

A Escrita das Imagens e a Produção de Sentidos

Prof^a Dr^a Isabella Santos Mundim¹ (UnilesteMG)

Resumo:

Este artigo visa analisar a prática textual fannish, com ênfase no processo em que os fãs se engajam quando assistem ao seriado de TV e lêem/escrevem/desdobram a narrativa veiculada. Nessa perspectiva, aquelas fan fictions que oferecem possibilidades alternativas ao cânone televisivo nos interessam particularmente. Uma história que desloca a voz dos “autores legítimos”, o retratar os personagens de maneira surpreendente, a encenação de uma trama que promove a subversão de elementos da narrativa são nossas preocupações principais e constituem o foco da discussão proposta. Para tanto, valemo-nos de teorias sobre a produção de textos e a disseminação de sentidos, enquanto refletimos acerca de um determinado tipo de autor e sua “poética do desdobramento”.

Palavras-chave: fan fiction; escrita da leitura; produção de sentidos; “poética do desdobramento”

O Texto Cultuado do Fã

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 “any kind of written creativity that is based on an identifiable segment of popular culture [...] and it is not produced as 'professional' writing”¹ (TUSHNET, 2008). 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*

1 Fan fiction é qualquer tipo de escrita criativa baseada em um segmento identificável da cultura popular [...] e que não seja produzida como um trabalho profissional.

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.

Fiction Convention de Cleveland, Ohio, em 1966, é aqui o marco inicial. Depois do criador do programa Gene Roddenberry compartilhar seu produto com os frequentadores 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, 2008).

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, 2008)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 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, 2008).

Desse modo, antes do advento da internet, somente os espectadores mais devotos, que frequentam convenções ou correspondem-se com editores de fanzines, tinham oportunidade de acessar o texto *fannish* -- tinham oportunidade de ler *fan fiction*. Nos últimos 15 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. O fã encontra, no ciberespaço, o nicho que há tanto procura: uma comunidade em que a ação criativa do espectador é celebrada, “*where competing interpretations [...] 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*”⁴ (JENKINS, 1992, p. 86).

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 pessoas ao redor do mundo.

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. Para ele, sujeito apaixonado, nada que envolve o amado é desprovido de sentido: tudo é recebido como signo que deve ser interpretado. Ele converte tudo -- 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 -- em emaranha-

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.

4 A comunidade de fãs constitui um espaço 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.

do textual, 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. 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 frequência se enreda. 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 (BARTHES, 2004a, 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 ardís da fala” (BARTHES, 2004a, 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. 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” (BARTHES, 2004a, 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 (BARTHES, 2004b, 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. 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” (BARTHES, 2004a, p. 275).

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 signícas costumeiras com um espaço de significação já delimitado” (KADOTA, 1999, p. 51-52).

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 (BARTHES, 2004b, p. 57-64). 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” (BARTHES, 2004b, p. 62). 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 (BARTHES, 2004a, 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. 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 equipara-se, nas circunstâncias, ao ato de escrever, ao processo de 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” (BARTHES, 2004b, 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 significa-

ção/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 (BARTHES, 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 (BARTHES, 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” (BARTHES, 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 descobrir-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.

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.

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, 2004a, 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. 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 transgresso-

ra 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.

Assim, independente do tipo de (des)arranjo que a *fan fiction* imprime ao texto, essa “leitura desejante” 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 (BARTHES, 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.

Referências Bibliográficas

- [1] BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- [2] --. *Inéditos I: teoria*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- [3] --. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- [4] COPPA, Francesca. A brief history of media fandom. In: BUSSE, Kristina; HELLEKSON, Karen. (Org.). *Fan fiction and fan communities in the age of the internet: new essays*. London: McFarland, 2006. p. 41-59.

- [5] JENKINS, Henry. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. London e New York: Routledge, 1992.
- [6] JUICE817. A history of fan fiction. Disponível em: <<http://juice817.livejournal.com/44115.html>>. Acesso em: 20 jul. 2008, 19: 43: 21.
- [7] KADOTA, Neiva Pitta. *A escritura inquieta: linguagem, criação, intertextualidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- [8] TUSHNET, Rebecca. Legal fictions: copyright, fan fiction and a new common law. Disponível em: <<http://users.erols.com/tushnet/law/fanficarticle.html>>. Acesso em: 20 jul. 2008, 19: 44: 05.

¹ **Autor**

Isabella Santos MUNDIM, Profa. Dra.
Centro Universitário do Leste de Minas Gerais (UnilesteMG)
Curso de Letras
isabsm@globo.com