-1983) são, dentre esses, os shows de maior sucesso junto aos escritores e leitores de *fan fiction*, devido à amizade intensa entre os detetives Starsky e Hutch e entre os “profissionais” Bodie e Doyle (DRAGONSCHOLAR, 2007). Tal dinâmica, “melhores amigos contra o mundo”, ainda captura corações e mentes, seja no revisitar incessante desses dois programas, seja na sua adaptação a novas duplas de amigos (*Due South* e *The Sentinel*, por exemplo).

Ora, *Due South* (1994-1999) e *The Sentinel* (1996-1999) são veiculados durante a segunda metade da década de 90. Diante disso, as comunidades dedicadas à leitura, análise e desdobramento desses seriados televisivos localizam-se, em sua

maioria, *online*: é no ciberespaço que se dá grande parte da interação entre os fãs; é nele que se publicam ensaios, artigos e *fan fictions* e é nele que acontece a avaliação da comunidade pelos seus membros. A internet vem para revolucionar a maneira como os fãs dialogam com seus textos favoritos, e a quantidade de informação que se pode obter, a velocidade com que esta circula; tudo isso influencia a prática do aficionado (COPPA, 2006, p. 46-50).

Antes, somente os espectadores mais devotos, que freqüentam convenções ou correspondem-se com editores de fanzines, tinham oportunidade de acessar o texto *fannish* -- tinham oportunidade de ler *fan fiction*. Nos últimos quinze anos, um clique com o *mouse* é o bastante. O fã clica e é transportado de um *website* a outro, de um arquivo de histórias a outro, de uma *fan fiction* a outra. A indústria de fanzine ainda existe, mas a maior parte do que é produzido encontra-se na internet. A internet torna a *fan fiction* pública, aumentando maciçamente o número de escritores e leitores. Fãs encontram, no ciberespaço, o nicho que há tanto procuram: uma comunidade em que a ação criativa do espectador é celebrada, “em que interpretações conflitantes de um mesmo texto são apresentadas, discutidas e negociadas, em que se tem liberdade para especular sobre a natureza da mídia e a relação do leitor com esta” (JENKINS, 1992, p. 86)⁴.

Acesso a modem e imaginação fértil são então os pré-requisitos para a escrita e publicação de *fan fiction*. Talentoso ou não, qualquer fã tem a oportunidade de distribuir suas histórias em um fórum público, de torná-las acessíveis para milhares de

4 Organized fandom is [...] a semistructured space where competing interpretations and evaluations of common texts are proposed, debated, and negotiated and where readers speculate about the nature of the mass media and their own relationship to it.

pessoas ao redor do mundo. Qualquer fã tem a oportunidade de ser lido. Uma breve pesquisa, em dez de junho de 2007, sobre *fan fiction* na *Web*, utilizando-se o mecanismo de busca *Google*, apresenta 21.300.000 respostas. Ainda para efeito de amostragem, uma consulta ao *website Fanfiction.net*, o maior e mais inclusivo arquivo da internet, revela a existência de mais de um milhão de histórias lá catalogadas. Dessas, parte considerável corresponde a *fanfics* baseadas em programas de televisão, dos mais conhecidos (*CSI*, *ER*, *Friends*) aos mais obscuros (*American Gothic*, *Freaks and Geeks*, *Wonderfalls*).

Apesar de *Fanfiction.net* permanecer como referência principal, os fãs vêm migrando para os diários *online*, ou *live journals*⁵. Seja criando diários pessoais, seja tornando-se membro de grupo especializado, eles optam por esse novo espaço de comunicação, que lhes permite encontrar facilmente aquelas pessoas com quem têm muito em comum. Isso porque o usuário de *live journal*, caso queira, pode registrar seus interesses (*academia*, *I support gay marriage*, *Kirk/Spock*) e as comunidades às quais pertence (*Due South Discourse*, *Slash Debate*, *Writing Sex Scenes Q & A*) na página que traz seu perfil. Um clique em um interesse e todos os outros interessados são listados; um clique em uma comunidade e ela aparece.

É possível, também, publicar e arquivar *fan fiction* nesses diários. Muitos fãs, por causa dessas facilidades, procuram por *fan fiction* aí, em vez de fazê-lo em *websites* tradicionais. Outra tendência recente é a multiplicação das comunidades de *live journal* cuja razão de ser é recomendar a leitura de determinados autores, de determinados tipos de *fan fiction*. Atualmente, existem desde grupos que só indicam histórias

5 Diário digital e virtual. O usuário pode valer-se desse espaço para registrar cotidiano, para comentar a realidade contemporânea, para postar ensaios sobre os mais diversos assuntos, para publicar *fan fiction*, para criar comunidades que se organizarão em torno de interesse especializado.

protagonizadas por personagem X ou casal Y, até grupos que dão como boas apenas aquelas histórias que retratam um relacionamento incestuoso ou dramatizam uma dinâmica sadomasoquista.

Há no ciberespaço uma quantidade extraordinária de livrarias e bibliotecas virtuais, suas estantes abarrotadas de obras inspiradas por seriados televisivos de ontem e hoje, filmes os mais variados, livros infantis e adultos, revistas em quadrinhos, desenhos animados e até mesmo *personae* de astros e estrelas. Mais importante, a cada novo dia, mais escritos são adicionados às prateleiras, mais estantes se fazem necessárias, mais bibliotecas e livrarias são expandidas ou abertas. Gerenciando todo esse processo de distribuição e arquivamento, está o fã. Em fóruns de discussão ou em *websites*, em diários pessoais ou em comunidades especializadas, é ele quem atua como chefe de companhias editoras nesta era de publicação eletrônica.

A Respeito da *Fandom*

Cada segmento identificável da cultura popular, ao que tudo indica, pode se transformar em um objeto de culto, pode dar vazão aos comportamentos e práticas mais singulares. Um livro que comove e intriga, um filme que deslumbra, um programa seriado que captura a imaginação, até mesmo um jogo ou uma banda pop que entretêm, convertem-se, com certa facilidade, em texto em torno do qual uma comunidade se organiza – em matéria-prima para os esforços criativos dos fãs.

Isso não é fenômeno recente, haja vista o que ocorreu na Inglaterra, na década de 20 do século passado: Arthur Conan Doyle publica aquela que seria a última

coletânea de histórias protagonizadas por sua criação mais memorável, o detetive inglês Sherlock Holmes. Ao fim dessa série de mistérios, Holmes e o fiel Watson desfrutariam de merecida aposentadoria, amigos até o fim de seus dias. Tal é o desfecho imaginado e desejado pelo autor que lhes deu a vida.

Eu temo que o Sr. Sherlock Holmes transforme-se num desses tenores populares que ultrapassaram o ápice da carreira e, ainda assim, são obrigados a se despedir, uma vez mais, da platéia indulgente. Isso deve cessar e meu detetive deve retornar ao pó, à maneira de toda carne, real ou imaginária. Prefere-se acreditar que exista um limbo fantástico para os filhos da imaginação... Aí talvez, nesse limbo, Sherlock e seu Watson encontrem repouso, mesmo que temporário, enquanto algum outro detetive astuto e seu companheiro fiel ocupam os lugares deles nesse palco que abandonaram. (DOYLE, 2007b)⁶

O descanso, entretanto, não vem. Os leitores mais entusiasmados de Conan Doyle não o permitem. Eles se encarregam de manter Holmes e Watson vivos, presentificando-os no momento da leitura e dando continuidade às aventuras da dupla em diversos pastiches⁷. Nada que nos surpreenda, já que o fascínio dos fãs, anos antes, havia ressuscitado o protagonista.

O fastio de Conan Doyle com a escrita de mistérios, associado à vontade de ser conhecido como escritor capaz de deixar legado outro que não Sherlock Holmes e seu método dedutivo, não foram páreo suficientes para o cancelamento das 20.000 assinaturas da revista *Strand*, que publicava as narrativas, ou para as braçadeiras negras, indicando luto, nas ruas de Londres, ou para as cartas furiosas em reação à morte da figura cultuada. Holmes vive, os fãs insistiram e a repetição do refrão, ao lado do

6 I fear that Mr. Sherlock Holmes may become like one of those popular tenors who, having outlived their time, are still tempted to make repeated farewell bows to their indulgent audiences. This must cease and he must go the way of all flesh, material or imaginary. One likes to think that there is some fantastic limbo for the children of imagination... Perhaps in some humble corner of such a Valhalla, Sherlock and his Watson may for a time find a place, while some more astute sleuth with some even less astute comrade may fill the stage which they have vacated.

7 Os fãs do detetive inglês apropriam-se da definição literária de pastiche (imitação de um determinado estilo de escrita, segundo Gerard Genette), e a adaptam de acordo com seus propósitos. Para eles, portanto, pastiche é toda narrativa de mistério protagonizada por Sherlock Holmes e produzida por autor outro que não Arthur Conan Doyle.

pagamento generoso, convencem Conan Doyle, que traz Holmes de volta à vida em 1903, com a publicação do conto “The Adventure of the Empty House” após dez anos de ausência (BOOTH, 1997, p. 180-190).

A empreitada, bem sucedida, precede e antecipa a mobilização da audiência nas campanhas para a renovação de seriados de TV em risco de cancelamento, tão comuns na contemporaneidade. Logo, se os estúdios produtores e os canais veiculadores de hoje mostram-se, a cada nova temporada, cada vez mais impacientes, exigindo sucesso, ameaçando a retirada do ar, e exercendo pressão desde as primeiras semanas de exibição, a vontade de preservar o mundo imaginado, de protegê-lo e a seus habitantes do ataque de inimigo poderoso não é algo recente, mas sim reação instintiva cuja manifestação se confunde com a gênese mesma das comunidades formadas para apreciar um objeto de culto específico.

Esse esforço de um grupo em prol de um objetivo comum constitui apenas uma das inúmeras práticas típicas desses fãs originais. Dentre essas há que se destacar também o que os aficionados holmesianos denominam “o Jogo”. Jogo, nessa instância, refere-se a brincadeira de natureza especulativa: e se Holmes e Watson fossem pessoas reais? E se as histórias que Watson narra correspondessem a fatos? Os leitores jogam com a ficção e se jogam nela, perguntando, investigando e respondendo. Eles pressupõem que os personagens que habitam a ficção são seres humanos de carne e osso, personalidades singulares, e que a própria ficção é realidade, agindo dessa maneira para fins de discussão e crítica, análise e comentário (LAUGHINGACADEMY, 2007).

O resultado é uma extensa bibliografia, que lista desde trabalhos

acadêmicos sobre a obra de Conan Doyle (*Sherlock Holmes: Ten Literary Studies*) e ensaios de caráter amador dos membros das sociedades dedicadas aos livros (“Watson Was a Woman?”) até pastiches e paródias publicados de modo tradicional (*The Wind in the Willows*) e *fan fiction* arquivada em *websites* e *live journals* (“Absurdly Simple”).

Esse jogo, concebido pelos membros fundadores da sociedade *The Baker Street Irregulars*, faz parte, ainda hoje, da rotina dos fãs. O passatempo sobrevive, na íntegra ou como variação de sua versão primeira, e proporciona prazer para os que dele participam, bem como contribui para a criação e expansão de rede textual que envolve o cânone e seus mais diversos desdobramentos (LAUGHINGACADEMY, 2007). Desde os tempos de Conan Doyle, portanto, o relançar constante de um texto primário em um novo e ininterrupto circuito de sentido confunde-se com o contexto no qual tal resignificação acontece, e o fã, a prática *fannish* e o espaço (físico ou virtual) interativo são todos *fandom*, são todos comunidade.

Fandom designa então a massa de entusiastas organizados em clubes e no ciberespaço, a cultura que inventam e que informa suas ações, a série de atos que praticam como expressão genuína de seu amor pelo objeto de culto, os artefatos culturais que produzem em decorrência de seu contato com um texto primário. *Fandom* abarca recepção e interpretação, leitura e escrita, negociação e confronto, elogio e crítica, tradição e talento individual. *Fandom* é onde tudo acontece, onde tudo pode acontecer – terra de ninguém, território selvagem⁸.

As reuniões semanais/mensais das agremiações, a dramatização de enredos típicos dos universos ficcionais cultuados, as convenções de fãs, a distribuição de

⁸ Discussões recentes sobre *fandom* podem ser encontradas em AstroGirl (astrogirl2) (2007), Cathexys (cathexys) (2007a), Coppa (2006, p. 41-59), Hills (2002, p. 1-23), Jenkins (1992, p. 86-119).

fanzines pessoalmente, o envio destas pelo correio, a análise de livros, filmes e programas de televisão em fóruns de discussão, a publicação de *fan fiction* em grupos do *Yahoo*, o arquivamento dessas narrativas em *websites*, tudo isso é aspecto importante no dia a dia das comunidades. No entanto, para fins deste estudo, o foco recai sobre fãs usuários de *live journal*, a interação de uns com os outros em diário pessoal ou em grupos de interesse especializado, e a produção *fannish* que eles fazem circular nessa arena digital e virtual.

Da *Fan Fiction* na *Fandom*

Homero e Virgílio se apropriam de personagens e enredos pré-existentes quando da escrita de seus épicos. Shakespeare adapta os enredos de *Otelo* (1604) e *Romeu e Julieta* (1595) para os palcos elizabethanos. Em *Wide Sargasso Sea* (1966), Jean Rhys dá voz à “mulher louca do sótão”, rival silenciosa/silenciada da heroína do clássico *Jane Eyre* (1847). J. M. Coetzee, com a publicação de *Foe* (1986), retoma e comenta o romance *Robinson Crusóe* (1719). Alice Randall confronta o racismo inerente na obra *Gone With the Wind* (1936) na sua paródia *The Wind Done Gone* (2001), uma narrativa que descreve os mesmos eventos a partir da perspectiva dos negros escravos da fazenda Tara. Geraldine Brooks transforma o patriarca da família March, personagem ausente em *Little Women* (1868), em protagonista do livro *March* (2006), sobre a Guerra Civil norte-americana. Novecentos e três fãs participam de um amigo oculto de Natal (*The Obscure Fandom Secret Santa Project*, ou *Yuletide 2006*) e trocam *fan fictions* baseadas, entre outros, na lenda arturiana *Sir Gawain and the Green Knight*, na peça *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1966), no seriado de TV *Firefly* (2002), e no filme

Lost in Translation (2003).

Tal qual os autores das obras literárias mencionadas, o escritor de *fan fiction* escreve aludindo a textos de outrem. O fã trilha um caminho que guarda semelhanças, desse modo, com o processo criativo de um Homero e de um Shakespeare, de uma Rhys e uma Brooks. Na tradição de antepassados e contemporâneos consagrados, ele segue exemplo e adota, como seu, um mundo ficcional que alguém diverso imaginou. O produto final - a *fan fiction per se* - não desfruta, no entanto, do *status* atribuído à literatura tradicional, ainda que ambas as narrativas sejam marcadas por essa qualidade referencial. A hierarquia das instituições e gêneros e o preconceito contra a cultura de massa não permitem a equiparação, pois as ficções dos fãs, em sua maioria, hão de remeter a convenções e códigos próprios dos textos da mídia, hão de remeter a programas televisivos ou a filmes cultuados.

Esse sistema de referências no qual o escritor se baseia não é, contudo, o único empecilho para o estabelecimento da paridade entre *fan fiction* e a literatura derivativa tradicional. O projeto que visa igualdade talvez esteja fadado ao fracasso não devido a preconceito ou elitismo que porventura existam, mas porque é impossível ler *fan fiction* como *fan fiction* sem conhecimento do contexto sócio-cultural no qual ela é produzida. Explica-se: a narrativa *fannish*, geralmente, não só retoma elementos (mitologia, personagem, diálogo específico) do texto-fonte que o precede, como também responde a vários discursos (sobre universo ficcional, caracterização, outra *fan fiction*) que circulam entre os fãs naquele momento. Ela é mais do que a leitura/escrita de um show qualquer: é múltiplas análises, debates e conclusões feitas concretas,

traduzidas em ficção.

Essa produção polifônica, reiteramos, não existe em isolamento, dissociada da comunidade de fãs e do que nela ocorre. As discussões em torno da boa e má *fan fiction* são indicativas desse diálogo constante e indispensável entre a narrativa ficcional e aqueles que a lêem e criam. Afinal, o que é boa *fan fiction*? Segundo a maioria dos fãs, a boa *fan fiction* é aquela que não incorre em pecado capital, qual seja, a violação da caracterização do personagem amado.

Mesmo a percepção do fracasso, porém, revela-se subjetiva. Ela pode variar, e o faz, de um grupo de fãs para outro, de uma comunidade especializada para outra. Não há consenso definitivo a respeito de nenhum aspecto do programa; tampouco a respeito das leituras que esse desencadeia. A etiqueta relativa à interação com outros fãs, as regras da boa escrita, os critérios de avaliação da *fan fiction* são todos resultado de negociação dentro das comunidades, sujeitos aos humores e à imprevisibilidade do ser humano. Daí ser importante saber as condições do processo de criação: Para quem se escreve? Que interpretação se quer promover?

Diferente dos escritores de literatura derivativa tradicional, o autor de *fan fiction* segue produzindo na comunidade e para a comunidade – dedicando-se à escrita de ficção na pressuposição da fluência de seu público-alvo, desenvolvendo narrativa cujas nuances serão percebidas apenas por aqueles que são iniciados. Já *Romeu e Julieta*, *Wide Sargasso Sea* e *March* são sim obras capazes de subsistir sozinhas, independentes dos textos que elas comentam. A familiaridade com tais textos, é claro, enriquece a experiência da leitura, permite que quem lê estabeleça contrastes ou identifique

transgressão.

As obras referidas podem ser consumidas, sem grande prejuízo para o leitor, por um indivíduo que não conhece o poema de Arthur Brooke que Shakespeare transforma em tragédia, ou que não sabe da existência de uma heroína de nome Jane Eyre, ou que nunca encontrou um livro de Mary Louise Alcott. O ler *fan fiction* como *fan fiction*, por sua vez, pressupõe a consciência, por parte de quem lê, de que aquela história é um desdobramento de um universo ficcional alheio, de que ela é a resposta ao que foi veiculado na televisão, de que ela presentifica as tensões e discussões da comunidade.

Reside aí - nessa dependência fundamental entre um texto e outro, e entre um texto e seu contexto de produção - a particularidade da *fan fiction*. Alguns autores e estudiosos não de considerar essa dependência um defeito primordial do gênero: um defeito que, porque estrutural, há de condenar toda e qualquer *fan fiction*, a despeito do talento de quem a escreve, à indiferença e ao ostracismo. Aqui, nada existe de original; tudo é usurpação do trabalho de outrem. Não se aceita que a apropriação explícita, ou a alusão a evento, cena ou diálogo específicos, ou o começar uma narrativa lançando o leitor em meio aos acontecimentos, nenhuma explicação necessária, ou o apresentar um personagem sem introduzi-lo possam constituir virtude em vez de falha.

Uma parte da crítica recente, todavia, tem sido mais generosa, mais receptiva a discursos estéticos diferenciados. Deborah Cartmell (*Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*), Jay David Bolter e Richard Grusin (*Remediation: Understanding New Media*), Jim Collins (*Uncommon Cultures*), Andreas Huyssen (“Mass Culture as

Woman”) e Richard Keller Simon (*Trash Culture*) são alguns dentre vários teóricos contemporâneos que crêem que os artefatos culturais populares são merecedores de estudo e que rejeitam um posicionamento que glorifica a grande arte e condena a cultura de massa.

A distinção entre discurso artístico legítimo e narrativa popular, esses teóricos argumentam, entrou em colapso e a grande arte, a alta literatura, a cultura de massa e a ficção popular agora justapõem-se, numa coexistência por vezes pacífica, por vezes desarmoniosa. A eles se junta o belga Joris Vlasselaers. Numa coletânea de ensaios sobre o declínio da arte e a ascensão da cultura, Vlasselaers defende a tese de que a literatura, na contemporaneidade, perde muito do seu *status* privilegiado. Em artigo intitulado “Tecnologia Mediática e Inovação Literária”, Vlasselaers afirma que a literatura é uma dentre várias mídias, e assim prossegue:

Para o crítico literário, o ponto crucial reside na investigação de como os meios massivos impõem novas codificações, procedimentos e normas à cultura literária em nossa sociedade contemporânea [...] O desafio para os estudos literários consiste em desenhar uma abordagem mais holística: apontar a maneira pela qual a nova mídia realiza realocações nas estruturas mediadoras do próprio sistema literário nos níveis de produção, mediatização, recepção e processamento. (1998, p. 183-84)

É nesse contexto de mudanças que as práticas interpretativas das comunidades de fãs começam então a ser valorizadas e o texto *fannish* que delas resulta começa a ser contemplado em toda a sua especificidade⁹. Espaço de encontro, comentário e questionamento, a ficção produzida pelos fãs há de ser enfocada, por fim, enquanto narrativa ficcional distinta, merecedora de atenção. Tal é a mola propulsora da presente investigação. Dando prosseguimento a uma pesquisa de

⁹ Dentre as várias pesquisas publicadas nas últimas duas décadas, destacam-se os trabalhos de Camille Bacon-Smith (*Enterprising Women*), Kristina Busse e Karen Hellekson (*Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*), Matt Hills (*Fan Cultures*), Henry Jenkins (*Textual Poachers*) e Constance Penley (*NASA/TREK*).

mestrado na qual estudamos as estratégias subversivas utilizadas pela autora Elizabeth Spencer no processo de (re)leitura da série selecionada, *Roswell*, pretendemos agora refletir acerca de um determinado tipo de autor e sua “poética do desdobramento”. A partir da análise de *fan fictions* diversas, pretendemos articular e discutir aqueles elementos que são comuns à escrita desses fãs, que a distinguem de outras formas de representação do romance, na esperança de que esse desdobrar incessante de personagens, corpos e sexualidades venha contribuir para a ampliação dos limites do que se convencionou chamar histórias de amor.

Um total de 12 obras foram selecionadas e a coletânea é representativa, pode-se dizer, do que há de melhor e mais distinto na *fan fiction* produzida pelos fãs de programas de ficção científica (*Battlestar Galactica*), seriados dramáticos (*House*) e aventura/horror (*Supernatural*). Cada qual a seu modo, esses universos ficcionais de gêneros tão específicos despertam o interesse do espectador, seduzem-no, levam-no a se apaixonar. Em pouco tempo, tornam-se seriados *cult*, possuidores de algumas das mais atuantes e criativas comunidades do ciberespaço. E seus fãs, inspirados por narrativas que têm por protagonistas, desde sobreviventes da catástrofe e andróides que se crêem humanos até equipe de especialistas às voltas com mistérios médicos e dupla de irmãos engajados na luta contra as trevas, estão entre os talentos mais prolíficos da internet, responsáveis por desdobramentos os mais variados.

O presente estudo terá como objeto de análise *fan fictions* baseadas na ficção científica *Battlestar Galactica* (2003-), que retrata as dificuldades que os humanos restantes enfrentam após sofrerem um ataque nuclear devastador; no drama realista *House* (2004-), que acompanha o cotidiano da equipe chefiada pelo doutor Gregory

House, homem de mente brilhante e personalidade irascível, e na aventura/horror *Supernatural* (2005-), que combina drama familiar, tradição e mitologia sobrenaturais e romance de iniciação (*Bildungsroman*). Todas as séries mencionadas estreiam na programação quando o *live journal* já é mania entre os fãs. Diante disso, os diários *online* (pessoais e comunitários) são reduto desses aficionados, espaço preferido para encontro, conversa e publicação.

Um grupo de espectadoras se vale da estrutura do *live journal* para publicar *fan fiction*: elas são Voleuse (voleuse), Clairra (stars_like_dust) e Pen (bantha_fodder). Nas respectivas “Circle Round Again”, “Distance Enough” e “That I Should Suffer”, elas, cada qual à sua maneira, imaginam o que aconteceria caso os pilotos de caça Kara “Starbuck” Thrace e Lee “Apollo” Adama consumassem a relação. Os dois, personagens de *Battlestar Galactica*, são amigos desde seu ingresso na carreira militar, e o fato de serem soldados, associado à política sexual e de gênero vigente no mundo que habitam, permitem que as fãs inovem quando escrevem seu romance.

Widget285 (widget285) é outra fã da série que recorre à tecnologia e põe uma história de amor em circulação. Na sua “The Absolutely, Positively True (Sort Of) Fictional Adventures of Hot Pilots in Love”, Lee e Kara se descobrem herói e heroína românticos contra a própria vontade, às voltas com todos os clichês do gênero. Seus alter-egos Vee e Mara, protagonistas de uma série de histórias de amor (“On the Wings of Passion” e “Full Throttle”) de sucesso estrondoso, são por eles analisados à medida que eles se juntam ao resto da tripulação e se assumem leitores. É a chance de um trabalho diferente, uma *meta fan fiction* que invoca as discussões comunitárias sobre escrita de romance e caracterização.

Existem, ainda, aquelas fãs que preferem debruçar-se sobre uma amizade entre dois homens: os quase vinte anos de convivência entre House e Wilson, neste caso. Ao escreverem sobre a dupla, elas optam pela produção de histórias que não só comentam o universo ficcional em geral e a psicologia de um personagem específico, como também especulam sobre o relacionamento do que elas acreditam ser um casal em potencial. O apelo é óbvio: “forçar” aqueles personagens (House e Wilson), cuja interação é presumivelmente tensa, a declarar atração e/ou afeto - a passar do flerte, senão ao sexo, pelo menos ao toque. Nigeltde (nigeltde), quando imagina um House que se dá conta da intensidade de seus sentimentos, age nesse sentido. Em “Lies, Damn Lies and Statistics”, a autora responde às insinuações e brincadeiras que são a tônica constante das interações dos amigos e traduz o suposto subtexto homoerótico em texto.

Eos (ducks_in_a_row), outra fã de *House*, coloca em prática um projeto semelhante. Numa série de três *fanfics* (“Lost Causes”, “Reverse Psychology” e “Foolish Hearts”), ela cria uma realidade alternativa, na qual House e Wilson, de comum acordo, decidem arriscar a amizade e se tornar amantes. A mudança na relação, contudo, não equivale aqui ao idílio absoluto, ao fim dos problemas. Eos recusa-se a romantizar os personagens e traça um relato que faz jus aos defeitos de um e de outro, à sua dinâmica problemática mas sempre fascinante.

Outras abordagens de comparável êxito, relevantes no contexto do estudo proposto, estão em “The Forces Ranged Within Us and Against Us” e “Waiting Games”, de Victoria P. (musesfool) e Adelaide (nutkin), respectivamente. Espectadoras de *Supernatural*, as duas desenvolvem tramas que enfocam, primordialmente, o

relacionamento incestuoso entre os irmãos Dean e Sam Winchester, todos os sentimentos e complicações que ambos vivenciam em decorrência dessa sua escolha.

“Guardians of a Rare Thing” e “The World About to Come” são outros desdobramentos que enfocam o incesto, ambos da autoria de Eso (esorlehtar). Nessas narrativas paralelas e complementares, a fã continua a discorrer sobre os laços de afeto que unem Sam e Dean, sobre o lugar que um irmão ocupa na vida do outro. O entrelaçamento entre amor fraternal e identidade pessoal, entre amor e expressão física desta emoção são, novamente, a matéria-prima para o drama, com Eso imprimindo, a seu texto, um toque pessoal.

A discussão das obras que compõem o *corpus* se dá da seguinte maneira: o capítulo 2 trata da análise das *fan fictions* baseadas em *Battlestar Galactica*; o capítulo 3 corresponde ao exame das *fan fictions* baseadas em *House*, e o capítulo 4 tem por foco a discussão das *fan fictions* baseadas em *Supernatural*. A seqüência dos capítulos segue uma lógica de transgressão crescente. No capítulo 2, localizam-se aquelas narrativas que desdobram o relacionamento de Kara e Lee enquanto contestam construções convencionais de feminilidade e masculinidade. O capítulo 3 traz relatos *fannish* que, além de lançar luz sobre a dinâmica entre House e Wilson, minam o discurso heteronormativo, fazendo surgir os significados latentes, antes aprisionados na fonte. O capítulo 4, finalmente, apresenta histórias que não só dizem da vida nômade e do cotidiano perigoso dos Winchester, como também contam de um desejo ilícito e tabu, daquilo que sequer se ousa imaginar.

As implicações e a natureza da pesquisa solicitam um procedimento crítico capaz de colocar em relevo a rede de interações entre o fã e a série de televisão, entre

um fã e outro, entre a *fan fiction* e os diversos debates que ela evoca/invoca; capaz de, principalmente, articular um cenário discursivo emergente, que rompe com as noções tradicionais de autoria e literariedade. Vale-se, a princípio, de estudos relativos à leitura e escrita de textos. Dentre esses, a proclamação de Roland Barthes acerca da morte do Autor e seus diversos trabalhos sobre textualidade e disseminação de sentidos (“Da Obra ao Texto” e *S/Z*, entre eles) serão referenciados.

Opera-se, também, com pressupostos teóricos da crítica literária contemporânea, sobretudo das vertentes cultural e *queer*. Tal crítica é de grande ajuda, especialmente nas discussões sobre a construção do romance e a representação de identidades. Desse modo, ao investigar como se dá a criação da narrativa amorosa, empregamos a pesquisa de Janice Radway acerca de uma comunidade de leitoras de novelas românticas (*Reading the Romance*), o trabalho de Eve Kosofsky Sedgwick relativo à representação da amizade/rivalidade masculinas em livros clássicos (*Between Men*) e as reflexões de Judith Butler a respeito de gênero/sexualidade e performance (*Problemas de Gênero*).

Recorremos, ainda, às obras de Henry Jenkins, Kristina Busse e Karen Hellekson, três profissionais que pesquisam, há décadas, a comunidade de fãs e a produção de *fan fiction*. Além disso, lançamos mão de ensaios, editoriais e trabalhos acadêmicos dedicados ao exame crítico dessas ficções, a maioria dos quais é publicada na internet e pode ser encontrada nas comunidades de *live journal Critical Mass*, *Metablog* e *Metafandom*. Essa matriz teórica torna possível a teorização consistente sobre o projeto textual/narrativo dos fãs, projeto este que, ao reordenar e restaurar o mundo televisivo por via da escrita, desdobra a referencialidade.

Capítulo 1

Os Sentidos do Romance: Rumo a uma Poética

Imagino pois uma espécie de utopia, em que os textos escritos com gozo poderiam circular fora de qualquer instância mercantil... Esses textos circulariam portanto em pequenos grupos, entre amizades, [...] e por conseguinte seria verdadeiramente a circulação do desejo de escrever e do gozo de ler, que formaria bola de neve, e se encadearia fora de qualquer instância, sem se juntar ao divórcio entre a leitura e a escrita.

Roland Barthes, “Para/Ou Onde Vai a Literatura”

O Texto Cultuado do Fã

Num domingo qualquer, um fã anônimo de *Battlestar Galactica* senta-se à frente do seu computador. Acessa a internet e, num espaço de dois, três cliques, adentra um fórum de discussão, dirigindo-se àquela parte do *website* onde vários membros da comunidade já se manifestam, de maneira acalorada, sobre o programa que acaba de ser veiculado. Parte dos espectadores limita-se a digitar *Wow* ou *Damn* ou *Frak*, expressões típicas de surpresa e entusiasmo. Alguns, mais prolixos, traduzem sua aprovação em linhas e linhas de texto, em análise de aspecto da trama, em observação a respeito da interação entre personagens. Outros, insatisfeitos com as reviravoltas retratadas no episódio, escrevem sobre seu temor ao efeito das mudanças, sobre o impacto das mesmas na mitologia do seriado. Enquanto isso, aqueles que se decepcionaram profundamente criticam os criadores e declaram-se traídos, ameaçando romper com a *fandom* da qual fazem parte.

A rotina se repete na terça-feira, com os fãs do drama *House*. Após a exibição semanal, eles discutem o que se levou ao ar, oferecem interpretações variadas, comunicam-se sem cessar. Seja para elogiar o trabalho dos roteiristas ou o desempenho do elenco, seja para apontar erros quanto à resolução do caso médico, seja para brincar de antecipar o que está por vir, eles se sentem compelidos a retornar ao programa, a esmiuçá-lo à exaustão e a desfiá-lo.

A quinta-feira, por sua vez, pertence a *Supernatural*. Numa comunidade que é, na maior parte, arrebatamento, quem assiste à série reage geralmente de modo devotado. Tão logo um episódio termina, o fã não hesita em registrar sua opinião, não só no que concerne ao mistério sobrenatural/lenda urbana apresentado como também (e principalmente) em relação ao relacionamento intenso dos dois irmãos protagonistas. Se o enredo prima pela seriedade, com foco no cotidiano de perigos e sacrifícios da dupla, muitos comovem-se. Se a ação tem por base o humor, esse mesmo público diverte-se com as alterações corriqueiras e com o absurdo que invade, de quando em quando, a vida dos Winchester. Num caso e noutro, Sam e Dean constituem o grande atrativo, com os entusiastas avaliando o programa de acordo com a quantidade e a qualidade das cenas sobre o vínculo fraternal.

Tudo isso, todo esse entusiasmo e investimento aparentemente exagerados correspondem, para o espanto de terceiros, à resposta da *fandom* apenas no que ela tem de imediato. Às discussões mencionadas - restritas aqui aos *websites* e fóruns, mas presentes também em diários pessoais e comunidades de interesse do *live journal* - seguem inevitavelmente outras maneiras de se engajar com o texto televisivo, outras práticas de leitura e escrita cujo ponto de referência é o seriado cultuado. Dentre essas,

destacam-se o desenvolvimento de ensaios (meta) sobre seriado ou *fandom* específicos, a produção de *vids* (vídeos) e a criação de *fan fiction*.

Cumpra notar que esses ensaios, *vids* e *fan fictions*, muitos dos quais problematizam aquelas reações imediatas, engendram, por sua vez, novas discussões, subseqüentes e concomitantes às primeiras e que estes debates, independente de sua data de origem, continuam a perder de vista, configurando contexto e pré-texto para o assistir ao programa, para o analisá-lo como fã, para o desdobrá-lo em artefato cultural/*fannish*. Ser um fã típico, portanto, implica perder-se em meio à rede intertextual que é a internet, implica fazer das comunidades *online* um lar virtual e aí refugiar-se por parcela de seu tempo.

Este é o fã que nos interessa. Enamorado (dos personagens, da mitologia, do universo ficcional), ele cria sentido em toda parte, vive num universo de signos. Todo contato seu com a série e com aquilo que ela inspira levanta a questão da resposta. Para ele, sujeito apaixonado, nada que envolve o amado é desprovido de sentido: tudo é recebido como signo que deve ser interpretado. Um detalhe trivial, um enquadramento de câmera que passa despercebido, um ator que hesita na fala ou no gesto, até mesmo a disposição de objetos em cena atraem para si a linguagem do fã, que analisa atentamente, que inventa ficções, que se enreda na *fandom* e desenreda o texto.

Esse significar contínuo traduz-se numa multiplicidade de desdobramentos, numa diversidade de *fan fictions*. Dependendo da categoria a qual pertençam, elas podem equivaler a interações que ecoam momentos passados, veiculados antes, uma extensão bastante fiel do cânone. Podem, igualmente, propor interpretação

controversa de fatos e pessoas ou traçar desvio de caráter transgressor no que tange à representação de gênero ou de sexualidade. E podem, ainda, transitar entre os dois extremos e investir a fonte de um sentido em parte canônico, em parte subversivo.

Tal prática interpretativa tende a confundir, quando não a perturbar, quem não é membro da *fandom*. Isso, associado à paixão característica, ao ardor com que o fã percebe o objeto de afeto e tudo mais que dele deriva, deve causar desconforto considerável. Para aqueles que “estão de fora”, proceder assim, devotar-se assim, tem algo de patético, de estranho. O espectador de televisão, todavia, não se constrange. Entusiasta, intérprete, obsessivo, ele segue adiante: viola direito de propriedade intelectual, desenreda o texto cultuado, recusa-se a fixar o sentido. Não se detém, nem quando o acusam de práticas antitéticas ao que se convencionou chamar bom senso e bom gosto.

Neste instante, uma observação faz-se necessária. Henry Jenkins (1992, p. 50-54), em seu livro seminal, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, afirma que aqueles que se escandalizam e se ofendem face à publicação de *fan fiction* agem dessa maneira, antes de tudo, por preconceito relativo à cultura popular e ao entretenimento de massa, principalmente a televisão. A TV, acreditam, anestesia, aliena, emburrece. Sua programação carece de valor. Desse ponto de vista, a produção e o produto *fannish* são sempre um desperdício de tempo, de esforço, de criatividade, bem como um sinal de imaturidade e inadequação.

Seriam essas práticas (atenção cuidadosa, leitura minuciosa, discussão intensa, decifração de textos em língua estrangeira ou arcaica) consideradas extremadas caso fossem aplicadas a Shakespeare em vez de a *Star Trek*, a ópera italiana em vez da animação japonesa, ou a Balzac em vez de *Beauty and the Beast*? Afinal, em outras épocas e lugares, Shakespeare, ópera e Balzac não eram arte de elite e sim artefatos

culturais populares - sua apreciação não era exclusiva de críticos profissionais, autorizados a proclamá-la, e sim do apreço do público leigo. (JENKINS, 1992, p. 53)¹⁰

Trata-se de uma defesa do fã e de suas atividades características, senão da série televisiva. Assisti-la e lê-la escrevendo, assisti-la e desdobrá-la, é atividade legítima na esfera *fannish* e, enquanto tal, não se presta à ridicularização ou à demonização. Os autores de *fan fiction*, que escreveram as narrativas que compõem nosso *corpus*, compartilham, certamente, dessa nossa opinião. Leitores ávidos e escritores prolíficos, fãs de TV e de outros fãs, eles assim se manifestaram, assim declararam sua filiação à *fandom* em inúmeras ocasiões, por meio do que publicaram e publicam em seus *live journals*, por meio do que colocam em circulação¹¹. Conferir sentido a um show, propor outros novos sentidos revela-se, segundo os membros desse grupo, reflexo (quase) involuntário, acostumados que estão com o participar de comunidade interpretativa, com o jogar com o texto e com o jogar-se nele.

Finalmente, quando esse tipo de espectador interage com um show que cultua, ele converte tudo - o próprio show, o que se encontra à volta deste, sua experiência vivida - em emaranhado textual, em rede de signos. Em *fan fiction*. Esta é então pré-texto, contexto, intertexto. Leitura tornada escrita/texto em meio a uma comunidade que é, da mesma forma, toda palavras, toda enunciações, toda discursos.

10 Would these same practices (close attention, careful reading, intense discussion, even the decipherment of texts in foreign or archaic languages) be read as extreme if they were applied to Shakespeare instead of *Star Trek*, Italian opera instead of Japanese animation, or Balzac instead of *Beauty and the Beast*? In other times and places, Shakespeare, opera and Balzac, after all, have been part of popular rather than elite culture and were appreciated by a mass audience rather than institutionally sanctioned and professionally trained critics.

11 Para efeito de ilustração, fazem-se as seguintes referências: Victoria P. (musesfool), além de escrever diversos ensaios meta sobre o processo de produção de *fan fiction* (“What makes this story different from all other stories?”, “I follow where the story takes me.”), publica lista mensal de recomendações, onde elenca aquelas histórias que considera dignas de nota. Pen (bantha_fodder) e Eso (esorlehtar), igualmente, fazem recomendações periódicas em seus *live journals*. Por fim, Eos (ducks_in_a_row) se diverte produzindo textos em que discute os episódios de *House* à medida em que são exibidos.

E tal entendimento, de que a ficção de fã é um tecido que desfia linhas de sentido, há de resultar na necessidade de aludirmos a uma teoria cujo foco é o texto e sua disseminação, para além do espectador enamorado que escreve à medida que lê.

O Texto Desdobrável de Barthes

Roland Barthes, no item sobre “Texto, teoria do”, escrito para a *Encyclopaedia Universalis*, discorre a respeito do texto e do leitor, bem como nos diz acerca dos processos de leitura e de escrita, nos quais tal leitor com freqüência se enreda. Ele o faz, como sempre o fez, movido por uma sensibilidade particular, por uma inquietude criativa, por uma irreverência em relação à tradição. Nesse, que é um trabalho de encomenda, um verbete numa enciclopédia, o caráter barthesiano da empreitada mostra-se evidente em sua argumentação, em seu estilo e, principalmente, em seu impulso para problematizar um termo que se deveria elucidar.

Para tanto, o crítico francês inicia com uma reflexão que nada tem de polêmica, quando explica que o texto é “a superfície fenomênica da obra literária”: escrito depositário da origem, da intenção e do sentido, ele é um objeto computável, que se pode ver e tocar; um tecido de palavras, aí inscritas e dispostas de maneira não arbitrária, a fim de atribuir um sentido estável (2004f, p. 261). É, ainda, a página onde o autor deita seu traço - um documento, um registro gráfico que garante a permanência da inscrição, que assegura a legalidade da letra e que salvaguarda “contra o tempo, contra o esquecimento e contra os ardis da fala” (2004f, p. 262). Nessa concepção (clássica, institucional, corrente) do termo, a mensagem escrita constitui

assim uma unidade fechada, instrumento de vigilância e controle a serviço da obra/linguagem, cujo desdobramento em explosão de sentido cabe-lhe tradicionalmente evitar.

Como de hábito, há um voltar-se aqui para o clássico e o tradicional, para o já lido e o já escrito, antes que se prossiga e se tente minar, escavar e perturbar esse conceito de texto, sobre o qual um discurso prévio se constrói e se afirma. Ao texto como algo que existe para fechar a obra, para amarrá-la a um significado fixo, Barthes contrapõe então um texto ilimitado, infinito, indomável. Diferente daquele texto primeiro, esse texto de Barthes “não se deseja verdade última, nem se quer solidificar no espaço temporal, como a verdade” (KADOTA, 1999, p. 48). A lógica que ele invoca é outra: em vez do texto-produto, um texto concebido como produção; em vez do texto que comunica, reproduz e/ou exprime uma realidade extra-textual, um texto que joga com o significante; em vez do texto monológico, um texto plural.

Esse plural de que Barthes fala é remanescente da polissemia, porém desponta como uma categoria menos restrita. Desse modo, um texto plural tem vários sentidos, todos presumivelmente possíveis. Nele, no entanto, ao contrário do texto polissêmico clássico, esses sentidos multiplicam-se sem fim, dispersam-se numa cadeia de associações interminável. Tal se dá porque, na acepção barthesiana, o texto (que é sempre plural) corresponde a um “jogo móvel de significantes” (2004f, p. 273). Percebe-se a consequência: cada significante, seja ele uma palavra, uma frase, um parágrafo, um capítulo, está em relação com outro significante. E, cada vez que esses significantes se roçam, se chocam e se estilhaçam, conduzem a outras tramas significativas, e estas a outras, e assim por diante, numa combinatória de linguagens

que “pratica o recuo infinito do significado”, que elude com sucesso qualquer esforço interpretativo de descoberta/recuperação de um sentido último (2004c, p. 69).

A qualidade infinita do significante não deve ser confundida com alguma idéia de inefabilidade (de significado inominável, incompreensível). O perder de vista, o atravessar o texto de fora a fora remete, isto sim, à idéia de dispersão, de rearticulação, de desdobramento: a geração do significante perpétuo decorre de um trabalho de associação, de rearranjo, de variação. O texto “associa”, “rearranja”, “varia”; mesmo escrito (fixado), ele dispersa, rearticula, desdobra. Mas desdobra o quê? Códigos e discursos antecedentes ou contemporâneos; fragmentos de linguagens; retalhos de outros textos. Daí as declarações peremptórias: “todo texto é um intertexto”; “todo texto é um tecido novo de citações passadas” (2004f, p. 275-276). O campo do texto é o domínio da intertextualidade, na medida em que esta se refere à relação necessária entre qualquer texto e todos os demais textos “que existiram ou existem em torno [dele] e finalmente nele” (2004f, p. 275).

O intertextual em que é tomado o texto barthesiano equivale, cumpre notar, não a influências ou fontes específicas, mas a uma espécie de “coreografia sígnica”: combinações e inversões de fórmulas anônimas, sobreposição e entrecruzamento de citações inconscientes, deslocamentos de trechos de texto cuja origem raramente se identifica. A linguagem que vem para o texto, que o alcança e com ele/nele “dança”, assim o faz por meio de um processo de disseminação, de “desbordamento”, em oposição àquele caminho clássico “de uma filiação detectável, de uma imitação voluntária” (2004f, p. 276). É esse caráter disseminador da prática intertextual, ao lado do jogo (combinatório) com o significante, que termina por conferir ao texto o *status*

de produtividade.

Desencadeia-se tal produtividade textual; opera-se a redistribuição de signos no espaço cênico da página (ou da tela, ou do mundo); o texto explode, dissemina. Desdobra-se. É um desdobramento. Logo, esse texto, sobre o qual o crítico se debruça, só se faz conhecer de maneira plena - na sua pluralidade e intertextualidade típicas - quando se torna, ele mesmo, um outro texto. Ele só significa sem deter o sentido, quando reúne seus fragmentos constitutivos numa outra combinação, que se apóia freqüentemente no descontínuo e na diferença. A prática textual, tal qual Barthes a descreve, é um processo em que “os signos irrompem do inesperado, resgatando elementos insuspeitos e produzindo um excesso de significações”, no qual ocorre um “distanciamento das relações sígnicas costumeiras com um espaço de significação já delimitado” (KADOTA, 1999, p. 51-52).

A teoria barthesiana não deixa dúvidas quanto à tendência à ruptura com todo discurso que reforça o consenso de grupo, os mitos da cultura, a ideologia vigente, a doxa enfim. Esse é seu objetivo: a não sujeição à palavra de ordem, a fuga do estereótipo. No espírito da revista *Tel Quel*, Barthes retoma as reflexões acerca do dialogismo e da intertextualidade, desenvolvidas por M. M. Bakhtin e Julia Kristeva respectivamente, e se insurge então contra o oficial e o monológico, enquanto trata de propor alternativas. Dentre suas muitas contribuições para o projeto pós-estruturalista, destacamos a discussão de questões relativas à autoria e à escrita, bem como (e especialmente) a ênfase que dá à figura do leitor, no seu papel de escritor/“desdobrador” de um texto que é plural, intertextual e produtivo (ALLEN, 2000, p. 70-76).

Da Leitura Barthesiana à Leitura *Fannish*

Em um ensaio repetidamente citado, Roland Barthes desafia novamente os críticos de persuasão clássica e reitera que, uma vez que se substitui o texto destes pelo seu, qualquer pretensão de conferir à obra um sentido unívoco e de associar tal sentido à intenção do autor tornam-se tarefa inviável, inútil até. Nessa perspectiva, na qual um texto é capturado em um sistema de relações com outros textos, o autor não figura mais como pai e proprietário da obra (2004a, p. 57-64). Ele não lhe dá à luz: não gera rebento (produto finito) que provém de uma inspiração genial sua ou de uma idéia inédita. Ele tampouco controla sua recepção junto ao público: não constrange os leitores (ou espectadores) a uma única e verdadeira interpretação.

Não poderia fazê-lo, mesmo que o quisesse. Inserido que está na linguagem, esse autor cria a partir do desarranjo/rearranjo de fragmentos textuais preexistentes, através do jogo com o significante, que é um numa cadeia. Vale-se do já lido e do já escrito, e traduz esse *déjà* em “um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura”; converte-o em “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original” (2004a, p. 62). Logo, a autoria é aqui uma função que depende, para o seu sucesso, da presença e participação de um sujeito de múltiplos talentos: um sujeito capaz de produzir uma escrita, decerto, mas de produzi-la dentro de uma rede de intertextos; capaz de escrever em meio a leituras e releituras diversas, enquanto as transforma, por meio de tal escrita, em uma outra possível leitura. Escrever um texto, independente do gênero ao qual esse irá pertencer, supõe portanto que se deve aderir, de alguma maneira, à prática da leitura.

Que o próprio autor/escritor seja um leitor de textos.

Esse leitor de Barthes, vale notar, não se confunde com o daquela concepção clássica: uma figura passiva, que se projeta no texto e acompanha a resolução do mistério; que decodifica o código e descobre, sob o texto, um sentido definitivo, teológico, que o Autor-Deus lhe conferiu. Ele não é mero consumidor. Não se limita a receber a mensagem real que o Autor põe no texto, a repeti-la de modo exato e afirmar as regras de uma leitura eterna - que o teórico francês denomina “leitura morta” (2004e, p. 170-173). Ao contrário. O leitor, de acordo com os parâmetros barthesianos, entra no jogo dos significantes e joga com eles, relacionando-os e combinando-os numa metonímia generalizada; ele se debate com o significado e desconstrói-reconstrói sentidos. Seguindo uma lógica lúdica, feita de associações e regulações, esse leitor age, reivindica para si o lugar da inventividade, gera outras interpretações. Dispersa, dissemina. Produz o texto que (re)lê.

A leitura é assim uma atividade produtiva, tanto quanto a escrita. Como esta, faz o sujeito trabalhar ao apelo dos signos, transmuta-se e realiza-se em textualidade, além de colocar em movimento uma experiência estética que será, ela própria, um ponto de partida para um outro novo desdobramento. Ler, força afirmativa que é, pressuposto de criação e instauradora de possibilidades e desvios, equipara-se, nas circunstâncias, ao ato de escrever, ao processo de escrita. Ao se ler, escreve-se. Ao mesmo tempo, o leitor que o autor é manifesta-se na escrita. A prática da qual resulta um texto aparece então como uma entidade de caráter duplo, ambíguo: fundadas nos interstícios da linguagem, a leitura e a escrita se interdependem, se interpenetram, se constituem mutuamente. Há na leitura a escrita, e nesta a outra, com

o sujeito textual ocupando um entrelugar, de onde desempenha os dois papéis de autor/escritor e leitor, de onde “escreve a leitura” e/ou “lê escrevendo” (2004d, p. 26-29).

Nisso consiste a prática textual por excelência. Foco de inúmeros ensaios e estudos, Barthes aí se detém em diferentes momentos de sua carreira, com destaque nosso para a publicação, em 1970, da obra de título *S/Z*. Em *S/Z*, Barthes, leitor de *Sarrasine*, empreende uma leitura pessoal e atenta desse texto de Balzac, analisando-o e discutindo-o linha por linha, num comprometimento apaixonado.

Para dar conta de tal projeto, ele procede a um corte arbitrário do texto tutor, “estrelando-o”, interrompendo-lhe a seqüência, dividindo-o em centenas de fragmentos (blocos de significação/unidades de leitura), ou “lexias”. Cada lexia, por sua vez, corresponde a uma entrada sua na malha do texto; é uma intervenção/recorte que, no decorrer da leitura barthesiana (e em vista desta), acaba por conduzir a outras redes significativas (1992, p. 45-50). Ao penetrar no texto por essas diversas entradas, sem que nenhuma tenha primazia, Barthes se envolve num trabalho minucioso, mas nunca exaustivo, de fazer explodir sentidos. Ele se recusa a parar o jogo dos códigos, agrupando-os em blocos que remetem, cada um, a outros grupos de significantes, e estes a outros. Ademais, ele não acena, em momento algum, com a possibilidade de uma interpretação definitiva, que resolve as ambivalências e as contradições do texto e o estabiliza (1992, p. 37-45).

A leitura/análise/escrita que Barthes desenvolve, pois, “não é aquilo que marca a individualidade de [*Sarrasine*], aquilo que o nomeia, [que] o assina, [que] o rubrica, [que] o termina” (1992, p. 37). Trata-se, antes, de uma leitura que está

permanentemente em devir, que permite ao leitor-escritor que este, à medida que desdobra o texto em seus constituintes, explore também o seu indomável caráter evasivo, a forma como o mesmo excede os códigos em que parece se basear. Interessado nessa diferença/suplemento de sentido que o texto exhibe com relação a si mesmo (e que parece eclodir toda vez que ele o quebra), Barthes visa não a descobri-lhe um significado último, verdadeiro, a fazer cessar a cadeia dos sistemas, mas a analisar *Sarrasine* de acordo com sua pluralidade e intertextualidade, como uma produção que comporta, em grau variado, instâncias de jogo e de intertexto.

É isto que Barthes busca descrever: “os modos por que os signos se intercambiam, se alteram, se permitem ver em metamorfose” (SANTOS, 1999, p. 161). É essa travessia – do leitor que percorre o livro francês, que nele envereda para aí se perder – que ele busca registrar, na dinâmica de seu traçado e na liberdade de sua tessitura. As interrupções, os avanços, os recuos, os desvios, ele os considera todos. Todos compõem o seu mapa de (re)leitura; todos demarcam o espaço de texto por meio do qual ele explora os procedimentos de significação de *Sarrasine*.

A travessia, bem como o mapa a que nos referimos, têm contudo um caráter de arbitrariedade, tanto quanto aqueles cortes dos quais esses (a travessia e o mapa) são a manifestação física. Quando Barthes intervém e desencadeia o desdobramento, quando lê Balzac na escrita de *S/Z*, ele promove uma leitura que é só dele, inteiramente pessoal, sem pretensão de fechar *Sarrasine* ou de inaugurar uma lei interpretativa. O que ele oferece a nós, leitores de *S/Z*, é “esse texto que ele escreve em si mesmo, na sua cabeça, quando lê”; um texto mental seu, concretizado num outro texto (2004d, p. 26-29). É a escrita da sua leitura do texto balzaquiano, tão válida

quanto qualquer outra, e uma origem possível para uma infinidade de novas leituras, de novos textos, de novos desdobramentos.

Esse leitor que Barthes é, um sujeito que lê *Sarrasine* (re)escrevendo-o, se assemelha muito, na nossa contemporaneidade, aos fãs devotados dos seriados televisivos. Na ausência de Barthes, esses fãs devem estar entre os praticantes mais engajados e produtivos da escrita da leitura, uma prática textual da qual *S/Z*, como demonstramos, é um exemplo ilustrativo.

Tal qual Barthes antes deles, os fãs atuais se situam diante de um texto de sua escolha e o submetem a uma análise intensa, fascinada e por vezes fascinante. Tal qual Barthes, eles cortam o texto desejado e, de cada corte, dão partida ao outro texto, jogam com os significantes, multiplicam sentidos. Movidos por um misto de encanto e frustração, associado a um furor criativo bastante característico, eles discutem, de maneira entusiasmada, caracterização e mitologia; eles produzem ficção *fannish* que corrobora ou contesta determinada interpretação/discussão; eles usam dessas narrativas como plataforma para a retomada de um debate, num circular e disseminar de sentidos que parece não ter fim. Usuários da internet, navegantes virtuais, participantes em diversas *fandoms*, os fãs transformam cada reação sua em texto, escrevem cada leitura que fazem, seja através da publicação de uma opinião informal, da escrita de um ensaio meta, ou da produção de uma *fan fiction*.

Uma consulta às *newsletters* mais acessadas pelas comunidades de *Battlestar Galactica* (*Battlestar Galactica News*), *House* (*House Noticeboard*) e *Supernatural* (*Supernatural Newsletter*), espécies de arquivos centrais nos quais se listam as discussões e publicações relevantes nas três *fandoms*, oferece tal evidência. Após a exibição, em 25 de março de

2007, do episódio “Crossroads Part II”, a *newsletter* de *Battlestar Galactica* elenca quase cinco dezenas de *links*, todos acerca das respostas dos fãs a esse capítulo que finaliza a terceira temporada. Além disso, a *newsletter* elenca as *fan fictions* recém-publicadas, que tentam dar conta, conforme suas sinopses indicam, do progresso da trama e das mudanças repentinas. Na *newsletter House Noticeboard*, a situação figura similar: assim que um episódio inédito é veiculado, o fã responsável enumera os muitos acessos. Esses acessos/*links*, relativos a todo tipo de produção *fannish*, mobilizam códigos variados, que costumam perfilar-se a perder de vista.

A *newsletter* de *Supernatural* remete à malha textual ainda mais intrincada. Esse arquivo, cujo primeiro número data de 17 de fevereiro de 2006, ultrapassa, em junho do ano seguinte, 480 edições. Referência para uma das *fandoms* mais entusiasmadas da atualidade, ele traz, geralmente, entradas que dizem respeito não só a episódios determinados e a *fan fictions* em circulação, como também a debates (alguns recorrentes) em torno das leituras específicas que a escrita *fannish* tende a disseminar. Numa comunidade em que a parceria romântica/sexual que mais se lê/escreve alude a um relacionamento incestuoso entre dois irmãos, debate-se o incesto e sua representação, debate-se o impulso do fã de relativizar/normalizar a transgressão e a ética/moralidade dessas ficções, com a *fan fiction* aparecendo de modo freqüente como essa intervenção criativa que conduz a uma outra disseminação.

Da *fan fiction* passa-se assim à discussão da mesma; e, às vezes, passa-se dessa para a produção de uma nova ficção *fannish*. Aqui, a referência primeira e o texto de partida correspondem não a um seriado de TV específico (apesar de o citarem), mas àquela possibilidade, anteriormente mencionada, de interpretação. Uma dentre

várias, essa interpretação busca seus leitores, circula na comunidade, engendra novas leituras; opera, entre os fãs, tal qual o conteúdo veiculado, é origem e potência de criação. Excepcionalmente, ela inflama de tal maneira os fãs, torna-se tamanho sucesso de público que termina por adquirir, junto a eles, um *status* similar ao do cânone. Nesses casos, atribui-se às impressões aí inscritas um caráter de autenticidade fundado na recepção: o personagem que se desdobra, a mitologia que se retoma são o personagem e a mitologia da *fan fiction*, em detrimento das representações presentes na série. O texto que se lê escrevendo é o texto *fannish*, fruto da leitura prévia de um fã.

Nesse cenário de interação e colaboração mútua entre quem escreve a leitura e quem lê tal escrita, o que antes é um centro claramente definido começa a se dividir, a se tornar difuso. O fã que cria vale-se da troca e da reutilização de idéias, do que foi contado e posto em circulação. Criar é já reunir “todos os traços de que é constituído o escrito” (BARTHES, 2004a, p. 64). Narrar é já trazer de volta à vida, renomear, resignificar. O centro dá lugar aos nós de uma rede. E essa imagem simbólica da rede expressa, talvez de forma utópica, a multiplicidade e a diversidade de leituras possíveis, sempre ao alcance daqueles que participam (ou participaram) de uma *fandom*.

A Escrita da Leitura e a Produção de Sentidos

O ato de escrever a leitura, comum a Barthes (leitor de *Sarrasine*) e aos fãs (espectadores de TV), inscreve o sujeito que atua “no intercurso infinito dos códigos” (BARTHES, 2004f, p. 289). Porque ele joga com a linguagem, ele está na linguagem.

Porque ele transita nesse entrelugar de produção/enunciação/simbolização, ele faz proliferar o texto, desenreda-o em fios de sentido, o refaz. Desse desdobramento, ele não escapa, e não quer escapar. Enquanto participar da *fandom*, ele há de produzir, amontoar linguagens; ele há de se deixar atravessar por elas e nelas se perder. Enquanto ele for fã, ele há de ler, sempre, desejando o texto cultuado, desejando escrevê-lo e de fato escrevendo-o (BARTHES, 2004b, p. 36-40). Aí reside, é nossa estimativa, a particularidade da leitura *fannish*: nesse desejo da/pela escrita, principalmente a escrita de ficção (*fan fiction*).

O fã, então, é aquele espectador que deseja, que cria algo na expectativa de disto dar conta, a despeito de estar ciente de que qualquer solução revelar-se-á, com certa regularidade, um tanto precária e provisória. Movido por sensação/sentimento que o excita e o atormenta, ele é impelido à (cri)ação repetidas vezes, já que cada leitura pode relacionar-se a um tipo diferente de desejo. A *fan fiction*, trabalho de produção que é, promove aqui um desmascarar da qualidade múltipla desse desejo e oferece, no que o traduz em texto, uma variedade de traduções possíveis. Tal multiplicidade implica a seguinte máxima: haverá tantas leituras, tantas traduções quantos forem os sujeitos desejantes, quantas forem as suas vontades. Logo, escreve-se para satisfazer desde um simples anseio por mais histórias ao estilo do seriado, até um anseio singular por histórias de natureza transgressora e revisionista. A maior parte da produção *fannish* contemporânea, todavia, procura combinar os dois impulsos (conservador e transgressor), com o fã “corrigindo” aquilo que ele considera problemático enquanto preserva os aspectos do texto que mais o encantam e o instigam.

Ao penetrar no texto televisivo, ao cortar-lhe a palavra e reagrupar-lhe os significantes conforme um certo desejo, o fã instaura, dessa maneira, um espaço textual de equilíbrio delicado: um espaço onde a expressão de desagrado não significa a rejeição do texto criticado. Indica, isto sim, a intensidade da devoção do fã; sinaliza a sua crença inabalável na pluralidade e intertextualidade (finitas que sejam) desse texto, bem como uma confiança na sua própria capacidade de articular, por meio da escrita da leitura, os mais variados sentidos, tendo em vista o que é veiculado. Segue que, na escrita de *fan fiction*, até naqueles casos de extrema insatisfação, não se ignora a realidade material do seriado cultuado. Este existe e vigora, como inspiração e lembrança, como estrutura que se abre, como traço do qual a leitura *fannish* é o desdobramento.

A teoria do texto que Barthes formula nos é, aqui também, de muito valor. Pois Barthes postula reiteradamente que “as associações geradas [pelos significantes] do texto nunca são, o que quer que se faça, anárquicas” (2004d, p. 28). A prática textual tem sempre um texto por referência; ela sempre ocorre dentro de um sistema sógnico, composto de códigos, de citações, de inúmeros fragmentos discursivos. Seu domínio é o da cultura, da linguagem, nunca o da natureza. A disseminação de sentidos, que é a condição primeira e o resultado ideal dessa leitura barthesiana, só se dá na presença de uma cadeia significativa, em relação à qual o sujeito que propõe tal leitura se posiciona (2004b, p. 30-33). O leitor-escritor joga-se nesta cadeia (mesmo que múltipla, aberta), joga com os elementos que a constituem. Deste jogo, eclode uma diferença, um suplemento de sentido. Subversivo ou não, esse sentido afirmará sua qualidade suplementar e diferencial em contraponto, justamente, àquela cadeia da

qual ele decorre. É no texto que se busca a sua diferença, o para-além do texto. É nele que se entrevê a “fulguração imprevisível dos infinitos de linguagem” (2004f, p. 279).

A *fan fiction*, igualmente, produz-se como um suplemento. Independente do tipo de (des)arranjo que ela imprime ao texto, essa “leitura desejanter” a ele se reporta, em homenagem, em brincadeira ou em crítica. Esteja o fã resgatando um personagem marginalizado; esteja ele narrando o romance de um casal cujo envolvimento confunde as expectativas de quem assiste à série; esteja ele questionando a orientação sexual de rostos familiares; esteja ele desenvolvendo enredos alternativos, o exercício de sua capacidade interpretativa, de sua liberdade de imaginação se dará segundo uma lógica narrativa que nos retorna a nós, fãs de TV e leitores de *fan fiction*, a este programa que a escrita desdobra.

Afinal, o fã deseja escrever a leitura/ler a escrita do texto cultuado porque vislumbra nesse texto, em consonância com a *fandom*, algo de intrigante, de memorável. É necessário, portanto, que “a leitura não extravas[e] da estrutura”, que ambas estejam imbricadas (2004b, p. 33). No caso de tal evento, com a estrutura e a leitura a existirem em universos distintos, instaura-se uma disjunção que não remete a nada: o mundo e os personagens até então familiares convertem-se em elementos totalmente estranhos, irreconhecíveis, alienantes. E o desdobramento, antes repositório de potencial explorado, torna-se vazio de sentido. Fracassa enquanto *fan fiction*.

A narrativa *fannish*, nas instâncias em que repercute entre a comunidade, é um jogo que consiste no retorno do diferente, um texto cuja urdidura se realiza pela

permanência e pela pluralidade dos significantes, pela simultaneidade do mesmo e do outro, pelo desligamento e cruzamento de sucessivas citações e fragmentos, que encerram em si, elas próprias, novos campos de significação. Deslocando, desestabilizando e disseminando o seriado amado/desejado, a *fan fiction* é restituída à linguagem “em produção, em promessa, em desejo de produção”; ela é devolvida naquilo que ela permite potencializar como trabalho, “cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito” (BARTHES, 2004b, p. 40). *Fan fiction*, está claro, existe em movimento, em estado de perpétuo progresso. É criação perene e inacabada, com seu autor (leitor-escritor) a desdobrar-lhe os horizontes significativos, seus e do texto cultuado, num sem cessar característico, abrindo-os a outros textos, promovendo a interpenetração dos discursos, desfazendo a separação entre leitura e escrita.

Ler a TV, Escrever o(s) Romance(s)

As escolhas que o fã faz assim que adentra a *fandom*, a maneira como ele opta por interagir com o programa de TV que aí se desdobra e com os demais membros da comunidade, tudo isso informa o processo de produção de textos *fannish*. Não importa de que modo eles se materializem (um ensaio meta, uma *fan fiction* ou um *vid*), esses textos são ecos do trânsito do fã entre a leitura e a escrita, de seu compromisso com o desarranjo/rearranjo de significantes e a conseqüente multiplicação de sentidos, de sua sensibilidade desejanter, de seu olhar distinto.

É na *fan fiction*, porém, mais do que no ensaio meta ou no *vid*, que se

consegue identificar, de modo preciso e claro, os vestígios remanescentes de conversa sobre mitologia (in)consistente, de testemunho sobre personagem favorito ou execrado, de entusiasmo face à presença de subtexto, de comentário sobre caracterização plausível, de irritação ou desconforto por causa de interpretação específica. *Fan fiction* não é só leitura feita concreta - ela é também narrativa que presentifica a tensão entre produtor e espectador, o impasse entre facções *fannish*, a preferência por determinado autor ou tipo de história, a reação à publicação e circulação de um desdobramento.

Nela, tal qual num prisma ou num caleidoscópio, tudo isso está retratado; tudo aí retorna, em estilhaços e fragmentos, em significantes e significações, que o fã ordena numa outra nova combinatória. A diferença e a inovação, contudo, não constituem garantia de subversão da ordem atual. A *fan fiction*, por seu esforço em simular a fala e o gestual dos personagens, por seu interesse em desenvolver a narrativa, principalmente por seu caráter de leitura pessoal, tende, muitas vezes, para uma variação que, apesar de oferecer alternativas, não abala a ideologia vigente que rege as relações em sociedade. Aqui, muda-se um aspecto da trama, muda-se um detalhe relativo à caracterização, mas mantém-se e preserva-se uma postura secularmente assumida, com o fã promovendo uma disseminação que se pode revelar, inclusive, de natureza reacionária, mais conservadora e moralista do que o conteúdo que se veiculou e que se continua a veicular.

Tal conservadorismo, típico de uma parcela da produção na *fandom*, faz-se conhecer nos gêneros ficcionais mais variados. Ele é mais prevalente, entretanto,

naquelas narrativas cujo foco é um relacionamento estreito, íntimo (ou uma rivalidade intensa) entre dois personagens, sejam eles homem ou mulher, amigos/rivais ou amantes. Quando um herói e uma heroína encenam uma dinâmica, na *fan fiction* e na *fan fiction* apenas, baseada na suposta normalidade do mito (relativo ao relacionamento homem-mulher) e no caráter insidioso do estereótipo (relativo aos papéis que cada um deve desempenhar), estamos no domínio do institucional e do hegemônico, que imobiliza e cerceia o sujeito, que o condena à repetição automática, acrítica, de um comportamento convencional, de um discurso estagnado. O relato de amizade/romance, porque afirma esquema binário (macho/fêmea, masculinidade/feminilidade) e traz representação de gênero que acentua desigualdades, atua, nessa instância, como um instrumento de vigilância e controle, mais um dentre muitos mecanismos reguladores, aos quais o poder recorre para ditar normas, para definir os padrões de respeitabilidade/promiscuidade, para delimitar os saberes e as práticas pertinentes, adequados ou infames.

Esse impulso assimilacionista e normativo é ainda elemento de destaque em uma certa categoria de narrativa *slash*. Nesse tipo de *fan fiction*, a lógica que alicerça o enredo e a caracterização é a seguinte: *we are not gay, we just love each other*¹². Os personagens (dois homens que aqui se apaixonam), cientes do estigma que recai sobre quem não se adequa à norma, optam pela prática do sexo homossexual, enquanto continuam a assinalar, por meio de ação ou omissão, o caráter desviante, a anormalidade ou a inferioridade do homossexual e do bissexual. Eles se envolvem em

12 O terceiro capítulo desta tese, que versa sobre a produção de *fan fiction* dos fãs de *House*, trará uma investigação mais detalhada a respeito desse subgênero distinto, desde uma análise das suas características definidoras até uma discussão acerca da sua recepção, ontem e hoje, junto à *fandom*.

um relacionamento romântico, por vezes até declaram seu amor, mas reiteram, para eles mesmos e para o leitor da *fan fiction*, sua condição de pessoas normais, consignando os demais membros da minoria, que vivem fora dos limites da sexualidade legitimada, à esfera do abominável e da perversão. O fã que assim escreve, que transforma o desejo homoerótico em um simples obstáculo da trama romântica, age de maneira tão pernicioso quanto aquele que cria um texto tradicionalmente homofóbico, já que, na estimativa da porção *queer* da comunidade, ambos configuram um ataque preconceituoso.

Felizmente, nem só de conservadorismo vive a *fandom*. Na contramão das construções estratificadas e das formas já exauridas, surgem *fan fictions* que, por meio do resgate de elementos insuspeitos e do distanciamento das relações sócio-culturais costumeiras, são capazes de reverter, desestabilizar e desordenar os binarismos lingüísticos e conceituais de uso corrente, especialmente aqueles que afirmam, de forma compulsória, a heterossexualidade. Essas narrativas, que dão espaço para a produção de corpos femininos e masculinos que são diferentes e escapam da norma, “permit[em] compreender a heterossexualidade e a homossexualidade como interdependentes, como mutuamente necessárias e como integrantes de um mesmo quadro de referências” (LOURO, 2001, p. 549).

Neste espaço ficcional e *fannish*, a “heteronormatividade” não é “compulsória”¹³, com a ambigüidade, a multiplicidade e a fluidez de identificação

13 Expressão cunhada pelo teórico *queer* Michael Warner (1991) para designar o conjunto de normas, regras, procedimentos que regula e normaliza as identidades sexuais e de gênero. Ainda, é desse conjunto que as instituições sociais e as políticas governamentais se valem quando (re)afirmam a qualidade abominável ou desviante de determinados modos de comportamento, por um lado, e a propriedade ou naturalidade das maneiras usuais de ser, por outro.

ocupando o centro do palco. Ser homem não implica sentir-se atraído por mulher; ser homem não implica sentir-se atraído por homem; ser mulher não implica sentir-se atraída por pessoa do sexo oposto ou do mesmo sexo. Homem e mulher, heterossexualidade e homossexualidade, nenhuma dessas categorias é estanque, para sempre imutável. Nenhuma dessas identidades é automática, autêntica, facilmente assumida; nenhuma delas existe sem negociação ou construção.

Nesse último caso, como naqueles anteriores, o fã que lê escrevendo, lê o seriado a partir de um ponto de vista bastante específico: ele, em vez de especular sobre o enredo ou a mitologia, prefere “inferir sem demonstrar reverência pela qualidade literal e exata do texto, além de atentar para os aspectos que enfocam relacionamentos afetivos”; ele, em vez de antecipar uma reviravolta no enredo ou solucionar um mistério, prefere “recontar a história em termos de motivos, alianças e conflitos interpessoais” (BLEICH apud JENKINS, 1992, p. 108-109)¹⁴. Assim, os instantes de mera interação pessoal, que nem sempre equivalem à trama principal do episódio, tornam-se, por meio da leitura *fannish*, a razão de ser do texto televisivo - tornam-se o cerne em torno do qual se desenrola a discussão, em torno do qual se desfia um fio de sentido.

A ação e o conflito, as particularidades de tempo e de espaço, a perspectiva narrativa são importantes na medida em que contribuem, em conjunto ou em

¹⁴ The women presented the narrative as if it were an atmosphere or an experience. They generally felt freer to reflect on the story material... and they were more ready to draw inferences without strict regard for the literal warrant of the text but with more regard for the affective sense of human relationships in the story. [...] [They] expressed a greater eagerness to explore a broader range of social relationships, “to retell the story more in terms of interpersonal motives, allegiances, and conflicts”.

separado, para o trabalho de caracterização, para a encenação de um momento revelador de psicologia, para a progressão (ou mesmo regressão) de um relacionamento. Lê-se o programa cultuado, escreve-se esta leitura, produz-se esse tipo de *fan fiction* com vistas à construção de um paradigma *fannish* por excelência, qual seja, um modelo de relacionamento(s) para os personagens cultuados.

Logo, *Battlestar Galactica*, a despeito de se distinguir por sua qualidade de *sci-fi* distópica e de alegoria política, converte-se, na *fandom* e para a *fandom*, em um programa sobre as atribulações afetivas e românticas de Lee “Apollo” Adama e Kara “Starbuck” Thrace, dois pilotos de combate e amigos de longa data. O texto que, de acordo com a maioria do material publicitário e grande parte do público, é um seriado de gênero distinto (ficção científica), transforma-se então, na visão criativa do fã, em uma história de amor, narrativa pertencente a uma outra categoria.

O mesmo se dá com os fãs do drama médico *House* e do horror/aventura *Supernatural*, quando da conversão desses textos televisivos em *fan fiction*. Em *House* o especialista em doenças contagiosas Dr. Gregory House usa de fria racionalidade e mente analítica para diagnosticar o paciente da semana. Neste programa, um enredo típico trata da apresentação, investigação e solução de mistérios médicos, intercalados a momentos de interação entre House e seu Watson, o Dr. James Wilson, chefe da Oncologia. *Supernatural*, por sua vez, acompanha os irmãos Dean e Sam Winchester enquanto eles percorrem os Estados Unidos e dão cabo de demônios e assombrações. Os episódios individuais enfocam lendas urbanas conhecidas (*the woman in white, bloody mary, the bookman*), com a caçada pela criatura que assassinou a mãe dos protagonistas prolongando-se pela primeira temporada inteira.

As duas séries, em quase tudo (premissa, mitologia, tom) diferentes, têm entretanto o mesmo apelo: personagens complicados, para quem a pessoa mais importante, em quem confiam, por quem se sacrificam, é o irmão ou o melhor amigo. Esses laços de afeto, a amizade intensa que a tudo ofusca, associados à química exibida pelas duas duplas de atores carismáticos e atraentes, mantêm o fã prisioneiro, olhos fixos na tela, pronto para ler, na modulação da fala e na linguagem corporal dos atores/personagens, no que se diz e no silêncio, ora um relacionamento convencional e platônico, ora uma história de amor épica, ora um relato de co-dependência tóxica.

Independente da predileção por um ou por outro estilo de narrativa, o fã do seriado *sci-fi*, do drama médico e do programa de horror/aventura demonstra, na escrita da sua *fan fiction*, um grande entusiasmo em relação aos personagens que formam as duplas, seja como indivíduos, seja como parceiros sexuais/românticos em potencial. Ser esse fã de *Battlestar Galactica* significa ser fã do capitão e chefe de esquadrilha Apollo, ser fã da capitã e melhor piloto Starbuck, ser fã de seu relacionamento conturbado. Ser esse fã de *House* significa ser fã do protagonista House, ser fã de seu companheiro Wilson, ser fã da relação que, na opinião da *fandom*, é o carro chefe do drama. Ser esse fã de *Supernatural* significa ser fã dos irmãos Winchester, ser fã do amor excessivo e extraordinário (nunca enunciado, mas sempre implícito) que um sente pelo outro, ser fã da filosofia que os guia (*us against the world*) na sua jornada.

As fãs cujos textos foram selecionados para análise se encaixam, todas, nesse perfil. Apesar de serem autoras de uma produção *fannish* bastante variada, que inclui *fan fiction* de diversos tipos, ensaios meta e *vids*, elas devem seu sucesso de

público e de crítica, na maior parte, àquelas narrativas que usam um relacionamento intenso, um instante de intimidade emocional, um momento de conflito ou ruptura como ponto de partida, a partir do qual elas desdobram o texto televisivo e propõem uma multiplicidade de sentidos.

A construção de parcerias entre os personagens favoritos; a encenação de uma dinâmica que confere, aos dois parceiros, autonomia e autoridade; o desenhar um retrato (inacabado, porque sempre sujeito à revisão) de uma dupla na qual ninguém se atém a um papel pré-fixado. É disso que se trata nessas *fan fictions*; é isso que essas fãs tornam manifesto na sua leitura que é escrita e, ao mesmo tempo, é isso que elas demonstram no próprio tecido do texto *fannish*, trabalho irreverente de questionamento/problematização dos discursos instituídos. É isso que constitui o desdobramento que nos interessa investigar.

Mero romance ou pornografia (segundo os leigos), tais narrativas contestam a representação tradicional de amor e sexo sem destituí-los (amor e sexo) de significância. Celebram-se, nelas, os arroubos da paixão e a angústia da separação. Deseja-se e escreve-se um desenlace, senão feliz, ao menos esperançoso. A experiência sexual e/ou amorosa ocupa espaço considerável no imaginário desses fãs, dos que a relatam e dos que discutem sua representação.

No entanto, sob esse aparente conformismo, ensaia-se um desvio de curso, por meio do jogo com o texto, da impertinência apaixonada. Esse gênero ficcional, por vezes voltado ao disciplinamento e à regra, quando lido/escrito pelo fã, em conjunto com o programa de TV, pode converter-se em um desdobramento que desloca as palavras, que desfocaliza significantes de significados, que marginaliza o

regime de poder-saber sobre o qual se assenta a sociedade contemporânea. O desdobramento, tal qual o concebemos, estrutura-se portanto de maneira a levar a efeito a propagação de novos sentidos, disseminado-os por todo o sistema no interior do qual se localiza/se desdobra o texto *fannish*.

É exatamente essa disseminação de sentidos (múltiplos, cambiantes) que os capítulos seguintes buscam mapear. Por meio da discussão das estratégias de desdobramento das quais os fãs se valem, bem como por meio da análise crítica das características comuns a determinados tipos de *fan fictions*, tentaremos dar conta dessas narrativas que, ao pensarem a sexualidade, os gêneros e os corpos de uma forma ambígua e fluída, rompem com binarismos e reconfiguram o romance.

Capítulo 2

Narrativas Fora da Norma: Gênero, Romance, *Battlestar Galactica*

[W]hat grabbed me about the scene between Apollo and Starbuck was that it trounced taboo, by never noting the taboo (“Never hit a woman”) at all. The audience may be shocked -- He HIT her! -- but Apollo and Starbuck are not. [...] He's mad, she's mad, they're in love, and they're totally (despite the small matter of rank) peers and equals. Equals enough that his punching her is equivalent to her punching him. [...] He respected her enough to dish out what he took, in unbracing justice.

EL, “My Love Affair with the Almost Love Affair Between Starbuck and Apollo”

Sobre Ficção Científica e *Battlestar Galactica*

Battlestar Galactica inicia: numa estação espacial remota, o representante do governo das 12 colônias cumpre compromisso anual¹⁵. Em respeito ao armistício, cuja assinatura marcou a resolução de conflito violento, ele aguarda a chegada do porta-voz dos *cylons*. O objetivo: fazer contato, restabelecer relações com essa raça inimiga, especular sobre a possibilidade de coexistência pacífica. As portas se abrem; o homem se vê frente a frente com as máquinas que ele mesmo criou; quatro décadas de espera chegam ao fim.

Os anos de silêncio, entretanto, não são prelúdio para conversação diplomática. São, isso sim, período de preparação que antecede ao holocausto. Pois o

15 A nova versão de *Battlestar Galactica*, criada por Ronald D. Moore e produzida por David Eick, estréia como mini-série de quatro capítulos em oito de dezembro de 2003, no canal por assinatura *Sci fi Channel*. A boa audiência garante uma primeira temporada, que tem início em 14 de janeiro de 2005. Quando da redação desta tese, a série encontrava-se em período de produção/filmagem de material extra (dois longa-metragem), que foi exibido no final de 2007, durante o (longo) hiato entre a terceira (2006-2007) e a quarta (2008-2009) temporadas. Para efeito deste estudo, consideramos as duas temporadas iniciais e os primeiro nove episódios da terceira.

instante em que os *cylons* adentram o recinto coincide com o ataque, coordenado e inclemente, à Humanidade. À exceção daqueles que se encontram em naves no espaço e dos poucos que sobrevivem ao impacto das armas nucleares, todos são dizimados. A surpresa, a incredulidade, o desespero, o pesar dão o tom do seriado, enquanto os sobreviventes se lançam em fuga, com os *cylons* em seu encalço. Dentre os fugitivos, encontra-se a tripulação da Battlestar Galactica. Única nave de combate restante, Galactica é salva da destruição por causa de sua tecnologia obsoleta. Seus computadores, mais antigos que os das demais naves militares, não estão conectados em rede - isso evita que sejam afetados, permite que os soldados continuem a operá-los.

A segurança dos que escaparam com vida depende assim de uma aeronave que está prestes a ser transformada em museu quando a investida inesperada ocorre. A liderá-los, além disso, estão duas pessoas que se despediam da vida militar e pública, respectivamente: o Comandante William Adama, que se aproximava da aposentadoria e é agora responsável pela proteção da frota, e a Secretária de Educação (43ª na linha sucessória) Laura Roslin, que assume a Presidência e, a partir de então, está à frente do governo civil. Nenhum dos dois, obviamente, podia anteciper a situação que têm de enfrentar. Sem preparo, reagindo ao caos que os rodeia, acertando e errando em igual medida, Adama e Roslin seguem adiante, e os outros 50.000 humanos com eles. Todos são herdeiros de um futuro incerto, vítimas em potencial de crise iminente, habitantes de um mundo ficcional sombrio e assustador.

O que fora, no final da década de 70, um seriado de mesmo nome, cujo desenvolvimento visara capitalizar o sucesso estrondoso de *Star Wars* (*Guerra nas*

Estrelas) transforma-se em um *remake* distinto, que é drama humano e político num cenário de distopia¹⁶. No lugar da liderança supostamente benévola e sábia (e sempre incontestada) do Almirante Adama da série original, tem-se a tensão entre o que resta do governo civil e os militares responsáveis pela segurança. No lugar das visitas dos heróis a um planeta-cassino, tem-se a preocupação relativa ao consumo de água, comida e combustível. No lugar da certeza de um final feliz, tem-se a paranóia intermitente, decorrente da suspeita de infiltração de agentes inimigos. Apesar da adoção da mesma premissa, qual seja a destruição de uma civilização inteira, o primeiro programa se esquivava de lidar com o impacto do fim do mundo sobre o modo de vida que se tenta preservar; tampouco lida com o efeito da morte de tantos sobre aqueles que escapam com vida. No universo de Ronald D. Moore, criador da versão recente de *Battlestar Galactica*, o custo da sobrevivência, a defesa das liberdades civis frente à ameaça terrorista, o uso da violência são temas recorrentes, que o separam daquele.

A caracterização complexa dos antagonistas acentua a diferença. Os *cylons*, antes alienígenas que exterminaram a maioria da Humanidade sem motivo aparente, são agora filhos rebeldes, que se insurgem contra os pais. Criados pelo homem para servi-lo, esses mecanismos inteligentes evoluíram e se re-inventaram, adotando nossa aparência. Eles são seres orgânicos em vez de máquinas: para todos os efeitos, “eles se

16 Criada por Glen A. Larson, o programa de TV postula que as civilizações clássicas (egípcios, hebreus, gregos, dentre outros) descendem de seres alienígenas, vindos do espaço. É na jornada de alguns desses seres, em busca da Terra (a mítica e perdida 13ª colônia) após um ataque inimigo, que se centra a trama. A série original, cuja estréia data de setembro de 1978, dura apenas uma temporada (1978-1979). Apesar de seu cancelamento prematuro pela rede norte-americana ABC, essa *Battlestar Galactica* é, ainda hoje, objeto de culto de uma comunidade de entusiastas, muitos dos quais acusam Ronald D. Moore de traição/oportunismo e se recusam a assistir a leitura que Moore coloca no ar. A esse respeito, ver o documentário “*Battlestar Galactica: The Series Lowdown*”, incluído nos DVDs da primeira temporada (2004-2005) da versão atual.

sentem humanos. Alguns são programados para pensar que são humanos”¹⁷. E todos, ao que parece, são capazes de experimentar e expressar uma gama diversa de emoções. No decorrer da série, eles vivenciam amor e paixão, sofrimento e traição, ressentimento e vingança. São vilões tridimensionais, pelos quais o público é capaz de ter empatia.

A inovação afeta, ainda, as personagens femininas. Mais numerosas, as mulheres do novo *Battlestar Galactica* são tão complexas quanto os homens, incorrem em tantos erros e acertos quanto esses, arcam com a mesma parcela de responsabilidade. Dentre essas mulheres que caminham pelos corredores da Battlestar, destaca-se Kara “Starbuck” Trace. Kara é homem tornado mulher – literalmente. Ela é o anti-herói masculino do programa original, re-imaginado. Starbuck, nos anos 70, é militar, conquistador, melhor amigo do capitão Apollo Adama. Starbuck, em 2003, é a piloto número um da esquadrilha de caças, mulher liberada, colega de academia de Lee “Apollo” Adama, com quem vai do flerte à camaradagem.

Cabe mencionar, aqui, a dívida de Ron Moore para com a ficção científica, em geral, e a distopia e a narrativa pós-apocalíptica, em particular. Gênero distinto, a ficção científica se distingue da literatura tradicional devido à peculiaridade do mundo que retrata¹⁸. Esse mundo, de configuração única, é a página em branco em que o

17 “[E]les se sentem humanos. Alguns, inclusive, são programados para pensar que são humanos.” são frases do texto de apresentação (The cylons were created by man. They rebelled. They evolved. *They look and feel human. Some are programmed to think they are human.* There are many copies. And they have a plan.) do novo *Battlestar Galactica*, cujo aparecimento na tela antecede a exibição dos créditos iniciais do seriado.

18 A título de esclarecimento, o teórico Darko Suvin, na obra *Worlds Apart* (1991), assim define a ficção científica: gênero “determined by the hegemonic device of locus and/or dramatic personae that are [...] significantly different from the empirical times, places, and characters of 'mimetic' or 'naturalistic' fiction” (p. 7).

autor de *sci-fi* inscreve rupturas e desvios, é o imaginário definido pelas diferenças suas em relação à realidade na qual esse autor vive. Trata-se de atores e cenários familiares e inteligíveis, mas apresentados de uma forma que provoca estranhamento: um planeta habitado por entidades que não são humanas (encontro com alienígena), ou uma comunidade em que as convenções sociais são levadas a extremos de pesadelo (distopia), ou um universo (quase) destruído por cataclismo (pós-apocalipse).

Drama protagonizado por homens, mulheres e criaturas fisicamente idênticas aos humanos, *Battlestar Galactica* se insere nessa tradição, com uma história que transcorre em mundo outro que não a Terra. Libertos, desse modo, do fardo da representação mimética, a equipe de roteiristas está livre para extrapolar, especular, inventar; está livre para discorrer sobre as conseqüências sociológicas, políticas, religiosas e morais que podem advir do progresso científico e tecnológico ilimitados e da catástrofe nuclear. Robôs que se voltam contra seus criadores; andróides que acreditam ter almas, que dizem agir em nome de Deus; o genocídio de uma raça por outra, que se considera superior; a jornada através do espaço sideral em busca de um novo lar; a vida, enfim, após o apocalipse, tudo isso faz parte da fábrica textual da série de televisão, tão diversa daquela associada às estéticas realista e naturalista.

Nesse texto televisivo, o estranhamento impera e o imaginário que surge não corresponde à cópia fiel do meio em que o espectador habita, mas sim à sua recriação, caracterizada por um *novum* (fator de estranhamento)¹⁹. Segue que Moore, quando escreve, lança um olhar diferenciado sobre o mundo. No momento de

¹⁹ Expressão cunhada pelo teórico Darko Suvin para designar aquele elemento inovador, aquele desvio da realidade cuja introdução no mundo básico narrativo desencadeia a criação do mundo estranho.

desenvolver enredos, ele opta por estabelecer desvios da realidade que conhece, por examinar a cadeia de efeitos daquele *novum* que desencadeia a concepção de um universo estranho, em detrimento de quaisquer tentativas de tradução pontual do espaço/tempo atual. É esse o seu projeto: contemplar um *spectrum* de possíveis presentes e futuros - multiplicar mundos.

Tal extrapolação e especulação de nada valem, todavia, caso não provoquem a reordenação da percepção e compreensão do público no que se refere à contemporaneidade desdobrada. Ora, o espectador de *sci-fi* dá conta da descontinuidade introduzida, seja ela de que natureza for, acessando repertório de conhecimentos adquiridos, relacionando o ordinário e a invenção, o familiar e a diferença (MALGREN, 1991, p. 24-25). Nessa instância, o fã de *Battlestar Galactica* não foge à regra. Ele, tal qual os demais, naturaliza e recupera o universo alternativo, torna-o reconhecível para si por meio do ato de identificar aqueles aspectos comuns aos dois mundos, um empírico e o outro imaginado. Só então - após contato com o elemento inovador e subsequente comparação e reflexão - ele é capaz de reconhecer subtexto relevante para o seu cotidiano, de entender críticas às instituições e políticas de sua nação (MALGREN, 1991, p. 26-27).

É nesse viés, um dentre tantos, que se pode analisar a ficção científica referenciada: como um comentário sobre a América pós 11 de Setembro, como narrativa que pode provocar discussão e levar quem a acompanha a perceber a realidade de forma inquisitiva, como se se estivesse a apreendê-la pela primeira vez. Em dias em que o Presidente dos Estados Unidos afirma ter poder para encarcerar, sem mandado e por tempo indeterminado, qualquer cidadão suspeito de ser

“combatente ilegal”; em época de denúncias de abuso (físico e psicológico) contra prisioneiros estrangeiros em prisões administradas por norte-americanos; em tempos de guerra contra o terrorismo, a narrativa de Moore é especialmente importante.

Seus sobreviventes de holocausto que têm uma nave militar como lar, seus antagonistas movidos por fervor religioso fundamentalista, seus terroristas que não se consegue identificar, suas encenações de tortura do agente inimigo, sua condenação dessa prática de desumanização do adversário, suas discussões sobre controle, democracia e direitos civis num cenário traumático constituem, cada qual, variação do que está ocorrendo, metáfora da história que neste momento se constrói. À vista disso, *Battlestar Galactica*, apesar de não ser representação factual, oferece diagnóstico dos problemas atuais e serve também de antídoto à banalização da paranóia e xenofobia, tão comuns ao discurso hegemônico circulante.

Nesse sentido, a ficção científica e a *fan fiction* figuram, por vezes, semelhantes, visto que o texto produzido pelos fãs se converte, ele também, em espaço de encontro, comentário e questionamento, em desdobramento que evoca e subverte não só o mundo desordenado contemporâneo mas também as convenções características de um tipo de narrativa (distópica e/ou pós-apocalíptica). Logo, a insistência no desarranjo do que antes se considerava ponto pacífico e a convicção relativa à transitoriedade dos paradigmas não são crenças exclusivas de quem escreve ficção científica, já que os fãs tornados escritores dedicam-se a desestabilizar e rearranjar a fonte, articulando os mais variados sentidos a partir do que é exibido semanalmente na televisão.

“The Punch that Launched a Thousand Fics”

“Ficção da ciência” para alguns, “literatura das idéias” para outros tantos, a narrativa de ficção científica, desde os seus primórdios até a contemporaneidade, não se destaca, usualmente, como espaço imaginário onde o indivíduo é celebrado, onde suas idiossincrasias e seu caráter são explorados ou sua psicologia é investigada. Antes, o gênero é marcado, de acordo com o teórico Scott Sanders, pela quase ausência de caracterização complexa, tridimensional, detalhada. São raras as personagens memoráveis, capazes de assegurar um lugar no panteão da história literária e fazer frente a criações mais sofisticadas. Aqui, o projeto criativo é outro, com o enredo a ter precedência sobre a construção de uma individualidade única, e com a temática a substituir o personagem (SANDERS, 1979, p. 131-132).

“A idéia é o herói [da narrativa]” e o anonimato do ser humano representado há de corresponder à reprodução de uma experiência de vida comum a todos, de um cotidiano no qual as interações revelam-se impessoais e a crença na autonomia do indivíduo é abandonada. Esse cotidiano no qual o *novum* é introduzido para desencadear mudanças, o mundo empírico do qual a ficção se afasta, é a sociedade pós-guerra da segunda metade do século XX, assinalada por urbanização crescente, industrialização desenfreada, tecnologia impactante; uma sociedade na qual o conformismo e a assimilação são encorajados (SANDERS, 1979, p. 131-135). Logo, incorporar-se ao coletivo, submeter-se à burocracia, negar a individualidade hão de configurar ameaças cuja influência se fará sentir no momento de delineamento da caracterização.

Cidadãos de um mundo “controlado”, os personagens típicos de ficção científica são, por vezes, seres isolados, desprovidos de sentimentos e vontade própria, impotentes para resistirem à pressão imposta por um sistema impessoal. São símbolos da desumanização causada pelo desenvolvimento tecnológico (*cyborgs*), ou pela industrialização e burocracia exageradas (andróides) e, enquanto metáforas que são, opõem-se a outras, também comuns ao gênero, também adequadas. Dentre essas, os monstros e os super-heróis se sobressaem. Excêntricos, expressão de inconformismo e individualidade, eles evocam a revolta ficcional contra a repressão e a assimilação, evocam o arco dramático de luta contra o apagar da identidade (SANDERS, 1979, p. 136-146).

Similarmente, os alienígenas. As narrativas de encontro por estes protagonizadas têm o sujeito, geralmente, como elemento central e a correspondente exploração de suas particularidades como princípio estruturador. Nessa instância, a entidade alienígena que faz contato e o ser humano contatado ocupam o centro do palco e suas interações são o enredo. A desconfiança, o medo e a fascinação iniciais, os instantes de observação e comparação, a descoberta de semelhanças e a identificação de diferenças não de constituir condição *sine qua non* para esse tipo de história. Tudo isso, mais a reflexão sobre o que se teria passado e o questionamento da natureza e cultura humanas não de ser evidência de que existe, sim, lugar em literatura de ficção científica para o estudo de personalidade, motivação e escolhas.

Basta que o autor assim o decida. Basta que esse, na tradição de Stanislaw Lem e Ursula LeGuin (citada por Malgren), utilize a “ilimitada série de símbolos e metáforas” típicas de *sci-fi* para “nos mostrar quem somos, onde estamos e que opções

nos restam” (MALGREN, 1991, p. 53)²⁰. E Ron Moore, os demais roteiristas de *Battlestar Galactica* e os espectadores que desdobram a série, ao que tudo indica, o fazem. Embora não constitua narrativa de encontro propriamente dita, o seriado cultuado, não obstante, gira em torno do confronto entre personagens esféricos, dos conflitos decorrentes desses confrontos, das jornadas emocionais desses homens e mulheres insubstituíveis. Aqui, caso a combinação de gestos e frases sugestivos de mundo interior não agrade, caso a caracterização corresponda a traço fixado de uma vez para sempre e desde logo revelado, a audiência não se sentirá compelida à prática interpretativa e tampouco à escrita da ficção *fannish*.

A caracterização detalhada não é mais uma preocupação secundária de quem escreve; ela é a prioridade. O desenvolvimento de personagens multifacetadas, em vez de meio de apresentação de um *novum* qualquer, transforma-se em um fim em si mesmo (PARRINDER, 1979, p. 148-152). Converte-se em razão de ser desse texto midiático e da *fan fiction* que ele inspira. Os personagens regulares, cuja presença semanal é obrigatória, revelam-se então tanto ou mais importantes do que a mitologia em progresso ou o comentário político disfarçado. Representam, afinal, a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do espectador: é com eles que o fã se identifica; é neles que ele se projeta; é nas suas existências fictícias que ele investe tempo, emoção e criatividade.

Isto posto, pode-se ir à frente e verificar que o afeto e o entusiasmo de grande parte da *fandom* dirigem-se a um casal específico, formado por Lee “Apollo”

²⁰ When science fiction uses its limitless range of symbol and metaphor novelistically, with the subject at the center, it can show us who we are, and where we are, and what choices face us, with unsurpassed, and with a great and troubling beauty.

Adama e Kara “Starbuck” Thrace. Eles, apesar de compor uma galeria de personagens igualmente ricos e complicados, distinguem-se devido à qualidade incomum de suas interações, à sua dinâmica original, pouco vista na narrativa televisionada. Amigos de longa data, Lee e Kara conheceram-se quando ambos eram alunos da academia das forças armadas coloniais. Lá os dois descobriram talento para voar e é assim, como pilotos de caça, que eles nos são apresentados: Apollo e Starbuck (nomes de guerra), capitão e tenente e, finalmente, Lee e Kara. Diante disso, a referência à carreira militar e a menção à história de amizade estão evidentes já no primeiro instante em que eles dividem a cena, quando Lee visita Kara na cela onde está confinada.

Kara, horas antes, havia agredido um oficial superior durante um jogo de cartas. O comportamento de Lee, sua exasperação afetuosa face à insubordinação que parece ser freqüente (“Esse cenário não me é estranho. [...] E então? Qual é a acusação da vez?”), a camaradagem da resposta que ela oferece (“Hmmm... Agredir um oficial superior desgraçado.”), a camaradagem da fala dele, que ecoa a dela (“Ahhhh!... Aposto que você esperou o dia inteiro pela oportunidade de dizer isso.”), a qualidade brincalhona dos insultos que trocam (“Capitão Adama senhor... Hepphh... Me desculpe por não tê-lo recebido com o resto do esquadrão. Eles bajularam o bastante?”) levam a crer que isso é terreno conhecido; que ele, em algum ponto do passado, interveio em favor dela ou acompanhou-a à prisão; que eles costumam proteger um ao outro, na tradição de bons e velhos companheiros (2007)²¹.

21 As falas selecionadas advêm de transcrição, feita por mim, de cena específica da mini série de 2003, que antecede ao programa de televisão de mesmo nome: “This seems familiar. [...] So? what's the charge this time?” / “Hmmm... Striking a superior ass-hole.” / “Ahhhh!... I bet you've been waiting all day to say that one.” / “Captain Adama sir... Hepphh... Sorry I wasn't there to greet you with the rest of the squadron. Did they kiss your ass to your satisfaction?”.

O que há de inusitado na maneira como eles interagem, o que há de insólito na representação de sua amizade e quase romance decorre, enfim, do ingresso de ambos na carreira militar, bem como da singularidade e coerência interna deles mesmos. Lee e Kara não são pessoas facilmente delimitáveis, marcadas de uma vez por todas com certos traços característicos. Longe disso. Eles trazem em si a imprevisibilidade da vida: Lee tem um relacionamento complicado com o pai, a quem culpa, indiretamente, pelo acidente que tirou a vida do irmão mais novo. Kara, por sua vez, lida com trauma decorrente de uma infância sofrida e da morte de Zack, seu noivo e irmão de Lee. E cada um administra o conflito entre subjetividade e serviço militar a seu modo: Lee se recusa a sacrificar sua crença no ideal democrático e na legitimidade do governo civil e torna-se, numa ocasião, amotinado; já Kara, a despeito da fama de insubordinada, tende a agir de acordo com as instruções que recebe, caso respeite o oficial que lhe dá a ordem e a instrui a agir.

Assim, enquanto eles se mantiverem interessantes, enquanto forem capazes de surpreender o espectador de maneira convincente, seu relacionamento mostra-se intrigante. Esse é o consenso. Os fãs, ao que tudo indica, ainda os consideram, juntos e em separado, bastante atraentes. A maioria das *fanfics* baseadas em *Battlestar Galactica*, não por acaso, traz um ou outro ou os dois como protagonistas. Grande parte da produção da comunidade estuda a sua dinâmica, mapeia a tensão sexual entre eles, interpreta olhares e gestos, dá voz aos silêncios e hesitações, traduz anseios²². Essas

22 De acordo com a *newsletter The Galactica Wireless*, que lista grande parte das *fan fictions* produzidas na/pela *fandom* de *Battlestar Galactica*, 35% dessa produção literária corresponde a histórias que enfocam o relacionamento romântico e/ou sexual de Lee e Kara. Trata-se de percentagem alta, visto que os dois personagens são, para todos os efeitos, coadjuvantes, não monopolizando a narrativa do programa de TV.

narrativas, além de transformarem o subtexto (erótico e/ou romântico) em texto, assemelham-se no que diz respeito à recorrência de determinada imagem, indicativa do caráter do suposto amor que eles sentem. Tal imagem é desenvolvida de maneira especialmente interessante nas três histórias selecionadas, cada qual de uma escritora.

Em “Circle Round Again”, Voleuse (voleuse) (2007) começa a narrativa com frase que se torna emblemática da interação do casal: “Lee traça toda a história - sua e de Kara, em tecido cicatrizado e coágulos”²³. Essa referência, ao contrário do que se imagina, não corresponde a situação de agressão ou abuso físico. Ela remete a um passatempo - boxe, um esporte que ambos praticam, bem como àquelas ocasiões em que eles se feriram em treinamento, batalha ou briga de bar. O que se segue é uma série de momentos da vida dos dois, fragmentos breves do passado imaginado e do presente televisionado. Cumpre notar que tais momentos, que ilustram da descontração à mágoa, têm um quê de ciclo vicioso. O título, então, pode aludir não só à movimentação no ringue, com um oponente a circular o outro, como também à tendência que Kara e Lee têm de incorrer nos mesmos erros, de seguir ferindo um ao outro, de buscar a reconciliação depois de um novo desentendimento, de repetir, enfim, a mesma cena, com ela recuando quando ele avança e vice versa.

Essa dinâmica, caracterizada por idas e vindas e tensão que não se resolve, é revisitada, com alguma variação, em “Distance Enough”, de Clair (stars_like_dust) (2007). Na *fan fiction*, Lee e Kara esforçam-se para retomar a amizade depois de um período de afastamento. A briga, séria, os mantém separados por meses a fio, até que eles se vêem forçados ao convívio diário quando Kara se transfere para a esquadrilha

23 Lee can recount their entire history in scar tissue and broken blood vessels.

que Lee comanda. A princípio hesitante, ela logo decide dar fim à espera e, na segunda semana a bordo do novo lar, procura o amigo durante sua folga:

“Apollo,” ela diz. “Dizem por aí que você corre o risco de engordar novamente.”

Seu tom é leve, despretenso, uma réplica cuidadosa da implicância casual de antes. As palavras disfarçam o suor de suas mãos, que ela mantém escondidas atrás das costas.

Ele parece confuso por um instante, então coloca sua caneta na mesa e reclina-se na cadeira. Há o começo de um sorriso nos seus lábios. É isso que a impede de fugir.

[...] “O que você tem em mente, Starbuck?” ele diz finalmente, entretido, e ela lança as luvas de boxe na direção dele.

“Dez minutos,” ela diz, e dirige-se para o ginásio para reservar o melhor ringue.

Ele a encontra em sete minutos.

Ele bate com tanta força quanto ela se lembra, e quando os punhos dela socam o queixo dele, ele cospe sangue no chão, xinga num tom sibilante.

Ela dança nas pontas dos pés. “Tudo bem, Apollo?”

“Golpe de sorte.”

“Você quer apostar?”

Na tentativa seguinte, ele a atinge no braço esquerdo e a dor, que se espalha pelo corpo todo, a toma de surpresa. Ela se contém, não fala nada e resolve tirar a expressão zombeteira do rosto dele.

“Muito bem,” ela diz. “Isso é o melhor que você consegue fazer?”

Ele sorri para ela e apaga três anos de mágoa. Ela sorri em resposta, antes de recuar para evitar o impacto do ataque dele.

Basta isso, e eles voltam às boas. Eles almoçam juntos no dia seguinte, jantam duas noites depois. Mais tarde, ela acha graça no fato de eles salvarem a amizade com a troca de alguns socos. Isso é típico deles. Nada de estranho. (CLAIRA, 2007)²⁴

24 "Apollo," she says. "Rumour has it you're in danger of putting on those extra pounds again." / Her tone is light, a carefully produced replica of the casual teasing they'd once done, and it totally belies the way her hands are sweating behind her back. / He looks confused for a moment, then puts his pen down and leans back in his chair. There's a hint of a smile around his lips, and that's all that keeps her from running away. / [...] "What did you have in mind, Starbuck?" he says finally, still looking amused, and she throws his boxing gloves at him. / "Ten minutes," she says, and goes down to the gym and stakes out the best ring. / He's there in seven. / He hits as hard as she remembers, and when her fist connects with his jaw, he spits on the floor with a hissed expletive. / She dances on her toes. "Alright there, Apollo?" / "Lucky punch." / "Wanna say that again?" / He gets the next punch in, high up on her left arm and the pain explodes down and up and everywhere. She bites back a few choice words and resolves to wipe the mocking smile off his mouth. / "Nice," she says. "Is that the best you've

É no ringue, novamente, que eles dão início à resolução do conflito. Nessa arena, eles parecem ser capazes de resgatar o equilíbrio; de voltar a ser Starbuck e Apollo, companheiros de luta e farra, em vez de Kara e Lee. Qualquer segurança, porém, é passageira. Um instante de distração, um instante de vulnerabilidade e o sentimento, reprimido, aflora. A situação torna-se volátil, como no passado. Mas dessa vez um deles ousa expressar desejo e os dois, por fim, se arriscam (CLAIRA, 2007).

Lee e Kara passam de amigos platônicos a amigos e amantes, entretanto, não implica harmonia descomplicada. Em nenhuma trama isso é mais evidente do que em “That I Should Suffer” (2007). O texto, de autoria de Pen (bantha_fodder), traz um Lee e uma Kara que já estão envolvidos e cuja condição de casal não os impede de lutar. Quando ela, durante uma missão rotineira, faz o que não deve e coloca sua vida em risco, Lee a confronta, como faria com qualquer soldado sob seu comando. Até que a adrenalina e o medo tornam a reprimenda uma outra coisa.

“Você desobedeceu uma ordem, Tenente,” ele sibila, aproximando-se o suficiente para intimidá-la (este truque nunca funcionou no passado, na academia e ele não espera que funcione agora).

[...] Ela sorri; dá de ombros e afasta-se. Ele a segura pelo braço, usa de força, mas ela não retrai. “Você deseja algo, Capitão?”

“Você desobedeceu uma ordem,” ele repete e não menciona a hierarquia. Recusa-se a chamá-la pelo posto porque ele sabe o que vai acontecer a seguir.

Ela não o desaponta. Ela jamais o desaponta (e isto, por si só, é uma decepção, mas é também tão perfeita, tão brilhantemente Kara).

Ela se prepara. E o golpeia.

Há sangue nos lábios dele; há ferimentos nas mãos dela. Ele devolve o golpe. Ele não é nada senão igual, em relação a ela. (PEN, 2007)²⁵

got?” / The smile he gives her wipes three years of history away and she grins at him before jerking back as his arm swings at her in a textbook upper-cut. / Just like that, it all clicks back into place. They have lunch together the next day, dinner the day after that and later, she thinks it was funny their friendship could be put back on track by a couple of punches. Then she decides that's probably them all over.

25 "You disobeyed an order, Lieutenant," he hisses, stepping close enough to intimidate her (that

O embate físico, seja um modo de sublimar a atração, seja um recurso desesperado na solução de um problema, seja uma altercação verbal que foge ao controle, é comum na representação *fannish* dos dois pilotos. E Voleuse, Clair e Pen (autoras de “Circle Round Again”, “Distance Enough” e “That I Should Suffer” respectivamente) adotam e põem em circulação tal caracterização. Ao fazerem-no, elas desdobram personagens e relacionamento de maneira pouco usual, associando afeto, respeito, desejo e força física e resignificando o conceito habitual de romance.

Esses desdobramentos, é importante reiterar, não ocorrem no vácuo. A estrutura social que Ron Moore retrata não equivale à nossa, do Ocidente atual. O vislumbre do que resta das 12 colônias, a referência a sua organização e cultura são o bastante, e delas depreende-se que a sociedade sobrevivente, pré-apocalipse, regeu-se (e continuará a se reger) por regras distintas, principalmente no que concerne às relações entre os sexos. Em meio à destruição, identifica-se um indício de utopia: no programa *sci-fi*, homens e mulheres habitam um mundo em que sexo e gênero, se não são invisíveis, tampouco representam característica essencial e indispensável, a partir das quais se constrói a identidade social. Em *Battlestar Galactica*, a biologia não impõe restrições às pessoas e estas, independente da genitália e do aparelho reprodutor, agem com autonomia, desempenhando a função que escolhem, ocupando posição de liderança - lutando para se manter vivos.

trick never worked in the academy, and he doesn't really expect it to work now). / [...] She smiles at Lee; shrugs and turns away. He grabs her arm a little too tightly, but she refuses to wince. "Did you want something, Captain?" she asks, not looking at him. / "You disobeyed an order," he repeats, unwilling to bring rank into it when he knows what's going to happen next. / She doesn't disappoint him. She never does (and that's disappointing, in its own way, but perfectly, brilliantly Kara). / She pulls her arm back. And swings. / There is blood on his lips and bruises on her hand, but he punches back anyway. / He is nothing if not equal. At least to her.

Ademais, há que se lembrar que o foco da série é, costumeiramente, o cotidiano dos funcionários do governo instituído, bem como a rotina árdua dos oficiais militares. As dúvidas e as inquietudes das autoridades civil (Presidente Roslin) e militar (Comandante Adama), as preocupações e os arrependimentos daqueles que seguem suas ordens, todas são questões recorrentes, e dão o tom à história que se narra. Os personagens principais, muitos deles soldados, têm, como os civis, uma vida difícil, agravada por privações e sacrifícios típicos de quem ingressa na carreira militar. Responsáveis pela segurança da frota fugitiva (composta de 48 naves), esses combatentes pilotam caças e se interpõem entre o inimigo e seu alvo, mantêm-se a postos para ações perigosas, arriscam a vida, todos os dias, pelos demais. Essa experiência diária de morte iminente, essa perda rotineira de companheiros de batalha produzem um efeito que não surpreende. Para os soldados da nave de combate, a violência (ou a promessa desta) faz parte agora do seu modo de vida, informa-lhes o olhar e a ação, influencia-lhes o comportamento e a fala.

As *fan fictions* mencionadas, pois, refletem algo que aconteceu, que continua a acontecer em *Battlestar Galactica*. A saber: nas temporadas iniciais da série, Ron Moore escreve Kara e Lee tal qual os oficiais que são, pregando peças um no outro, bebendo juntos, debatendo estratégias e planos de vôo, irritando-se mutuamente, flertando, treinando na companhia do amigo, salvando o companheiro do fogo inimigo, envolvendo-se em discussão que resvala para a troca de socos, valendo-se de senso de dever tipicamente militar. Mais significativo, contudo, do que o desenvolvimento de cenários *fannish* plausíveis a partir do que foi veiculado, é o fato de que essas narrativas, numa inversão interessante (e pouco usual), antecipam, com

precisão admirável, o episódio “Unfinished Business”, exibido em 1º de dezembro de 2006, no decorrer da terceira temporada.

Neste, cujo pano de fundo é uma série de disputas e tradição militar em que os oficiais, independente da sua hierarquia, desafiam uns aos outros em busca de catarse, Kara e Lee lidam com seus problemas, tal qual nas *fanfics*, dentro do ringue. As cenas de luta, em que Lee agride e Kara responde, em que Kara golpeia e Lee revida, intercalam-se com *flashbacks* datados de um ano atrás, que apresentam para a audiência, depois de meses de especulação, os motivos do distanciamento dos dois e da amargura que persiste. No ano anterior, quando ambos estavam envolvidos com outras pessoas, a dupla consumara a relação e declarou seu amor. Decidiram deixar os amantes da vez e construir uma vida juntos.

Tais planos, todavia, não vingaram. Disso, o presente da série nos assegura. Kara, movida por pânico, determinada a fugir de Lee, se casara com seu namorado. Lee, em retaliação, desposara a mulher com quem estava na época, de quem pretendia se separar para ficar com Kara. Os golpes que eles trocam, a dor que eles infligem são, na narrativa televisiva, um acerto de contas, um pedido de desculpas, uma oferta de perdão. Sinalizam, no contexto de um relacionamento e de personalidades difíceis, a retomada da amizade, a reafirmação dos vínculos que os unem, a despeito de tudo que fizeram e do dano que causaram.

A cena final, em que Kara e Lee, corpos exauridos e rostos ensanguentados, atacam e reagem, cambaleantes, até que um se prostra contra o outro, até que transformam o colapso em um abraço emocionado, produz uma impressão derradeira. Licença dramática à parte, o episódio escala dois personagens em tudo iguais, neste

momento e nos antecedentes, a não ser pelo sexo, e deixa-os se enfrentarem. Eles medem forças. Ambos se machucam. Kara confessa saudade. Lee diz sentir o mesmo. Nenhum deles é vítima. Um e outro são igualmente responsáveis.

O que se percebe como violência contra a mulher por alguns e como interação típica de amizade entre homens por outros é matéria-prima da produção de *fan fiction*, elemento a ser transfigurado. Nisso reside o apelo do casal em potencial, no fato de eles se comunicarem e sugerirem atração por meio de códigos que se convencionou chamar, em nossa cultura, de masculinos. As fãs acima listadas, por conseguinte, inovam a partir de uma inovação prévia e constroem uma narrativa diversa da que se costuma assistir no horário nobre. No lugar do clichê e da convenção, elas descrevem uma dança pontuada por música estranha. Lee e Kara movem-se ao som de luva na face, ao ritmo de punho na pele. E, cada vez que o fazem, deslocam o dualismo hierárquico de identidades naturalizadas, rompem as fronteiras entre mente/corpo, realidade/aparência, macho/fêmea, natureza/cultura.

Pois esse herói e essa heroína, boxeadores que são, estão sempre em movimento, alternando posições. Um ataca, o outro defende; um toma a iniciativa, o outro apóia o primeiro; um argumenta, o outro reconsidera a opinião; um declara-se vencedor, o outro admite a derrota; e assim de novo, e assim de novo, e assim de novo, com Lee e Kara desempenhando papéis diferentes a cada novo *round*, a cada nova oportunidade. Logo, é da natureza desses personagens apresentarem-se flexíveis, confundirem expectativas. Em vez de seguirem o roteiro que regula comportamento masculino e feminino na sociedade ocidental contemporânea, em vez de se dobrarem frente à força do discurso hegemônico, eles (re)agem de maneira inesperada,

antecipando uma representação inclusiva, tão possível quanto desejável.

A dupla, nesse caso, é todos os homens, todas as mulheres. Exatamente pela qualidade performática e provisória das identidades, os protagonistas são masculinos e femininos, ativos e passivos, donos de fantasia tradicional e de fantasia transgressora. Tudo ao mesmo tempo, uma vez que os dois estão habituados a se inscrever no mundo por atos e palavras que contestam uma lógica dualista. O ringue, nas escritas *fannish*, figura assim não só como local da desconstrução dos binarismos que estruturam as relações de sexo e gênero, mas também como espaço de uma vivência, possível, de uma paixão e um prazer que não são heteronormativos.

Na tentativa de desconstruírem paradigma, as autoras de *fan fiction* se apropriam então de *Battlestar Galactica*, discutindo o sentido consensual do meio em que vivem, questionando a ideologia subjacente às narrativas românticas de hoje e de ontem e imaginando uma história de amor diferente das demais. Kara e Lee se cortejam tal qual dois garotos que, brincando de lutar, se dão conta do interesse; que, frente à possibilidade de reciprocidade, sublimam ou expressam o desejo com recurso a golpe que marca o corpo. A frustração e o terror, além disso, conduzem ocasionalmente a embates, cujo grau de intensidade varia de acordo com quão vulneráveis eles se sentem frente a determinada situação.

É o registro de uma experiência que, embora não seja usual, tampouco é criminosa, passível de estigmatização e punição. O jogo de poder e a fisicalidade não correspondem aqui à perpetuação de um ciclo de opressão ou a uma instância de vitimização da mulher. São evidência, na verdade, de uma parceria; parceria esta que agora se estende da esfera pública para a privada, dos corredores da nave de combate e

da formação de esquadilha para o leito. Consumar a relação, ir da provocação ao sexo representa apenas uma faceta a mais, num relacionamento que já era bastante conturbado, rico de complicações e sentimentos.

À vista disso, a recompensa do casal não é, provavelmente, casamento, casa e filhos. Nem sua realidade, nem suas personalidades o permitem. Além de desentendimentos, brigas e reconciliações, o trabalho perigoso e a carreira desgastante devem completar sua rotina. Entretanto, há felicidade, problemática e fugaz que seja, além da entrega total e da intimidade idílica dos relatos mais tradicionais. Essa advém não da promessa de perfeição ou do confinamento a papéis específicos, mas do aceitar a si mesmo e ao outro, da capacidade de perdoar, do esforço conjunto para a superação das dificuldades.

Um mês após o primeiro beijo, ela ri a quase perder o fôlego, quando ele a empurra contra a parede de seu escritório e a libera de seu cinto. Dois meses depois, eles gritam um com o outro até ficarem roucos, e ela passa a noite inteira evitando chorar. Na manhã seguinte, ela o procura no trabalho, e o observa de junto à porta. Ele parece tão cansado e infeliz quanto ela, e Kara sabe então que eles vão superar as dificuldades.

Assim mesmo, ela espera que ele se desculpe primeiro.

Seis meses depois, ela acorda nos braços dele. Ela contempla sua aparência, o cabelo desarrumado pelo sono e as leves marcas de preocupação no rosto, e lhe diz que o ama. A declaração é suave e quieta; ela não quer despertá-lo. Ele sorri, adormecido, e a puxa de encontro a si, pela cintura.

“Starbuck”, ele sussurra, mas ele pronuncia o nome como se dissesse Kara, e ela se dá conta, finalmente, de que Starbuck e Kara designam a mesma pessoa. (CLAIRA, 2007)²⁶

O final feliz - muitas vezes sentido como aprisionamento, especialmente no

26 A month after that, she's laughing breathlessly as he pushes her back against the wall of his office and tugs frantically at her belt. Two months after that, they yell at each other until they're hoarse, and she spends the night trying not to cry herself to sleep. The next morning she goes to see him in his office, and stares at him through the hatch. He looks as tired and miserable as her, and she knows they'll be okay. / Still waits for him to come and apologise first. / Six months after that, she wakes up in his arms, and stares at his sleep ruffled hair and the faint creases in his forehead and tells him she loves him, soft and low so he won't wake up. He smiles, even in his sleep, and slings an arm around her waist. / "Starbuck," he murmurs, but he says it like Kara, and she realises that finally, they're now the same thing.

que se refere à mulher - aparece aqui em Voleuse, Clair, e Pen com toda sua força emancipatória. Suas *fan fictions* revelam uma identidade masculina/feminina múltipla e provisória, enquanto exaltam, entusiasticamente, uma iconografia díspar. O casal ideal(izado) não se equipara, nesse caso, a um herói e uma heroína convencionais. Um homem, cujos traços definidores são a virilidade e a invulnerabilidade, e uma mulher, cujas principais características são a passividade e a fragilidade são equações por demais estanques, inertes mesmo, para constituírem sustentáculo da nova narrativa heterossexual. O que se vislumbra, desdobrado, na tela do computador - um romance diferente, reinventado, em que a representação de sexo e gênero não foge a conflito - é a resposta.

“Circle Round Again”, “Distance Enough” e “That I Should Suffer” revelam-se *loci* privilegiados de interação entre o programa de televisão, as discussões sobre homem e mulher na mídia e a contemporaneidade; mais que isso, é onde se forjam alianças insuspeitadas, onde se celebra a multiplicidade de enunciados artísticos, onde se lê a hegemonia e articula-se o contra-discurso. Quando o fã as lê, tal pessoa estabelece, por meio de seu intermédio, uma relação de continuidade com o que foi exibido, com aqueles episódios de *Battlestar Galactica* que focalizam Lee e Kara e seu relacionamento. Espacialidades e temporalidades coexistem, com as falas e os personagens a evocarem e invocarem a tensão entre a natureza e a cultura, entre a normatividade e as práticas sexuais alternativas, entre a convenção e a diferença. A narrativa de Lee/Apollo e Kara/Starbuck se insere então nesse domínio, onde a versão homogeneizante e unificadora hesita, se omite e silencia. Com isso, a escrita da leitura das fãs aponta necessariamente para outras verdades do mundo real, que ficam

nas margens do que se publica e do que se veicula.

Da Escrita da Paixão e da Crítica ao Clichê

O desdobramento da caracterização dos personagens Lee e Kara bem como do seu relacionamento, promovido pelas três escritoras mencionadas, parece ser bastante popular dentre muitos fãs usuários de *live journal* e frequentadores de fóruns de discussão. A manutenção das características que tornam esses personagens falíveis, desagradáveis por vezes, frustrantes por outras; a ênfase nas complicações e fantasmas que fazem parte de suas interações; a sugestão de que o afeto e a atração que ambos obviamente sentem não constituem garantia de final feliz são aqui o grande apelo, capaz de capturar até mesmo a atenção daqueles telespectadores/leitores desapontados com a representação do romance na televisão e na *fan fiction* em geral.

Cansados de acompanhar histórias de amor que se resolvem de maneira tradicional, com o casal celebrando compromisso com matrimônio e reiterando-o com gravidez, esses fãs estão à procura de algo diferente, de uma narrativa e resolução que resignifiquem a fórmula e o clichê. Uma narrativa e resolução que, acima de tudo, sejam condizentes com a qualidade pós-apocalíptica e distópica do universo ficcional e com a caracterização dos personagens supostamente apaixonados. Isso não significa que seja impossível conceber episódio ou *fan fiction* bem-humorados. Tampouco significa que Kara e Lee não possam vivenciar momentos de tranquilidade ou diversão. Tais tranquilidade e diversão, no entanto, não de estar associadas a um contexto específico: os dois pilotos, assim como os demais oficiais e civis que ocupam a frota

liderada pela Battlestar Galactica, sobrevivem em meio à guerra e lidam, no seu dia a dia, com a possibilidade da aniquilação total.

Nesse sentido, um fã que insiste em escrever relatos em que Lee engravida Kara e todos os personagens, Lee e Kara incluídos, se rejubilam com a gravidez não planejada, desrespeita não só o cânone relativo ao casal, quanto aquele relativo ao mundo do seriado. Mesmo que um ou outro tivesse expressado interesse em casar para constituir família - e nenhum o fez - as responsabilidades assumidas seriam um empecilho. Deles (e dos pilotos que restam) depende a segurança dos civis e, enquanto a luta contra os *cylons* se estender, proteger e servir será a sua prioridade. Eles são militares antes de serem amantes ou pais em potencial e esse fato importante não deve ser ignorado. Do contrário, o autor de *fan fiction* arrisca-se a produzir um texto povoado por personagens de nomes e feições familiares mas finalmente irreconhecíveis - pessoas que se parecem com quem está na tela, mas que falam e agem de maneira estranha.

Em reação à proliferação desse tipo de narrativa, protagonizada por Lee, Kara e filhos e intitulada apropriadamente *bad fic*, outros espectadores, tão entusiasmados quanto os autores dessa, promovem suas leituras, criando por meio das escritas de outrem e caindo vítimas da “angústia da influência”. A angústia que eles sofrem, todavia, difere da angústia no sentido castrador freudiano, ou no sentido teleológico que lhe atribui Harold Bloom (1991). Os escritores de *fan fiction*, apesar de devedores daquelas produções *fannish* que eles “desinterpretam”, não querem recalcar seus precursores, nem conquistar o posto de seus “pais”. O combate criativo é instância de diálogo, de jogo, de negociação, em vez de prelúdio do extermínio de uma

geração pela subsequente. A escrita não é mera resposta a obras de qualidade supostamente duvidosa, mas algo além: uma oportunidade, para quem escreve, de desenvolver uma ficção de combinações múltiplas, gerada na confluência de falas e de (contra)argumentos.

A influência, nessa instância, é categoria inclusiva. Ela dá conta da vasta mitologia decantada ao longo de uma ou mais temporadas televisivas; ela abrange todos os discursos, do presente e do passado, que porventura tenham sido gerados no ventre da *fandom*; ela se refere à tradição literária, convencional e *fannish*; ela, por fim, envolve o conjunto de obras dos fãs, sejam elas consideradas boas, sejam elas consideradas ruins. A influência - labiríntica, movente, dialógica, complexa - é ela própria texto, ficção. Desdobramento a partir do qual os fãs disseminam sentidos, essa influência se multiplica e vira texto toda vez que um fã comenta uma *fan fiction* que (des)lê ou que julga necessário (des)ler.

Dentre tais fãs, destaca-se Widget285 (widget285). Autora da quarta *fan fiction* selecionada, ela se vale de uma premissa absurda e engraçada e desenvolve uma história em que Lee e Kara têm nas mãos uma *fanfic*. O título, por si só, já é indício da experimentação que se segue e antecipa as discussões aí presentes. “The Absolutely Positively True (Sort Of) Fictional Adventures of Hot Pilots in Love” é um relato *fannish* que retoma os eventos da primeira temporada de *Battlestar Galactica*, insere-os em uma história dentro da história e os reescreve de acordo com as convenções da narrativa romântica; é ficcionalização daqueles debates recorrentes na *fandom*, referentes à qualidade de caracterização e escrita e à propriedade de publicação de *fan fiction* sobre pessoas reais. É, enfim, *fan fiction* sobre *fan fiction*, sobre o processo de

criação e recepção desse tipo de texto.

O ponto de partida é uma brincadeira: um dos membros da tripulação da nave de combate está escrevendo e fazendo circular uma obra amadora, intitulada *On the Wings of Passion*. Kara encontra esse romance por acaso, depois de algum leitor desavisado tê-lo esquecido num dos ambientes comuns. Um olhar de relance sobre a capa, sobre o título e o pseudônimo (cyl0nh8r) divertem-na. Seu divertimento, porém, só perdura até a leitura do primeiro parágrafo. Pois é ela, sob a alcunha Mara “Moondoe” Pace, a heroína. Tenente, piloto, “tão perigosa na cabine de comando quanto fora dela”, Mara está apaixonada por seu melhor amigo e líder de esquadrilha, o capitão Vee “Adonis” Dodonna (WIDGET285, 2007)²⁷. E a história de Mara e Vee, diferente do que acontece na realidade de Kara, é pontuada por exclamações piegas e sexo em locais improváveis, terminando com declarações de amor eterno. Os boatos, que os acompanham desde a academia, tornam-se ficção e isso a mortifica e enfurece em igual medida.

A reação de Lee serve de contraponto. Quando Kara, exasperada, lhe diz que *On the Wings of Passion* afirma algo que não é verdade (“As pessoas”, ela acena os papéis que tem nas mãos para efeito de ênfase, “estão dizendo que você e eu estamos transando!”), ele pondera que os outros, há muito, especulam sobre sua amizade; que, em tempos difíceis, isso pode constituir distração inocente; que, antes que ela se dê conta, um novo rumor surgirá, relegando-os ao esquecimento (WIDGET285, 2007)²⁸. O romance, contudo, transforma-se em um sucesso editorial - o primeiro *blockbuster*

27 Mara Pace was a Viper goddess, as dangerous out of the cockpit as she was in it.

28 “People”, she waves the papers in her hand for emphasis, “are saying that you and I are frakking!”

informal do que se denomina literatura pós-apocalíptica e o autor anônimo decide produzir uma continuação. A sequência, *Full Throttle*, publicada em fascículos, revela-se tão popular quanto o primeiro texto: é um fenômeno cultural do qual Lee e Kara não conseguem escapar, com o qual eles têm de lidar, queiram ou não.

O que segue são cenas e mais cenas de Kara e Lee lendo as aventuras protagonizadas por seus alter-egos, sublinhando os trechos que consideram intrigantes ou hilários, oferecendo comentários sobre os mais diversos aspectos do trabalho, discutindo a caracterização e o enredo, apontando as falhas e inconsistências, criticando a linguagem e a execução. Os dois amigos comportam-se, nessa instância, tal qual dois fãs. Fascinados pela premissa, talvez porque ela reflete anseio que não ousam admitir ou enunciar, e descontentes com o modo como são retratados, eles prosseguem no engajamento com o texto, traçam paralelos entre o ficcional e o factual, comparam dados, debatem a probabilidade de tal ação ser efetuada ou de causar tal resultado.

Eles são, simultaneamente, Mara e Vee, heroína e herói da narrativa que interpretam, e Kara e Lee, intérpretes dessa mesma narrativa e protagonistas de sua própria história. História esta que, devido à presença dos personagens que desempenham as funções de ator e leitor crítico, configura-se uma metaficção ou metanarrativa, na tradição de John Barth (*Lost in the Funhouse*), Ítalo Calvino (*Se um viajante numa noite de inverno...*) e Chico Buarque (*Budapest*). Tal qual as obras consagradas mencionadas, “The Absolutely Positively True (Sort Of) Fictional Adventures of Hot Pilots in Love” é literatura que se faz crítica, que “se revela como

artefato de modo autoconsciente e sistemático” (WAUGH, 1988, p. 2)²⁹. Os textos assim construídos fornecem em si mesmos comentários acerca de seu próprio *status* como ficção e como linguagem: neles, os processos de circulação e consumo, de recepção e análise estão em evidência enquanto os autores fazem uso do recurso da auto-reflexão literária.

A dita metaficção se divide em “objeto ao mesmo tempo olhante e olhado” (BARTHES, 1970, p. 28). A narrativa atua tanto como um exame do mundo representado/desdobrado, quanto como instrumento de investigação dos mecanismos por meio dos quais se produz a literatura. Ela se propõe a ser uma interpretação do real e um exercício analítico, um retrato da vida e um projeto estético definido. Quem a escreve, então, não se limita a desfiar o enredo ou desenvolver a temática. Seu autor também dá conta de relato ficcional que se explica, de personagens que se contam, e de trama que traduz o contexto da própria escrita.

Widget285 é prova disso. A fã, quando cria sua *meta fan fiction*, faz mais do que inserir narrativas em narrativa, do que citar partes de *On the Wings of Passion* e *Full Throttle*. As citações existem, todas elas, associadas a comentários. Um registro da insatisfação de Kara face à caracterização que não corresponde à personalidade representada (“Eu odeio que essa personagem - sim, eu sei que ela é ficcional, mas ela é claramente baseada em mim - seja tão indefesa.”)³⁰; uma referência à edição anotada de *Full Throttle* que Kara insiste em fazer com que Lee leia (“Muitas cenas que retratam

29 Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.

30 “I’m [...] pissed that this character -- and yes, I know that she's fictional but she's clearly based on me -- is such a wuss.”

combates aéreos vêm acompanhadas de uma observação, tal como 'De jeito nenhum! Você danificaria o caça caso fizesse essa manobra!')³¹; um instante em que Lee manifesta desconforto em relação aos exageros das cenas de sexo (“[A sua reputação de amante excepcional] o incomoda [...] Lee tem certeza de que mesmo no auge da sua forma, muito antes de acumular responsabilidades e de turnos consecutivos e pouco sono tornarem-se rotina, ele não teria sido capaz de transar seis vezes em duas horas.”)³²; uma conversa que gira em torno da quantidade enorme de clichês que assola o romance (“Independente do número de lágrimas derramadas e de *cylons* assassinados, o leitor sabe que Mara e Vee terão uma experiência sexual intensa e ocasionalmente acrobática no fim do capítulo.”)³³; cada um desses momentos ilustra um discurso reflexivo, dramatiza situações com as quais um fã dedicado está familiarizado (WIDGET285, 2007).

Para ele, a apreciação de qualquer texto, seja um livro, um programa de televisão ou um filme, existe num espaço de exame, de questionamento, de desconstrução constantes. A discussão, inscrita na *fan fiction*, encenada por Lee e Kara, designa exatamente o que separa o espectador/leitor casual do entusiasta, assinala o que move o último - essa sua necessidade de teorizar sobre mundos ficcionais, sobre os personagens que os habitam, sobre os detalhes da temporada ou do episódio. Assim, *Battlestar Galactica* é objeto de escrutínio, tanto pelo autor anônimo de *Full Throttle* e pelos protagonistas, que o lêem, quanto por Widget285, escritora de “The

31 Many a dogfight scene has been accompanied by an observation like “No frakking way! You'd fry your afterburners pulling that move!”

32 [His reputation as a Viper sex god] bothers him [...] Lee is pretty sure that even at his peak, long before he'd ever become CAG and double shifts and no sleep became the norm, he'd never been able to get it up six times in two hours.

33 [N]o matter how many tears are shed or Cylons get killed, the reader can rest assured that by the chapter's end Mara and Vee would be having intense and occasionally highly acrobatic sex.

Absolutely Positively True (Sort Of) Fictional Adventures of Hot Pilots in Love”.

Afinal, a história dentro da história retoma eventos que são parte da mitologia do seriado, aventuras que foram exibidas na tela pequena. A diferença: a substituição de Kara e Lee, em *Full Throttle*, por seus alter-egos. Vee e Mara, todavia, assemelham-se mais a um herói e uma heroína convencionais, típicos de narrativas românticas, do que ao homem e à mulher retratados. Vee, por exemplo, salva Mara do perigo, Mara luta com rivais pela afeição de Vee, e ambos não hesitam em expressar seus sentimentos com verborragia, em declarar seu amor por meio de uma linguagem piegas e hiperbólica. Os dois pilotos, nessa encarnação sentimental, hão de soar estranhos para toda a audiência, inclusive para o espectador que não é fiel.

Nada disso, entretanto, é aleatório. A caracterização diversa, a trama formulística e o excesso têm razão de ser. Eles compõem um dos vários sistemas narrativos que Widget²⁸⁵ evoca e equivalem a um referente que ela instala e problematiza. A sua *fan fiction*, pois, é particularmente rica no diálogo estabelecido entre a série televisiva, a *fandom* e as histórias de amor tradicionais. Estas, entenda-se, correspondem aqui àquelas histórias de amor que terminam com uma nota otimista, que resolvem quaisquer conflitos que porventura existam de maneira satisfatória, com a união do casal e a punição daqueles que contra ele agiram. Assim determina a RWA (Romance Writers of America). Em artigo que define esse tipo de literatura, uma autora e associada lista o que entende como sendo os pré-requisitos da escrita: “escrever romance significa criar protagonistas que se apaixonam e se esforçam para estabelecer vínculos e amadurecer como pessoas e parceiros [...] numa narrativa emocional [...] cujo fim deve convencer o leitor de que o herói e a heroína ficarão

juntos até que a morte os separe” (CRUISE, 2007)³⁴.

Não basta que o relacionamento amoroso seja o cerne do relato; é preciso que um homem e uma mulher se apaixonem, que sofram revezes, que se descartem rivais, que se superem obstáculos, que o afeto se revele incondicional e permanente. Os sentimentos têm de ser postos à prova; a dificuldade é a medida do amor. Tal lógica informa a composição de *On the Wings of Passion* e *Full Throttle*. Nessas narrativas, Mara e Vee confrontam toda espécie de ameaças e dilemas: soldados inimigos, células terroristas, ex-amantes vingativos, hipotermia, cegueira, amnésia, comas, tentativas de assassinato, conspirações diversas. E as crises são, cada uma, um meio para um fim. São testes que conferem valor e legitimidade à paixão recíproca - parte indispensável da equação.

Dessa seqüência de eventos há de depender o êxito do romance. O enredo deve desenvolver-se de acordo com a tradição. Caso não realize expectativas, caso não ofereça dinâmica similar a “herói e heroína se encontram - se desentendem - se separam devido às circunstâncias que não conseguem controlar - se reúnem - se declaram mutuamente apaixonados - vivem felizes para sempre”, a trama fracassa enquanto história de amor. É o que registra Janice Radway em seu *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, uma das mais completas pesquisas sobre os hábitos, as preferências e as experiências de leitura de um grupo de mulheres norte-americanas consumidoras ávidas de livros românticos. Na estimativa das leitoras especializadas que Radway investiga, “todos os romances que elas consideram um

34 So the way to write romance is to write protagonists who fall in love and struggle to form a relationship and grow as people and partners [...] in an emotional narrative that [...] concludes in an ending that convinces the reader that the hero and the heroine will be together until death does them part.

sucesso exibem a mesma estrutura narrativa, retratando o amor como um processo gradual e trazendo um final feliz imperativo” (1991, p. 55)³⁵.

O interesse delas, bem como o dos sobreviventes (que elevam *On the Wings of Passion* e *Full Throttle* à condição de *best-sellers*) relaciona-se à repetição, exaustiva, de uma fórmula. Na verdade, tanto uns quanto outros querem a segurança do óbvio; querem desfrutar textos que contam e recontam uma mesma história, que afirmam e reafirmam uma mesma moral, qual seja, que, “apesar das dúvidas ocasionais, homens e mulheres são capazes de superar suas diferenças e ter relacionamentos marcados por companheirismo e dedicação” (RADWAY, 1991, p. 60)³⁶. À intensificação progressiva dos laços de afeto, à celebração dos relacionamentos conjugais domésticos e monogâmicos contrapõe-se a narrativa principal, protagonizada por Lee e Kara. Essa, que engloba trechos de *On the Wings of Passion* e *Full Throttle*, é certamente romântica. Mas é românticamente ambivalente, duplamente envolvida com cumplicidade e crítica, subvertendo e mantendo os clichês e as convenções.

A afeição é mútua, a atração também. Apesar disso, a resolução satisfatória, previamente delineada, não se figura inevitável. Kara e Lee, por serem quem são, dificilmente terão um relacionamento sem conflitos. Serão muitos os desafios: a insegurança dela, a intransigência dele, a presença fantasmagórica de Zack (irmão dele e noivo dela), o talento de ambos para magoarem um ao outro. Não obstante, a felicidade é possível. Essa felicidade há de decorrer, porém, de um trabalho árduo, de um esforço dos dois para se comunicarem, para negociarem a tensão, para praticarem

35 The successful romances all exhibit the same underlying narrative structure, with the depiction of love as a gradual process and an imperative happy ending.

36 [The successful romance] tells [its readers] that whatever their doubts, men and women can overcome gender differences and arrive at sharing and nurturing relationships.

a paciência e a tolerância. A deles é uma história de amor imperfeito, sem final previsível porque o casal não é idealizado, porque ele é suscetível de acertos e erros.

Esse cuidado com a caracterização estende-se, ainda, à evolução do envolvimento deles e à descrição dos momentos de maior intimidade. A transformação da amizade em paixão acontece de maneira orgânica e não viola a integridade de nenhum dos dois personagens. Os sentimentos românticos, a princípio, aparecem hesitantes, sugeridos mas raramente explicitados. O constrangimento passageiro, o medo da exposição face àquele primeiro contato com as aventuras de Vee e Mara são indicativos desse desejo sublimado. Lee preferir Kara a qualquer versão dela; não se incomodar que ela seja “barulhenta e impetuosa e rude e volátil”; não se sentir ofendido caso ela o desafie ou o repreenda, são outros sinais de afeto, respeito e camaradagem típicos de quem se quer um casal em potencial (WIDGET285, 2007)³⁷. Kara ajudar Lee com as tarefas burocráticas, sentar-se com ele durante as refeições, brincar de flertar, tudo isso também denota a vontade, por vezes disfarçada, de se arriscar e tentar algo mais.

Cada instante, nota-se, corresponde a ações e interações cotidianas. Não se recorre a atos heróicos ou grandes gestos para exprimir carinho e preocupação. Mesmo o resgate de Lee por Kara não é espetáculo: na vida de militares que arriscam a vida todos os dias, esse lutar lado a lado, defender um ao outro é acontecimento usual, que sucede habitualmente. Mais significativa, portanto, do que atitudes ou falas extraordinárias é a lealdade certa, ou o conforto silencioso, ou a bondade desinteressada.

37 He likes that Kara is loud and brash and rude and volatile.

A cena de sexo, igualmente, é construída de maneira singela. A transição entre um toque tímido e a expressão física do desejo se dá com naturalidade. Eles não precisam quase morrer ou fazer declarações bombásticas antes de se beijarem. Eles não precisam ter epifania antes de colarem pele na pele. Tudo ocorre sem aparato, sem adorno. O prazer não configura prefácio para a fusão de almas gêmeas, nem para a união perfeita de amantes predestinados. A transa transcendente inexistente. Ela é, isso sim, uma atividade que sacia o corpo: “um outro tipo de competição, tal qual voar ou lutar ou apostar corrida ou jogar triad, brincadeira e coisa séria ao mesmo tempo” (WIDGET285, 2007)³⁸. Diante disso, não surpreende que Widget285 evite utilizar eufemismos quando narra erotismo, que escolha usar uma linguagem direta em vez de “prosa púrpura” (*purple prose*)³⁹.

O epílogo, finalmente, também traz a marca da simplicidade. Após a consumação, os dois amigos iniciam um relacionamento romântico e os parágrafos finais, como é de praxe, celebram essa parceria deles, ao mesmo tempo inédita e familiar. A resolução, contudo, tem um quê de inovação. Kara e Lee não se casam; ela não se descobre grávida. Eles afirmam o compromisso à maneira deles: planejando uma vingança criativa contra uma colega (uma piloto de nome Kat) que, eles descobrem, se esconde atrás do pseudônimo cylonh8r.

“Agora que *Full Throttle* chegou ao fim, as pessoas vão precisar de algo novo, que as distraia... [...] E já que *Full Throttle* fez tanto sucesso, acho que esse algo novo deve ser um outro romance protagonizado por pilotos. Sabe, repetir a fórmula. Dar ao público o que ele quer. [...] Esse romance pode enfocar uma cadete, uma jovem piloto

38 This is another kind of competition, like flying or fighting or running or playing triad, playful and deadly earnest all at once.

39 Expressão que indica linguagem extremamente afetada, comum às narrativas românticas que Janice Radway investiga. Designa, ainda, qualquer texto caracterizado pelo uso excessivo de adjetivos e advérbios.

chamada, oh, não sei, Mouse, que não se cansa de bisbilhotar a vida alheia, e que tem um caso secreto com um outro cadete chamado, por exemplo, Hamburger.”

[...] Ela o beija, entusiasmada. “Você”, ela diz quando eles se separam para respirar. “é maligno.”

Lee sorri para ela, “Eu tive uma ótima professora. Podemos intitular a história de *Nuggets in Love*.”

“Isso é brilhante!” ela exclama feliz. “Mas espera um momento... [...] Antes de começarmos a escrever, devemos fazer alguns experimentos.”

[...] “Eu adoro experimentos,” Lee retruca bem-humorado, enquanto Kara se desvencilha de suas roupas e cobre o corpo dele com o dela, suas coxas ao redor dos quadris do parceiro.

“E eu estou desenvolvendo um interesse repentino pela pesquisa.”

Lee a fita com um olhar intenso, capaz de reduzir o manuscrito de *Full Throttle* a cinzas instantaneamente. “Dê o melhor de si, Moondoe.”

Ela responde com um sorriso luminoso. “Você não pede por esperar, Adonis.”

E eles transaram felizes para sempre.

Ou pelo menos até o surgimento da continuação. (WIDGET285, 2007)⁴⁰

O envolvimento de Kara com Lee na *fan fiction* se desenha enquanto contraste em relação à representação do amor desenvolvida em *On the Wings of Passion* e *Full Throttle*. A qualidade mais realista daquela, justaposta aos percalços e dilemas vividos por Mara e Vee, acaba por evidenciar a precisão da trama principal, a adequação da história em curso aos personagens. Em “The Absolutely Positively True (Sort Of) Fictional Adventures of Hot Pilots in Love”, o enredo serve à caracterização; ele existe para iluminar a personalidade dos protagonistas e explorar

40 “Now that *Full Throttle* is finished, people are going to need some new reading material... [...] Since *Full Throttle* was such a success, it should probably be another pilot themed romance. You know, go with a proven model. Give the people what they want and all that. [...] I was thinking that maybe this new romance could feature a nugget, a young pilot named, oh, I don’t know, Mouse, who can’t keep her nose out of other people’s business but who is also secretly frakking another nugget named, Hamburger, for example.”/ [...] She kisses him, hard. “You”, she says when she finally comes up for air. “are evil.”/ Lee beams up at her, “I learned from the best. I think we should call the story *Nuggets in Love*.”/ “That is frakkin’ brilliant!” she crows gleefully. “Wait! [...] Before we put pen to paper ourselves, we should probably do some research.”/ [...] “I like research,” Lee replies with a grin as Kara shimmyes out of her sweatpants and straddles his hips. / “I think I’m developing a whole new appreciation for it myself.”/ Lee gives her a look that could have turned the entire manuscript of *Full Throttle* into a pile of ash instantaneously. “Show me what you’ve got, Moondoe.”/ She responds with her most dazzling smile. “You’re on, Adonis.”/ And they frakked happily ever after./ Or at least until the sequel.

suas mentes. Os excertos que surgem embutidos na narrativa *fannish*, ao contrário, reinventam os pilotos à imagem e semelhança de um casal romântico, obrigando-os a se apresentarem de modo descabido. Vee e Mara atuam não como seus alter-egos Lee e Kara, mas como se estivessem condenados a representar cenas de um romance melodramático.

Conseqüentemente, toda vez que Lee avalia Vee, toda vez que Kara se identifica com Mara, toda vez que um ou outro ridiculariza a trama de *On the Wings of Passion* e *Full Throttle*, estabelecem-se conexões entre o seriado *Battlestar Galactica* e a *fan fiction* de Widget285, entre esta e as ficções nela inseridas, entre os textos *fannish* e as histórias de amor tradicionais, entre os personagens e as situações integradas em níveis narrativos autônomos. “The Absolutely Positively True (Sort Of) Fictional Adventures of Hot Pilots in Love”, além de promover uma outra leitura do programa de televisão, examina o processo de escrita dos fãs e critica o caráter convencional da narrativa romântica.

Nessa *fan fiction*, desse modo, vários discursos se entrelaçam. E o texto, apesar da aparência de leveza e simplicidade, é também uma crítica bem-humorada, um comentário que expõe os modos culturais dominantes subjacentes à construção do romance, enquanto oferece um desfecho realisticamente esperançoso e aposta na felicidade. O amor que a *fandom* inventa, entretanto, não se restringe à representação de amantes heterossexuais. Disso trata o próximo capítulo, cujo foco é um conjunto de relatos de paixão protagonizados por dois homens, o protagonista e personagem-título da série *House* e seu melhor amigo James Wilson.

Capítulo 3

As Fissuras da (Hetero)Normatividade em *House*

Wilson may have a lot of "feminine" qualities [...] but we don't see him as "feminine". He's a whole, interesting, complicated person. House is "masculine" in a lot of ways, but he's not a stereotypical "male." [...] So to watch him and Wilson interact on screen, in ways that are beyond our traditional (stupid) conceptions of how two men who are close to each other are supposed to act, is like an insight on how we can have romantic relationships that are not beholden to any sort of ridiculous gender roles.

Sessile (apud Bettina_Elvina), "House and Wilson: If It's Not Going to Happen, Why Are We Still Interested?"

Atualizando Sherlock Holmes

Num ensaio publicado no *Journal of the Royal Society of Medicine*, os doutores Richard e Enid Peschel, professores na Yale University School of Medicine, discorrem acerca das similaridades entre o trabalho do médico e o trabalho do detetive e correlacionam o diagnóstico de uma doença à solução de um crime (1989, p. 33). Eles se referem, para tanto, não a qualquer investigador anônimo, mas àquele que é a figura icônica da narrativa policial clássica: o inglês Sherlock Holmes, criação de Sir Arthur Conan Doyle, imortalizado em quatro romances e em 56 contos, e tão popular hoje quanto quando surgiu no mercado editorial. Esse personagem fascinante, capaz de desvelar um enigma ardiloso, de desmontar a maquinação criminosa mais sofisticada, revela, nas aventuras que protagoniza, um talento admirável para a decifração de sinais, de mensagens cifradas. Homem sempre atento aos detalhes, não importa quão triviais, Holmes recolhe dados e inventaria evidências, percebe indícios e lê neles um universo

de significados, numa busca constante daquela informação que lhe permitirá, finalmente, descobrir a verdade do caso.

Um bom médico, o casal Peschel afirma, atua do mesmo modo. Tal qual Holmes, ele observa, analisa, deduz. Procede à leitura de fisionomia e comportamento, de sintomas e exames e remonta, a partir desses signos, um significado - um diagnóstico. Diagnosticar uma doença, nessa perspectiva, é uma investigação - “é o mesmo que tentar solucionar um quebra-cabeças intrincado, com a dificuldade adicional de que não se possuem todas as peças. Algumas estão escondidas. Outras se perderam para sempre. A despeito disso, você, o médico, deve se esforçar para avistar e perceber a situação como um todo” (1989, p. 33)⁴¹. A técnica dedutiva, detetivesca, é portanto uma arma importante, indispensável mesmo, que ajuda o médico na sua luta em prol da vida e da recuperação do paciente, desde que dela se valha, é claro, um profissional competente.

Nada que nos surpreenda. Afinal, a existência e a subsequente caracterização de Sherlock Holmes devem muito à medicina, informadas como são pela personalidade de três médicos distintos. O primeiro é o próprio autor, Conan Doyle, que se formou médico oftalmologista pela Edinburgh University. O segundo é o cirurgião e professor escocês Dr. Joseph Bell, cuja excelência na arte de diagnosticar impressionou seu aluno e o inspirou a criar o famoso detetive, a quem serve de modelo. O terceiro é o narrador das histórias policiais de Conan Doyle, um certo Dr. John H. Watson, companheiro fiel de Holmes, seu parceiro de aventuras e relator das

⁴¹ Diagnosing an illness is often like trying to put together a complicated jigsaw puzzle with the hitch that you cannot have all the pieces. Some are hidden; you must seek them. Others are permanently lost. Although parts of the puzzle are missing, you, the physician, must try to discern the whole picture.

memórias do melhor amigo. A conexão entre a medicina e o solucionar de mistérios se faz presente, assim, de várias maneiras: na vida de Sir Arthur Conan Doyle, na literatura policial que ele escreve e em enigmas médicos selecionados (*'the case of the missing clue'*, *'the bungled brain scan'* e *'the stolen syringes'*), que os Peschel citam como exemplo ilustrativo (1989, p. 33-36).

Recentemente, tal conexão, antes restrita ao universo literário e suas respectivas adaptações, bem como aos corredores de hospitais, encontra espaço num campeão de audiência da televisão norte-americana. Trata-se, aqui, do seriado *House* (*House, M.D.*, de início), um drama médico que estréia em 14 de novembro de 2004 no canal FOX e encontra-se, em meados de 2007, na metade final da sua muito bem sucedida terceira temporada.

Criado por David Shore e co-produzido pelo mesmo, em companhia de Katie Jacobs, Paul Attanasio e Bryan Singer, *House* versa sobre o cotidiano do infectologista e chefe do Departamento de Medicina Diagnóstica Dr. Gregory House, médico especialista no diagnóstico e tratamento daquelas doenças que nenhum outro profissional é capaz de diagnosticar. A cada episódio, ele lida com um suposto caso insolúvel - um mistério médico. O programa se inicia com a internação de um paciente, sempre em estado crítico, no hospital fictício onde House trabalha (Princeton-Plainsboro Teaching Hospital, em New Jersey). Daí em diante, durante os 40 minutos restantes, o protagonista e personagem-título tenta assegurar a sobrevivência de seu paciente, por meio de um trabalho de recolhimento de dados (histórico médico do paciente e de seus familiares), de estudo de sintomas (exames diversos) e da prescrição de medicamentos.

Nisso, House recebe a ajuda de sua equipe de especialistas: a médica imunologista Dra. Allison Cameron, o médico intensivista Dr. Robert Chase e o médico neurologista Dr. Eric Foreman. É nas interações de House com o trio, a quem ele chama de “*ducklings*”, que o caso da semana é apresentado. Usando o método socrático (ou refutação lógica), House incentiva seus subordinados a se manifestarem para, em seguida, a cada sugestão de diagnóstico, refutá-los, irônica e peremptoriamente. Isto obriga-os (e aos espectadores) a examinarem criticamente outros pontos de vista, a questionarem suas próprias hipóteses e afirmativas; a se darem conta, reiteradamente, da superioridade intelectual de seu interlocutor, que dirige a discussão. Assim, de um instante de perplexidade e revelação a outro, e deste outro a um momento sucessivo, desenvolve-se, na tela de TV, a trama típica da série, com House, após dois ou três erros de diagnóstico, identificando a doença traiçoeira e solucionando o caso, salvando, na maioria dos episódios, a vida do paciente.

O trio de médicos, cuja presença em cena permite ao protagonista teorizar em voz alta, serve também a um outro propósito. São eles que interagem com as pessoas que se internam em busca da cura. São eles que os questionam a respeito do histórico médico, da rotina, dos hábitos e vícios. São eles que supervisionam os testes que House exige e acompanham o tratamento à espera de uma reação adversa. São eles, ainda, que contactam os familiares quando há necessidade da autorização para uma medida de alto risco ou da assinatura de um documento.

Pois House, de acordo com sua filosofia pessoal, trata doenças e não doentes. Cínico contumaz, ele acredita que todos mentem, inclusive o paciente, e pressupõe que este, em vez de fornecer uma informação valiosa, tende a ignorá-la ou a

sonegá-la, quando não a agir com falsidade e mentir⁴². Seu encontro com o paciente, na ocasião em que este ocorre, corresponde, conseqüentemente, a um momento de confronto, em que House, desconfiado por natureza e de posse de inúmeras evidências, interroga o doente tal qual um suspeito de crime, questionando-o e acusando-o até que o mesmo confesse, até que ele apresente uma lembrança, indiscrição ou transgressão importantes, cruciais para a resolução da trama.

Essa sua obsessão em desvendar o mistério médico, às custas da saúde ou da sobrevivência do paciente; esse seu fascínio pelo enigma, que ultrapassa a preocupação e o cuidado que ele exhibe em relação a determinado doente, já seriam, por si só, suficientes, indicativos mesmo da inserção do personagem televisivo no rol de herdeiros do detetive inglês.

As semelhanças, contudo, vão além da aptidão de ambos para a dedução e de seu temperamento igualmente anti-social. Gregory House, de acordo com as declarações do criador e dos produtores do seriado⁴³, é de fato um Sherlock Holmes contemporâneo, e com este compartilha atributos e interesses. O uso rotineiro que Holmes faz de morfina e cocaína corresponde à dependência química de House, consumidor inveterado de medicamentos para dor (principalmente um anestésico derivado da morfina, de nome *vicodin*). O prazer que Holmes obtém com a leitura de

42 Segue um trecho ilustrativo, parte da transcrição do episódio piloto, efetuada por Taru (brynaea) e arquivada na comunidade de *live journal House Transcripts* (clinic_duty): Foreman: Shouldn't we be speaking to the patient before we start diagnosing? / House: Is she a doctor? / Foreman: No, but... / House: Everybody lies. / Cameron: Dr. House doesn't like dealing with patients. / Foreman: Isn't treating patients why we became doctors? / House: No, treating illnesses is why we became doctors, treating patients is what makes most doctors miserable. / Foreman: So you're trying to eliminate the humanity from the practice of medicine. / House: If you don't talk to them they can't lie to us, and we can't lie to them. Humanity is overrated. I don't think it's a tumor.

43 Tais declarações fazem parte do material de divulgação do programa (entrevistas diversas, palestras em universidades), bem como de comentários aos episódios e extras ("Dr. House", "Casos médicos"), incluídos nos DVDs da primeira temporada e já disponíveis no Brasil.

romances sensacionalistas equipara-se ao gosto de House por telenovelas (*General Hospital*) e séries de TV (*The O.C.*). A habilidade de Holmes no trato com o violino equivale ao talento de House como pianista. Holmes e House residem no apartamento de número 221-B, embora em continentes diferentes. Eles, finalmente, têm por melhor amigo um médico mais jovem, de nome com iniciais JW: John Watson é companhia constante de Holmes, com quem coabita durante muito tempo, enquanto James Wilson é companheiro leal de House, com quem passa a morar depois do fim de seu último casamento.

É essa amizade entre os dois médicos, o afeto inegável que os une a despeito de tudo, que constitui, ao lado dos enigmas semanais, a base do programa popular. Esse elemento - o relacionamento de House e Wilson - configura então um ingrediente indispensável, na ausência do qual *House* torna-se um programa diferente, um pouco distante de sua encarnação usual e algo descaracterizado. Nas palavras do criador David Shore, “esses dois personagens, juntos, são responsáveis pelo tom do programa, que se alterna entre a comédia e o drama. Sempre que os colocamos em lados opostos e os separamos, esse equilíbrio é prejudicado” (apud Bettina_Elvina, 2007b)⁴⁴. Da interação entre eles, da qualidade peculiar de suas conversas e de seus silêncios, de seu hábito de pregar peças um no outro, até mesmo dos ataques ferinos e das acusações cortantes, depende, em grande parte, o sucesso dos episódios, com a dupla atuando em conjunto, garantindo o equilíbrio e tom desejados.

Os fãs, no que diz respeito à importância atribuída a House e Wilson,

⁴⁴ David Shore said that [...] these two characters combined [House and Wilson] bring balance to the show's comedy and drama. When they pitted Wilson and House against one another, the balance was disrupted. This is evident through the tonal shift of season [three]. The season suddenly became dark (darker than they intended), which is a testament to what happens when Wilson and House are not on a friendly basis.

concordam, em caráter (quase) unânime, com o que declaram os produtores e roteiristas. Mais do que os casos misteriosos e as implicações éticas relativas ao diagnóstico/tratamento da vez, é a relação dos dois amigos, os revezes que cada um sofre, o impacto da mudança sobre a sua camaradagem costumeira, que atrai o espectador que é fã, principalmente aquele fã que escreve.

Daí a *fan fiction* produzida na comunidade tratar, geralmente, desse relacionamento de amizade. O ponto de partida são os momentos que exploram a relação; a referência textual, que o fã apropria e depois traduz, são as instâncias de intimidade. Nessa parte da *fandom*, como nas demais, produzem-se histórias para fãs de gostos diversificados. Encontramos aqui desde narrativas que trazem House e Wilson numa situação semelhante às aquelas previamente veiculadas, até narrativas que têm um certo ineditismo, que ousam apresentá-los de um modo relativamente distante daquele retratado no horário nobre televisivo. São essas últimas *fan fictions* que nos interessam. Nelas, o fã lê a fisicalidade dos atores/personagens, a maneira como eles se colocam em cena, como eles dizem suas falas, a suposta química natural da dupla, a partir de um ponto de vista tipicamente *fannish* e converte isso tudo em um relato sexual e romântico, condizente com as experiências e as personalidades de House e Wilson.

Corpos Masculinos à Luz do Desejo/Olhar *Fannish*

Desde a formação das primeiras comunidades, os fãs mostram interesse em especular sobre o sexo e a orientação sexual de protagonistas e antagonistas, de

personagens secundários e figurantes. Em 1941, Rex Stout, autor de livros de mistério e membro da sociedade *The Baker Street Irregulars*, escreve ensaio no qual discorre, de maneira bem-humorada, sobre a possibilidade de Watson ser mulher e de ele (ela?) e Holmes estarem envolvidos romanticamente⁴⁵. Em 1974, D. Marchant escreve “A Fragment Out of Time” e desenvolve narrativa pioneira em que o capitão James T. Kirk e o imediato Spock, melhores amigos de acordo com o cânone de *Star Trek*, tornam-se amantes⁴⁶. Em 2007, o *website Television Without Pity* inclui fóruns de discussão intitulados *HoYay*, dedicados à celebração de subtexto e texto homoerótico nos seriados de televisão aí resenhados⁴⁷.

Dentre os fóruns do tipo, destaca-se o da série televisiva *House*, que os fãs nomeiam, de maneira afetuosa e bem-humorada, “HoYay: Just What The Doctor Ordered”. Esse fórum, que já excede 400 páginas e 6.000 mensagens, é local de encontro para os espectadores entusiasmados, que nele discutem o episódio da semana ou da temporada, com ênfase na relação entre o mistério médico e os dilemas dos personagens cultuados, principalmente no modo como a prática da medicina impacta ou reflete seu relacionamento. As cenas que apresentam House e Wilson, sozinhos ou na companhia um do outro, além daquelas que, a despeito da ausência dos dois, dizem respeito a eles e a sua amizade, são estudadas e debatidas com fervor, submetidas a um exame rigoroso. Para tal fã, participante regular na comunidade, interessa recordar

45 A esse respeito, ver Stout (2007).

46 Segundo o *website Slash Research Project Website*, tal história, publicada na fanzine *Grup # 3*, é a *fan fiction* que inaugura um subgênero, qual seja, *slash*. O termo *slash* advém do sinal gráfico, denominado barra (/), que separa os nomes dos tripulantes da nave *Enterprise*, aí apresentados como parceiros sexuais e românticos, como um casal: Kirk/Spock.

47 *HoYay* corresponde à abreviação da expressão *Homoeroticism, Yay!* (DEE, 2007). Tanto um quanto o outro designam, atualmente, o entusiasmo do fã face à presença de subtexto homoerótico, bem como o homoerotismo mesmo, às vezes presente no programa de TV. Ainda: o termo origina-se nos fóruns do *website Mighty Big TV* (hoje *Television Without Pity*), onde se discute, nos idos de 1999, a série *Angel* (1999-2004).

aquele momento especial, investigar os detalhes de uma determinada cena, considerar as implicações daquele diálogo, especular, especular, especular.

Tal se dá, por exemplo, após a exibição dos episódios da roteirista Doris Egan. Egan, que afirma em seu *live journal* que “[House/Wilson] é uma possibilidade romântica tão legítima quanto qualquer outra”, que crê que “não existe ninguém de quem os dois sejam mais íntimos”, que os descreve como um par de opostos indissociáveis, “direita e esquerda, yin e yang, Tracy e Hepburn”, é uma favorita dos fãs (EGAN, 2007)⁴⁸. Apelidada de “*St. Doris*”, a roteirista escreve House e Wilson como os freqüentadores do fórum os imaginam: figura insubstituível na vida do outro, amigo de quem se sente ciúmes, por quem se violam regras e leis, e pessoa que leva o companheiro a atos de crueldade e bondade insuspeitos. “House vs God” (exibição em 25/04/2006), “Son of a Coma Guy” (exibição em 14/11/2006) e “House Training” (exibição em 24/04/2007), todos de sua autoria, são episódios especialmente generosos em “*chocolaty House-Wilson goodness*” e constituem, cada qual, um tipo de narrativa que captura a atenção desses espectadores, um marco inicial para que eles operem uma disseminação de sentidos.

Quando vi Wilson discutindo com House no meio da rua, esperei que ele acusasse House de estar agindo por ciúmes. Não porque ele, Wilson, havia arriscado a carreira envolvendo-se com uma paciente, ou porque ele havia mentido deliberadamente para o amigo. O motivo seria ciúmes. Eu pensei que isso fosse acontecer. Eu pensei que esse fosse ser o episódio em que os criadores legitimariam nossa leitura, a tornariam cânone. Se a gente tivesse homem e mulher desempenhando a cena, o diálogo provavelmente conteria tal acusação. Engraçado, grande parte dos momentos figurando House e Wilson assemelham-se àquelas cenas protagonizadas por casais que enfrentam tensão sexual. Eu realmente acho que um dos dois vai admitir a

48 [House/Wilson] has as much validity as any other 'ship, and more than most -- and I do think there's nobody either one of them is closer to. They're right and left, yin and yang, Tracy and Hepburn. They got rhythm.

atração. [...] Uma fã pode sonhar... (ROBOTMONKEY, 2007)⁴⁹

Todos nós sabemos muito bem que será extremamente difícil vermos House e Wilson embarcar em um relacionamento romântico (especialmente no canal Fox). Mas Wilson ter se referido à pessoa, gênero indeterminado, quando discorre sobre um alguém por quem teria se apaixonado durante seu primeiro casamento, me faz acreditar que os roteiristas (senão os produtores) estão considerando uma história de crise de identidade sexual, ou de bissexualidade, protagonizada por Wilson. Acho que House, caso viesse a se apaixonar por Wilson, não sofreria crise de identidade. A sua preocupação é de outra ordem: arriscar-se, fazer-se vulnerável, não importa se frente a um homem ou uma mulher. (GRANTORINO, 2007)⁵⁰

A questão da natureza da relação entre os dois homens, da presença do desejo, da reciprocidade do mesmo fazem parte da rotina dos debates, além de serem base para aquelas *fan fictions* em que um ou outro finalmente se declara, em que eles consumam a atração e adicionam sexo (e romance) às suas interações. Numa e noutra situação, uma coisa é certa: tanto na argumentação a favor de determinada interpretação quanto na escrita de ficção, o olhar que o fã lança sobre o texto da série, e por meio do qual ele rearranja gestos e falas numa outra significação é, sem dúvida, um olhar não usual, marcado pela diferença, que escapa da norma e desafia, à sua maneira, o *status quo*. Essa perspectiva, que promove a erotização de uma amizade masculina, que inscreve um desejo homoerótico nos corpos da dupla de atores/personagens, é algo comum aos amantes (escritores e leitores) da narrativa *slash*, que a denominam, entre si, de “*slash googles*” ou, no caso da fã SallyC (melannen), de

49 When Wilson was shouting at House outside his house, I half expected him to say that House wasn't angry because he slept with the patient, or angry because Wilson had lied to him, but that he was jealous! I honestly thought it was possible. I honestly began to think that this would be the episode they throw us some scrap of canon. If that scene had been between a man and a woman, it'd probably happen the way I expected it to. That's the thing about House/Wilson; most of their scenes seem as if they could have come from a man and a woman with serious sexual tension. I really do think this whole slow realization thing is coming to pass. [...] A fangirl can dream...

50 Realistically, I think we all know that we're never going to see a canon H/W romance (especially not on Fox), but the deliberate genderlessness of Wilson's speech in “Spin” makes me kind of think that the writers (if not TPTB) are keeping their options open regarding a possible sexuality identity crisis for Wilson, or at least some acknowledgement that he has bisexual tendencies. I think that if House ever realized his feelings for Wilson, he would just accept it for what it is. He wouldn't have any big identity crisis; House's crisis would be about the idea of being vulnerable to another person. It wouldn't matter so much if they were male or female.

“*slasher's gaze*”.

No ensaio em que cunha o termo (“Help! My Slash Googles Are Stuck!”), SallyC, que se identifica como escritora e leitora de *slash*, trata, ainda, de postular uma teoria a respeito dessa outra ótica da representação e desenvolve uma reflexão cuja preocupação central é a defesa de um novo regime de prazer visual, de uma nova linguagem do desejo. Para esse propósito, a fã recorre ao trabalho da crítica e cineasta feminista Laura Mulvey, principalmente àqueles textos (“Visual Pleasure and Narrative Cinema” e “Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'”, entre outros) em que Mulvey discorre sobre o cinema convencional norte-americano e sua suposta masculinidade, misoginia e homofobia inatas. O *slasher's gaze*, desse modo, é construído em relação direta ao “olhar masculino” de Mulvey, como um “inverted male gaze” (2007).

Esse olhar masculino, cabe notar, representa, antes de tudo, uma posição que se ocupa, um lugar a partir do qual se observa o que se desenrola na tela, um ponto de vista que se adota para dar sentido às imagens. Mais do que o “olhar do homem”, ele corresponde a uma subjetividade específica, que se coaduna com o discurso oficial acerca de gênero e sexualidade e celebra a ideologia dominante e heterossexista. Logo, naquelas produções em que tal olhar encontra sua expressão maior, o herói e a heroína desempenham os papéis esperados, com o homem a atuar como agente causal e sujeito autônomo e a mulher, como interesse romântico e objeto de desejo do protagonista. A figura feminina, nesses filmes, submete-se ao olhar desejante (voyeurista ou fetichista) do seu companheiro de cena, expõe seu corpo à apreciação desse homem e da platéia masculina. A medida de seu valor, dentro da

narrativa cinematográfica *mainstream*, depende então do quanto ela é/se faz desejável para esse público alvo, do quanto ela os estimula sexualmente, já que esses homens comuns, por meio da identificação com o personagem principal, podem usufruir, junto com esse seu semelhante, do prazer de olhar e possuir a mulher da/na tela (MALUF; MELO; PEDRO, 2005, p. 343-345).

Essa representação feminina problemática, bastante popular até hoje nas telas grande e pequena e nos diversos meios de comunicação, é o contraponto do qual SallyC se vale quando analisa uma nova imagem de homem e de masculinidade, produzida pelo e para o olhar dos fãs que apreciam *fan fiction slash*. É tal olhar - nem masculino, nem feminino, nem hetero, nem *gay*/lésbico - que determina de que maneira se percebe o programa televisivo, de que maneira se traduz, em textos, as personalidades e os corpos presentes na televisão. No espaço virtual da *fandom*, os fãs, em grande parte mulheres, rejeitam o condicionamento sociocultural milenar e pensam sobre os homens não como namorados/maridos em potencial, atraentes nesse contexto, mas como parceiros românticos e sexuais de outros homens, objetos de desejo de alguém do mesmo sexo e não mais condenados a cumprir o papel que lhes é por tradição outorgado (agente/sujeito/predador) nas histórias de amor que protagonizam (SALLYC, 2007).

Nas leituras desse tipo, questionadoras dos pressupostos da lógica heteronormativa, agência e passividade, força e vulnerabilidade não configuram como prerrogativas definidoras, associadas a um único sexo ou gênero. Na verdade, a boa *fanfic slash*, de acordo com SallyC, é exatamente aquela em que

os homens se descobrem ocupando uma posição semelhante a das mulheres, qual

seja, objeto do desejo de um homem. Objeto da cobiça de alguém que detém o poder, que o exercita, que importa. Alguém capaz de prejudicar o outro caso ele não aja de acordo com suas expectativas, porque presume-se, em sociedade, que o homem tem razão. Alguém habituado a decidir, a manter o controle, especialmente em situações que envolvem a prática do sexo. E de repente – devido ao fato de que ele pode, sim, ser alvo do “olhar masculino” - sua compreensão de mundo se altera. De repente, o homem que se debruça sobre o balcão tem de se dar conta da quantidade de pele que sua camisa deixa entrever, da maneira como a calça jeans molda seu corpo, porque alguém pode estar observando-o e desejando-o – alguém que tem autonomia para agir segundo seus impulsos e vontades. (2007)⁵¹

A situação descrita acima não equivale, entretanto, a uma inversão simplista, em que os fãs usam de jogo binário e imaginam os personagens masculinos à luz de estereótipos femininos. Idealmente, eles não têm sua autonomia nem sua liberdade de decidir sacrificadas; não são reduzidos a um comportamento passivo em virtude de um relacionamento amoroso. Porque as duas pessoas que se envolvem são homens, porque ambos desfrutam de um mesmo presumido *status* frente à sociedade, quando se vêem à mercê do olhar desejante e apreciativo do outro, eles são capazes de retornar esse olhar, numa sugestão de reciprocidade que é também igualdade. Para o par, a intensidade da atração não tem que se converter, nem por um instante, em violência ameaçadora. Ela pode se converter, isso sim, em uma promessa - de que nenhum dos dois precisa se ater a papéis pré-estabelecidos, de que se pode transitar entre uma e outra posição, de que há poder no fato de, por escolha própria (em vez de expectativa social), se fazer vulnerável (SALLYC, 2007).

Aqui, a ruptura com a matriz heterossexual da sexualidade e a conseqüente (re)interpretação da iconografia do masculino têm um efeito bastante interessante: por

51 In slash men find themselves in the position of being **desired** in the way that women are usually assumed to be desired - that is to say, by a man. Which is to say, someone powerful, someone **important**, someone who **matters**. Someone who could really screw things up for you on a number of levels if you handle this wrong, because society assumes he's in the right. Someone who's accustomed to being in charge, especially in sexual contexts. And suddenly - because of the mere existence of the fact that “the male gaze” can be turned back on **men** - something fundamental in the feel of the world changes. Suddenly the man who leans over the counter has to be conscious of that strip of skin that's showing under his t-shirt, and the way his jeans fit, because someone could be seeing that, and wanting him - someone who is free to act on that desire.

meio da intervenção do fã, introduz-se a idéia de uma relação olhar-imagem para além das dicotomias convencionais, com as mulheres da audiência portando e controlando esse olhar, estruturando os mecanismos de um prazer que é característico delas, e provocando um inevitável deslocamento de sentido.

Tudo isso - tanto a prática de leitura dos fãs quanto o texto que resulta desta prática - vai de encontro às presunções vigentes na sociedade e que influenciam a produção e a recepção das narrativas ficcionais televisivas. Ainda hoje insiste-se na correspondência da relação sexo/gênero/sexualidade com gênero binário e desejo sexual necessariamente direcionado para o sexo oposto; ainda entende-se que a heterossexualidade é a norma e os personagens do programa de televisão são sempre inocentes (heteros) até prova em contrário. A normalidade é presumida ao mesmo tempo em que a diferença é, geralmente, ignorada. Para muitos, diferença e diferente equivalem a desconhecido e, enquanto tal, incomodam, causam pânico, tornam-se uma ameaça. Daí serem poucos os criadores e produtores que se arriscam a povoar seu mundo inventado com personagens *gays*, lésbicos, bissexuais ou transgêneros, sendo ainda mais raros os que o fazem sem recorrer a estereótipos.

As dificuldades relativas à representação de minorias, porém, não são obstáculo. Não na *fandom*, não para o fã. Este supera o silêncio, a escassez e o clichê por meio da negação da (suposta) coerência dos estatutos de gênero, sexualidade e desejo. Por meio da recusa do consenso heteronormativo que dita que a identidade (de gênero, sexual) é algo essencial e estável. O fã, pois, lê o seriado favorito a partir da posição de quem supõe que a sexualidade humana é composta não por duas alternativas sólidas, a hetero e a homossexualidade, mas por um espectro de interesses

e comportamentos sexuais; de quem crê que há uma clara continuidade entre a homossociabilidade e o homoerotismo.

A esse respeito, cabe mencionar o trabalho da teórica *queer* Eve Kosofsky Sedgwick. Em “Introduction from *Between Men*”, Sedgwick, a partir da análise de clássicos da literatura inglesa dos séculos XVIII e XIX (tais como *A Sentimental Journey*, *Our Mutual Friend* e *Henry Esmond*), discute a representação do homem e da masculinidade e confere atenção especial às práticas sociais intragenéricas comuns à época, por meio das quais se regulam os laços de solidariedade e colaboração, por um lado, ou de rivalidade e competição, por outro, entre os homens retratados naqueles clássicos. Ela afirma, além disso, a continuidade básica entre os laços de solidariedade ou rivalidade entre homens (homossociabilidade) e o homoerotismo, a ponto de se poder falar no que ela denomina “desejo homosocial masculino” (*male homosocial desire*).

O recurso aos conceitos de homossociabilidade e de desejo homosocial implica uma interpretação singular das relações entre homens e entre homens e mulheres. Segundo essa interpretação, o homoerotismo masculino deve ser entendido no contexto do sistema de gênero como um todo e em função das estratégias de controle da camaradagem e intimidade masculinas e de subordinação das mulheres, de que os vínculos homosociais são elementos centrais (SEDGWICK, 1996, p. 463-470). O fã, contudo, criatura irreverente que é, apropria-se desse contexto de amizades e rivalidades masculinas não para reiterar a diferença entre homem e mulher, ou para perpetuar a opressão do sexo forte sobre o sexo frágil. A ética que o governa é outra: a ênfase, aqui, recai sobre a celebração das similaridades entre os dois universos em vez

da exclusão e interdição do feminino.

A determinação de perturbar e desconstruir associa-se a um projeto inclusivo e o fã, que assume o caráter construído e incompleto, a provisoriedade e a instabilidade de toda identidade sexual e de gênero, é capaz de perceber/ler o homem, cuja imagem é refletida na tela de TV, como analogia de si mesmo. Nessa perspectiva, homem e mulher se identificam com seus iguais, homem se identifica com mulher, mulher se identifica com homem. O fã abraça o desejo (possível) pelo outro, independente de quem esse outro seja, e rompe com o binômio heteronormativo e a homosociabilidade alienante, nos moldes da sociedade grega.

A mulher, agora, deixa de estar lá fora, do outro lado. Ela está dentro, integrando e constituindo a comunidade; fazendo sentido, assombrando e desestabilizando o que é dado; problematizando a produção de conhecimento. No caso específico da *fandom* de *House*, a mulher, que é a maioria expressiva naqueles nichos em que circulam os textos *slash*, projeta desejo homosocial masculino sobre os episódios do seriado dramático. Ela discute House e Wilson com autoridade procedente da crítica que empreende - procedente do ato de expor o caráter arbitrário das categorias identitárias, do ato de indiciar o discurso hegemônico e do exercício desse olhar *slasher* que é *queer* por excelência.

Da Reinvenção da Masculinidade (ou, o Amor Segundo o Misanthropo)

Henry Jenkins, em um artigo escrito a seis mãos com Shoshanna Green e Cynthia Jenkins, confessa ser um leitor ávido de *fan fiction slash*, declara que o seria mesmo que não estudasse, há décadas, *fandom* e práticas *fannish* e se põe a explicar essa narrativa favorita usando, como referência, uma cena famosa, protagonizada por Kirk e Spock e pertencente ao filme *Star Trek: The Wrath of Khan* (*Jornada nas Estrelas: A Ira de Khan*).

Neste segundo filme da série, Spock arrisca sua vida em prol de Kirk e dos demais tripulantes da nave Enterprise e, após o ato heróico, encontra-se próximo da morte. Kirk, de quem está separado por uma parede de vidro, o observa desolado. Ambos, cientes de que não lhes resta mais nada a fazer, preparam-se para o inevitável. Se despedem um do outro. Spock, nesse que é seu momento de maior vulnerabilidade e expressividade, dá vazão a seus sentimentos, chama Kirk de seu amigo. As palmas das mãos no vidro, eles tentam, por meio desse gesto, desse toque que é só teatro, estabelecer um último contato. Para Spock, é óbvio que não existe ninguém mais importante. Para Kirk, não há ninguém cuja perda causará tanto sofrimento. O vínculo intenso que os une está aí evidente, exposto: “Quase todos que assistem à cena percebem a paixão que os dois homens compartilham, o desejo por algo mais do que lhes é permitido. E, [Jenkins informa a seus] alunos leigos, *slash* é o que acontece quando se põe abaixo a parede de vidro” (GREEN, 2007)⁵². *Slash* é a expressão livre (e

⁵² When I try to explain slash to non-fans, I often reference that moment in *Star Trek: The Wrath of Khan* where Spock is dying and Kirk stands there, a wall of glass separating the two longtime buddies. Both of them are reaching out towards each other, their hands pressed hard against the glass, trying to establish physical contact.

libertária) da emoção e do desejo do homem, direcionados a uma pessoa do mesmo sexo e uma celebração de uma cultura masculina que difere da tradicional.

Um dos textos em que tal celebração acontece é a *fan fiction* de uma fã de *House*, de nome Nigeltde (nigeltd). Nigeltde, de posse do olhar *queer* do *slasher*, lê o relacionamento atípico de House e Wilson na escrita de sua “Lies, Damn Lies and Statistics” (2007). Nesta, ela faz desaparecer o vidro - fino que seja - que os separa e elimina aqueles obstáculos que os impedem de, por uma razão ou outra, agirem de acordo com os seus sentimentos genuínos. Utilizando convenções presentes em inúmeras comédias e tragicomédias românticas, ela elabora uma história que resgata, da invisibilidade costumeira a que a sociedade a condena, a experiência afetiva do romance entre homens. O que está à margem, geralmente estigmatizado, passa a ocupar o centro da narrativa, à medida que o protagonista do drama médico, também personagem principal da *fan fiction*, esforça-se para se adaptar a uma mudança de circunstâncias na vida de seu melhor (e único) amigo.

Publicada em janeiro de 2006, durante um hiato entre uma parte e outra da segunda temporada, a história tem início com a descoberta, por parte de House, do fim do terceiro casamento de Wilson. Ao contrário das separações anteriores, das quais ele também foi testemunha, esta última o lança num estado de paranóia e ciúme intermitentes e ele, no transcorrer da *fan fiction*, se põe a especular, de maneira obsessiva, a respeito de um suposto envolvimento entre Allison Cameron, um dos médicos de sua equipe e um recém-separado Dr. James Wilson (NIGELTDE, 2007).

[...] Almost everyone who watches that scene feels the passion the two men share, the hunger for something more than what they are allowed. And, I tell my nonfan listeners, slash is what happens when you take away the glass.

A trama, uma variação em torno de “Wilson se divorcia novamente e então algo acontece”, não traz surpresas. Bastante comum desde a estréia da série, popular junto à *fandom*, ela é aqui retomada, com Nigel se aventurando por um caminho já percorrido para desenvolver uma versão própria - e instigante - dos acontecimentos.

O texto *fannish*, diferente daqueles que primam, antes de tudo, por um enredo inédito ou inovador, tem por marca distintiva o trabalho com a narração. Especificamente o recurso a um narrador típico (ponto de vista limitado de terceira pessoa) que, apesar de não integrar o universo diegético em questão, se vale da perspectiva de um personagem conhecido, de personalidade e voz inconfundíveis, como instância que media/focaliza tudo e todos. Desse campo de consciência selecionado depende, portanto, a quantidade e a qualidade das informações veiculadas; dele depende a organização dos eventos, a velocidade na qual a ação se desenrola e a atmosfera que circunda a história (LOPES, 1998, p. 170-173).

Em “Lies, Damn Lies and Statistics”, tal campo de consciência corresponde ao ponto de vista do protagonista do programa televisivo, Dr. Gregory House. É ele quem rege a representação narrativa, registrando fatos por meio de seus sentidos ou de sua memória, apresentando os demais personagens por meio das interações que tem com eles, ponderando sobre o que presencia ou lhe é relatado e refletindo acerca do que o intriga ou o incomoda. Elemento centralizador, House fala do mundo exterior por intermédio da sua experiência pessoal, íntima, característica, enquanto retrata, à sua imagem e semelhança, a realidade ficcional em que vive. Sua natureza curiosa e inquisitiva, seu cinismo e mau-humor habituais, seu aborrecimento e irritação face ao distanciamento do amigo, em especial o afeto profundo e a atração que ele sente por

Wilson, tudo isso colore a *fanfic* que se oferece à nossa leitura, confere nuances à sua narração, contribui para que nós, espectadores do show e leitores de *fan fiction*, nos tornemos cúmplices desse House desdobrado, que soa tal qual o personagem da televisão.

Nesse soar semelhante, nesse perceber o que o rodeia de modo igual, Nigeltde tem sucesso onde muitos falham. A partir de uma leitura atenta do show, ela é capaz de traduzir diálogo e dicção, gestual e olhar, roteiro e atuação em uma perspectiva narrativa que emula, por vezes, a fala de House/Hugh Laurie e que se aproxima, por outras, pelo que podemos depreender do comportamento do mesmo nos episódios, do discurso mental do personagem-título, da representação das idéias e das imagens que se sucedem no fluxo de consciência desse ser ficcional. Nada (e ninguém) lhes escapa: nem à fã, nem ao “sujeito da focalização” House. Ela, desde as primeiras linhas da narrativa, trabalha e manipula a linguagem e joga os outros fãs, seus leitores, no espaço mental do personagem, convidando-os a testemunhar a aventura emocional em que este acaba de embarcar.

House, como de costume, mostra-se irascível e desconfiado. Ciente do histórico de infidelidades do amigo e firme em sua crença de que todos mentem, ele, assim que se dá conta de que Wilson se separou e não lhe confidenciou o fato, pressupõe que o mesmo se manteve distante porque tem algo a esconder. Em meio à sua rotina de investigações médicas e às consultas obrigatórias junto à clínica do hospital, House observa os dois suspeitos, colhe dados, analisa padrões de comportamento, sofre de dores que a princípio não nomeia, especula, volta a invejar Cameron e a se ressentir de Wilson. Lista o número de vezes em que Wilson serve de

consultor em um dos seus casos, conta quantos sorrisos Cameron dirige ao amigo, verifica a quantidade de elogios que este confere à jovem médica, e enumera as ocasiões em que o restante dos seus subordinados, Drs. Foreman e Chase, comentam sobre o suposto casal (NIGELTDE, 2007).

No tempo em que se prolonga a trama, a inquietação do protagonista só faz crescer. Wilson, cuja aparência ele costumava apreciar com um misto de prazer disfarçado e interesse relutante, parece-lhe, a cada dia que passa, mais atraente. Os sonhos que o visitam à noite, em que um Wilson nu lhe sorri um sorriso sedutor e ambos praticam atos considerados ilegais em vários estados norte-americanos, são uma outra manifestação desse desejo que, a despeito de existir anteriormente, não aflorara ainda com tamanha intensidade. Se antes lhe era possível ignorar seus anseios e seguir adiante, isto não acontece mais. Sua obsessão com Wilson, em saber se o que ele imagina é a verdade, torna-se uma distração constante, que invade suas horas de trabalho e seus momentos de lazer e, até mesmo, o seu sono (NIGELTDE, 2007).

Um fã habituado a ler *fan fiction slash*, ou mesmo um leitor leigo que demonstre mera familiaridade em relação às estruturas do romance, pode adivinhar, com relativa certeza, para onde a narrativa se encaminha. Após algumas cenas que estabelecem a amizade de House e Wilson no contexto das referidas mudanças - algumas reais (o divórcio iminente), outras aparentes (o envolvimento de Wilson e Cameron) - o personagem principal, cujo ponto de vista se adota, passa a agir de modo mais ranzinza do que lhe é usual, fazendo-se mais desagradável no trato com seus subordinados e seu melhor amigo, além dos pacientes, na esperança de, por meio desta punição, apaziguar a irritação ciumenta que não o abandona. Tal agressividade,

ao lado do cansaço causado pela insônia recente, instauram uma crise de comunicação, com House evitando o amigo a fim de prevenir a revelação de seu desejo e mentindo para ele e os demais quando estes o inquirirem a respeito do comportamento exageradamente estranho (NIGELTDE, 2007).

Essa situação típica, em que “um parceiro não é capaz de expressar seus sentimentos [e] o outro não sabe como proceder”, em que “a dinâmica de intimidade e confiança é ameaçada [...] por tudo que eles não têm coragem de dizer”, está presente na maioria das chamadas “*first time stories*” e constitui uma etapa importante na trajetória de uma dupla de amigos prestes a se tornarem amantes (JENKINS, 1992, p. 210)⁵³. É, ainda, de acordo com a análise que Jenkins empreende, aquele ponto de transição em que um ou ambos sofrem os efeitos de uma vida de condicionamento, de uma adoção e *performance* supostamente acríicas dos artifícios da masculinidade tradicional. Esse instante de desconforto (se não de pânico) há de preceder, em geral, a epifania do protagonista, quando este admite que a artificialidade heteronormativa não mais lhes serve e decide que, para firmar uma parceria e ser feliz, aquilo que o restringe constitui um obstáculo que ele deve - e precisa - superar (1992, p. 206-219).

Curiosamente, na história de Nigeltde, essa transição entre homosociabilidade e homoerotismo ocorre na ausência de qualquer prejuízo ou trauma significativos para o personagem que os vivencia. House, figura incomum que é, que se coloca como quem não se importa com a opinião alheia, que age de modo questionável sempre que isto lhe beneficia, que viola regras rotineiramente, é lido, por

53 Here, the dystopian dimensions of traditional masculinity are most rigorously asserted: one partner cannot communicate his feelings, the other is unsure how to approach the issue; the smooth, easy communication that previously drew them together is threatened, if not destroyed, by all that goes unsaid.

essa fã e por outros, como um homem bissexual para aqueles que se apegam a classificações e categorias, ou simplesmente como alguém que, na eventualidade de se sentir atraído por uma pessoa do mesmo sexo, se conduz tal como o faria caso o objeto de desejo/afeto fosse uma mulher. A recusa em corresponder às expectativas sociais, a rejeição do *status quo* não seriam, para ele, motivo de abalo ou de angústia, na estimativa de muitos que assistem o programa e participam da *fandom*⁵⁴.

Daí o fato de seu momento epifânico ser algo distinto: após elencar uma série de sintomas (sentimentos de paz e felicidade quando na companhia do amigo e fantasias eróticas acerca do corpo do mesmo, dentre eles), House se autodiagnostica, num afã de impaciência e irritação. Sua decepção aparente, o que o incomoda, além de suas suspeitas, não é a paixão recém-descoberta por Wilson, mas sim o fato de ele, um médico renomado e especialista na solução de mistérios médicos, ter ignorado, por cegueira ou estupidez, as pistas que se revelam aí evidentes. Diferente daquelas comuns nas “*first time stories*” tradicionais, sua epifania é, igualmente, um reflexo de sua personalidade única, dessa perspectiva investigativa e *queer* do protagonista.

Além da presença de um código de valores pessoal e da inserção de dominantes afetivas subjetivas, o texto *fannish* traz, ainda, outras “marcas de

54 Ao contrário dos criadores/produtores/roteiristas das décadas anteriores, quem faz parte do time de produção de *House* tende a encorajar tal estimativa/leitura, tanto por meio de declarações em entrevistas, quanto por meio do próprio texto (diálogo) do seriado. A produtora Katie Jacobs, por exemplo, afirma o seguinte em entrevista de 1º de maio de 2006, concedida à Maureen Ryan, do jornal *Chicago Tribune*: “What I love is that the audience feels, and I feel, that there’s potential for House and Cameron. I think there’s potential for House and Cuddy. There have been a lot of gay references to House and Wilson. And I think we’re going to play with all of that. I don’t think any of that is over. I love that all of that is percolating. I hope we haven’t extinguished any possibility” (2007). Em dezembro do mesmo ano, o criador David Shore, acompanhado de três roteiristas, participa de um simpósio na University of Southern California, organizado por professores e estudantes de cinema. Após a palestra, segundo o relato de uma fã/estudante que estava presente, “one of the writers asked if anyone believed that House and Wilson were lovers. Half the class raised their hand (male and female alike), and the guest speakers literally smirked at one another. I sat three rows away from the stage. They smirked. The writers acknowledged that they are entirely aware of the subtext they infuse in virtually every episode. That’s correct. They know what they’re doing, and they’re doing it on purpose” (BETTINA_ELVINA, 2007b).

focalização” singulares. O tom irônico, que permeia a narrativa, é uma delas. Esse falar brincando ou insultando, esse usar sentido oblíquo e rir dos outros ou de si mesmo são estratégias discursivas familiares, que House utiliza com naturalidade e frequência, tanto na série quanto na *fanfic* que esta inspira. Ciente da “potencialidade de mentira das palavras”, House observa a dualidade (quando não a duplicidade) à sua volta e, “recusando a certeza, o acabado das verdades feitas”, torna manifesto “o jogo de oposições que lhe é dado perceber”, do qual o próprio House é prisioneiro (FERRAZ, 1987, p. 20).

Dizendo, quase sempre, o contrário do que afirma, revelando o que sente pelo que nega sentir, House é um ironista em busca de uma audiência, que aqui inclui desde os demais personagens até os espectadores de TV, desde os leitores de *fan fiction* até ele mesmo. Caberá a essa audiência inferir, a partir da negatividade, da hesitação e do subentendido, o que é expresso; o que não é verbalizado e ainda assim significa. Mas significa o quê? Não sabemos ao certo. Supomos que seja amor ou, no caso do personagem referenciado, o que Gregory House entende ser amor. Logo, nessa história, que se pretende (e é) romântica, a ironia se apresenta disseminada no texto, imprimindo-lhe uma tonalidade e cor peculiares, na medida em que quem focaliza só consegue demonstrar sua paixão por meio de troça e sarcasmo, de invasão da privacidade e de um desaparecimento suspeito, da mágoa que se mascara ora como ataques ferinos, ora como indiferença.

Percebemos, também, que o narrador vê pelos olhos, ajuíza pela consciência e fala pela boca de House em função da seleção vocabular que Nigeltde se propõe. Valendo-se, quando conveniente, daquelas expressões típicas do protagonista

(*House-isms*), tais como “Nice is just another way of saying unimaginative” e “You were so right, you went all the way round to being completely wrong!”, a fã reconstrói uma realidade fictícia que se equipara, durante a leitura, àquela que a equipe de produção e o elenco levam ao ar semanalmente (NIGELTDE, 2007). A menção a passatempos específicos (escrever artigos para a *Wikipedia*, sobre assuntos triviais variados; assistir informerciais; ler edições antigas da revista científica *The Lancet*) é um outro detalhe que confere, ao mundo e às personalidades desdobradas, um efeito de credibilidade e realismo.

Igualmente, as referências espirituosas à *pop culture*: numa das noites em que ele luta contra o cansaço e tenta se manter acordado, House estabelece uma analogia bem-humorada entre si mesmo e Nancy Thompson, heroína do filme de terror *A Nightmare on Elm Street (A Hora do Pesadelo)* e entre Wilson e o vilão Freddy Krueger, que persegue Nancy em seus sonhos com o intuito de matá-la, “exceto que ele, em vez de ser uma jovem gostosa e atraente, é um coxo feio e maduro e Wilson, em vez de matar pessoas tal qual o vilão Krueger, atormentava-o por meio da nudez e das coisas terríveis, maravilhosas a que ele submetia House” (NIGELTDE, 2007)⁵⁵. Numa outra ocasião, House cita *The Wizard of Oz (O Mágico de Oz)*, comparando todos, inclusive ele, a determinados personagens do livro/filme de fantasia.

A mordacidade, tão característica do protagonista, informa até mesmo a resolução romântica. House, depois da quinta noite sem descanso, toma uma decisão: opta por confrontar Cameron e, de algum modo, obrigá-la a esclarecer a situação. Para

⁵⁵ It all felt somewhat familiar and eventually he realized that he was Nancy Thompson, drinking coffee so that Krueger couldn't get her, except that instead of being a nubile young hottie he was an ugly old cripple and instead of Krueger killing people it was Wilson getting naked and doing terrible, wonderful things to him.

tanto, ele usa de surpresa e de ameaça. Informa à médica que ele terá de despedí-la já que ela, devido ao seu suposto envolvimento com Wilson, infringiu uma cláusula (inexistente) e incorreu em quebra de seu contrato de trabalho. A reação dela, parte descrença, parte ultraje e parte negação veemente, lhe é suficiente. Seu desagrado, seu medo face à possível perda do amigo não se justificavam. Tal qual uma galeria de ciumentos ilustres, ele tomara aparência por verdade, confundira realidade e ilusão. Seu alívio é imediato e, magnânimo na vitória, ele assegura à Cameron que esta está recontratada, que tudo se tratou de um mal-entendido (NIGELTDE, 2007).

O mistério solucionado, House parte em busca do amigo. Encontra Wilson numa das salas de exame da clínica, colocando em ordem os instrumentos do ofício e a caneta e o papel, que as quatro crianças que acabara de atender desarrumaram. Após uma troca de palavras, Wilson pergunta-lhe acerca das mentiras, quer saber por que House lhe disse que as dores crônicas na perna tinham piorado. House tenta distraí-lo com um plano típico, fazê-lo rir ou enfurecê-lo o bastante, até que ele se esqueça da pergunta ou, exasperado, deixe o recinto. Desta vez, House não tem sucesso. Wilson, desconcertado face a um comportamento que não consegue entender, pressiona o amigo, continua a inquirí-lo, agora sobre o que fez de errado, de que ofensa é culpado, qual a razão por detrás da sua punição. House se mantém calado, a resposta que lhe vêm à mente - “you wanted to leave me” - impronunciável. Quando tal tática evasiva não funciona e Wilson viola o combinado entre eles, questionando-o face a um grau de resistência que fora, no passado, empecilho suficiente, House finalmente se descontrola, acusa Wilson de tê-lo evitado, de lhe ter mentido por omissão, e confessa-se obcecado, diz que, nos últimos dias, só faz pensar no mesmo (NIGELTDE, 2007).

Wilson reage da maneira esperada, com a confissão de House incitando-o à ação. Na tradição de tantas histórias de amor, eles se beijam e, por meio desse contato físico, estabelecem um novo acordo. A promessa de intimidade sexual configura, aqui, uma promessa de entrega e aceitação mútuas: implica um assumir-se, a si e a seu desejo, de forma plena, bem como um aceitar que o mesmo se dá com o parceiro de sua escolha. Seus desentendimentos (temporariamente) superados, seus demônios (por ora) vencidos, os dois homens preparam-se para desfrutar da liberdade que conquistaram; dão os primeiros passos em direção a um espaço utópico, em que as identidades sexual e de gênero são um “trabalho em progresso”, para sempre flexíveis, em vez de uma categoria absoluta, acabada. Tal concepção identitária encontra sua expressão mais óbvia, acreditamos, na interação abaixo, que sucede aquele instante de paixão.

“Já que esclarecemos tudo, podemos voltar a ser homens? Pensando melhor, você não precisa mudar. Um de nós tem de ser a mulher, e oncologia não é uma especialidade suficientemente masculina.”

“Não podemos os dois ser mulheres?” Wilson parecia estar se colocando apresentável [...], uma expressão preocupada tomando-lhe o rosto, as mãos descansando na cintura, a postura alerta. Ele sem dúvida acabara de se lembrar de que apenas uma porta os separava dos pacientes. Mas ele aparentava descontração, seguia sorrindo para House, completamente deslumbrado, numa reação semelhante àquela que teria se tivesse encontrado Angelina Jolie numa loja de conveniência. Extremamente lisonjeiro e absolutamente típico. Eles, provavelmente, haviam passado à condição de recém-casados na imaginação de Wilson. O destino de House era ser a esposa número quatro.

“Oooh, um fetiche que eu desconhecia”, ele disse, lançando um olhar malicioso na direção de Wilson. “Eu sabia que havia uma razão para eu gostar de você.” House se deteve, a imagem dele sendo perseguido por enfermeiras da oncologia, enamoradas e furiosas, distraíndo-o momentaneamente. “Por falar em fetiche, isso vai nos causar problemas no futuro.”

Wilson manifestou ceticismo. “Deixe disso, Cuddy não nos demitiria.”

“Bem, eu não me referia a ela. Minha especulação girava em torno desse nosso período de lua de mel durar só uma semana, até o instante em que eu me entediasse e

você se distraísse. Mas sabe de uma coisa, eu espero que Cuddy nos demita. Poderíamos nos mudar para Majorca, trabalhar como médicos picaretas. Tratar tartarugas e curá-las de falência renal. Nós seríamos famosos.”

“Sempre foi um sonho meu aparecer no *60 Minutes*”, disse Wilson, abrindo a porta para House. Ele até mesmo - sem se dar conta, House desconfiava - conduziu-o, com uma mão nas costas, através da clínica. É... Definitivamente casados. (NIGELTDE, 2007)⁵⁶

A brincadeira inofensiva acerca da masculinidade de ambos, a naturalidade com que eles passam de uma posição (hipotética) a outra, o fato de a atitude e o ânimo dos dois sugerir que nenhum deles sente vergonha ou culpa, tudo isto faz parte do projeto da fã *slasher*, do seu empreendimento crítico, qual seja, o questionamento, por meio do romance entre House e Wilson, da representação masculina corrente na mídia, de presumido cunho reacionário. Em “Lies, Damn Lies and Statistics”, ser homem comporta uma gama enorme de possibilidades, inúmeros comportamentos e práticas e expressões de desejo e afeto variadas. House, a despeito de se referir a si próprio, em tom afetuosamente irônico, como a quarta esposa de Wilson, permanece o mesmo sujeito implacável, genial e genioso, sexy e viril, personagem-título da série líder de audiência. Estar apaixonado por Wilson e estar ciente de que este sentimento é recíproco não o transformam radicalmente ou o descaracterizam (como não o deveriam). Constituem apenas uma outra faceta da sua personalidade que, integrada às

56 “Well, now that we've cleared the air, can we be men again? Actually, on second thought, you can't. One of us has to be the girl, and oncology just isn't manly enough.” / “Can't we both be girls?” Wilson seemed to be putting himself back together [...], worry lines returning to their usual depths, hands going straight to his hips in that eternally earnest way he had, no doubt remembering exactly how close they were to the rest of the hospital. But he carried himself more lightly, he kept smiling at House, and he had a dazed look about him, like he'd just bumped into Angelina Jolie in a 7-11. Flattering, but absolutely typical. They'd probably just gotten married in Wilsonland. He was going to be wife number four. / “Ooooh, kinky,” he said, and leered at Wilson. “I knew there was a reason I liked you.” He paused, visions of infatuated oncology nurses chasing him down hallways flashing through his head. “Speaking of kinky, this is going to bite us in the ass, you know.” / Wilson looked skeptical. “Come on, Cuddy wouldn't fire us.” / “Well, I was thinking more along the lines of the honeymoon period only lasting until next week when I get bored or Chase bats his eyelashes at you, but now that you mention it, I kinda hope Cuddy does fire us. We could move to Majorca, set up shop as rogue physicians. Treat sea turtles for renal failure. We'd be famous.” / “Well, it has always been my dream to appear on *60 Minutes*,” said Wilson, opening the door for him. He even - without knowing it, House hoped - put a guiding hand on House's back. Yup. Definitely married.

demais, contribui para uma caracterização mais interessante - e por certo mais progressista - do médico protagonista.

“The Incredibly True Adventures of Two Doctors in Love”

Desde a publicação, em meados da década de 70, das primeiras *fan fictions slash*, o foco foi e continua a ser o registro de uma determinada jornada emocional, o relato dos problemas que se enfrenta e dos obstáculos que se supera quando um casal tenta construir um relacionamento romântico, baseado idealmente na parceria e na cumplicidade. Ao que tudo indica, é isso que atrai o fã leitor: ele quer servir de testemunha das aventuras amorosas dos dois personagens favoritos, acompanhar esses homens na sua transição de amigos a amantes, observar o impacto da mudança sobre suas rotinas; quer, enfim, certificar-se de que a dupla há de ter um final feliz, de que ambos hão de desfrutar das recompensas que advêm dessa intimidade especial. O desfecho, nessa trama típica, sinaliza um (re)começo, com os parceiros, de maneira implícita ou explícita, firmando um pacto enquanto se põem a celebrar essa “antiga nova” união. “E foram felizes para sempre...”, apesar de citado raras vezes, está aí subentendido e o narrador *fannish*, tal qual aquele dos contos de fadas tradicionais, apresenta uma resolução que afirma a harmonia doméstica em termos absolutos, sem nenhuma sugestão de um conflito corriqueiro ou de uma dificuldade futura.

Essa narrativa, prevalecente durante as duas primeiras décadas das *fandoms* televisivas, é ainda bastante popular. Cinismo contemporâneo à parte, os espectadores atuais consomem avidamente os desdobramentos dessa natureza, em que aquilo que

configura empecilho se resolve face à confissão dos sentimentos e ao estabelecimento de uma relação homoerótica. Tal aposta na perfeição tem suas raízes no romance formulístico, naqueles do presente bem como nos do passado (DRISCOLL, 2006, p. 79-83). Uma convenção dentre as demais, a crença nessa utopia é um elemento característico, ao lado da máxima “o amor vence tudo” e do ideal “o desejo nasce da emoção/o amor conduz ao sexo”. Nesse caso, a consumação constitui um compromisso sério, além de um marco importante. Ela é uma declaração de intenções, um prelúdio para o fim dos desentendimentos e para uma outra vida juntos, a própria felicidade tornada ato.

Esse deitar-se com o amigo, entregar-se ao prazer e levá-lo ao gozo adquirem aqui, nessas *fanfics* específicas, uma qualidade singular. Cada toque, cada carícia deve ser memorável. O orgasmo deve ser intenso. A experiência deve ser mais significativa do que as anteriores, transformadora mesmo, algo pelo qual não se passa incólume e do qual não se retorna intacto. Sexo, uma atividade corriqueira para os jovens e adultos retratados, assume os contornos de uma viagem exploratória, de uma metamorfose. Os homens que o praticam, num detalhe reminescente das histórias de amor mencionadas, vivenciam sensações e reações inéditas, descobrem-se inocentes novamente, imaginam-se outros (renascidos) no advento dessa educação sentimental e sexual que lhes toma o corpo e a alma (DRISCOLL, 2006, p. 91-96). Uma noção romântica ao extremo, mas que pressupõe a inexperiência dos amantes no que concerne à paixão por pessoa do mesmo sexo, que insiste na virgindade dos mesmos no que diz respeito a quaisquer práticas correlatas.

Daí a convicção, por parte dos fãs que preferem tal desdobrar do texto, de

que “[os dois personagens masculinos] não são *gays*; eles só amam um ao outro” (CATHEXYS, 2007). Na estimativa desses, que assim os lêem e os escrevem, a dupla identifica-se como heteros. Antes da revelação e da transa, eles nem sequer cogitam experimentar; nunca sentiram um desejo diferente, nunca consideraram-no possível. O amigo, mesmo quando já estão envolvidos, é a exceção à regra. Os outros homens não os interessam. Seus corpos, sua aparência não lhes despertam a cobiça. Um indivíduo e este apenas é o objeto de seus olhares desejantes. A atração física existe única e exclusivamente em função do amor que se sente pelo parceiro, companheiro de longa data: ama-se tanto, com tal fervor e devoção, que até um obstáculo presumido intransponível, a orientação sexual normativa, converte-se numa insignificância. Ama-se a ponto de se desafiar a natureza, de se tentar ignorar uma inclinação usual.

Essa representação de sexualidade, que causa desconforto já nos idos da narrativa *slash*, revela-se agora definitivamente problemática. Nesses tempos de adoção de uma sensibilidade *queer*, afirmar que a força do amor protege alguém do desvio é uma ofensa considerável. Rejeitar a fluidez de identificação enquanto se vive uma relação homoafetiva, reiterar a heterossexualidade de caráter exclusivo enquanto se faz sexo com um outro homem constituem, segundo uma parcela grande da *fandom*, indícios preocupantes, que sugerem uma intolerância para com quem ousa quebrar as regras e subverter as expectativas (CATHEXYS, 2007). Os personagens que, a despeito das suas ações, se declaram desse modo, que acreditam que, por conta dos seus sentimentos, estão num “relacionamento heterossexual honorário” são pessoas que sofrem, como outros antes deles, de um preconceito endêmico, prevalente na sociedade.

Tão maléfico quanto esses ataques insidiosos à minoria é o fato de tais homens (e tais fãs) não admitirem examinar sua motivação. Eles negam que caíram vítimas da homofobia, evitam refletir acerca das decisões que tomaram, recusam-se a considerar os efeitos das mudanças que empreenderam. Não precisam fazê-lo. Afinal, a heterossexualidade da dupla é, curiosamente, preservada. Ela serve como o impedimento supremo e derradeiro para logo depois, assim que se consuma a relação, lhes ser “milagrosamente” restaurada. Ambos mantêm a normalidade, independente da prática transgressora na qual se engajam. Ninguém se agita ou se angustia; ninguém questiona o discurso hegemônico sobre sexualidade e gênero. A alteridade que existe desaparece. Frente a uma indiferença premeditada, ignora-se a história e a cultura da comunidade GLBT (*gays*, lésbicas, bissexuais, transgêneros) e inscreve-se o romance num contexto convencional, alienante e alienado.

Na maioria das *fandoms* e com vários dos personagens favoritos, essa situação figura insustentável (PENKNIFE, 2007). Os dois homens, ainda que habitantes de um universo ficcional alternativo, onde a descoberta do desejo homoerótico não repercutirá de maneira negativa, são em geral adultos, pessoas convictas, supõe-se, dos seus gostos e das suas inclinações. Qualquer revelação dessa magnitude - especialmente nesse momento de suposta maturidade - há de provocar um certo abalo. Um protagonista ou um coadjuvante que enfrenta uma outra “primeira vez” com 30 ou 40 anos de idade, que contempla uma emoção original ou um ato incomum sem o benefício da experiência é uma presa fácil, vítima de uma inevitável crise de identidade.

Seja esta passageira ou duradoura, seja a resolução da mesma sofrida ou

serena, os amantes experimentarão instantes de hesitação e ansiedade, de dúvida e inquietação. O condicionamento de uma vida inteira, conseqüência perniciosa dessa doutrinação que atinge os dois tão logo eles ingressam na sociedade, ensina-os a (re)agir assim. Perceber-se repentinamente diferente, ver-se distante da imagem que se construiu e se projeta produz aí um resultado característico: em vista desse estranhamento inesperado, quaisquer indivíduos, mesmo os bem ajustados, terminam por se desestruturar, por desconfiar de suas decisões e de seus relacionamentos prévios. O aceitar um anseio reprimido, o admitir uma qualidade desconhecida ou atribuir-se uma intenção desviante decorrem todos desse processo de introspecção. Desse auto-exame, que é também um ponto de partida, advém a ruptura possível, manifesta no indiciamento da retórica tradicional e na crítica à ordem vigente.

A princípio raras, as narrativas que contemplam tal temática, que examinam tais questões são, na atualidade, bastante usuais. Dentre essas, destacamos três *fan fictions* escritas por Eos (*ducks_in_a_row*), partes de uma série que investiga o vínculo sexual e afetivo que une James Wilson e Gregory House. Sem negligenciar os demais personagens com quem a dupla interage e atenta aos mistérios típicos do programa semanal, a fã retrata os dois médicos nessa dinâmica inédita, traça as mudanças sutis no trato com o outro e detalha os (maus) hábitos dos quais eles não conseguem escapar. Começando com a primeira história, cada uma delas vai registrar uma etapa nesse relacionamento, vai girar em torno de um instante de transição: do modo como os amigos (agora amantes) adaptam-se à novidade do romance, até a maneira como eles, num outro contexto, lidam com a falibilidade do parceiro, passando pelo emprego de estratégias para negociar a intimidade. Tudo isso está presente na trama que Eos

desfia, elementos importantes na evolução e na transformação que se procura mapear.

Aqui, como na *fanfic* já analisada (“Lies, Damn Lies and Statistics”), a curiosidade do protagonista da TV sinaliza o início. Presença constante, instrumento de trabalho a serviço do diagnóstico, útil na solução dos mistérios, a curiosidade lhe foge ao controle sempre que House converte Wilson em alvo, sempre que ele, por alguma razão, suspeita ignorar algo acerca de seu melhor amigo. Tal é o cenário em “Lost Causes”, agravado pelo fato de Stacy, que retornou há pouco à vida dos dois, desempenhar um papel que é seu de direito, qual seja, o de confidente de Wilson (EOS, 2007b).

Para uma pessoa do temperamento de House, ser preterido em relação à sua ex-companheira, desconfiar de que ela sabe de informações que Wilson propositalmente lhe omitiu, configura-se uma ofensa mais grave do que sua própria ignorância, do que seu desconhecimento dos segredos e indiscrições alheias e sua inacessibilidade aos detalhes que Wilson recusa-se a divulgar. Em meio à rotina do hospital, intercalada a cenas em que investiga um caso médico e discute com seus subordinados, House parte então em busca da verdade, pressiona e incomoda Wilson até que este, num instante de cansaço e impaciência, deixa escapar aquilo que tentara esconder. Wilson, a despeito (ou em virtude) de seus três casamentos, não é tão heterossexual quanto aparenta ser. Durante o seu primeiro divórcio, ele envolvera-se com o advogado de sua esposa, um homem. Desde então, entre um relacionamento heteronormativo e outro, ele considerara brevemente esse tipo de parceria, mas não levava a idéia adiante. Depois de anos de negação e subterfúgio, Wilson resolve assumir sua identidade e declarar-se *gay*, admiti-lo se não para todos, pelo menos para

os amigos próximos e para si mesmo.

House reage à sua maneira típica: “Bem, isso explica tudo” (EOS, 2007b)⁵⁷. Sua resposta, lacônica e por isso engraçada, é indicativa de sua postura em relação às escolhas pessoais dos indivíduos, bem como do desprezo que, em geral, confere às expectativas sociais. Homem confiante ao extremo, seguro da correção e superioridade de suas opiniões, ele não se esforça para agradar a ninguém, vive num estado de violação constante de quaisquer regras de convívio harmonioso e de boa educação. Esse não se preocupar com o que pensam dele, não se importar que o tenham em baixa estima se traduz, muitas vezes, numa condenação peremptória da hipocrisia (que ele denomina) dominante. Manifesta-se numa recusa de julgar os outros, o que compreende falas e ações variadas, principalmente quando essas contradizem o suposto senso comum e a moralidade pequeno-burguesa. Isso é uma das suas qualidades mais distintas e uma das poucas de cunho admirável.

Essa generosidade de espírito, infelizmente, não se estende a muitas áreas. Como é seu costume nos episódios do programa, House só se interessa por Wilson, só o transforma em prioridade e tenta decifrá-lo tal qual um mistério, naquelas ocasiões em que ele acredita que Wilson não o favorece como antes ou quando teme que, por uma razão ou outra, pode ser suplantado ou substituído. A ameaça da indiferença num futuro próximo, ao lado do medo relativo à perda desse único companheiro levam-no a agir. House se interpõe entre o amigo e quem quer que com este se relacione (as três ex-esposas aí incluídas), usa deste e de outros métodos escusos para demarcar o seu

57 “Well”, he said. “That explains a lot. [...] I always wondered how you got such a sweet deal on that first divorce. Kind of an ethical problem there for the lawyer, but hey -- the wife tried to screw you so you screwed the lawyer. Nice strategy.”

território e restabelecer o seu *status*, que ele desconfiara estar em risco.

Na história de Eos, em que tal perigo diminui assim que a verdade vem à tona, House não precisa se valer de uma manobra tão traiçoeira. Em vez de sabotagem, ele adota um novo plano. Enquanto Wilson, convalescente, se recupera de um acidente de carro, House o surpreende com uma proposta romântica: ele sugere que o amigo, que se separa pela terceira vez, venha morar com ele, que os dois tornem-se um casal e “vivam em pecado” (EOS, 2007b). Com esse arranjo, ele assegura sua posição e continua indispensável, tão ou mais importante quanto antes. O sexo, além de um benefício extra do qual ambos desfrutam, é também uma tática óbvia, que House utiliza na afirmação dos laços de amizade e no monopólio da atenção do companheiro.

House, contudo, apesar da sua atitude egoísta e das exigências que articula, não é um vilão. Ele se comporta assim, demanda e reclama sem cessar no programa e na ficção *fannish*, porque Wilson lhe dá permissão para fazê-lo e alimenta-se dessa sua intromissão inconveniente. Ser necessário, ajudar quem é carente, oferecer apoio a quem sofre dificuldades é o que o define, é o que dá razão à sua vida. A identidade de Wilson, informada pelo convívio diário com pessoas problemáticas, está atrelada à essa sua vontade e capacidade para salvar o outro, para proteger ou consertar aqueles que dele dependem. Tal qual um “*functional vampire*”, ele prospera em meio à desgraça alheia, fortalece-se cada vez que lida com um problema. O personagem carrega o fardo da responsabilidade com entusiasmo, entusiasmo este que ele disfarça num misto de orgulho e resignação. Logo, no contexto da série televisiva, o cuidado que Wilson dispensa a seus pacientes cancerosos terminais, o fato de ele se casar com

mulheres frágeis, que ele tem de ajudar e resgatar, bem como a sua preocupação com House, que o consome e lhe rege o dia-a-dia constituem, cada qual, uma conduta compulsiva, indicativa de um transtorno emocional que ele tenta disfarçar⁵⁸.

Nesse sentido, os doutores James Wilson e Gregory House formam um “par perfeito”. Com suas neuroses complementares, eles desenvolvem, no decorrer de 17 anos, uma relação simbiótica, marcada pela carência narcisista do segundo e pela tutela obsessiva do primeiro. A amizade, que House com frequência coloca à prova e que Wilson se esforça para proteger, se sustenta por meio dos sacrifícios deste, da lealdade excessiva que ele não hesita em demonstrar. Um empréstimo de dinheiro, a defesa do outro médico perante o Conselho Administrativo, a fabricação de um álibi para House, o responsabilizar-se pelo ato ilícito alheio, a recusa em testemunhar contra o amigo, são evidências de uma devoção excessiva, que nenhuma privação - nem o bloqueio de suas contas ou a suspensão da sua licença médica - foi capaz de abalar.

A contrapartida: Wilson, dentre todos os personagens do seriado, é o único com quem House se associa por motivos que nada têm a ver com trabalho. Ele é o único cuja companhia o protagonista busca; a pessoa com quem, por escolha própria, House divide suas horas de lazer e descanso; o amigo com quem ele comemora o dia de Ação de Graças e o Natal. Wilson, diferente dos demais, ainda o surpreende, o fascina. Que ele não o tenha abandonado, depois de House desapontá-lo tanto, é um enigma à parte. O fato de Wilson se revelar, na intimidade e a despeito dos bons

58 À guisa de exemplo, segue uma alteração entre House e Wilson, presente num episódio da segunda temporada e transcrita por Kat Aclysm (kat_aclysm): House: Half the doctors who specialize in oncology turned into burned out cases, but you. You eat neediness. / Wilson: Lucky for you. / [...] House: You're a functional vampire. Sure you're heroic, useful to society, but only because it feeds you. [...] You don't just have a fetish for needy people, you marry them. / Wilson: Here we go. / House: You mean it! And then time passes and suddenly they're not so needy any more. Your fault. You've been there for them too much, they're getting healthy, independent. And that's just ugly.

modos e da virtude aparente, tão crítico e ferino, tão mentiroso e manipulador quanto House representa outro grande atrativo. Porque Wilson cultiva, junto aos demais, uma personalidade oposta e porque é talentoso na arte da dissimulação, ele mantém, aos olhos de House, uma qualidade ambígua, um quê de imprevisibilidade. Um homem atraente, bem-quisto e respeitado, ele se vale disso para convencer quem quer que seja, para diversão e admiração de House. Algumas vezes, House mesmo cai vítima dos “encantos” de Wilson, vulnerável face a táticas que ele não consegue antecipar.

Tal ocorre na terceira história da série, intitulada, apropriadamente, “Reverse Psychology” (EOS, 2007c). Nela, House e Wilson, depois de dois meses, levam seu relacionamento a público. Informam sua chefe e seus colegas, suas ex-companheiras e seus subordinados. Uns reagem com incredulidade. Muitos divertem-se quando vêem suas suspeitas confirmadas. Outros, ainda, expressam intolerância. Nos corredores do hospital, especula-se sobre a longevidade da relação, lamenta-se que um recém-solteiro não esteja mais disponível, ironiza-se acerca da sanidade dos envolvidos.

Enquanto isso, à medida que a dupla recebe o apoio de aliados insuspeitos e lida com o preconceito de supostos amigos, House persuade Wilson de que eles devem morar juntos. Wilson, que expressara relutância inicialmente, fora vencido pelo cansaço e concorda com a idéia sob uma condição: ele não se mudará para o apartamento de House. Uma nova casa, um lugar para os dois e propriedade de ambos é um pré-requisito para a coabitação (EOS, 2007c). Parte da *fan fiction* versa então sobre isso, as aventuras de House e Wilson no mercado imobiliário e tudo que isso há de pressupor. Mais importante: é aqui, na resolução dessa subtrama, que a dinâmica

deles se faz tão mais evidente, encenada na disfuncionalidade (em geral) bem-humorada que é típica dos dois.

House balançou a cabeça, seus lábios formando um sorriso de surpresa. Oh, Wilson encenara seu papel à perfeição. Uma performance fantástica.

“Seu desgraçado.” [...] “Você me enganou”, House disse. A situação o enfurecia e o divertia em igual medida. [...] “Você me convenceu de que o objetivo de sua manipulação era a minha recusa em mudar. Só que você presumiu que eu me daria conta de seu plano e faria de tudo para que ele fracassasse – até mesmo me mudaria para um local de sua escolha, nem que fosse para impedi-lo de me acusar depois de que eu não queria que vivêssemos juntos. Tudo isso porque você quer, sim, que vivamos juntos.” House tocou-lhe o torso com sua bengala. “Psicologia inversa!”

“Acho que o que você acaba de descrever é uma inversão da inversão. Além do mais, eu não tenho idéia do que você está insinuando.”

“Você me enganou.” E House começou a especular a respeito de quantos golpes ele fora vítima, de quantas trapaças Wilson conseguira praticar. [...] “Você já tinha visitado aquela casa”, House disse. Ele observou Wilson, à espera da próxima negativa, da próxima mentira. Em vez disso, Wilson deu-se por vencido, resignado. “Você já a tinha visitado, não tinha?”

“Talvez. Uma vez.”

“Seu desgraçado”, House repetiu. Dessa vez, havia um tom de admiração em sua voz porque, a despeito de sua intuição, ele fora pego de surpresa e nunca desconfiara.

“A casa era perfeita”, Wilson defendeu-se. “E você tinha razão – nós precisávamos seguir adiante, dar um passo à frente.”

“E você não podia simplesmente me dizer isso?”

“Claro que não”, Wilson respondeu, lançando-lhe um olhar incrédulo. [...] “Se eu dissesse a verdade você me levaria à loucura procurando por uma motivação oculta, inexistente.”

“Então você mentiu para mim na esperança de que eu investigaria um mistério ilusório e acabaria descobrindo a verdade?” [...] House segurou-lhe a gravata e puxou Wilson de encontro a si. “Nós ou estamos condenados ao fracasso, ou somos um par perfeito.” (EOS, 2007c)⁵⁹

59 House shook his head, one side of his mouth lifting in a disbelieving smile. Oh, Wilson played it so beautifully. Too beautifully. / "You bastard." [...] "You played me," House said. He was furious, and insanely amused. [...] "You made me think you were manipulating me into refusing to move when in reality you knew I'd think you were manipulating me and would therefore call your bluff and I'd agree to move if only to prevent you from having an excuse to blame me for not living together because you actually do want to live together." House jabbed Wilson in the belly with his cane. "Reverse psychology." / "I think that might be a double reverse, and I have even less idea of what you're talking about than I did before." / "You played me." And House was beginning to wonder what other cons Wilson had pulled. [...] "You'd seen that house before," House said. He watched Wilson, waiting for the next denial, the next misdirection. Instead, something inside Wilson seemed to surrender. "You had, hadn't you?" / "Maybe. Once." / "You bastard," House said again. This time there was note

Nesse e noutros aspectos, Eos vale-se das informações que a narrativa seriada veicula, daqueles detalhes que os episódios oferecem. Trabalhando a partir dessas caracterizações e desse relacionamento preexistentes, a fã extrapola, imagina um contexto diferente para uma interação familiar. Escreve os personagens, segundo as evidências dadas, tais como eles são - tais como eles seriam na eventualidade de se envolverem romântica e sexualmente, na eventualidade de eles terem de discutir o que na história discutem. Wilson, maquiavélico por natureza, traça um plano, coloca-o em prática, consegue um resultado. Como faz em *House*, ele engana o protagonista, manipula-o até que esse, o ignorante presumido, (re)aja de acordo com suas expectativas. Com o bem de House e o seu em vista, ele diz o contrário do que deseja e mente por omissão, na esperança de poupá-los da desconfiança e de preservar a relação.

House, assim que se dá conta do que aconteceu, também porta-se tipicamente. A raiva, passageira, ele a substitui pelo respeito bem-humorado. Antes se descobrir vítima das maquinações do amigo, a voz narrativa sugere, do que ter por parceiro alguém que o entedia. Provocar o tédio, o desinteresse ou a indiferença é a ofensa maior, aquela que House não perdoa, que ele, no passado, já puniu com a separação. Wilson, porque esperto e sorrateiro quando lhe convém, porque tão problemático quanto o próprio protagonista, promete-lhe surpresas e intrigas em meio ao conforto da amizade antiga, numa rotina que há de se adequar, supostamente, à

of admiration in his voice because, damn it, he'd never suspected. / "The house was perfect," Wilson said. "And you were right -- we needed to move forward." / "And you couldn't just tell me that?" / "No," Wilson said with an incredulous look. [...] "If I'd told you the truth you would've driven me crazy looking for ulterior motives." / "So you told me lies figuring I'd search for the ulterior motives in that and end up at the truth?" [...] House reached out and grabbed Wilson's tie, pulling him closer. "We are either so wrong for each other, or so right."

sensibilidade de House.

Por fim, cabe ressaltar que Eos, ao contrário de quem segue a fórmula, resiste à tentação. Em nenhuma das suas *fan fictions* ela imagina um cenário de idílio - lê House e Wilson à imagem e semelhança de um clichê romântico. Opta, em contrapartida, por uma realidade compatível com as idiossincrasias do casal e apresenta-os falíveis e neuróticos, apaixonados e traiçoeiros. A vida de ambos, suas personalidades não são (de)formadas assim que a paixão os assalta. Homem irascível, amargo, de difícil convivência, o House da fã ainda se comunica através de declarações veladas e de insultos beligerantes. Seu Wilson continua na luta familiar para não incorrer nos mesmos erros, para não repetir as infidelidades do passado. Um não liberta o outro do vício. Este não cura aquele da inquietação que o levou a trair. A salvação, completa e final, é para sempre inatingível. Matéria de sonho, ela paira para além do alcance da dupla, etérea e elusiva.

Disso cuida “Foolish Hearts”, a *fanfic* que conclui a série (EOS, 2007a). Prestes a se mudar para a casa que compraram, House e Wilson enfrentam a primeira grande crise no relacionamento. Nada de extraordinário a precede. Ela não acontece em virtude de um trauma inesperado ou de um acidente violento. A rotina dos parceiros, instaurada nas três narrativas anteriores, não sofreu um abalo significativo. Eos, mais uma vez, usa do texto televisivo, especialmente do conteúdo concernente aos personagens cultuados, para construir a sua nova história. De modo particular, ela se apropria do que sabemos das traições de Wilson, faz delas e do seu *modus operandi* um ruído branco, converte-as num fundo irremovível, em que transcorrem todas as interações da dupla.

House, que acompanhara as infidelidades prévias, incomoda-se agora, quando Wilson torna-se um sujeito/objeto duplamente cobiçado, alvo do assédio de mulheres e homens. Ele, que fora testemunha do que o amigo fizera, que o observara ir do flerte à confissão, nunca o julgara. Se divertira até, chegara a se entreter com o fim de cada casamento. O presente, entretanto, traz uma mudança de perspectiva. A presença de Kent, um novo funcionário que se interessa por Wilson, aumenta sua preocupação. O jovem, atraente, sempre ávido por atenção, transforma-se, na visão de House, num rival que o ameaça, já que a experiência dita que Wilson, a despeito do esforço e das promessas que fez, “sempre, inevitavelmente trai o parceiro” (EOS, 2007a)⁶⁰.

Tal desconfiança assalta-o num momento inoportuno. Por insistência de Wilson, House submetera-se a um tratamento alternativo, tentara lidar com a dor, que é intermitente, sem o auxílio de *vicodin*. Mas um sucesso que é só parcial, associado a um ciúme que não cessa, levam-no à reincidência, ao abuso de álcool e remédios. É neste estado de alteração que Wilson o encontra; é por isso que ele, nessa noite específica, se ausenta. O confronto, inevitável, acontece no dia seguinte: House acusa o amigo de traí-lo; Wilson admite que, no calor da decepção e da raiva, a idéia lhe pareceu atraente; este declara fidelidade; o outro reitera a acusação (EOS, 2007a).

Entretanto, ao contrário dos protagonistas da história de amor convencional, capazes de restaurar a paz matrimonial e familiar toda vez que enfrentam uma possível desintegração, House e Wilson não resolvem suas diferenças

⁶⁰ [House] didn't need this now. Okay, he didn't need this anytime. The thing to keep in mind was that he had no objective evidence that Wilson had strayed. The thing that stayed in his mind was the fact that Wilson always, inevitably strayed.

num instante catártico; não dão conta do obstáculo e não o superam em definitivo (FOWLER apud LONGHURST, 1998, p. 206). O desdobramento de Eos propõe algo distinto: nada garante; ninguém (nenhuma relação) está a salvo. Cientes dos defeitos do parceiro e das suas próprias limitações, os amigos e amantes decidem aceitar o outro como ele é, resolvem deixar a desavença de lado sem investigar suas causas subjacentes. Em vez de discutir a relação, fingem e resignam-se, na esperança de que a estratégia surtirá, continuará surtindo, efeito. Afinal, Wilson não prometera ser fiel. House, tampouco, prometera controlar seu consumo de *vicodin*. Nessa instância, se desculpa (e se ignora) tudo, já que “não se pode quebrar uma promessa que nunca se fez” (EOS, 2007a)⁶¹. Até um ou outro provocar um dano irreversível, eles assim permanecerão.

A *fan fiction* assume então as feições daquele “romance que fracassa” (*failed romance*), na estimativa das leitoras das narrativas românticas usuais. A tradição do gênero, que diz da redenção pelo afeto e da vitória da paixão, aqui não vigora, já que tal fórmula, bastante típica, se afasta muito do sentido que o final *fannish* (mais limbo do que resolução) dissemina. Nesse suposto fracasso consiste, paradoxalmente, o triunfo desse texto. Pois este, além de focar (como os demais relatos) um amor que escapa à norma, ainda desenvolve um enredo que faz jus à tridimensionalidade dos dois personagens, a suas qualidades e defeitos. A relação da dupla, apesar de eles serem favoritos do público, não é trivializada nem idealizada, com a fã, em vez de afirmar indiscriminadamente o compromisso e a monogamia, “optando por focar aqueles

⁶¹ "You can't break a promise you never made," House said. Wilson had never promised to be faithful anymore than House had promised to control his drug use. Maybe that was for the best. Maybe that was the best they could do, and if it worked for them then who could say they were wrong.

muitos problemas e dificuldades que precisam ser superados, a fim de que a mera atração sexual não se converta em violência, indiferença ou abandono” (RADWAY, 1991, p. 162)⁶².

Teimosos, românticos à sua maneira, Wilson e House hão de perseverar, na certeza de um futuro que, se não é (e nunca será) perfeito, é todo deles, com sua felicidade incerta e seu amor espinhoso, sua harmonia ocasional e seu conflito recorrente. Esse tipo de vínculo - que se estabelece entre duas pessoas do mesmo sexo e perdura já há muito tempo - continuará a ser investigado no capítulo que se segue, com ênfase, nesse caso, numa dinâmica de complicação adicional, qual seja, a dos irmãos Dean e Sam Winchester.

⁶² Where the ideal romance appears to be about the inevitability of the deepening of 'true love' into an intense conjugal commitment, failed romances take as their principal subject the myriad problems and difficulties that must be overcome if mere sexual attraction is not to deteriorate into violence, indifference or abandonment.

Capítulo 4

Supernatural Entre o Interdito e a Transgressão

[I]t won't be happily ever after. This isn't a fairy tale... [Sam and Dean] aren't princes, and they're weighed down with too much history, too many scars. They're going to fight until the end, without recognition or reward, without hope of reprieve, and when they go there won't be songs written or days of mourning or even, likely, anyone left to notice. But they're going to do it together, so entwined that sometimes it's impossible to tell where one ends and the other begins, in love until the seas boil and the sky cracks open. And that's the stuff of legend.

Eso, “On Sam and Dean and Happily Ever After”

Sombras à Espreita

Na tela de televisão, o pai (John), a mãe (Mary) e o primogênito (Dean) reúnem-se em torno do berço, encenam um momento de harmonia doméstica. Os pais observam o bebê (Sam), o afeto nos gestos, no olhar. O irmão mais velho despede-se dele, dá-lhe um beijo de boa noite. A rotina dos Winchester segue inalterada, até que a mãe, durante a madrugada, adentra o quarto do filho caçula. Aí, oculto pelas sombras, debruçado sobre a criança, Mary surpreende um visitante/invasor demoníaco. Ela o confronta, tenta defender Sam. Ele retalia, responde com um ataque. A comoção acorda John, que descobre Mary presa ao teto, próxima à morte, o corpo eviscerado. Um instante depois, o fogo a consome. John, ao se dar conta de que a esposa está além da salvação, entrega Sam aos cuidados de Dean, encarregando-o de salvar o irmão. Com Sam nos braços e o pai em seu encalço, Dean

foge em direção à rua, busca a segurança do espaço aberto, enquanto a casa da família e tudo que lá ficou desaparecem em meio às chamas.

Essa seqüência, que detalha a intrusão do sobrenatural num cotidiano, até aquele instante, típico em sua normalidade, que apresenta o primeiro contato dos Winchester com uma violência inexplicável, constitui, para os personagens e para os seus espectadores, um prólogo e um marco, um choque e uma herança. Sinaliza o início de uma jornada, em que embarcam um pai e seus dois filhos, e que há de influenciar a vida desses sobreviventes, determinar todas as suas escolhas futuras. Presenciar o assassinato de Mary, ver Dean e Sam perderem a mãe condena John à sorte de um itinerante, e os filhos com ele. Certo da existência de um mal fora do alcance do americano médio, sedento por vingança, John transforma-se em um caçador de entidades fantásticas, um soldado na luta contra as trevas. E educa Sam e Dean, desde a mais tenra idade, à sua imagem e semelhança.

Cumprir mencionar, ainda, um segundo trauma emocional, de importância igual ao anterior. Trata-se da morte de Jessica Moore, namorada de Sam, em circunstâncias idênticas à de Mary Winchester, uma outra vítima provável da mesma criatura. Mais uma vez, o fogo destrói uma mulher associada à família. Mais uma vez, Dean resgata Sam de uma residência em chamas. Mais uma vez, um ataque traiçoeiro reduz qualquer pretensão de normalidade às cinzas. Sam, que se afastara da família quatro anos antes, que levava uma vida comum e fora um estudante de direito na Universidade de Stanford, desiste do sonho que acalentara e retorna à estrada, agora com o irmão.

Adultos, os dois Winchester perseguem fantasmas e exorcizam demônios,

enfrentam monstros e derrotam lendas urbanas, salvam pessoas na maioria inocentes e eliminam quem os impede de completar sua missão. Viajando em busca do próximo “trabalho”, indo de uma cidade a outra, eles são um exército de dois, uma unidade guerreira que opera à margem da sociedade, na esperança de proteger a população civil e de encontrar (e matar) o demônio que lhes roubou a mãe e a namorada/cunhada. Esse é o dia-a-dia da dupla; esse é o cotidiano que o programa retrata, com Dean e Sam, a cada semana, a lidar com uma criatura e um perigo diferentes, baseados nos folclores e nas mitologias mais variadas.

Daí o título do seriado: *Supernatural*. Nada mais apropriado, já que a palavra faz referência tanto àqueles primeiros momentos, extraordinários e definidores, quanto antecipa toda a narrativa que os sucede, todas as tramas posteriores. Valendo-se de um impulso bastante antigo (incutir medo), Eric Kripke, criador, produtor e roteirista do programa, procura, desde o início e no decorrer das duas primeiras temporadas, levar ao ar o que se desconhece e o que se teme, o que é matéria de pesadelos e o que provoca calafrios e tensão. Os episódio televisivos, descritos como um filme de terror em 45 minutos, devem muito, portanto, à ficção fantástica de cunho sobrenatural, principalmente àquelas histórias estranhas (*weird tales*) que se pretendem assustadoras, perturbadoras ou horripilantes.

Na tradição do que dita H. P. Lovecraft em seu estudo famoso, *Supernatural Horror in Literature*, Kripke distancia-se do mundano e do grotesco, tenta registrar mais do que o artifício do sobrenatural, mais do que a ameaça do dano físico (2007). Crimes comuns, intrigantes que sejam, geralmente não lhe interessam. Esses - e quem os perpetra - são da seara de outros criadores. Ele, diferente de quem imagina cenários

realistas, ocupa-se daquilo que desafia a compreensão humana, dos fenômenos que a ciência é incapaz de explicar. Logo, nas narrativas que Kripke e seus roteiristas desafiam, um segredo, uma violência ou um mistério hão de figurar, sempre que o enredo assim o permite, em associação com o inimaginável e o indizível - um elemento legendário ou mítico, parte de algo que se conta mas em que não se quer acreditar.

O foco, no programa de TV, é uma ocorrência estranha: nele, tal qual naquelas *weird tales* que Lovecraft oferece como exemplo, algo esconde-se na escuridão, prestes a intervir e tomar de assalto uma certa rotina, até então pacata e familiar. Ninguém está a salvo. Uma situação corriqueira, uma interação inocente, uma fala trivial, todas trazem, em si, o germe do sobrenatural; todas configuram, potencialmente, um instante de revelação. Um caos que irrompe, uma força maligna que se manifesta, uma entidade que se faz visível são, cada uma delas, uma instância de “suspensão ou derrota das leis fixas da Natureza”, um golpe contra aquelas certezas “que são nossa única salvaguarda contra o ataque dos demônios desse espaço inominável” (LOVECRAFT, 2007)⁶³.

Nesse mundo inventado, distinto da realidade mas reconhecível, Sam e Dean Winchester são os guias que nos apresentam essas maravilhas horrendas e nos poupam de um igual destino, de um trauma semelhante ao deles. Salvar pessoas, caçar criaturas, é o lema da dupla; uma responsabilidade com que ambos arcam da juventude em diante; uma tarefa que eles desempenham, devido ao hábito e à convicção,

63 The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint [...] of that most terrible conception of the human brain - a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space.

diariamente. Os sentidos em alerta, cientes, a todo momento, do que a normalidade e a noite ocultam, a dupla esforça-se para restaurar a ordem e preservar a inocência alheia, para eliminar o elemento estranho e manter as demais famílias ignorantes.

Para tanto, eles recorrem a métodos, segundo o senso comum, questionáveis. Métodos que, inclusive, os identificam, para a força policial do seriado, como foragidos da justiça⁶⁴. Usando identidades falsas e mentindo para quem encontram, dando fim a evidências e manejando armas, os irmãos partem do local do confronto tão logo solucionam o problema (monstro) da semana, põem-se em movimento assim que o antagonista da vez é derrotado. Essa errância dos irmãos, o sobreviver na estrada aparece, dessa maneira, como um outro aspecto importante, um detalhe tão expressivo quanto as mortes da mãe e de Jessica (vítimas de um demônio) e a presença-ausência do pai. Narrativa de viagem além de um horror sobrenatural, *Supernatural* remete aqui a uma obra literária que marcou época, qual seja, *On the Road* (*Pé na Estrada*) (1957), do escritor e ícone da contracultura, Jack Kerouac.

Baseado nos sete anos de sua viagem em companhia de Neal Cassady, o livro é o registro que Kerouac faz da vida na estrada, enquanto ele e o amigo percorrem os Estados Unidos de uma costa a outra, diversas vezes, com incursões periódicas ao México. As aventuras que a dupla vivera, os amores e os desamores que experimentaram, os revezes que sofreram, o álcool e as drogas que os dois consumiram, os instantes de epifania que um e o outro compartilharam, tornam-se a matéria bruta para um texto seminal, que os dramatiza e os (re)apresenta os mesmos e

⁶⁴ A partir da metade da segunda temporada da série (2006-2007), está claro que tanto um irmão quanto o outro figuram na lista dos criminosos mais procurados (*most wanted*). O FBI (*Federal Bureau of Investigation*), a polícia federal norte-americana, tomara as suas caçadas por atos típicos de uma dupla de degenerados perigosos e os responsabilizara por fraude e violação de cadáver, além de uma série de assassinatos.

mudados (CHARTERS, 1999, p. vii-xi). Os protagonistas Sal Paradise e Dean Moriarty, o narrador intelectual e o caubói trapaceiro respectivamente, são representações do próprio autor e de Cassady e, tal qual as pessoas que lhes servem de inspiração, viajam porque estão à procura, porque querem desvendar o “Mistério”, em uma peregrinação para encontrar algo - o conhecimento, a felicidade, a iluminação - que há de lhes legitimar a existência (CHARTERS, 1999, p. xii-xvii).

Românticos todos, os quatro homens, que propõem uma ruptura, ainda que temporária, com a sociedade organizada e as instituições correspondentes, hão de servir de precursores dos Winchester, rebeldes à sua maneira, na sua recusa de respeitar as leis e de se deixar assimilar pela civilização. A série televisiva, pois, a despeito de sua aparência de entretenimento descartável, presta homenagem ocasional às suas raízes *beat* e articula uma discussão, “oferecendo perspectivas diversas acerca das esperanças, tensões e ansiedades norte-americanas” e “sugerindo alternativas àquelas ideologias dominantes, inquietações políticas ou dilemas sociais que interroga ou critica” (TALBOT, 1999, p. 6)⁶⁵. Tal se dá, por exemplo, no 12º episódio da primeira temporada (“Faith”). Neste, que traz um Dean próximo à morte e um Sam disposto a tudo para salvar o irmão, eles recorrem a um pastor que promove, supostamente, uma cura pela fé e esse encontro figura aí como um ponto de partida, como um princípio de reflexão acerca de religião e de tolerância, de pecado e de redenção.

Kripke, novamente, atualiza uma tradição que o precede, adapta-a à

⁶⁵ Like any other [...] genre that offers a perspective on American dreams, tensions and anxieties, the road [narrative] portrays alternatives to the dominant ideologies, political turmoils or social dilemmas of the culture it interrogates or criticizes, thereby foregrounding rebellion as one of its main thematic elements...

sensibilidade de uma audiência contemporânea. Tal qual faz com a narrativa sobrenatural, ele retoma as convenções de um gênero ficcional específico, enquanto as altera para uma temporalidade que é a sua e uma atmosfera que é singular. Colocar Dean e Sam na estrada, a bordo de um Chevy Impala, negro ano 1967, rock e *heavy metal* na trilha sonora, é evocar, de modo indiscutível, uma memória do passado recente, um ideal de liberdade que figura fugidivo, um espírito pioneiro que alicerça toda uma nação, enfim. Esse recontextualizar o imaginário da América, ao lado da retomada de lendas e mitos que causam espanto, são alguns dos atrativos maiores, um indício do êxito criativo da série televisiva e do caráter *cult* da produção.

E *Supernatural* é *cult*. Exibido às 21 horas de quinta-feira, no horário mais competitivo da atual televisão norte-americana, *Supernatural*, desde sua estréia em 13 de setembro de 2005, nunca foi campeão de audiência e ocupa, em geral, a última colocação da noite. A performance modesta junto ao público não implica, entretanto, o descaso ou a indiferença do espectador devoto. Ao contrário. Na internet, onde os fãs congregam e criam comunidades de interesse, o programa da rede *CW* é um sucesso estrondoso, extraordinário mesmo⁶⁶. Composta de artistas veteranos e novatos talentosos, além de um sem número de escritores e *vidders* (produtores de *vids*) regulares, a *fandom* que surge em torno da série é uma das mais prolíficas no *live journal*, com os seus personagens e a sua mitologia a monopolizar a discussão *online*. Tomados de devoção e entusiasmo invejáveis, quem dela participa cria (quase)

⁶⁶ Ver, a esse respeito, o depoimento de Gwyneth (gwyn_r). Num ensaio intitulado “Aim for the Head: How *Supernatural* Fandom is Like a Zombie Movie”, Gwyneth, que não é fã do seriado, registra o seu incômodo face à predominância do show nos *live journals* que ela frequenta. Seus amigos, tudo indica, caíram vítimas dos encantos de *Supernatural*, e agora só escrevem a respeito do mesmo, sem tempo para qualquer outra *fandom* ou discussão. Ainda: no decorrer do argumento, ela se vale de uma metáfora bem-humorada, comparando-se àquele último sobrevivente nos filmes de zumbi, que escapou do ataque e não foi contaminado.

ininterruptamente, desdobra o texto-fonte numa profusão de alternativas e disseminam os sentidos de modo exuberante.

Interrogando a Identidade/Articulando o Romance

Um programa seriado cujos encantos advêm do repetir com diferença, do citar monstros conhecidos num cenário de errância, *Supernatural* captura a atenção de quem o assiste por meio desse amálgama particular, desse encontro do horror sobrenatural com a narrativa de viagem, que é tão atraente quanto insólito. Numa época em que o público favorece as histórias com um grande número de protagonistas (*Heroes* e *Lost*) ou as narrativas dos (des)encontros amorosos de um grupo específico de pessoas (*Desperate Housewives* e *Grey's Anatomy*), a produção de Kripke, com seu elenco regular modesto (sua dupla de heróis) e sua *homage* a dois gêneros masculinos por tradição, parece, numa primeira análise, uma oferta anacrônica, em desacordo com o gosto dos espectadores e a tendência da indústria⁶⁷. Adiciona-se a isso o fato de o enfoque privilegiar um relacionamento fraternal em detrimento de qualquer outro tipo de interação (inclusive romântica) e não surpreende que o norte-americano comum, acostumado a uma dieta regular de tramas realistas e intrigas entre amantes, ignore o show.

Uma parte dos três milhões que o acompanham descobre aí, todavia, uma qualidade que os cativa por completo, que os faz apaixonar-se e os reduz à fascinação. Dean e Sam Winchester, a despeito (ou em vista) da iconografia que os rodeia e que eles incorporam, surgem como referência para uma infinidade de mulheres, alguém

⁶⁷ *The Hollywood Reporter*, uma publicação sobre e para a indústria do entretenimento, publica, em 25 de maio de 2007, os resultados relativos à última temporada (2006-2007). O artigo, que elenca, em ordem decrescente, os programas exibidos e as suas respectivas audiências, confirma nossa análise.

com quem elas se identificam e que lhes despertam as mais variadas emoções, da impaciência à compaixão. O caráter hiper-masculino do trabalho que os personagens executam, dos corpos que ocupam a tela, do figurino e da direção de arte e do repertório musical provocam, em vez da frustração ou da aversão de costume, uma outra resposta, condizente com a prática *fannish*. Habitados a um exame minucioso de tudo que transcorre na TV, versados na interpretação do gestual e da entonação, os fãs retiram prazer dessa atividade analítica e lêem *Supernatural*, consciente ou inconscientemente, à luz de Judith Butler.

Explica-se: Butler, autora de uma obra fundadora (*Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*) acerca da dualidade sexo/gênero, postula que a linguagem que se usa para dizer do corpo ou do sexo nunca é neutra ou inocente, nunca se limita a um mero constatar ou descrever. Ela, desde sempre, não obstante a fixidez ilusória do regime identitário, constrói aquilo (quem) nomeia, materializa o sexo (macho ou fêmea) do corpo (masculino e feminino) dentro de uma certa matriz de inteligibilidade (BUTLER, 2003). A inteligibilidade não deve ser tomada, aqui, como um campo fechado ou um sistema com fronteiras finitas. É um campo aberto. Ainda que essa reitere, de forma persistente, o discurso hegemônico (heteronormativo), paradoxalmente também dá espaço para a produção dos “corpos abjetos”, que a ela não se ajustam. Esses sujeitos, que “vive[m] sob o signo do 'invivível'”, fornecem “o exterior” para aqueles corpos que incorporam a norma, os corpos que efetivamente “importam” (BUTLER, 2001, p. 154).

O gênero (homem e mulher) dos sujeitos constitui-se em meio a essa operação e negociação, quando alguém, ciente do que dita a cultura vigente, atribui, a

uma pessoa qualquer, a identidade que anuncia: “o bebê”, por exemplo, “é humanizado no momento em que se responde a pergunta 'é menino ou menina?’” (BUTLER, 2003, p. 142). Tão logo o responsável retruca, tão logo ele descreve o bebê em consonância com a classificação preexistente, ele funda e consolida o “eu” do outro e condena esse indivíduo, assim criado, a uma repetição constante desse ato primeiro ou de um outro similar, tal performance sua garantia de existência/permanência numa determinada sociedade.

Nessa concepção, vale notar, Butler “desnaturaliza” o gênero, liberta-o daquilo que ela chama - em uma referência a Nietzsche - de metafísica da substância. Não há uma essência por trás do fazer, não há um núcleo por trás do ato; o ato é tudo o que há. O gênero não expressa um “atributo” de pessoa, não dá a conhecer uma qualidade imanente e transcendente, anterior à lei, que precede e se segue ao instante da nomeação. Tanto esse quanto o sexo e mesmo o corpo só existem dentro dos discursos que os produzem e não têm sentido fora das compreensões socialmente construídas a seu respeito (BUTLER, 2003, p. 25-38). O gênero, portanto, porque um efeito da performance e um fenômeno inconstante e contextual, é, acima de tudo, a estilização repetida do corpo, uma imitação persistente, uma série de performances no interior de uma estrutura reguladora rígida, capaz de simular, no decorrer do tempo, uma classe natural de ser (BUTLER, 2003, p. 11-25).

Tal reflexão, considerada um dos pilares da teoria *queer*, informa hoje aqueles desdobramentos que certos fãs propõem. Esses, independente da menção de Butler ou do uso de sua terminologia, percebem os protagonistas de *Supernatural* como homens que, costumeiramente, se valem de máscaras, como pessoas que interagem em

sociedade por meio do desempenho de papéis (TRANSGENERIC, 2007). Um portafólio cheio de documentos de identidade falsos, o hábito de declarar, para o público, um nome que não é o seu, um constante trajar de roupas (uniformes, batinas, ternos) para compor uma fantasia (de funcionário de uma empresa, clérigo, agente do *FBI*), tudo isso é indício de duas identificações que são autoconstruídas, que se opõem à padronização e ao essencialismo de uma única identidade. Para Sam e Dean, afirmam os fãs, a performance é um instrumento de sobrevivência, um ritual do qual eles dependem, que investem de valor e significado.

De modo análogo, os marcadores masculinos que ambos acessam contribuem, indiscutivelmente, para a produção discursiva da subjetividade. De semana a semana, os Winchester agem tal qual heróis machos, ansiosos para enfrentar o perigo e imperturbáveis frente às maiores ameaças. Filhos de um mecânico e ex-fuzileiro naval, eles se portam de acordo com a cartilha paterna: não revelam a verdade a estranhos, não firmam laços de afeto com quem não é da família, protegem um ao outro à revelia de todos, manuseiam revólveres e facas, machados e espingardas com eficiência. Além disso, não proferem declarações emotivas ou conversam sobre sentimentos. Essa repressão e determinação, em conjunto com a coragem dos dois e o flerte indiscriminado de Dean, pintam uma imagem de homem que é excessiva e artificial, uma encenação exagerada de um comportar-se e de um trabalhar, de um falar e mostrar-se presumivelmente masculinos.

Por trás do estereótipo e do excesso, contudo, os espectadores vislumbram uma outra expressão, um outro efeito e este, tanto quanto a masculinidade referida, se manifesta em um jogo de referências. Dean, apesar da anatomia e da aparência, fora o

responsável, desde a infância, pelo bem-estar emocional dos Winchester, aquele que se encarregara de gerenciar as tensões e de administrar a casa. É ele que, segundo os *flashbacks* veiculados, alimentara e pusera para dormir o irmão; é ele que, durante a rotina de viagens do pai, cuidara de Sam aos cinco anos, certificara-se da sua saúde e segurança. Ainda: é ele que, no momento presente, prontifica-se a qualquer barganha para manter a família unida, intervém por ocasião de brigas, sacrifica-se em prol da harmonia doméstica. Logo, Dean ocupa, nessas instâncias, um lugar em geral reservado à mulher, o alicerce usual da unidade familiar.

Sam, por sua vez, desempenha, muitas vezes, o papel de donzela indefesa, à mercê de forças que não consegue controlar. Embora seja um caçador forte e ágil, ele se vê, habitualmente, necessitado de um resgate, com Dean, mais experiente, a atuar como o seu protetor e salvador. Aparenta também ser o mais gentil e intuitivo dos dois, que é melhor no trato com as pessoas, que professa crença numa benevolência superior. Finalmente, Sam, que desenvolve poderes paranormais na primeira temporada, carrega o fardo de uma diferença inata, de um suposto destino místico do qual ele tenta escapar.

Machos e viris, os irmãos Winchester são, ao mesmo tempo, femininos. Na perspectiva *fannish*, que identifica neles atributos e qualidades de mulher, eles performatizam a feminilidade e a masculinidade, em igual medida. O resultado: ao lê-los (e escrevê-los) assim – ambíguos, flutuantes, diferentes - os fãs instauram, ainda que em caráter transitório, um campo alternativo de inteligibilidade cultural; afirmam, com o fervor que lhes é característico, uma “desordem” do gênero, fora das estruturas rígidas do binarismo hierárquico e da heterossexualidade normativa (BUTLER, 2003,

p. 39-56).

Baseia-se nisso, talvez, nesse pensar a identidade de Dean e Sam como contextual e relacional, o impulso de erotizar os laços fraternais, de imaginá-los envolvidos em um relacionamento sexual. Pois o incesto entre homens configura uma transgressão suprema: uma prática que, além de problematizar as categorias de corpo, sexo, gênero e sexualidade, propõe a quebra de uma lei cultural inexorável, revela-se uma afronta às instituições sociais vigentes. Na *fandom*, onde a criatividade e o fetiche reinam absolutos, os participantes da comunidade resignificam as interações da dupla, traduzem o amor e a devoção quase sobre-humanos em uma outra espécie de fraternidade, que não exclui nada e tudo inclui.

Muitos deles, como Destina (destina) (2007), “culpam” o isolamento e a vida nômade a que os protagonistas foram submetidos por qualquer disfunção. O fato de estarem sempre “juntos sozinhos”, de nunca se separarem para não serem surpreendidos por um inimigo, de nunca confiarem em quem não seja um amigo da família por razões de segurança resulta no estabelecimento de um vínculo por demais intenso, diferente dos demais vínculos fraternais. Para ela, a vida de Dean está toda envolta na de Sam e vice-versa. Eles são tudo um para o outro e tamanho afeto e dependência, Destina acredita, pode, sim, tomar a forma de um toque, de um beijo.

Outra fã que identifica subtexto homoerótico quando assiste às aventuras semanais dos irmãos Winchester é Hecate (darkhecatemoon) (2007). Ela não só faz tal identificação como não se opõe à transformação do subtexto em texto. Sam e Dean têm de contar um com outro à exclusão de qualquer outra pessoa. Eles lidam, todos os dias, com coisas que a grande maioria desconhece ou nega existir. Os dois mentem,

roubam e matam rotineiramente. Eles estão constantemente a um passo da morte. Isso sugere que os dois, além de viverem à margem de tudo que é normal, também se valem de regras próprias, forjadas num cotidiano de batalha contra lendas urbanas e demônios, para decidir o que é certo e errado. Eles estão, pressupõe-se, além do alcance da moralidade dominante. E a crença nisso, associada à química entre os atores que desempenham os papéis, é suficiente para convencer Hecate e muitos outros que o incesto é não só plausível, mas quase inevitável.

A questão da natureza da relação entre os dois irmãos, da presença do desejo, da consumação da atração fazem parte da rotina de leitura/escrita que segue a apresentação de qualquer episódio do show⁶⁸. A regra, aqui, é a dinâmica entre Dean e Sam ser sujeita a escrutínio, é o autor da *fanfic* refletir sobre motivação, plausibilidade, estigma, culpa, desequilíbrio relativos à situação de incesto. O que os levaria a incorrer na ruptura do tabu? Quais os efeitos dessa escolha, a curto e a longo prazo? Seriam eles capazes de encontrar conforto e paz (momentâneos ou permanentes) nesse tipo de arranjo? A mudança de *status* é considerada com seriedade, e a transformação desses companheiros em amantes não comporta, em nenhum momento, nem a referência pejorativa ao homoerotismo vislumbrado, nem um discurso de patologização do comportamento. Nesse entrecruzamento de textos - nesse contexto interpretativo singular - se dá então a produção (e a nossa análise) do romance

68 *Supernatural*, para todos os efeitos uma *super-fandom*, tem nos irmãos Dean e Sam Winchester o seu principal casal romântico. Eles são o *OTP* (*One True Pairing*) de escolha e tal opção, celebrada por uma parcela considerável da comunidade, acaba por informar a prática *fannish* dos entusiastas. Duas pesquisas quantitativas, conduzidas pelas fãs Eso (“So, I’m Kind of (Read: Deeply) Obsessive”) e Maygra (Genre Trivia in *Supernatural* (Now with Percentages)), dão conta dessa situação e apresentam um levantamento estatístico dos tipos de *fan fiction* (histórias de amor protagonizadas por Sam e Dean aí incluídas) que os fãs do show produzem.

incestuoso, com ênfase nas narrativas selecionadas.

A primeira delas é “The Force Ranged Within Us and Against Us” (2007), da fã veterana Victoria P. (musesfool). Uma apreciadora de poesia contemporânea, Victoria retoma aqui, nessa sua escrita da história de amor de Sam e Dean, um texto poético específico, que lhe serve de inspiração e de alicerce, de guia e de mote. Tal texto é o poema “Twenty-One Love Poems” (2001), da norte-americana Adrienne Rich, cujos versos (this we were, this is how we tried to love,/and these are the forces we had ranged within us/within us and against us, against us and within us) correspondem ao título supramencionado.

Publicado em 1976, o poema representa um marco numa carreira já repleta deles⁶⁹. Sucedendo a uma série de poesias e ensaios engajados, relativos ao despertar e militância políticos (feminista e esquerdista) de Rich, “Twenty-One Love Poems” anuncia uma outra nova ruptura e versa sobre a representação do amor entre mulheres. O primeiro de muitos, o poema é um retrato franco de uma relação lésbica, um mapa feito de palavras, que detalha um envolvimento do princípio ao fim. O enlevo inicial, a intimidade da rotina, a paixão sensual, o rompimento e a saudade estão todos aí, dispersos nos 22 fragmentos que compõem o texto. Soneto na intenção, senão na forma, esses fragmentos reinventam o afeto, explorando o lesbianismo em verso livre enquanto estabelecem um diálogo com a tradição poética (soneto de amor elisabetano) (STEIN, 1996, p. 36-41).

Victoria, tal qual Rich antes dela, vale-se igualmente do trabalho de seus precursores e produz uma ode ao amor que desdobra suas duas fontes, o programa

69 A esse respeito, ver Cabral (2001) e Stein (1996).

Supernatural e o poema que sua *fanfic* invoca. Ela o faz, primeiramente, por meio de referências explícitas, que não deixam dúvida quanto à sua dívida para com Rich: as notas do autor e a epígrafe que introduz sua narrativa, bem como o próprio título são algumas dessas instâncias de intertextualidade. Mais interessante, porém, é a estrutura que a fã adota, o estilo fragmentado que ela imprime a seu texto *fannish*. “The Force Ranged Within Us and Against Us” é uma compilação de vinte e dois fragmentos, cada um detalhando um momento, uma lembrança, um cenário, uma emoção que formam, em conjunto, um retrato do relacionamento dos irmãos Winchester, em circunstâncias similares às retratadas na série de televisão.

No decorrer da história, Dean e Sam estão, naturalmente, na estrada. A rotina de caçadas e o perigo iminente merecem, é óbvio, algumas menções. O Chevy Impala que os transporta e os quartos de motel em que eles dormem figuram, também, uma vez ou outra. Esses detalhes familiares à parte, é na narração de Dean que Victoria brilha - no imaginar a realidade (e o irmão caçula) a partir desse ponto de vista (VICTORIA P., 2007). Nessa perspectiva, Sam é o centro do mundo. Ele é o sol em torno do qual Dean gravita. Mantê-lo vivo, mantê-lo junto de si, fazê-lo feliz: isso, para Dean, equivale a sua razão de viver, sua razão de existir. Tal é o *status quo* desde os seus quatro anos de idade, desde que ele carregou Sam nos braços e o retirou de uma casa em chamas.

A devoção, patente em *Supernatural*, revela-se especialmente comovente no fragmento seis da *fan fiction*. Uma noite comum, após um dia inteiro de trabalho. Dean, do seu local de descanso, observa Sam. Este, vencido pela exaustão, adormecera durante uma pesquisa, o corpo caído sobre os volumes abertos, as mãos repousando

sobre as páginas dos livros. Dean, numa atitude típica, uma caneta colorida a postos, aproxima-se de Sam, prepara-se para lhe rabiscar o rosto. Ele não leva o plano adiante. Quando ouve Sam murmurar “Jess” - assim que o irmão, por meio de um gesto inocente, presentifica uma perda - ele muda de propósito. Em vez de um bigode ou de uma barba, Dean “traça, rápida e instintivamente, um símbolo protetor – marca a pele de Sam na esperança de conservá-lo fora do alcance do demônio” (VICTORIA P., 2007)⁷⁰. O perigo possível, a mera lembrança de que ele persiste incitam-no a uma ação instintiva: proteger de ameaça, guardar contra o mal, salvar da morte.

A cena, breve, um instante na vida de Sam e dele, ecoa um fragmento correspondente - o sexto, no poema de Rich. O foco, aqui, recai também sobre as mãos, menores que as de um homem, iguais às do eu lírico. Este, que discorre com fervor sobre parte do corpo da amada, canta essas mãos pequenas, capazes de levar a cabo qualquer tarefa, capazes de acariciar e de agredir, de abrir caminho e de curar. Elas, que “são capazes de infligir uma violência inexorável com tamanha moderação”, remetem, numa leitura comparativa, às mãos de Dean, às mãos de Sam; remetem às mãos da pessoa na qual um irmão e outro “podem confiar o mundo” (2002, p. 146)⁷¹.

O mesmo acontece nos 12º fragmentos e naqueles não numerados, intitutados (The Floating Poem, Unnumbered). Novamente, os trechos *fannish* revisitam um cenário preexistente, já explorado no poema. Novamente, Victoria escreve os Winchester à moda de Rich, reinventa-os à luz de uma temática romântica, de um amor desmedido, extraordinário.

70 He draws by heart, a few quick strokes -- the safety of a devil's trap on Sam's hand, to keep the demons out.

71 Your small hands, precisely equal to my own / [...] in these hands I could trust the world / [...] such hands might carry out an unavoidable violence / with such restraint, with such a grasp / of the range and limits of violence / that violence ever after would be obsolete.

No soneto 12, uma situação corriqueira. O quarto que os irmãos alugam só tem uma cama. Impacientes, irritadiços, eles entram em desacordo; brigam acerca de “quem vai se deitar onde”, sobre que lado da cama cada um vai ocupar. Seguem nisso, até que um admite a derrota e concede a vitória ao outro. Depois de um período de ajuste, em que considera dormir no chão ou na banheira, Dean resigna-se, acomoda-se (VICTORIA P., 2007). Com o corpo de quem ama ao lado do seu, ambos “tão similares e ao mesmo tempo tão diferentes” (RICH, 2002, p. 149)⁷², Dean finalmente adormece, embalado por Sam, “sua respiração suave e regular” na escuridão quieta do quarto (VICTORIA P., 2007)⁷³. A presença de Sam a um estender de braços e a certeza de que nenhum deles “está sozinho, mesmo durante o sono” confortam-no sobremaneira, permitem um sono tranquilo, como Dean há muito não experimentava (RICH, 2002, p. 149)⁷⁴.

O fragmento sem número, por sua vez, diz de outro tipo de conforto, de outra espécie de intimidade. Esse, seja no poema de Rich, seja na *fan fiction* de Victoria, trata da dimensão emocional do sexo. Para o eu lírico e sua amante, uma boca que mapeia um seio, uma língua que penetra o corpo são todos instantes de revelação: mais do que um ato, mais do que uma troca de orgasmos. Transcendente, essa experiência física é a expressão crua e honesta de um laço de afeto - é o amor que, de tão intenso, marca a carne, que assombra o corpo da amante mesmo na ausência da amada.

Do mesmo modo, na narrativa da fã. Inserido entre os 14º e 15º

72 But we have different voices, even in sleep, / and our bodies, so alike, are yet so different / and the past echoing through our bloodstreams / is freighted with different language, different meanings

73 Sam finally settles into sleep, breathing soft and even, familiar in the darkness.

74 Sleeping, turning in turn like planets / rotating in their midnight meadow: / a touch is enough to let us know / we're not alone in the universe, even in sleep

fragmentos, seu (The Floating Poem, Unnumbered) conjuga o amor dos Winchester com erotismo e desespero, esperança e transgressão. Sob a proteção da noite, abrigados pelas sombras, Sam e Dean entregam-se ao prazer; encontram, no outro, aquela pessoa por quem/com quem se faz tudo, um irmão cujo toque o faz esquecer de si mesmo, desperta-lhe a paixão: “O sexo é de um vigor e uma urgência surpreendentes; durante esses momentos Dean se sente pleno, até que ele se descontrola de novo, seu corpo à mercê do toque de Sam, ignorando certo e errado frente à força do desejo...” (VICTORIA P., 2007)⁷⁵. Os dois, inseparáveis, isolados, escolhem um ao outro também nisso, à revelia da sociedade e da moralidade padrão.

Tal situação, muito comum nos desdobramentos que *Supernatural* inspira, aparece ainda em “Waiting Games” (2007), de autoria de Adelaide (nutkin). Um contraponto interessante à *fanfic* de Victoria, “Waiting Games” transcorre durante o mesmo período (segunda metade da segunda temporada) e constitui, tal qual aquela, uma história de amor e um relato de viagem. De Minnesota a Colorado, de Arkansas a California, os Winchester atravessam o país inteiro e essa jornada através da América converte-se, aqui, no pano de fundo ideal para a educação sentimental de um personagem.

A premissa é simples: Sam, que sofre às vezes de visões proféticas, visualiza, a si mesmo e ao irmão, em uma situação comprometedor. Após uma caçada que não termina em sucesso, em que um inocente se machuca gravemente, Dean tenta consolá-lo, toma-lhe a face entre as mãos e beija-lhe a boca. Essa visão, que lhe interrompe o

⁷⁵ It's hard and fast and it makes all Dean's broken places feel whole for those few minutes, before he breaks again, under the knowing stroke of Sam's hand, right and wrong left behind in favor of need and want, and their silent agreement to pretend it never happened when they're done.

descanso e o mantém alerta o resto da noite, é apenas a primeira de muitas. Nos três meses seguintes, durante os momentos mais inoportunos, Sam é tomado de assalto por outras imagens, por outros cenários, que só fazem crescer em intensidade. Vivas, perturbadoras, elas causam impressão e compelem-no a uma introspecção bem-vinda, a um reavaliar sua vida e suas decisões (ADELAIDE, 2007). A trama, narrada a partir do olhar e da voz de Sam, segue nessa direção, com o texto *fannish* a focalizar esse seu aprendizado.

Aprendizado que, apesar do caráter da visão que o lança na busca, termina por ocorrer pelas vias usuais. O conflito com o pai, com quem romperá relações quando ingressara na faculdade, é assim revisitado. Por meio das lembranças de sua infância e adolescência, ele tenta um acerto de contas com a figura paterna, uma reconciliação pós-morte⁷⁶. Em alguns desses trechos, Sam se recorda daquelas dificuldades inusitadas, típicas de quem crescera testemunhando caçadas, enfrentando monstros (“Ao completar dez anos de idade ele vira mais cadáveres do que podia enumerar, nos mais variados estados de deterioração e putrefação. [...] Pesadelos foram parte fundamental de sua infância.”) (ADELAIDE, 2007)⁷⁷.

Noutros, ele traz de volta os momentos de descontração, as trivialidades da rotina. Um banho de piscina num motel, a textura do vinil sob suas mãos, o sorriso de alguém que fora resgatado - tudo faz parte do tecido intrincado da memória, detalhes que ele guarda agora com uma determinação que o surpreende. E se, perto do fim da narrativa, Sam continua a expressar desaprovação a respeito de juízos que John

76 John Winchester, após um reencontro breve com os filhos (que procuraram por ele durante todo o primeiro ano da série), morrerá no início da segunda temporada.

77 By the time he was ten he'd seen more dead bodies than he could count, in various states of rot and decay. [...] Night terrors were a fundamental part of his childhood.

emitira, de resoluções que ele colocara em prática, ele o faz sem ressentimento, ao contrário do que se dera no passado. Faz as pazes com o pai, com o estilo de vida que esse impusera aos filhos e admite que, “caso quisesse desaparecer, poderia tê-lo feito - poderia ter adotado uma identidade falsa, mudado-se de cidade, recomeçado do nada. [...] Mas ele nunca quisera abdicar da família, nunca planejara uma ruptura definitiva – ele era um dos Winchester; eles eram uma parte dele” (ADELAIDE, 2007)⁷⁸. Apesar dos protestos de Sam, ele não pretendia desistir dos 'negócios de família', não pretendia abandonar o pai e o irmão e nunca mais caçar.

A partir de então, John não representa mais um destino que Sam quer evitar para si. Ele está pronto para reviver o modelo paterno - na medida em que opta, em definitivo, por prosseguir na estrada - até um determinado ponto, depois do qual ultrapassa o exemplo do pai para experimentar, mais uma vez, aquilo que esse não se permitira (ADELAIDE, 2007). Ao contrário de John, Sam não planeja passar o restante da vida em um estado de luto emocional. A perda de Jessica, que ele há de lamentar sempre, não o impedirá de sentir paixão, de se descontrolar face a uma grande euforia. Habitante de um mundo perigoso, em que um erro pode lhe custar tudo que preza, ele se acredita no direito de amar de novo, de salvaguardar sua felicidade, no direito de, finalmente, dar um fim às suas especulações, permitir que as visões se transformem em realidade. Em retrospecto, portanto, a narrativa conduziu a isso: Sam escolhe esse caminho - escolhe o irmão - e realiza-se nos seus próprios termos.

Sam age impulsivamente; ele inclina-se na direção de Dean, invade seu espaço e

⁷⁸ If he really wanted to leave it all behind, he'd have changed his name - another fake ID, another town, another life. [...] But he never wanted to slam that door shut - he was one of them; they were part of him.

pressiona seus lábios contra os dele.

Ele nunca duvidara de que Dean o desejava, sempre estivera certo de que ele ansiava pelo mesmo; apesar disso, a reação do irmão o toma de surpresa. Dean o beija entusiasticamente, com sofreguidão; rouba-lhe o fôlego antes que ele possa se dar conta de que não está sonhando, de que não vai despertar e se ver na estrada, três condados adiante. As mãos de Dean mapeiam-lhe os braços, os ombros, e Sam desvencilha-se por um instante, puxa-o para junto de si em seguida. Seu corpo move-se como que por instinto - Sam conhece todos os ângulos do corpo de Dean, antecipa um encaixe, pressente um ajuste.

[...] As imagens que lhe vêm à mente são reais, tangíveis. Dean acaricia-lhe a pele, mordisca-lhe o pescoço, e Sam se recorda de cada vez que o descobriu divertindo-se, esfregando-se em alguém quando os dois eram adolescentes, cada vez que o descobriu comportando-se mal quando eram crianças. Ele se recorda de Dean debruçando-se sobre a mesa, sua boca na borda do copo, o vapor do café na face. Ele se recorda de discussões, de caçadas, de feridas abertas e picadas de agulha. Do pesar que sentiu quando entrou no ônibus com destino à Califórnia.

Ele se sente tal qual uma criança, tal qual se sentira ao cruzar aquela primeira linha de sal e deixar a normalidade de lado; receoso a princípio e depois percebendo que seu temor fora em vão. (ADELAIDE, 2007)⁷⁹

A seleção do título, nesse sentido, revela-se de uma adequação impressionante. Afinal, “Waiting Games” descreve com perfeição a trajetória de Sam, que permanece, durante a maior parte da *fan fiction*, em um compasso de espera. O reconciliar-se com o pai, o educar seus sentidos, o aprender a apreciar Dean num contexto diferente são prelúdio para o momento acima, citado em destaque - aquele instante em que Sam toma a decisão irrevogável, rompendo com as limitações sociais e assumindo uma posição marginal que é, simultaneamente, uma prova de amor e uma declaração de independência.

⁷⁹ Sam doesn't think about it; he just leans in, leans down, and presses his mouth against Dean's. / There was never any doubt in his mind that Dean wanted this too - he had to - but he wasn't expecting it to be like this. Dean's licking into him with deep, heavy swipes before he can even think, before he can realize that he's not asleep on some freeway three states over. Dean's hands ghost over his sides, and he bats them away, pulls him in automatically. His body knows this, like he's not even calling the shots - he knows the angles of Dean's body, all the ways they fit together and bump sharply. / [...] The memories that do come to him are real, tangible. Dean works his mouth down the side of his neck, and he remembers every time he caught him making out when they were teenagers, every time he caught him misbehaving when they were kids. He remembers Dean's mouth curving over the rim of cheap paper coffee cups, steam dewy on his forehead. He remembers fights, hunts, every sting of stitched wounds. The dull ache of disappearing on a Greyhound. / He feels like a kid again, taking a step over the salt line and not knowing why it seemed so frightening.

Na perspectiva de Adelaide, esse é Sam, essa é sua vida. Um Impala negro, nas estradas da América, Led Zepellin ou Metallica na trilha sonora. Um porta-malas repleto de armas. Livros e manuscritos obscuros, em línguas tão obscuras quanto. Duas sepulturas, duas mulheres assassinadas pelo mesmo demônio. O diário do pai, um memento. Dean, a seu lado. O irmão que ele toma como amante não para substituir Jessica nem por mera conveniência, mas sim porque Dean é, ele próprio, insubstituível, tudo que Sam deseja e que lutará para preservar. Ao imaginar Dean e Sam dessa maneira, ao escrevê-los como uma unidade que se basta, Adelaide “imita” Victoria e reconfigura o relacionamento deles, tal qual ele aparece na TV, e aponta para a possibilidade de realização dos anseios dos Winchester num “romance fora do romance”, num desdobramento textual que vai se desenvolver fora dos limites da tela pequena.

Amor e Sexo à Margem da América

Quando se fala do incesto na ficção, pensa-se inevitavelmente na tragédia grega e no mito edipiano. Tal representação do tabu, a despeito de sua posição de destaque no imaginário ocidental, não figura na *fandom*, entre os fãs de *Supernatural*, como uma referência cultural relevante. Além do fato de sua controvérsia de escolha ser uma relação incestuosa entre irmãos, esses espectadores entusiasmados não têm o hábito de adotar, quando escrevem suas *fan fictions*, aquela sensibilidade da antigüidade clássica, potencialmente pessimista e fatalista. Tampouco se valem, em sua grande maioria, de uma inspiração de base naturalista, com atenção exclusiva ao caráter grotesco, violento e imoral do relacionamento de Sam e Dean. As autoras Victoria e

Adelaide e tantas outras como elas tendem a retratar a dupla a partir de um ponto de vista compassivo, que denota empatia e identificação.

Nisso, esses fãs se assemelham, curiosamente, aos poetas da época romântica que, de acordo com Alan Richardson, cantaram/narraram o incesto fraternal não como uma perversão, mas como uma extensão e intensificação inevitáveis do amor entre irmãos (2000, p. 553-557). A valorização daqueles laços de afeto que se estabelecem na infância, a ênfase nas experiências e intimidades que se compartilham, ao lado de uma nostalgia típica do Romantismo, concorrem aqui para a prevalência da temática e da abordagem mencionadas: um vínculo de tamanha substância, tão forte e poderoso, que subsistirá independente da situação (separação ou morte) e excederá qualquer outra nova aliança (matrimônio).

Diferente, contudo, de um lord Byron (“Manfred”) ou um Percy Bysshe Shelley (“The Revolt of Islam” ou “Laon and Cythna”), os produtores de *fanfic* em geral - e os selecionados em particular - não se sentem compelidos a desenvolver histórias que culminam em um final trágico. Porque os irmãos Winchester, desde crianças, levam uma vida de dificuldades e porque eles se arriscam rotineiramente devido ao trabalho que desempenham, os fãs querem proporcionar aos dois aquilo que eles acreditam ser (nas suas versões dos personagens) o bem-estar e a felicidade. A esse respeito, uma fã assim se manifesta:

Segundo minha interpretação, qualquer história com esses personagens configura uma narrativa *pre-slash*. Independente da intenção do autor, do que este imaginara, os irmãos Winchester terminarão seus dias juntos. Em algumas ocasiões eles expressarão um ressentimento mútuo, talvez até mesmo abandonem o irmão. A separação, no entanto, nunca será permanente, porque ela não pode sê-lo, porque eles precisam um do outro como precisam de oxigênio. Eles permanecerão juntos, porque a alternativa é intolerável - impensável.

[...] É assim que os percebo. Desse jeito, essencialmente. Sam e Dean, para mim, equivalem a algo épico. O vínculo que os une é transcendente; nenhum sente-se inteiro na ausência do outro e nenhum deles, nessas circunstâncias, poderá senti-lo. Eles vão lutar e caçar e transar e matar e atravessar o país de uma costa a outra milhares e milhares de vezes; eles vão fazer isso tudo na companhia um do outro, parceiros leais até o fim. (ESO, 2007)⁸⁰

Certos de que uma resolução canônica há de, na melhor hipótese, dar continuidade à luta e, na pior dentre todas, conduzir à morte de um ou de ambos, quem adora Dean e Sam prefere presumi-los juntos e a salvo e desfiar fantasias que não serão, provavelmente, levadas ao ar. Os fãs põem-se a imaginar todo tipo de cenário, que pode incluir desde uma aposentadoria numa vizinhança tranqüila até um futuro feliz em meio ao apocalipse, passando pela sobrevivência deles como caçadores até uma idade avançada. Não obstante a variação que se escreve, esses autores se atêm, sempre, a um detalhe importante: o amor que um sente pelo outro permanece inalterável, e a devoção que demonstram, em vez de fragilizá-los, fortalece-os, seja em face de circunstâncias desesperadoras, seja frente a situações mais triviais.

Nessas *fan fictions* (como em muitas outras) inventa-se, vale dizer, a partir do que foi veiculado. A série, a despeito de seu foco nas aventuras e no horror, é também uma saga familiar, uma investigação acerca da dinâmica dos Winchester e de sua disfuncionalidade. Assistir aos dois irmãos enfrentarem os mais variados dilemas; acompanhá-los enquanto negociam tensão, ser testemunha daqueles momentos em que um ou outro expressa uma emoção configura uma experiência tão atraente e proveitosa quanto observar o confronto com as forças malignas, quanto presenciar, na

80 [I]here isn't a story written with these characters that isn't pre-slash to me because it's not possible that they won't end up together, whether the author knows it or not. Sometimes it will be awful, and sometimes they'll hate each other, maybe sometimes they'll even leave, but it won't last because it can't last, because they need each other like they need oxygen. They're going to be together because they can't be anything else. / [...] And that's it, for me. That's the very essence. Sam and Dean are epic. They're a bonded pair; neither is complete without the other and neither ever could be. They're going to fight and they're going to hunt and they're going to fuck and they're going to kill and they're going to travel the length of the country and back one thousand times over and they're going to do it together.

TV, a destruição do inimigo.

Além disso, numa outra decisão criativa intrigante por parte de Kripke e sua equipe, a trama dita principal, relativa ao “monstro da semana”, tende a refletir as preocupações e ansiedades dos protagonistas. Em *Supernatural*, os antagonistas representam, geralmente, traumas emocionais e questões pendentes, aqueles assuntos e eventos que, independente de esforço, não se consegue esquecer. A cada caçada - cada vez que Sam e Dean saem à procura de uma criatura sobrenatural – eles trazem de volta uma discussão do passado, (re)encenam uma desavença anterior, que a partida de Sam interrompera. Na trilha do estranho e do desconhecido, eles tentam sanar os efeitos da separação e recuperar os quatro anos de ausência, enquanto se adaptam às mudanças ocorridas. Reaprendem um ao outro enfim, num contexto em que os dois são homens adultos e estão órfãos da proteção autoritária do pai.

Disso trata, em parte, “Guardians of a Rare Thing” (2007a) e “The World About to Come” (2007b), ambas de autoria de Eso (esorlehar). Os dois relatos, escritos em resposta às interações fraternais, retomam o conflito e o isolamento costumeiros e especulam, para além do conteúdo televisionado, acerca das conseqüências desse vínculo estreito. A mágoa e o afeto, o ressentimento e a confusão são revisitados do ponto de vista de Dean (“Guardians of a Rare Thing”) e de Sam (“The World About to Come”) e essas vozes que se fazem ouvir (re)constroem uma história ao mesmo tempo reconhecível e estranha. Nessas narrativas, a fã dá início a um projeto ambicioso e funda um universo alternativo, projetando, no mundo ficcional da TV, um desejo ilícito e interdito.

A época é o presente que se leva ao ar. O cenário são as estradas e os

motéis da América. Valendo-se do que acontece semanalmente, Eso desdobra os episódios do programa numa série (“Down to the End”) que já abarca dez *fanfics* e descreve, nesse trabalho em progresso, aquilo que ela acredita ser uma extrapolação plausível em relação ao cânone. Publicada em março de 2006, “Guardians of a Rare Thing” dá início à trama e elenca, em sete excertos diversos, aquelas transformações paulatinas que terminam por converter os irmãos Winchester de companheiros platônicos em amantes. Dramatiza-se aqui um ano de avanços e recuos, de questionamentos e realizações, desde aquele primeiro instante em que Dean “atrai o irmão para o círculo de seus braços” e “eles se beijam tal qual um casal romântico nos créditos finais de um filme”⁸¹, até o momento em que ele capitula e “permite-se parar de pensar, permite que Sam o conduza ao leito” e ambos “encontram refúgio no corpo um do outro”⁸² (ESO, 2007a).

O registro desse período de transição, narrado por Dean, encontra seu contraponto num texto similar. Este é “The World About to Come”, uma *fan fiction* que configura um relato paralelo, que complementa o outro. Nessa, os mesmos 12 meses e acontecimentos são repetidos, mas com um diferencial: é Sam, em vez de Dean, que nos conta tudo. Ao lado da estupefação de Dean após ele beijar o irmão, Eso oferece-nos a perplexidade de Sam. Ao lado de um Dean que segue adiante e finge ignorar o ocorrido, ela oferece-nos um Sam frustrado e impaciente. Ao lado de um Dean que reprime seus desejos, ela oferece-nos um Sam que examina seus impulsos, que os justifica a fim de agir: “Sam cataloga tudo em sua mente – distribui as

81 Dean pulls his brother into his arms and then, somehow, they're kissing like it's the money shot in every bad romantic movie ever made.

82 [Dean] [l]ets himself stop thinking, lets Sam pull him back to the bed, loses himself in his brother's body.

evidências em arquivos, identifica cada arquivo com uma etiqueta – o começo de algo que sempre existira. [...] O inevitável de sua situação. [...] Dentre os caminhos que ele trilha, nenhum promete a normalidade” (2007b)⁸³.

Da tensão entre a perspectiva racionalizante de Sam e, de outra parte, a perspectiva instintiva de Dean nutrem-se as narrativas *fannish*. Nelas circulam a obsessão da dupla para manter o irmão junto de si, para proporcionar, a quem amam, qualquer conforto e felicidade que sejam. Nelas circulam também a consciência, sempre presente, da transgressão, a certeza do estigma. Os dois, por mérito da escritora, não “sofrem de amnésia” ou dissimulam desconhecimento - quando firmam sua parceria, estão cientes da proibição. Apesar disso, de fazer jus às complicações e obstáculos de um relação incestuosa, Eso não condena seus personagens às sombras, à recriminação, ao arrependimento. Se a volta à normalidade não se configura como uma alternativa viável (e tampouco atraente), nem por isso a angústia e a culpa revelam-se condições indispensáveis à existência de quem quebra tabu. Dean e Sam, felizes à sua maneira, são prova disso.

Nesse novo arranjo, tal qual em todo o resto, eles seguem juntos, transgridem de comum acordo, cuidam um do outro. Essa e várias outras instâncias de devoção excessiva constituem a essência de “Guardians of a Rare Thing” e “The World About to Come”, função que são desse relacionamento fora do comum. Relacionamento este que adquire ares tão mais extraordinários, quanto mais extremas são as circunstâncias em que vivem os Winchester. Amantes heróicos aos olhos de parcela da *fandom*, os dois protagonistas, nesses desdobramentos e nos demais (“The

⁸³ It's all catalogued in Sam's head, in neat little boxes with pristine evidence tags, the start of something that always was. [...] Inevitable. [...] No other way, and neither one of them was meant for normal.

Forces Ranged Within Us and Against Us” e “Waiting Games”), sentem pelo outro um amor recíproco que, por ocasião do desdobramento, ganha então contornos lendários.

E, no domínio dessa lenda que os fãs imaginam, permite-se tudo. O corpo de um irmão, num instante de êxtase, contra o do outro. A nudez da pele, que não implica vergonha ou culpa. O desejo, irrefutável, que nasce do vínculo fraternal. Nessas ficções fantasiosas, é o sangue que chama ao sangue, que os incita à ação e os leva à prática do ato. Eles se querem, apaixonam-se em virtude do parentesco que os une (e não a despeito deste), em virtude dessa aliança que, porque forjada numa infância em quase tudo excepcional, apresenta-se agora inquebrantável. Nas palavras de Eso:

Não há um começo.

Não há um primeiro beijo, ou uma primeira transa. Não há uma primeira vez em que Sam adormeceu nos braços de Dean, quando os dois eram tão pequenos que podiam dividir, sem problemas, uma cama de criança. Nem mesmo o momento em que Dean o retirara de uma casa em chamas, salvando-o do fogo que dera fim à mãe dos dois e a qualquer chance de um futuro mundano -- nem mesmo esse momento representa um começo.

O começo não existe. Há Sam e há Dean e há Sam e Dean, juntos e nunca houve qualquer coisa além disso.

[...] E talvez nada seja como deveria ser, mas... [q]uando eles se deitam na cama, corpos entrelaçados, um batismo em suor e sexo, Sam acredita que o que eles têm é o que importa, é o bastante (2007b)⁸⁴.

O relacionamento incestuoso, nos termos descritos, situa-se então num tempo fabuloso do “princípio”, com as histórias que assim o representam a desvendar essa sua “sacralidade profana”, essa sua “sobrenaturalidade carnal”. Certo e errado,

84 There is no beginning. / Not the first kiss, not the first fuck. Not the first time Sam slept in Dean's arms, when they were small enough that they still fit in Dean's narrow race-car bed. Not even when Dean carried him from the fire that robbed them of their mother and any semblance of a normal life. / There is no beginning. There is Sam and there is Dean and there is Sam and Dean and there's never been anything else. / [...] And maybe it's not how it should be, but... [w]hen they lie curled together, baptized in sweat and come, Sam thinks maybe it's enough

conseqüentemente, aparecem aqui reinterpretados, nesse relato e noutros que contestam, de maneira criativa e irreverente, aquela proibição dita central e universal, da qual depende a ordem da civilização e em torno da qual se organiza a cultura⁸⁵.

À margem desde sempre, fugitivos da polícia, caçadores de criaturas que a lei nega existir, as regras da sociedade mundana não se aplicam à dupla. Exceto que, diferente daqueles que infringem as regras de um universo realista e (hetero)normativo, Sam e Dean, quando violam a proibição do incesto, não sofrem a punição prescrita. E por que deveriam? Afinal, ambos desfrutam, na TV como na *fan fiction*, de um *status* singular, que os isenta do castigo esperado. Vai residir aí, nesse celebrar a desobediência às normas, nesse recusar a submissão à moralidade vigente - principalmente nesse elevar o tabu à categoria de uma expressão amorosa pura e genuína - o caráter distinto e emancipador da narrativa *fannish*, baseada em *Supernatural*.

Por fim, vistos sob essa perspectiva nossa, essas histórias de amor, protagonizadas pelos Winchester, incitam a discussão entusiasmada, provocam o posicionamento a partir de um outro lugar, obrigam quem as lê a considerar o impensável, o que é proibido pensar, em vez de simplesmente considerar o pensável, o que é permitido pensar. Desconcertantes e provocativas, impertinentes e estranhas, essas *fan fictions* problematizam, a seu modo, as formas bem-comportadas de conhecimento, e constituem, em face de um discurso homogeneizante, “atos rebeldes de esperança” (*rebelious acts of hope*)⁸⁶.

85 Em *Elementary Structures of Kinship* (1949), Levi-Strauss correlaciona o surgimento da proibição do incesto com o desenvolvimento da cultura: “[T]he incest prohibition is at once on the threshold of culture, in culture, and in one sense [...] culture itself [...] It is the fundamental step because of which, by which, but above all in which, the transition from nature to culture is accomplished” (1969, p. 12-24).

86 Cunhada por Technosage (technosage), a expressão designa qualquer *fan fiction* que introduz um romance não convencional, quer o casal em questão seja hetero, quer ele seja *queer* (2007). Uma história de amor acerca de um homem e uma mulher que (de acordo com o programa de TV) são rivais ou meros amigos se enquadra, na

Considerações Finais

Fandom tells the stories that aren't told, plays with the other realities that branch off from every choice, every moment. Fandom creates histories, envisions futures, illuminates the present. Fandom lets silenced voices speak, fandom brings the dead back to life, fandom breaks and fixes and explains and realigns and fucks with and fucks. [...] It's the text in a mirror, it's the reader in the text... It's creative, derivative, iterative, palimpsest, potlatch, social, homosocial, sexual, textual, referential, rhythmic, visual, pluralistic, individual, collaborative. [...] Fandom... is love.

MMWD, "Miscellaneous Post of Miscellany!"

O amor faz o mundo girar. O amor transforma. *All you need is love*. Da literatura clássica à televisão contemporânea, passando pela música e pelo teatro, pelo cinema e pela ficção popular, a paixão amorosa e o casal de amantes ocupam um lugar de destaque no imaginário do ocidental - figuram como uma preocupação central de quem inventa e desfia histórias. “Uma ideologia/discurso que nos inscreve a todos (a despeito de nossos esforços e resistência)”, o romance - a possibilidade de narrá-lo - nos atrai e nos cativa, nos fascina e nos faz criar (PEARCE; WISKER, 1998, p. 17)⁸⁷. E, dentre aqueles que se dedicam a tal tarefa, dentre os muitos que dizem do afeto e do desejo nos dias atuais, sobressai um determinado tipo de espectador, entusiasta de um programa de TV, do qual ele se declara enamorado.

Apaixonado por mundos ficcionais específicos, investido nas jornadas (físicas bem como emocionais) que os personagens favoritos empreendem, esse

estimativa da fã, nessa categoria.

⁸⁷ In as much as romance continues to function as an ideology/discourse by which we are all inscribed (no matter how great our resolution otherwise), it is hardly surprising that we should continue to enjoy texts which 'retell' as well as those which 'rescript'.

espectador-fã retorna, tão logo tem a oportunidade, à série televisiva; retoma-a sempre que o tempo lhe permite, na esperança de lhe dar continuidade após a exibição semanal, de lhe dar vida além das fronteiras do texto. Para tanto, ele há de se valer, em geral, de cenários e situações conhecidos, típicos de uma trama tradicionalmente romântica. Dois melhores amigos que se apaixonam, um herói e uma heroína que sofrem uma separação, alguém que se encanta pelo rival, um casal que, depois de superar os obstáculos, experimenta uma paixão avassaladora, tudo isso faz parte do repertório do fã - tudo isso constitui a matéria-prima de suas fantasias, em que ele situa, rotineiramente, os homens e as mulheres da televisão.

A essa tradição interpretativa, *fannish* por excelência, se filiam as autoras estudadas. A distingui-las, um impulso criador/criativo. Participantes de três *fandoms* distintas, munidas de uma sensibilidade e de um humor particulares, as nove aficionadas, cada qual à sua maneira, lêem o texto-fonte na escrita de um romance - lêem a TV escrevendo uma história de amor. Mais importante, porém, do que essa vontade de narrar a paixão, mais significativo do que esse talento de cada uma para o desdobrar, é a natureza mesma desse desdobramento. Pois todas elas, independente de preferência por série ou casal, produzem *fan fictions* que, em virtude das transformações propostas, terminam por se contrapor ao discurso hegemônico, por celebrar outras - e diferentes - formas de amar.

Para as fãs de *Battlestar Galactica*, isso significa imaginar um homem e uma mulher, Lee Adama e Kara Thrace, num embate físico que não equivale nem à violência doméstica, nem tampouco a um abuso de poder. Os dois, militares de carreira, amigos desde a academia e habitantes de um universo diferente do nosso,

desenvolvem, na visão de quem escreve (e depois na dos próprios roteiristas), uma dinâmica singular, que pode envolver, vez por outra, uma expressão de fisicalidade vigorosa, cuja tendência nossa é associá-la, num primeiro instante, a um comportamento sexista e misógino. Em “Circle Round Again”, “Distance Enough” e “That I Should Suffer”, entretanto, uma troca de socos aparece como mais um momento de interação; uma luva na face configura uma outra alternativa de comunicação; um golpe que marca a pele representa um prelúdio para a intimidade sexual. O afeto, aí, não precisa ser emoção apenas gentil, que acalenta sem nunca intimidar.

A representação do romance é problematizada, ainda, na *fan fiction* “The Absolutely, Positively True (Sort Of) Fictional Adventures of Hot Pilots in Love”. Numa trama bem-humorada, Kara e Lee descobrem-se personagens de um manuscrito, modelos para um casal romântico que faz sucesso junto à frota da nave. Como leitores relutantes do *best-seller*, eles comentam a caracterização e criticam o enredo, discutem a resolução e denunciam a pieguice. A história de amor da dupla vai transcorrer, então, em contraponto a essa narrativa que eles lêem, marcada pelo absurdo do clichê e o exagero do estereótipo. É a oportunidade, novamente, para se examinar a escrita da paixão, para se investigar a construção da masculinidade/feminilidade no contexto de um discurso amoroso.

O mesmo se dá, de certa maneira, com as espectadoras de *House*. Exceto que em lugar de especularem sobre um romance heterossexual, elas voltam sua atenção para um relacionamento de longa data, entre o protagonista Gregory House e o médico oncologista James Wilson. Disso trata, por exemplo, “Lies, Damn Lies and

Statistics”. Um relato apaixonado a partir da perspectiva de um misantropo (o personagem-título), a história conta o que acontece quando esse homem, depois de anos de convivência, admite sentir atração - e amor - pelo seu melhor amigo. O que se vislumbra na *fanfic*, pois, é algo que usualmente não se vê na TV: uma comédia romântica que não ignora a homoafetividade.

A consideração no tratamento vai se estender, também, àquelas narrativas que problematizam o final feliz. A saber: “Lost Causes”, “Reverse Psychology” e “Foolish Hearts”. Nessa série de três, a fã, na contramão do autor do romance tradicional, não segue a declaração de amor com um desenlace que é só contentamento. Ela se recusa a fazê-lo e põe-se a inventar inúmeras dificuldades. À vista disso, seu House e seu Wilson continuam a entrar em conflito, a ferir, inadvertidamente, um ao outro, a errar. Falíveis, eles terão de se esforçar para assegurar um futuro juntos, para viver em (relativa) harmonia. Estamos longe, aqui, de uma imagem idealizada, na medida em que, além do fato de os parceiros serem homens, não se afirma a propriedade indissolúvel e monogâmica da parceria.

Na comunidade de *Supernatural*, por outro lado, tende-se a enfatizar a qualidade extraordinária do vínculo, a inviolabilidade da conexão. Dean e Sam, quem escreve insiste, são a pessoa mais importante na vida do outro, aquele em prol de quem se mata, aquele que se protege às expensas de todos, aquele por quem se sacrifica tudo, desde a alma até a autonomia. Descritos nesses termos, eles se revelam, dentre os casais mencionados (Lee e Kara, House e Wilson), como o que melhor ilustra uma noção caracteristicamente romântica, qual seja, a do amante cuja razão de ser é o amado. Essa retórica do excesso, contudo, vai ser posta em dúvida pela

biologia. Sam e Dean são irmãos, filhos de John e Mary Winchester - eles pertencem à mesma família.

Dessa tensão atípica, entre um (suposto) subtexto homoerótico e o caráter fraternal dos laços de afeto, alimentam-se as autoras de *fan fiction*. As histórias que elas produzem prestam todas uma homenagem inconteste ao amor obsessivo dos dois, ao mesmo tempo em que assinalam a proibição do incesto e a prática do tabu. Em “The Forces Ranged Within Us and Against Us” e “Waiting Games”, em “Guardians of a Rare Thing” e “The World About to Come”, elas alçam os Winchester a um *status* de excepcionalidade, com sua relação incestuosa configurando mais um sintoma, mais uma manifestação de suas naturezas marginais e atormentadas, uma conseqüência inevitável da sobrenaturalidade de sua missão.

Essas narrativas que as fãs de *Battlestar Galactica*, *House* e *Supernatural* concebem incorporam novas parcerias em relação ao imaginário romântico, geram outros locais de significação, produzem arenas não nomeadas. Seus relatos disseminam sentidos e multiplicam fronteiras, ora com uma trama que promove um desvio, ora com um herói/heroína que anuncia a diversidade. Em vez da reiteração de clichês - do recurso a papéis masculinos e femininos legitimados pelas histórias de amor tradicionais - são-nos oferecidos 12 romances diferentes, protagonizados por personagens que, de um modo ou de outro, subvertem as expectativas sociais que os restringem, que contestam as verdades e certezas perpetuadas pelo mercado editorial e pelas indústrias televisiva e cinematográfica.

Cada um desses desdobramentos, por conseguinte, é motivado por um forte impulso de prestar contas por segmentos culturais alternativos, precisamente

àqueles segmentos geralmente ignorados em representações mais conservadoras de política de gênero, sexualidade, convenções românticas e assim por diante na literatura e na mídia. O aderir à prática *fannish* na atualidade, o ser uma espectadora-leitora-escritora nesse contexto, pressupõe o engajamento dessas mulheres com os discursos circulantes, com as ideologias que elas examinam e discutem. Elas, ao articular o espírito da época em que vivem, ao explorar a complexidade desse tempo turbulento, conseguem apreender, de forma crítica e interessante, tanto o programa de TV favorito quanto o mundo com que este dialoga, a cultura em que este é feito.

Ao desdobrarem um texto, ao lerem-no como um romance, ao proporem mudanças acerca da narrativa do desejo, essas fãs apontam para outros afetos e outras paixões, para outros corpos e outras sexualidades. Suas *fan fictions* superam a versão homogeneizante, unificadora. Excedem-na, trazendo à tona um lado raramente vislumbrado, uma experiência que carece de representação. Para além do relato dominante, emergem esses outros novos discursos amorosos, que desestabilizam a equação binária e libertam todos, homem e mulher, hetero e *gay*/lésbica da ditadura das categorias.

Glossário

Beta (*beta-reader*) Fã que desempenha o papel de editor, prestando consultoria aos demais participantes da comunidade e revisando a *fan fiction* alheia. Dentre as categorias de betas existentes, destacam-se: aquela que lê o texto com vistas a corrigir erros de ortografia, pontuação ou gramática e outra que comenta/sugere mudanças relativas aos elementos da narrativa, tais como foco narrativo, caracterização e trama.

Cânone No que diz respeito ao programa de TV, todos os episódios veiculados até o momento e o conjunto de fatos e informações que deles se depreende. Aquilo que se dá como certo e conhecido.

Fan fiction Ficção escrita por pessoas que cultuam um determinado texto, seja este um programa de TV, um filme ou uma obra literária. Esses fãs escritores apropriam-se de elementos presentes nos universos ficcionais cultuados e acabam por desenvolver, eles próprios, narrativas nas quais esses personagens/situações criados por outros figurarão.

Fandom Comunidade de fãs. Inclui o grupo de pessoas que se organiza em torno de algo/alguém que cultuam, o espaço (virtual) em que tais pessoas interagem, além do conjunto de práticas típicas do fã (comentar o texto cultuado, discutir as interpretações *fannish*, fazer circular desdobramentos diversos, publicar *fan fiction*, escrever meta, etc...).

Fanon Extrapolação que tem elementos textuais canônicos como ponto de partida. Uma interpretação que se torna de tal maneira popular, que informa com tamanha regularidade a escrita de *fan fiction*, que se confunde, por vezes, com o que se dá como certo e conhecido.

Filk Paródia de uma canção preexistente, com foco nos interesses de uma *fandom* específica. O fã (ou alguns deles) preserva a melodia e modifica a letra, traduz o que era uma música de cunho popular numa expressão de entusiasmo acerca de um programa de TV, um filme ou qualquer outro texto.

Live journal Diário digital e virtual. O usuário pode valer-se desse espaço para registrar o cotidiano, para comentar a realidade contemporânea, para postar ensaios sobre os mais diversos assuntos, para publicar *fan fiction*, para criar comunidades que se organizam em torno de interesse especializado.

Meta Texto de autoria do fã, em que este descreve, analisa ou discute aspectos do texto que cultua, das práticas de leitura/escrita que adota, bem como dos desdobramentos que põe em circulação. Pode designar, além disso, aqueles debates acerca da própria *fandom*, das normas que regulam sua existência e dos discursos/contra-discursos que nela vigoram.

Slash Tipo de *fan fiction* no qual dois personagens do mesmo sexo, supostamente heterossexuais, envolvem-se erótica e/ou romanticamente. Contrapondo essa sua leitura ao texto cultuado, o autor de *fan fiction* mina o discurso tradicional (patriarcal, heteronormativo) e traz à tona os significados latentes – insiste em contar o que sequer se ousava insinuar.

Vid Vídeo musical que o fã produz, a partir da combinação de cenas que ele extrai do programa ou do filme cultuados. O *vidder*, na maioria das vezes, seleciona e arranja tais cenas no ritmo da música, que ele também escolhe; seu trabalho de montagem, em conjunto com a melodia/letra, resulta num videoclip capaz de desenvolver trama/produzir comentário.

Referências

Fontes Primárias (Séries/*Fandoms*)

BATTLESTAR Galactica. Criação: Ronald D. Moore. Produção: David Eick. Intérpretes: Edward James Olmos; Mary McDonnell; Katee Sackhoff; Jamie Bamber; James Callis; Tricia Helfer; Grace Park. Produtores executivos: Trisha Brunner e Paul M. Leonard. Direção de fotografia: Stephen McNutt. Roteiro: Ronald D. Moore; Christopher Eric James; Toni Graphia; Bradley Thompson; David Weddle; Carla Robinson; Jeff Vlaming; Michael Angeli. Música: Bear McCreary. [S.l.]: Universal Studios - EUA c2005. 05 DVDs. (756 min.), widescreen, color., legendado.

HOUSE. Criação: David Shore. Produção: Bryan Singer. Intérpretes: Hugh Laurie; Lisa Edelstein; Omar Epps; Robert Sean Leonard; Jennifer Morrison; Jesse Spencer. Produtores executivos: Paul Attanasio e Katie Jacobs. Direção de fotografia: Roy H. Wagner. Roteiro: David Shore; Lawrence Kaplow; Peter Blake; Sara B. Cooper; John Mankiewicz; Thomas L Moran; Matt Witten; David Foster; Joel Thompson. Música: Jason Derlatka; Jon Ehrlich; Christopher Hoag. [S.l.]: Universal Studios - EUA c2005. 03 DVDs. (972 min.), widescreen, color., legendado.

SUPERNATURAL. Criação: Eric Kripke. Produção: Kim Manners. Intérpretes: Jared Padalecki; Jensen Ackles. Produtores executivos: McG e David Nutter. Direção de fotografia: Serge Ladouceur. Roteiro: Eric Kripke; Raelle Tucker; Sera Gamble; Richard Hatem; Terri Hughes Burton; Ron Milbauer; John Shiban; Rachel Nave; Bill Coakley; Eugenie Ross-Leming; Brad Buckner; Trey Callaway; Daniel Knauf; David Ehrman; Cathryn Humphris. Música: Jay Gruska; Christopher Lennertz. [S.l.]: Warner Bros. Television - EUA c2006. 06 DVDs. (min.), widescreen, color., legendado.

Fontes Primárias (*Fan Fictions*)

ADELAIDE. Waiting Games. Disponível em: <<http://nutkin.livejournal.com/12696.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

CLAIRA. Distance Enough. Disponível em: <<http://stars-like-dust.livejournal.com/197923.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

EOS. Foolish Hearts. Disponível em: <<http://www.pandemonium.me.uk/eos/hwfoolishhearts1.htm>>. Acesso em: 01 jun. 2007a.

--. Lost Causes. Disponível em: <<http://www.pandemonium.me.uk/eos/eoslostcauses.htm>>. Acesso em: 01 jun. 2007b.

--. Reverse Psychology. Disponível em: <<http://www.pandemonium.me.uk/eos/eoshwreversepsychology.htm>>. Acesso em: 01 jun. 2007c.

ESO. Guardians of a Rare Thing. Disponível em: <<http://esorlehear.livejournal.com/346885.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007a.

--. The World About to Come. Disponível em: <<http://esorlehear.livejournal.com/354919.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007b.

NIGELTDE. Lies, Damn Lies and Statistics. Disponível em: <<http://community.livejournal.com/housefic/325743.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

PEN. That I Should Suffer. Disponível em: <http://bantha_fodder.livejournal.com/22991.html>. Acesso em: 01 jun. 2007.

VICTORIA P. The Forces Ranged Within Us and Against Us. Disponível em: <<http://musesfool.livejournal.com/1310946.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

VOLEUSE. Circle Round Again. Disponível em: <<http://moodfic.livejournal.com/61466.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

WIDGET285. The Absolutely, Positively True (Sort Of) Fictional Adventures of Hot Pilots in Love. Disponível em: <<http://widget285.livejournal.com/311346.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

Fontes Teórico-Críticas

2006-2007 Primetime Wrap. *The Hollywood Reporter*, Los Angeles, 25 mai. 2007. Disponível em: <http://www.hollywoodreporter.com/hr/content_display/television/features/e3ifbfdd1bcb53266ad8d9a71cad261604f>. Acesso em: 01 jun. 2007.

ALMEIDA, Tereza Virgínia de et al. (Ed.). *Declínio da Arte, Ascensão da Cultura*.

Florianópolis: Letras Contemporâneas e ABRALIC, 1998.

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London e New York: Routledge, 2000.

ASTROGIRL. Long, Random Ramblings About Slash and the Evolution of Fandom(s), and God Knows What Else. Disponível em: <<http://astrogirl2.livejournal.com/222508.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

AUDEN, W. H. O Tell Me the Truth About Love. Disponível em: <<http://chantry.acs.ucf.edu/~kat/poetOTellMe.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

BACON-SMITH, Camille. *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.

--. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

--. (2004a). *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. A Morte do Autor. p. 57-64.

--. (2004b). *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Da Leitura. p. 30-42.

--. (2004c). *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Da Obra ao Texto. p. 65-75.

--. (2004d). *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Escrever a Leitura. p. 26-29.

--. (2004e) *Inéditos I: Teoria*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Por uma Teoria da Leitura. p. 170-173.

--. (2004f) *Inéditos I: Teoria*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Texto (Teoria do). p. 261-289.

BARTHES, Roland, et al. Trad. Raquel Silva. *Escrever... Para quê? Para quem?* Lisboa: Edições 70, 1976. Para/ou Onde Vai a Literatura. p. 09-39.

BATTLESTAR Galactica News. Disponível em: <<http://community.livejournal.com/galacticanews/>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

- BETTINA_ELVINA. House and Wilson: If It's Not Going to Happen, Why Are We Still Interested?. Disponível em: <http://community.livejournal.com/house_wilson/1347786.html>. Acesso em: 01 jun. 2007a.
- . Producer and Writers from House Lectured at My School. Disponível em: <http://community.livejournal.com/house_wilson/908506.html>. Acesso em: 01 jun. 2007b.
- BLEICH, David. Gender Interests in Reading and Language. In: FLYNN, Elizabeth A.; SCHWEICKART, P. P. (Ed.). *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1986.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge e London: The MIT Press, 2000.
- BOOTH, Martin. *The Doctor, the Detective and Arthur Conan Doyle*. London: Hodder & Stoughton, 1997.
- BUSSE, Kristina; HELLEKSON, Karen. (Ed.). *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*. London: McFarland, 2006.
- BUTLER, Judith. Corpos que Pesam: Sobre os Limites Discursivos do Sexo. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Ed.). *O Corpo Educado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. p. 151-172.
- . *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CABRAL, Rodrigo Espinosa. *Poetry and Politics in Adrienne Rich (1951-1999)*. 2001. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa) – Centro de Comunicação e Expressão, UFSC, Florianópolis, Santa Catarina.
- CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. (Ed.). *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London e New York: Routledge, 1999.
- CATHEXYS. On Fandom Cliches and Their Creators. Disponível em: <<http://cathexys.livejournal.com/3993.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007a.
- . Sunday Meta Revisited: We're Not Gay, We Just Love Each Other. Disponível em: <<http://cathexys.livejournal.com/272200.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007b.

- CHARTERS, Ann. Introduction. In: KEROUAC, Jack. *On the Road*. New York: Penguin, 1999. p. vii-xxxiii.
- COPPA, Francesca. A Brief History of Media Fandom. In: BUSSE, Kristina; HELLEKSON, Karen. (Ed.). *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*. London: McFarland, 2006. p. 41-59.
- COLLINS, Jim. *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism*. London e New York: Routledge, 1989.
- CRUSIE, Jennifer. Emotionally Speaking: Romance Fiction in the Twenty-First Century. Disponível em: <<http://www.jennycrusie.com/essays/emotionallyspeaking.php>>. Acesso em: 01 jun. 2007.
- DEE. The History of the Abbreviation HoYay!. Disponível em: <<http://www.journalfen.net/users/deeablo/2525.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.
- DESTINA. A Little Thursday Meta: Why Wincest?. Disponível em: <<http://destina.livejournal.com/368688.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.
- DOYLE, Arthur Conan. *A Study in Scarlet*. Disponível em: <<http://sherlock-holmes.classic-literature.co.uk/a-study-in-scarlet/>>. Acesso em: 01 jun. 2007a.
- . *The Case Book of Sherlock Holmes*. Disponível em: <<http://sherlock-holmes.classic-literature.co.uk/the-case-book-of-sherlock-holmes.asp>>. Acesso em: 01 jun. 2007b.
- DRAGONSCHOLAR. Historical Events and Milestones in Fandom. Disponível em: <<http://community.livejournal.com/fanthropology/41176.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.
- DRISCOLL, Catherine. One True Pairing: The Romance of Pornography and the Pornography of Romance. In: BUSSE, Kristina; HELLEKSON, Karen. (Ed.). *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*. London: McFarland, 2006. p. 79-96.
- EGAN, Doris. Post-Shooting Collapse. Disponível em: <<http://tightropegirl.livejournal.com/13572.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.
- EL. My Love Affair with the Almost Love Affair Between Starbuck and Apollo. Disponível em: <myamusementpark.blogspot.com/2006/07/my-love-affair-with-almost-love-affair.html>. Acesso em: 01 jun. 2007.

ESO. On Sam and Dean and Happily Ever After. Disponível em: <<http://esorlehear.livejournal.com/381891.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

--. So, I'm Kind of (Read: Deeply) Obsessive. Disponível em: <<http://esorlehear.livejournal.com/482808.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

FERRAZ, Maria de Lourdes A. *A Ironia Romântica: Estudo de um Processo Comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

GREEN, Shoshanna; JENKINS, Cynthia; JENKINS, Henry. Normal Female Interest in Men Bonking: Selections from the Terra Nostra Underground and Strange Bedfellows. Disponível em: <<http://web.mit.edu/cms/People/henry3/bonking.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

GWYNETH. Aim for the Head: How *Supernatural* Fandom is Like a Zombie Movie. Disponível em: <<http://gwyn-r.livejournal.com/207530.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

HECATE. Fandom Issues. Disponível em: <<http://darkhecatemoon.livejournal.com/37847.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

HERNDL, Diane Price; WARHOL, Robyn R. (Ed.). *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1996.

HILLS, Matt. *Fan Cultures*. London e New York: Routledge, 2002.

HOUSE Noticeboard. Disponível em: <http://community.livejournal.com/house_notice/>. Acesso em: 01 jun. 2007.

HOYAY: Just What The Doctor Ordered. Disponível em: <<http://forums.televisionwithoutpity.com/index.php?showtopic=3127745>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

HUYSSSEN, Andreas. Mass Culture as Woman: Modernism's Other. In: MODLESKY, Tania. (Ed.). *Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1986. p. 188-208.

JENKINS, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. London e New York: Routledge, 1992.

JUICE817. A History of Fan Fiction. Disponível em: <<http://juice817.livejournal.com/44115.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

- KADOTA, Neiva Pitta. *A Escritura Inquieta: Linguagem, Criação, Intertextualidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- KAT ACLYSM. House vs. God. Disponível em: <http://community.livejournal.com/clinic_duty/10749.html>. Acesso em: 01 jun. 2007.
- KEROUAC, Jack. *On the Road*. New York: Penguin, 1999.
- LAUGHINGACADEMY. Sherlock Holmes: An Overview. Disponível em: <http://community.livejournal.com/crack_van/798323.html>. Acesso em: 01 jun. 2007.
- LEVI-STRAUSS, Claude. Trad. James Harle Bell, Rodney Needham e John Richard von Sturmer. *Elementary Structures of Kinship*. Boston: Beacon Press, 1969.
- LONGHURST, Derek. “They gotta do what they gotta do”: Interrogating the Contradictions and Lasting Pleasures of Masculine Romance. In: PEARCE, Lynne; WISKER, Gina. (Ed.). *Fatal Attractions: Rescripting Romance in Contemporary Literature and Film*. London: Pluto Press, 1998. p. 205-218.
- LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1998.
- LOURO, Guacira Lopes (Ed.). *O Corpo Educado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.
- . Teoria *Queer*: uma Política Pós-Identitária para a Educação. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC, vol. 09, n. 02, maio-agosto 2001. p. 541-553.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *Supernatural Horror in Literature*. Disponível em: <http://www.rosenoire.org/archives/Lovecraft,_H.P._Supernatural_Horror_in_Literature.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2007.
- MALMGREN, Carl D. *Worlds Apart: Narratology of Science Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecília Antakly de; PEDRO, Vanessa. Políticas do Olhar: Feminismo e Cinema em Laura Mulvey. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC, vol. 13, n. 02, maio-agosto 2005. p. 343-350.
- MAYGRA. Genre Trivia in *Supernatural* (Now with Percentages). Disponível em: <<http://maygra.livejournal.com/287785.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

- MMWD. Miscellaneous Post of Miscellany!. Disponível em: <<http://makesmewannadie.livejournal.com/308905.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.
- MODLESKY, Tania. (Ed.). *Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- MULVEY, Laura. Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema” inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). In: --. *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan, 1989b. p. 29-38.
- . Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: --. *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan, 1989a. p. 14-26.
- PARRINDER, Patrick. Characterization in Science Fiction: Two Approaches. 2. The Alien Encounter: or, Ms. Brown and Mrs. Le Guin. In: --. (Ed.). *Science Fiction: a Critical Guide*. London: Longman, 1979. p. 148-161.
- (Ed.). *Science Fiction: a Critical Guide*. London: Longman, 1979.
- PEARCE, Lynne; WISKER, Gina. (Ed.). *Fatal Attractions: Rescripting Romance in Contemporary Literature and Film*. London: Pluto Press, 1998.
- . Rescripting Romance: an Introduction. In: --. (Ed.). *Fatal Attractions: Rescripting Romance in Contemporary Literature and Film*. London: Pluto Press, 1998. p. 01-19.
- PENKNIFE. We're Not Gay vs. We're Straight. Disponível em: <<http://penknife.livejournal.com/256281.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.
- PENLEY, Constance. *Nasa/Trek: Popular Science and Sex in America*. New York: Verso, 1997.
- PESCHEL, Enid; PESCHEL, Richard. What Physicians Have in Common with Sherlock Holmes: Discussion Paper. *Journal of the Royal Society of Medicine*. London: Royal Society of Medicine Press, vol. 82, jan. 1989. p. 33-36.
- RADWAY, Janice A. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill, NC.: University of North Carolina Press, 1991.
- RICH, Adrienne. *The Fact of a Doorframe: Selected Poems 1950-2001*. New York: W. W. Norton, 2002.
- RICHARDSON, Alan. Rethinking Romantic Incest: Human Universals, Literary

- Representation, and the Biology of Mind. *New Literary History*. Baltimore: The John Hopkins University Press, vol. 31, n. 03, 2000. p. 553-572.
- SALLYC. Help! My Slash Googles Are Stuck!. Disponível em: <<http://melannen.livejournal.com/185788.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.
- SANDERS, Scott. Characterization in Science Fiction: Two Approaches. 1. The Disappearance of Character. In: PARRINDER, Patrick. (Ed.). *Science Fiction: a Critical Guide*. London: Longman, 1979. p. 131-147.
- SANTOS, Roberto Corrêa. *Para uma Teoria da Interpretação: Semiologia, Literatura e Interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. Introduction from *Between Men*. In: HERNDL, Diane Price; WARHOL, Robyn R. (Ed.). *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1996. p. 463-470.
- SIMON, Richard Keller. *Trash Culture: Popular Culture and the Great Tradition*. Los Angeles: University of California Press, 1999.
- SLASH Research Project Website. Disponível em: <<http://www.sfu.ca/~ksboyd/>>. Acesso em: 22 jan. 2002. (Esse link deixou de ser válido)
- STEIN, Kevin. *Private Poets, Worldly Acts*. Athens: Ohio University Press, 1996.
- STOUT, Rex. Watson Was a Woman?. Disponível em: <<http://www.hwslash.net/stout.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.
- SUPERNATURAL Newsletter. Disponível em: <<http://community.livejournal.com/spnnewsletter/>>. Acesso em: 01 jun. 2007.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- TALBOT, Jill Lynn. *This Is Not an Exit: The Road Narrative in Contemporary American Literature and Film*. 1999. Tese (Doutorado em American Literature) - Texas Tech University, Lubbock, Texas.
- TARU. Pilot. Disponível em: <http://community.livejournal.com/clinic_duty/385.html>. Acesso em: 01 jun. 2007.
- TELEVISION Without Pity. Disponível em: <<http://www.televisionwithoutpity.com>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

THE Galactica Wireless. Disponível em: <http://community.livejournal.com/the_wireless/>. Acesso em: 01 jun. 2007.

TRANSGENERIC. More on *Supernatural* and Masculinity and Performance. Disponível em: <<http://transgeneric.livejournal.com/81827.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

TUSHNET, Rebecca. Legal Fictions: Copyright, Fan Fiction and a New Common Law. Disponível em: <<http://users.erols.com/tushnet/law/fanficarticle.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

VLASSELAERS, Joris. Tecnologia Mediática e Inovação Literária. In: ALMEIDA, Tereza Virgínia de et al. (Ed.). *Declínio da Arte, Ascensão da Cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas e ABRALIC, 1998. p. 177-187.

WARNER, Michael. Introduction. In: --. (Ed.). *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. p. Vii-xxi.

In: --. (Ed.). *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1990.